

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Родина Мария Алексеевна

ЭЛИЗАБЕТ БОУЭН: ОСОБЕННОСТИ РОМАНИСТИКИ

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья

(европейская и американская литературы)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель: Попова Ирина Юрьевна

кандидат филологических наук

Москва – 2019

Оглавление

Введение.....	4
Глава I. Сквозные темы, мотивы и образы романов Э. Боуэн.....	27
I.1. Тема невинности и опыта	27
I.1.1. Образы детей и подростков в романах Э. Боуэн	29
I.1.2. Образ «инженю» в романах Боуэн и мотив опасной невинности	37
I.1.3. Образ опытной женщины в романах Боуэн	40
I.2. Тема войны в романах Э. Боуэн	48
I.2.1. Мотив памяти (Первая мировая война в романах Э. Боуэн)	49
I.2.2. Образ Ирландии в романах «Последний сентябрь» (<i>The Last September</i>) и «Зной дневной» (<i>The Heat of the Day</i>)	52
I.2.3. Мотив двойничества и категория «жуткого» в романе «Зной дневной» (<i>The Heat of the Day</i>).....	61
I.3. Тема обмана и самообмана в романах Боуэн.....	67
I.3.1. Ложь как форма эскапизма в романе «Ева Траут или смена кадров» (<i>Eva Trout or Changing Scenes</i>)	67
I.3.2. Любовный обман и образ «негодяя»	71
I.3.3. Самообман как результат коммуникативной неудачи	74
I.4. Выводы к первой главе	78
Глава II. Пространство, время и их взаимосвязь в романах Э. Боуэн	81
II.1. Художественное пространство романов Э. Боуэн	81
II.1.1. Место – действующее лицо романа	83
II.1.2. Идиллические локации в романах Боуэн	90
II.1.3. Условные локации в романах Боуэн	95
II.2. Время в романах Э. Боуэн	99
II.3. Выводы ко второй главе	108
Глава III. Символы в романах Боуэн.....	110
III.1. Огонь и тепло	110
III.2. Зеркало	120
III.3. Лебедь.....	130
III.4. Выводы к третьей главе.....	138

Глава IV. «Пристальное чтение» избранных фрагментов романов Э. Боуэн	140
IV.1. Основные теоретические положения «новых критиков» и метод «пристального чтения»	141
IV.2. «Пристальное чтение» избранных эпизодов романов Э. Боуэн	147
IV.2.1. «Последний сентябрь» (<i>The Last September</i>).....	147
IV.2.2. «На север» (<i>To the North</i>)	153
IV.2.3. «Зной дневной» (<i>The Heat of the Day</i>).....	158
IV.2.4. «Мир любви» (<i>A World of Love</i>)	163
IV.2.5. «Маленькие девочки» (<i>The Little Girls</i>)	167
IV.2.6. Ева Траут или смена кадров (<i>Eva Trout or Changing Scenes</i>)	172
IV. 3. Выводы к четвертой главе	176
Заключение	179
Библиография	186

Введение

Период активного творчества Элизабет Боуэн (1899 – 1973) охватывает половину двадцатого века (с 20-х до 70-х годов), а ее творческое наследие огромно: десять романов, более дюжины сборников рассказов, предисловия к различным изданиям английской литературы, эссеистика, автобиографическая проза, путевые заметки, размышления о писательском мастерстве. Творчество Боуэн мало изучено в России, однако интерес к ней за рубежом, особенно в Великобритании, не ослабевает уже много лет. Некоторые исследователи рассматривают ее произведения в контексте модернизма¹, который оставался важнейшим культурным и литературным направлением ее эпохи, но большинство литературоведов признают, что Боуэн невозможно однозначно классифицировать как писателя-модерниста, как, впрочем, и писателя-постмодерниста, хотя определенные черты постмодернизма обнаруживаются в ее позднем творчестве. Говоря о невозможности причислить Боуэн к писателям-модернистам, мы имеем в виду, прежде всего, что термин «модернизм», хотя и весьма условно, подразумевает разрыв с прошлым, устойчивыми художественными формами. Однако для многих писателей, начало творчества которых пришлось на 30-е годы, характерен менее радикальный разрыв с традицией, а в отдельных случаях – принципиальная опора на традицию, в которую они вкладывают свой, особый, смысл (так, например, Ивлин Во, Грэм Грин, Т.С. Элиот опираются на христианскую традицию). Что касается Боуэн, для нее связь с прошлым – это, прежде всего, связь с ее предками, исчезнувшим на ее глазах классом англо-ирландской аристократии. Мы помещаем ее, хронологически и логически, «между» двумя важнейшими культурными направлениями XX века – модернизмом и постмодернизмом – наряду с такими писателями как Грэм Грин, Ивлин Во, Кристофер Ишервуд, Джордж Оруэлл и др. – авторами, для

¹ См., например *Corcoran N. Elizabeth Bowen: The Enforced Return*. Oxford: Oxford University Press, 2004. – 218 p.

определения которых уместно использовать термин американской писательницы и литературоведа Кристин Блюмель – «интермодернизм»².

Актуальность данного исследования обусловлена недостаточной изученностью творческого наследия Боуэн в отечественном литературоведении и необходимостью дать первый, самый общий обзор ее романов.

Элизабет Боуэн (урожд. Элизабет Доротея Коул) родилась в Ирландии, в Дублине, в богатой англо-ирландской протестантской семье. В детстве она проводила в Дублине осенние и зимние месяцы, а весну и лето – в графстве Корк, в имении ее семьи Боуэнс Корт. У нее были английские гувернантки и английский круг чтения – Эдит Несбит, Чарльз Диккенс, Джейн Остин. Из прочитанных в детстве книг наибольшее влияние на Боуэн оказал приключенческий роман Ричарда Хаггарда *She* (1887, в русском переводе К.А. Гумберта «Аэша»). Мать Элизабет не одобряла стеснение и замкнутость в людях и развила в дочери качества, которые затем сопровождали ее всю жизнь: общительность, уверенность в себе и гостеприимство. Уроки танцев и детские вечеринки (по размаху порой превосходившие вечеринки для взрослых) были частью повседневной жизни юной Элизабет Боуэн. Никаких контактов с литературной жизнью Ирландии начала XX века Боуэны не поддерживали, и Элизабет впервые услышала о Кельтском Возрождении лишь в подростковом возрасте, учась в школе в Англии (в графстве Кент, где жили ее английские тетушки).

Боуэн начала писать рассказы, когда ей было двадцать лет. В том же возрасте она посещала поэтические чтения в Лондоне, на которых выступал, в частности, Эзра Паунд (однако поэзия Паунда показалась ей странной и непонятной). Привитая с детства общительность помогла Боуэн быстро познакомиться с нужными людьми, среди которых оказалась Наоми Ройд-Смит –

² *Bluemel K. What is Intermodernism? // Intermodernism: Literary Culture in Mid-Twentieth Century Britain. Edinburgh: Edinburgh university press, 2009. – P. 1-20.* Понятие интермодернизм далее нами активно не используется, так как оно еще не нашло широкого употребления и нуждается в серьезной разработке, что является задачей отдельного теоретического исследования.

редактор журнала *Saturday Westminster*. В этом журнале Боуэн издает свои первые рассказы.

В 1923 году Боуэн выходит замуж за капитана Алана Кэмерона. Сначала они живут в Оксфорде, где Боуэн знакомится с крупнейшим филологом-классиком XX века Морисом Боурой и государственным деятелем и писателем Джоном Бакеном, а также с лордом Дэвидом Сэсилом – известным историком литературы, который будет ее близким другом всю жизнь, а в 1935 покупают дом в Лондоне в районе Риджентс-парка. Брак с Кэмероном окажется счастливым и продлится до его смерти в 1952 году. Муж боготворил Элизабет и считал, что она обладает необыкновенным талантом, который оправдывал в его глазах ее измены. Во многом она была обязана ему и своим кругозором: Боуэн не училась в университете, а Кэмерон окончил Оксфорд, поэтому поначалу он был, можно сказать, ее ментором и наставником. Всю жизнь он заботился о ней и оберегал ее: «И буквально, и метафорически можно с уверенностью сказать, что без него она и туфли не смогла бы купить»³. Из любовников писательницы (среди которых был, например, ирландский писатель и литературный критик Шон О'Фаолейн) наибольшее влияние на нее оказал Чарльз Ритчи, канадский дипломат, отношения с которым продлились более тридцати лет, хотя часть из них они общались только в переписке. Письма Боуэн к Ритчи, а также его дневники были изданы в 2008 году отдельной книгой.

В 1935 году Боуэн сближается с членами группы Блумсбери и отчасти наследует их эстетические и литературные идеалы, хотя и не считает себя участником этого или какого-либо другого литературного объединения. Гораздо позже, уже после Второй мировой войны, в письме В. Пломеру она будет тепло вспоминать 30-е годы, отмеченные общением с людьми, близкими ей по духу, но не составляющими «группы». Как отмечает ее биограф В. Глендиннинг, Боуэн далека от политики: «...ее взгляды, насколько они у нее вообще были, были консервативными в том, что касалось Британии. В остальном они были

³ *Glendinning V. Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer*. N.Y.: Avon, 1979. P. 52.

эклектичными»⁴. Фашизм (в начале 30-х она посещает Италию и видит там Муссолини, инспектирующего полицейские отряды) вызывает у нее отвращение. После смерти отца в 1930 году Боуэн наследует Боуэнс Корт. Почти тридцать лет до его вынужденной продажи это место, также как и их с Аланом Кэмероном дом в Лондоне, будет притягивать ярких и талантливых представителей британской интеллигенции. Среди друзей Боуэн были Вирджиния Вулф, Т.С. Элиот, Розамунд Леманн, Ивлин Во, Исая Берлин, Грэм Грин, Генри Грин, Айрис Мердок, Л.П. Хартли и многие другие. О том, насколько высоко в этом обществе ценили человеческие качества Э. Боуэн, свидетельствует то, что гости приезжали в Боуэнс Корт несмотря на отсутствие современных санузлов и отопления (по свидетельствам этих гостей, простыни в спальнях были настолько сырыми, что если к ним подносили зеркальце, оно мгновенно запотевало). Щедрость и гостеприимство хозяйки легко компенсировали все эти неудобства.

В тридцатые годы Боуэн активно занимается литературными обзорами, пишет для всех заметных печатных изданий Лондона. Она также ведет театральную колонку в журнале Грэма Грина *Night and Day* и по просьбе издательства *Faber & Faber* редактирует антологию современных рассказов. В это время журналы уже сами начинают просить Боуэн опубликовать у них ее рассказы. Уже вышли три ее романа: «ОТЕЛЬ» (*The Hotel*, 1927), «Последний сентябрь» (*The Last September*, 1929) и «Друзья и родня» (*Friends and Relations*, 1931), и все они были хорошо приняты критиками и простыми читателями. Г. Уэллс, впечатленный четвертым, «На север» (*To the North*, 1932), писал ей: «Либо вы обладаете невероятным воображением, либо все герои вашей книги, выходные в коттедже и всё остальное имели место в действительности – и вы о них всё знаете»⁵. В творческой биографии Боуэн нет долгой и мучительной истории признания: уже первые рассказы были встречены одобрительно, и в дальнейшем у нее никогда не возникало проблем ни с публикацией, ни с положительными отзывами. Все ее романы публиковались не только в Великобритании, но и в

⁴ Ibid. P. 82.

⁵ Ibid. P. 94.

Америке, где ее издателем с 1932 года и до конца был Альфред Кнопф. К 1932 году Боуэн была настолько уважаемым автором, что, когда она решила сменить английского издателя и обратилась к Виктору Голланцу, тот не смог ей отказать, так как не хотел рисковать своей издательской репутацией (хотя ее книги ему лично не особенно нравились). В том же 1932 году она впервые прочитала «Воспитание чувств» Флобера и даже начала переводить его, но не закончила. С этих пор она очень много читает французских романистов – Флобера, Мопассана, Пруста – и их влияние, как она сама признается, на ее собственное творчество сильнее, чем влияние английских авторов. В тридцатые годы написаны два из самых известных ее романов – «Дом в Париже» (*The House in Paris*, 1935) и «Смерть сердца» (*The Death of the Heart*, 1938). Популярность Боуэн всё возрастает. Чарльз Ритчи в дневнике записывает, что на одной из вечеринок поклонница Боуэн сказала ей, что для нее эта встреча – словно встреча с Иисусом Христом⁶. Как видим, Боуэн играла важную роль в культурной и литературной жизни Великобритании, общаясь с ее наиболее видными деятелями, поэтому без ее фигуры картина двадцатого века как литературной эпохи была бы неполной.

Во время Второй мировой войны Боуэн была инспектором противовоздушной обороны и разведчиком в нейтральной Ирландии, тогда как ее муж присоединился к Гвардии метрополии. Их дом был сильно поврежден во время одного из немецких авианалетов, однако они вернулись туда и при первой возможности начали его восстановление. Опыт военного времени отражен в сборниках рассказов «Демон-любовник и другие рассказы» (*The Demon Lover and Other Stories*, 1945) и «Плющ оплел ступени и другие рассказы» (*Ivy Grippd the Steps and Other Stories*, 1946) и в романе «Зной дневной» (*The Heat of the Day*, 1949). Роман посвящен Чарльзу Ритчи, знакомство с которым произошло в эти годы. Хотя в целом роман был принят восторженно, стиль Боуэн подвергся некоторой критике. Дело в том, что в «Зное дневном» особенно заметна

⁶ *Rirchie Ch. Diary* (Apr., 20, 1941) // *Love's Civil War: Elizabeth Bowen and Charles Ritchie, letters and diaries 1941-1973* / edited by V. Glendinning. Toronto, Ontario: McClelland & Stewart, 2008. P. 30.

характерная черта синтаксиса Боуэн – «деформированные» предложения, где косвенная речь «врывается» в прямую, нарушая цельность фразы. В последующих романах Боуэн будет стараться избегать таких предложений. Переживание войны также повлияло на хронику ее родового имени «Боуэнс Корт» (*Bowen's Court*), которую она начала писать в 1939 году, а закончила в 1941. Конфликт между стабильностью, устойчивостью и неизменностью ушедшей эпохи и текучестью, изменчивостью, неуверенностью современной цивилизации особенно остро ощущался ею, пока она писала книгу о доме в момент, когда дома то и дело взлетали на воздух.

После Второй мировой войны Боуэн и Кэмерон переезжают в Боуэнс Корт, но несмотря на это писательница продолжает вести активную деятельность в Англии. Видимо, в связи с влиянием Ритчи (а может быть, и в связи с ее работой на Министерство информации), заметно возрастает интерес Боуэн к политической обстановке в Великобритании. В июле 1945 в письме к Ритчи она сетует на «легкую победу социалистов» на выборах в Парламент и с пренебрежением отзывается о демократах как о «неженках», «непропеченных», людях, которые «ничего не достигли и винят в этом систему»⁷. В 1948 году ее посвящают в Командоры Ордена Британской Империи; в конце 40-х – начале 50-х она – директор летней школы для учителей английского языка в Фолькстоуне, читает лекции в других летних школах в Оксфорде, затем в Чехословакии, Австрии и США, ведет радио-программы о литературе на Би-би-си, участвует в создании телевизионной программы «Калейдоскоп». Ее романы начинают переиздаваться и переводиться на другие языки – французский, немецкий, датский, чешский, испанский, итальянский, даже японский. Ее стиль, по-прежнему понятный не всем, становится предметом пародии: романист Дж. Макларен-Росс в журнале *Punch* описывает повзрослевшую героиню романа «Смерть сердца», которая пишет роман об Ирландии, полный синтаксических инверсий. В 1949 году Боуэн назначена членом комиссии по вопросу о смертной казни, а в 1953 – приглашена

⁷ Bowen E. Letter to Ch. Ritchie (24 August 1945) // *Love's Civil War: Elizabeth Bowen and Charles Ritchie, letters and diaries 1941-1973* / edited by V. Glendinning. Toronto, Ontario: McClelland & Stewart, 2008. P. 56.

на Би-би-си с просьбой поделиться впечатлениями о коронации Елизаветы II. Помимо трех сборников рассказов (в 1941 г. был опубликован сборник «Посмотри на все эти розы» (*Look at All Those Roses*); два других сборника упомянуты выше), романа и хроники в сороковые годы увидела свет небольшая автобиография «Семь зим: воспоминания о дублинском детстве» (*Seven Winters: Memories of a Dublin Childhood*, 1942), книга об английских романистах (*English Novelists*, 1942), монография о Тrollope (*Anthony Trollope: A New Judgement*, 1946), а также переписка между Боуэн, Грэмом Грином и В.С. Притчеттом, в которой они обсуждают вопросы, связанные с предназначением писателя (*Why Do I Write?*, 1948). В 1950 году Боуэн также публикует сборник эссе «Собрание впечатлений» (*Collected Impressions*). Из сказанного видно, каким необыкновенно плодотворным автором и активным общественным деятелем она была, что еще раз говорит о необходимости включения Боуэн в литературный канон наряду с другими крупнейшими писателями двадцатого столетия.

В 1952 году умирает Алан Кэмерон. Вероятно, именно это стало причиной довольно длительного (для такой плодотворной писательницы) перерыва в ее творчестве. Между 1951 г., когда была опубликована «Шелбурн» (*The Shelbourne*) – история известного дублинского отеля, и ее следующим романом, «Мир любви» (*A World of Love*), который выйдет только в 1955, не публиковалось практически ничего; после 1955 года снова следует затишье, продлившееся пять лет.

После смерти Алана Кэмерона Боуэн какое-то время продолжает жить в Боуэнс Корт и приглашать туда гостей, но к 1959 году понимает, что не может больше финансово содержать усадьбу и вынуждена продать ее. После этого она в основном живет в Америке, периодически посещая Лондон, Оксфорд, Рим, Берлин; затем возвращается в Англию и покупает дом в маленьком городке Хит на побережье Кента – в ее любимой части Англии. *The Guardian* пишет о Боуэн в 1960 году, что ее «называют *grande dame* современного романа, и это верно, но в полном смысле этого слова, в том смысле, в каком это можно было сказать о

Джейн Остин»⁸. Она пишет небольшую книгу о Риме «Однажды в Риме» (*A Time in Rome*, 1960), ряд эссе и роман «Маленькие девочки» (*The Little Girls*, 1964). В 1968 году она издает свой последний роман «Ева Траут или смена кадров» (*Eva Trout or Changing Scenes*). В начале 70-х у Боуэн диагностировали рак легких. Она умерла в феврале 1973 года дома в Хите.

После смерти Элизабет Боуэн в 1973 году ее имя фактически подвергалось забвению более десятилетия. Хотя в 1975 была опубликована книга американского историка литературы Гэрриет Блоджетт, освещающая романы Боуэн с точки зрения христианства, а в 1977 – биография авторства вице-президента Королевского литературного общества Виктории Глендиннинг, профессор Оксфорда Гермiona Ли признается, что когда в 1981 году она написала одну из первых посмертных критических монографий о Боуэн, ей трудно было найти издателя. Боуэн считалась писателем второго ряда, не входила ни в один из университетских канонов и в лучшем случае рассматривалась как автор беллетристики, посвященной взрослению и женской судьбе. Д.В. Лавлинский, который защитил первую в России диссертацию, посвященную Боуэн, считает, что причина забвения за рубежом и неизвестности в России «заключается в специфике самого творческого наследия писательницы, главной чертой которого является “неопределенность”»⁹. Мы не можем с этим в полной мере согласиться. Действительно, творчество Боуэн не поддается классификации по двум важнейшим культурным и литературным направлениям эпохи – модернизму и постмодернизму. Это не делает, однако, его «неопределенным». Ее авторский стиль обладает единством и цельностью; он лишь не вписывается в рамки, в которые история литературы привыкла вписывать авторов XX века. Что касается «неопределенности» ее национальной идентичности, о которой также упоминает Лавлинский, то достаточно вспомнить других англо-ирландских писателей (таких

⁸ Elizabeth Bowen, the 'Grande Dame' of the Modern Novel / archive, 1960. Guardian, 15 Feb. 2017.

⁹ Лавлинский Д.В. Рассказы Элизабет Боуэн : литературный контекст и особенности поэтики: диссертация ... кандидата филологических наук. Воронеж, 2011. С. 7.

как О. Уайльд, Б. Шоу, У.Б. Йейтс, С. Беккет), которые не были забыты, не говоря уже об авторах, которые по тем или иным причинам поменяли гражданство, что не помешало им остаться в каноне (например, П.Г. Вудхаус, Генри Джеймс, Т.С. Элиот). Думается, причины, по которым Элизабет Боуэн целое десятилетие не воспринималась научным сообществом всерьез, и проще, и сложнее одновременно. Темы ее произведений (невинность и опыт, любовь, утрата, обман и самообман) для XX века звучат довольно традиционно. Стил ь одновременно лишен новаторства, которым обладали романы «старших» модернистов (Вирджинии Вулф, Джеймса Джойса и др.) и сложен для восприятия (за счет необычного словоупотребления, «рваного» синтаксиса, сложных развернутых метафор). Не в последнюю очередь на отношение к писательнице повлиял и ее пол. К сожалению, даже сегодня многие авторы-женщины рассматриваются только в русле феминистских исследований и «женского письма».

Тем не менее, с 80-х годов многое изменилось. Интерес к творчеству Боуэн возрос отчасти в связи с ростом феминистской критики, но очень быстро вышел за ее пределы. В 2007 году журнал *Modern Fiction Studies* посвятил ей целый выпуск, а в 2013 то же самое сделал журнал *Textual Practice*. В 2017 году появилось Общество Элизабет Боуэн, которое организует ежегодную международную конференцию, посвященную творчеству и личности писательницы, и издает сборник статей по ее итогам (*Elizabeth Bowen Review*). В Фарахи (графство Корк, Ирландия), где она похоронена, каждый год проводится поминальная служба. Как и многие другие писатели, начало творчества которых пришлось на конец 20х-30е годы XX столетия, Боуэн «вышла из тени модернизма»¹⁰ и заняла принадлежащее ей по праву место среди классиков не только англо-ирландской, но и в целом англоязычной литературы.

В России интерес к Боуэн только зарождается. После диссертации Д.В. Лавлинского, написанной в 2011 году, и по настоящее время нет ни одного

¹⁰ Здесь мы используем выражение И.В. Кабановой. См. Кабанова И. В. Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х гг. : диссертация ... доктора филологических наук. М., 2001. С. 6.

полноценного исследования о Боуэн на русском языке. Диссертация Лавлинского посвящена рассказам; о десяти романах Боуэн до сих пор не написано ничего. До 2019 года не был переведен на русский язык ни один из ее романов, но с появлением перевода *The Death of the Heart* («Смерть сердца» в переводе А. Завозовой) возникла надежда, что русский читатель, наконец, познакомится не только с рассказами, но и с романами этой талантливой писательницы.

Первая книга, целиком посвященная творчеству Боуэн, появилась при жизни писательницы в 1952 году. С 1940 по 1993 год в Лондоне выходил журнал *British Book News*, поначалу представлявший собой список новинок книжной индустрии с аннотациями, но со временем сильно расширивший свой формат. В 1952 году Джослин Брук, романист и поэт, опубликовал в приложении к этому журналу небольшой критический обзор творчества Элизабет Боуэн. К этому моменту ею было опубликовано семь романов. Стил Брука больше публицистический, чем научный; он предлагает личный взгляд на творчество своей современницы и коллеги по перу. Брук настаивает на том, что основной интерес для Боуэн составляет поведение личности, столкнувшейся с уходящей из-под ног почвой, с ситуацией, когда привычная картина мира рушится. Биограф Боуэн В. Глендиннинг отмечает, что писательнице понравилась книга Брука: она сказала ему, что не только была впечатлена, но и извлекла из нее урок¹¹.

Книга оксфордского профессора **Гермионы Ли** «Элизабет Боуэн» (*Elizabeth Bowen* (1981, переиздана в 1999)) остается одним из самых авторитетных и цитируемых источников для исследователей творчества Боуэн. Так как основное направление научных интересов Ли составляет жанр биографии и она сама является автором биографий (Вирджинии Вулф, Эдит Уортон, Пенелопы Фитцджеральд и других писателей), за которые получила несколько почетных наград, то и книга, посвященная Боуэн, во многом опирается на биографический материал. Ли уделяет внимание англо-ирландскому происхождению Боуэн, ее

¹¹ Glendinning V. Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer. P. 224.

жизни во время Второй мировой войны, кругу общения и тому, что сама писательница говорила или писала о своих произведениях. Однако биография все-таки занимает здесь вторичное место по отношению к глубочайшему анализу всех десяти романов Боуэн и некоторых ее рассказов. Ли настаивает, что произведения писательницы не только и не столько изображают эмоциональную жизнь наивной героини в столкновении с жестоким «взрослым» миром (как их видят многие читатели и исследователи), сколько предлагают остроумную критику современной Боуэн действительности и английского и англо-ирландского среднего класса. Тем не менее, поиск отраженных в книгах социальных доминант для Ли не является самоцелью – это лишь одно из средств для толкования текстов. К еще одному такому средству в книге Ли можно отнести изучение особенностей сюжетостроения и композиции романов.

При всей полноте и несомненной ценности монографии Г. Ли она представляет, как она сама пишет, образ «реалистической, наблюдательной (в социальном смысле) и осознанной»¹² Боуэн. Она не принимает во внимание работу подсознания, которое так часто влияет на произведение даже помимо воли его автора.

Другое влиятельное исследование – книга профессора Ливерпульского университета **Нила Коркорана** «Элизабет Боуэн: вынужденное возвращение» (*Elizabeth Bowen: The Enforced Return*, 2004) – построено вокруг трех центральных, по мнению автора, тем произведений Боуэн: Ирландии, детства и войны. Он ставит ее в один ряд с крупнейшими писателями-модернистами (Т.С. Элиотом, Джеймсом Джойсом, Вирджинией Вулф). Интересно, что для Коркорана как будто не существует проблемы «встраивания» Боуэн в модернистскую эстетику: ее манера, по его мнению, заимствована именно у модернистов, хотя и переживает в ее произведениях существенную трансформацию. Он также уделяет большое внимание сюжетостроению и композиционным особенностям, в частности, сюжетным «лакунам» и

¹² Lee H. Elizabeth Bowen. L.: Vintage, 1999. P. 13.

нестандартным стилистическим решениям в ее произведениях, значению кольцевой композиции, открытым финалам.

Уязвимым местом монографии Коркорана является то, что он однозначно причисляет Боуэн к модернистам (тогда как именно спорность ее принадлежности к какому-либо направлению и делает ее творчество таким интересным), а также то, что он явно недооценивает некоторые романы (например, он почти ничего не пишет о романе «Маленькие девочки», так как считает его сюжет «суматошным» и «банальным»¹³).

Мы не посвящаем отдельных разделов особенностям композиции и сюжетостроения в романах Боуэн, так как об этом в работах Г. Ли и Н. Коркорана сказано, на наш взгляд, исчерпывающе. Несмотря на отмеченные недостатки, в нашем исследовании мы будем во многом опираться на эти работы, поскольку считаем их наиболее полными и авторитетными.

Романы Боуэн в англоязычном литературоведении читаются и анализируются с точки зрения психоаналитической и юнгианской герменевтики, феминизма, социологии, деконструктивизма, поэтики (последняя методология применяется достаточно редко и непоследовательно). Некоторые исследователи сосредотачивают внимание на одной конкретной теме, например, теме Ирландии или теме войны в произведениях Боуэн.

Первая посмертная монография о романистике Боуэн написана в 1975 году Гэрриет Блоджетт и представляет собой ее осмысление **с точки зрения христианского вероучения**¹⁴. Блоджетт доказывает, что все романы писательницы так или иначе касаются темы веры и религии, несмотря на то что у Боуэн нет ни одного по-настоящему «религиозного» романа. Она считает, что романы связывает мотив грехопадения – герои произведений Боуэн, по ее мнению, теряют райскую невинность и блаженство Эдема, чтобы затем через страдание обрести некую высшую благодать. Они проходят путь, полный испытаний и соблазнов, чтобы в конце концов познать высшую истину и обрести

¹³ *Corcoran N. Elizabeth Bowen: The Enforced Return. Oxford: Clarendon Press, 2004. P. 8.*

¹⁴ *Blodgett H. Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels. P., The Hague: Mouton, 1975. – 213 p.*

блаженство в христианском смысле этого слова – не мирские блага, а духовную благодать. Сильной стороной этой книги является глубокое понимание нюансов романов Боуэн там, где критикам, хуже знакомым с христианским вероучением, не хватило бы знаний. Однако попытка рассмотреть весь корпус текстов Боуэн в христианском аспекте и «подогнать» под эту схему все романы писательницы, которая никогда не отличалась большой религиозностью, кажется довольно уязвимой.

Так как возрождению интереса к творчеству Боуэн мы во многом обязаны феминистским критикам, то и работ, рассматривающих романы писательницы в русле **феминизма**, **«женского письма»** и **ЛГБТ-критики** довольно много: монографии Филис Ласснер (1990), Рене Хугланд (1994), статьи Г.С. Чессман (1983), Томаса Дьюкса (1989), Патриции Кулан (1996) и др. На стыке гендерной критики и критики, посвященной изображению Второй мировой войны, написана книга Джилл Плэйн (1996), частично посвященная творчеству Боуэн¹⁵. При этом психоаналитический подход, из которого выросла гендерная критика, «в чистом виде» используют немногие (назовем Патрика Брантлинджера и Джона Хильдебидля – но и они посвящают Боуэн не монографии, а главы книг). Успешно совмещает психоанализ и феминизм книга чикагского профессора Мод Элманн «Элизабет Боуэн: тень на странице» (*Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page*, 2003).

Психоаналитической герменевтикой фрейдовского типа занимается Уильям Хит в книге «Элизабет Боуэн: введение в романы» (*Elizabeth Bowen: An Introduction to Her Novels*), появившейся еще при жизни писательницы в 1961 году. Хит видит основной конфликт романистики Боуэн в столкновении индивидуальной романтической воли и внешнего мира. Эта проблема, по его мнению, наилучшим образом раскрывается в романах «Последний сентябрь», «Дом в Париже» и «Смерть сердца», в отличие от «Отеля» и «Друзей и родни»,

¹⁵ Plain G. Women's Fiction of the Second World War: Gender, Power and Resistance. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. – 216 p.

которые он называет неудачными¹⁶. Хит рассматривает героинь Боуэн как личностей, которые, пытаясь вести себя «естественно» и реализовывать индивидуальную волю, тем не менее, находятся в плену социальных рамок и условностей. Таким образом, Хит развивает фрейдовскую теорию об устройстве человеческой психики, где взаимодействуют три элемента: «Я», «Оно» и «Сверх-Я». «Оно» героинь Боуэн – это, по Хиту, их романтическая воля (а по Фрейду – запретные влечения); «Сверх-Я» – культурные запреты, которые мешают выражению романтической воли. Лишь те героини, чье «Я» способно примирить «Оно» и «Сверх-Я», могут в романах Боуэн выжить и обрести счастье.

Считая, в целом, психоаналитический подход продуктивным для анализа романистики Боуэн, мы сомневаемся в целесообразности применения к ней методов гендерной и ЛГБТ-критики. Во-первых, такого рода анализ может оказаться несколько однобоким. Во-вторых, сама Боуэн отвергала любые попытки связать ее с движением феминисток¹⁷. Что касается имплицитной и эксплицитной гомосексуальности в ее романах, то, как верно заметила В. Глендиннинг, в двадцатые и тридцатые годы XX столетия эти темы встречались часто и «ни в том, как она трактовала эту тему, ни в том, что она в принципе к ней обращалась, не было ничего “сенсационного”»¹⁸.

Несмотря на продолжающиеся по сей день споры о том, включать ли Боуэн в британский литературный канон или ирландский (а может быть, именно благодаря ним), мы имеем ряд авторитетных работ, посвященных **ирландской теме** в произведениях писательницы. Это главы из книг У. Дж. Маккормака «Беспутные герои» (*Dissolute Characters*, 1993), Деклана Киберда «Изобретая Ирландию» (*Inventing Ireland*, 1997) и Нила Пирсона «Ирландский космополитизм» (*Irish Cosmopolitanism*, 2015), статьи Роя Фостера (1998), Клэр Конноли (1999).

¹⁶ Heath W. Elizabeth Bowen: An Introduction to Her Novels. Madison: The University of Wisconsin press, 1961. P. 31, 55.

¹⁷ См. об этом, напр. Ellmann M. Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. P. 19.

¹⁸ Glendinning V. Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer. P. 217.

Романы Боуэн создавались на фоне глобальных исторических событий и кардинальных сдвигов в обществе, поэтому неудивительно, что некоторые исследователи выбирают **социологический метод** для их анализа, выявляя социальные детерминанты, определяющие создание этих произведений. В социальном контексте интерпретирует романы Боуэн Джон Аткинс в главе из книги «Шесть романистов исследуют общество» (*Six Novelists look at Society*, 1977). Аткинс отмечает, что, хотя многие из персонажей Боуэн попадают в затруднительное положение, они редко теряют свой социальный статус. Дело в том, поясняет автор, что в Англии, если чья-то семья несколько поколений занимала высокое положение в обществе, «упасть» с этой высоты уже практически невозможно ¹⁹. Тем не менее, Аткинс отмечает некую трансформацию социальных функций, но связывает ее только с последствиями Второй мировой войны. Об этом же пишет и Т.С. Дэвис в статье 2013 г. в журнале *Textual Practice*, однако его статья посвящена рассказам Боуэн, а не романам. В принципе, для исследователей этого направления мысли характерно обращение к теме войны: можно также вспомнить статью Меган Фарагер из того же выпуска *Textual Practice*, статью Петры Рау 2015 г. и книгу Х. Б. Джордан «Как сердцу это вынести» (*How Will the Heart Endure*), целиком посвященную теме войны в произведениях Боуэн (1992).

Таким образом, **тема войны** в произведениях Боуэн систематически исследуется через призму социологии. Как нам кажется, у этой темы есть более широкий потенциал для анализа, связанный, прежде всего, с психоанализом, а затем и с поэтикой. Поскольку Боуэн прежде всего интересуется внутренним мир человека, попавшего в ситуацию хаоса и абсурда войны, необходимо рассмотреть, как в ее романах человек как личность (а не часть социума) реагирует на эту ситуацию, как он меняется и что чувствует. Кроме того, интерес представляет не только *что* Боуэн изображает, но и *как* она это делает, какие художественные средства она использует для передачи атмосферы войны.

¹⁹ Atkins J. Six Novelists Look at Society: An Enquiry into the social views of Elizabeth Bowen, L. P. Hartley, Rosamund Lehman, Christopher Isherwood, Nanc Mitford, C. P. Snow. L.: Calder, 1977. P. 62.

Уникальность книги известных британских литературоведов Эндрю Беннетта и Николаса Ройла – в избранной ими методологии. В книге «Элизабет Боуэн и распад романа» (*Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*, 1995) они рассматривают романы Боуэн с точки зрения **деконструктивизма**, пытаясь одновременно на их примере проследить трансформацию романного жанра в XX веке в целом. Беннетт и Ройл утверждают, что романы Боуэн часто читают «неправильно» именно из-за того, что стремятся «вписать» их в какой-либо литературный канон. Отказавшись от поиска влияний и заимствований, они признают за произведениями писательницы право на самостоятельность и рассматривают ее тексты в отрыве от культурной и литературной обстановки ее времени. По их мнению, произведения Боуэн иллюстрируют «распад» романного жанра в XX веке. Писательница стирает границы между жизнью и смертью, «растворяет» рамки национальной идентичности, пространства, времени, языка, личности. Беннетт и Ройл видят «странность», «расплывчатость» и «неопределенность» творчества Боуэн как его величайшие достоинства и показывают, что именно эти качества дают широчайшие возможности для интерпретации ее романов.

Деконструктивистский подход к исследованию творчества Боуэн кажется нам интересным, весьма продуктивным и даже необходимым, так как он позволяет посмотреть на произведения писательницы с новой перспективы. Например, то, что другим исследователям видится как недостаток (немотивированные аллюзии, сюжетные лакуны и пр.) при таком рассмотрении может оказаться достоинством. Тем не менее, мы не можем отрицать, что книга Беннета и Ройла получилась такой же «туманной» и «расплывчатой», какими они видят романы Боуэн. Их терминология («натюрморт», «распад», «смещение», «странность», «призрачность») не всегда четко передает смысл их высказываний, и у читателя остается больше вопросов, чем ответов.

Самый малоисследованный аспект творчества Боуэн – это ее стиль, художественные особенности ее текстов. **Поэтикой** романистики Боуэн начали заниматься совсем недавно и, как нам кажется, в данный момент это самое

перспективное направление исследований. Отчасти о поэтике идет речь в статье Селин Мэгот 2005 года, но строго этой методологии придерживается, насколько нам известно, только Диана Херст (статья 2018 г. в *Elizabeth Bowen Review* и доклад 2019 г. на конференции *Elizabeth Bowen: Blurring Boundaries* в Университете Бедфордшира). Херст исследует так называемую «вербальную живопись» в романах Боуэн (термин самой писательницы). Исследовательница сравнивает «картины», которые Боуэн рисует в романах (в основном, пейзажи) с картинами пост-импрессионистов и через тщательный и глубокий анализ показывает, как меняется стиль ее «вербальной живописи» от более ранних романов к более поздним.

Как было сказано выше, поэтика – перспективная и продуктивная методология для исследования романистики Боуэн. Хотя в этой области уже начинают появляться интересные работы, все еще можно сказать, что здесь наличествует пробел, который мы надеемся отчасти заполнить в одной из глав нашей диссертации.

Представляется продуктивным применение методов **мифокритической герменевтики** к романам Боуэн, однако, кроме недавней (2018 г.) статьи профессора английской литературы из Университета Эксетера Лорны Уилкинсон в сборнике *The Elizabeth Bowen Review*, посвященной мифу и сказке в творчестве Боуэн, мы не можем назвать ни одного исследования такого типа. В нашей работе мы будем обращаться к мифу в связи с некоторыми образами (а именно, образами опытных женщин и образами-символами огня, зеркала и лебедей).

Мы рассмотрели основные подходы, которые используют зарубежные исследователи, обращаясь к творчеству Э. Боуэн. Классифицировать подобным образом **отечественные исследования** не представляется возможным ввиду их малочисленности и отрывочности. Первой о Боуэн в 1985 году написала А.П. Саруханян в книге «Вторая мировая война в литературе зарубежных стран». Она верно отметила взаимосвязь между крупнейшим историческим катаклизмом и индивидуальной человеческой судьбой в романе «Зной дневной». Хотя Боуэн в книге отведено всего несколько страниц, Саруханян делает именно то, чего не

достаёт зарубежным исследователям: рассматривает психологический аспект военной прозы писательницы. Упоминает о Боуэн И.В. Кабанова в докторской диссертации, посвященной английской прозе 1930-х годов, и в учебнике «Зарубежная литература XX века» под редакцией В.М. Толмачева. А.М. Завозова в предисловии к своему переводу романа «Смерть сердца» (2019) приводит краткую биографию писательницы и лаконично, но верно рассуждает о смысле названия, «шекспировском» имени главной героини и теме дома и бездомности в романе.

Трое других русских исследователей – И. М. Левидова (в предисловии к сборнику рассказов «Плющ оплел ступени»), С. Н. Филюшкина (в статье 2005 г.) и Д.В. Лавлинский (в статьях и диссертации 2011 г.) анализируют не романы, а только рассказы Э. Боуэн. В какой-то степени можно сказать, что именно тот аспект творчества Боуэн, который менее всего изучен в зарубежном литературоведении (то есть, элементы стилистики), лучше всего изучен в отечественных исследованиях именно потому, что это проще делать на примерах рассказов, чем на произведениях крупной формы. Однако в этих работах речь идет не только о поэтике, но и о сюжетах, мотивах и психологизме рассказов.

В основной части настоящего исследования мы будем вновь обращаться к упомянутому выше работам – уже в связи с конкретными темами и проблематикой.

Научная новизна настоящего исследования состоит в более пристальном по сравнению с другими работами внимании к хронотопу в романах Боуэн, в выделении символов, которые выводят интерпретацию отдельных эпизодов и целых романов на новый, более глубокий, уровень, а также в применении к избранным отрывкам романов метода «пристального чтения», чего никто, насколько нам известно, ранее не делал. Кроме того, в отечественном литературоведении впервые подвергаются детальному анализу романы Э. Боуэн, которые уже давно находятся в центре внимания мирового литературоведческого сообщества.

Материал нашего исследования – все десять романов Элизабет Боуэн: «Отель» (*The Hotel*, 1927), «Последний сентябрь» (*The Last September*, 1929), «Друзья и родня» (*Friends and Relations*, 1931), «На север» (*To the North*, 1932), «Дом в Париже» (*The House in Paris*, 1935), «Смерть сердца» (*The Death of the Heart*, 1938), «Зной дневной» (*The Heat of the Day*, 1949), «Мир любви» (*A World of Love*, 1955), «Маленькие девочки» (*The Little Girls*, 1964) и «Ева Траут или смена кадров» (*Eva Trout or Changing Scenes*, 1968). Устоявшейся периодизации творчества Боуэн нет, но логичным представляется выделить два периода. В первый период можно включить большую часть романов (до «Мира любви» включительно), а во второй – лишь два последних романа. Связано это с тем, что в романе «Маленькие девочки» и «Ева Траут» писательница, как она сама признавалась, экспериментировала с точкой зрения, стараясь показать своих героев «со стороны» и уходя от позиции «всезнающего» автора. Кроме того, в этих романах намечается поворот к постмодернизму (на сюжетном и стилистическом уровне это выражается, в частности, в обращении к теме раскопок, в играх с текстом и с читателем, в использовании ложных аллюзий).

Мы также используем автобиографический материал (хроника «Боуэнс Корт», мини-автобиография «Семь зим» и неоконченная автобиография «Картинки и разговоры»), эссеистику и публицистику Боуэн, ее шпионские рапорты. Этот материал должен помочь нам в изучении творческого метода Боуэн и прояснить, откуда в ее романах те или иные темы и мотивы.

Хотя наш анализ постарается охватить все романы, некоторым из них мы будем вынуждены посвятить больше места, чем остальным. Это связано как с чисто формальными ограничениями по объему работы, так и с тем, что, на наш взгляд, некоторые из романов Боуэн лучше иллюстрируют тот или иной аспект ее творчества.

Основная цель исследования – восполнить имеющийся в отечественном литературоведении пробел, связанный с освоением художественного наследия Э. Боуэн, а также показать, что творчество Боуэн нуждается в серьезной переоценке

со стороны истории литературы и заслуживает включения в университетскую программу.

Для достижения этой цели мы ставим следующие **задачи**:

- 1) описать художественный метод Э. Боуэн и проследить – там, где это возможно, – его эволюцию;
- 2) показать, как трансформируются в ее творчестве традиционные романские темы и мотивы;
- 3) показать связь романистики Боуэн с традиционными романскими жанрами и указать на наиболее существенные различия;
- 4) выделить наиболее характерные для ее творчества символы и показать на конкретных примерах, как она ими пользуется;
- 5) указать на взаимосвязь пространства и времени в ее романах, описать эту взаимосвязь и выделить особенности хронотопа в романах Боуэн;
- 6) проанализировать избранные фрагменты романов Боуэн с помощью «пристального чтения», чтобы продемонстрировать их эстетическое воздействие на читателя и стилистическое своеобразие.

Указанным задачам соответствуют следующие **вопросы**, на которые мы отвечаем в процессе исследования:

- 1) Каков круг тем, мотивов и образов, которые использует Боуэн в своей романистике?
- 2) Где в романистике Боуэн проявляются традиции ее предшественников (и кого именно) и где – ее собственный новаторский подход?
- 3) В чем состоит жанровое своеобразие романов Боуэн?
- 4) Каковы основные и наиболее яркие особенности ее стиля?

На защиту выносятся следующие **основные положения диссертации**:

- 1) Романистика Э. Боуэн является важной частью англоязычного литературного наследия.

- 2) Романное наследие Боуэн представляет собой целостную систему, которая обладает собственными параметрами связности.
- 3) Особенности ее внимания к хронотопу определяются англо-ирландским происхождением писательницы, а также ее увлечением французскими романистами.
- 4) Для творчества Боуэн, при всей его несомненной связи с традицией, характерно определенное жанровое новаторство.
- 5) Постоянным объектом референций у Боуэн является фольклорный, мифологический и библейский материал, а также шекспировские тексты, в связи с чем ее романы обладают высоким уровнем интертекстуальности.
- 6) Э. Боуэн отличает пристальное внимание к выбору лексических единиц, которые реализуют несколько своих значений в рамках одного предложения, за счет чего ее проза приобретает сходство с поэтическим текстом.

Теоретическая значимость исследования соотносится с решением поставленных задач и заключается в углублении знаний об английской литературе XX века и особом внимании к вопросам поэтики прозаического литературного произведения.

Практическая ценность исследования состоит в том, что его результаты можно будет использовать для дальнейшего изучения творчества Э. Боуэн, а также в курсах по истории английской литературы и в общих курсах по истории зарубежной литературы XX века.

В плане методологии представляется продуктивным соединить элементы различных школ и направлений, так как жанр романа сам по себе предполагает множественность подходов к его анализу. Поэтому методологическая основа диссертации – принцип, сочетающий такие, на первый взгляд, противоречащие друг другу подходы, как герменевтика и поэтика (вспомним, что, по словам Г.К.

Косикова, перед ними стоят «хотя и разные, но тем не менее взаимодополняющие задачи»²⁰). Исходя из этого, в работе будет применяться комплекс литературоведческих методов исследования: герменевтико-интерпретационный, компаративный (для того, чтобы установить преемственность романистики Боуэн по отношению к творчеству ее предшественников и выделить новаторские черты), в отдельных случаях – психоаналитический и мифокритический методы. В известной степени будут применяться также биографический и культурно-исторический подходы, так как творчество Боуэн, безусловно, тесно связано и с ее личным опытом, и с совокупным опытом ее поколения. Анализ избранных фрагментов романов в последней главе следует принципам «пристального чтения».

Теоретической основой для изучения жанровых особенностей романов послужили исследования, посвященные роману воспитания (М.М. Бахтин, Е.А. Краснощекова, И.А. Влодавская), английскому и англо-ирландскому «усадебному роману» (Т.А. Склизкова, Клаус Лубберс).

Исследуя темы и мотивы романов Боуэн, мы принимаем во внимание теоретические работы Б.В. Томашевского, В.Б. Шкловского, Н.Д. Тмарченко, А.П. Скафтымова, И.В. Силантьева.

Обращаясь к вопросу хронотопа, мы опираемся, в первую очередь, на работы М.М. Бахтина, А.Я. Гуревича, Е.М. Букаты, Г.А. Субботиной.

Для изучения символов, которые использует Э. Боуэн, мы обращаемся к работам Г. Башляра, Е.М. Мелетинского (так как некоторые символы Боуэн имеют мифологическую основу).

Теоретической основой последней главы диссертации служат основополагающие работы «новых критиков» (А.А. Ричардса, У. Эмпсона, К. Брукса), а также Р. Барта, О.А. Джумайло и С.Н. Зенкина.

²⁰ Косиков Г.К. Поэтика и герменевтика (Выступление на круглом столе «XX век как литературная эпоха» в редакции журнала «Вопросы литературы» // Георгий Косиков. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. С. 527.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии. Первая глава состоит из трех разделов и исследует основные темы, мотивы и образы романистики Боуэн. Мы выделяем три сквозные темы романов Боуэн, каждой из которых посвящен отдельный раздел, а внутри них – ряд мотивов и образов, которым посвящены подразделы. Во второй главе речь идет о хронотопе в романах Боуэн: хотя пространство и время для удобства структурирования информации рассматриваются в отдельных разделах, мы стремимся показать, что эти категории в творчестве писательницы неразрывно взаимосвязаны. Третья глава исследует три сквозных символа романистики Боуэн. В четвертой главе мы предпринимаем попытку применить метод «пристального чтения» к шести отрывкам из романов Боуэн, чтобы проиллюстрировать некоторые из представленных нами в первых трех главах тезисов, исследовать наиболее частотные элементы стилистики и даже прояснить некоторые «темные места» этих романов. В выводах к главам, а затем в общем заключении мы суммируем все сказанное, отмечаем традиции и новаторство в романах Боуэн и намечаем пути для дальнейших исследований.

Глава I. Сквозные темы, мотивы и образы романов Э. Боуэн

I.1. Тема невинности и опыта

Тема невинности и опыта – одна из центральных для Боуэн. В английской литературе она приобрела особую значимость после того, как романтики перевели ее из области теологии в область психологии личности. Противопоставление невинности опыту характерно для творчества поэтов Озерной школы, а также Байрона, Шелли²¹. Если Уильям Блейк в «Песнях невинности и опыта» не рассматривал утрату невинности как необходимый этап приобретения опыта, то более поздние романтики видели в ней избавление от оков райского сада и необходимое благо на пути к самопознанию и познанию окружающего мира²².

Чарльз Диккенс, Льюис Кэрролл, Джозеф Конрад, Уильям Голдинг, Грэм Грин, Иэн Макьюэн – вот неполный список британских авторов, которые обращались в своих произведениях к теме невинности и опыта. Не менее популярна она и в литературе США, но здесь на первый план зачастую выходит развитие не отдельно взятого человека, а всего государства – американские герои, «новые Адамы», утрачивают невинность, чтобы сотворить мир заново в Америке²³. Боуэн, впрочем, в своем понимании этой темы опирается скорее на Генри Джеймса, который оказал на ее творчество огромное влияние и чьи героини – невинные инжениеры из Америки – утрачивают невинность, сталкиваясь с чуждым европейским миром. У Боуэн при этом почти отсутствует национальная проблематика, а героини сталкиваются с враждебностью окружающего мира в своей собственной стране.

Если попытаться обобщить весь англо-американский опыт обращения к этой теме, следует признать, что приобретение опыта в англоязычной литературе фактически приравнивается к взрослению. Поиск себя и своего места в мире, столкновение с жестокой и не всегда справедливой действительностью,

²¹ См. об этом, например: *Otten T. After Innocence: Visions of the Fall in Modern Literature*. Pittsburgh (Pa): University of Pittsburgh Press, 1982.

²² См. об этом, например: *Hirsch Jr. E.D. Innocence and Experience: An Introduction to Blake*. New Haven, L.: Yale University Press, 1964.

²³ См. об этом, например: *Lewis R.W.B. The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago, L.: The University of Chicago Press, 1955.

переоценка постулатов, ранее казавшихся незыблемыми, – через все это проходят героини на пути к формированию полноценной личности.

Мотивы утраты невинности и приобретения опыта характерны для жанра романа воспитания, поэтому представляется необходимым изучить, какую позицию занимают романы Боуэн по отношению к этому жанру, зародившемуся в эпоху Просвещения, но отнюдь не выродившемуся к двадцатому веку.

Помимо традиций романа воспитания и романтизма сильное влияние на творчество Боуэн в части темы невинности и опыта, несомненно, оказала христианская культура. Об этом чрезвычайно подробно написала Гэрриет Блоджетт в своей книге «Формы реальности: романы Элизабет Боуэн» (*Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*). Блоджетт отмечает, что, по Боуэн, для того чтобы обрести рай, человек должен сначала утратить невинность. При этом изгнание из рая неотделимо от фигуры Христа, так как без грехопадения жертва Христа не понадобилась бы. Миф о грехопадении и изгнании из рая дает христианину моральные и духовные причины расти над собой и делает каждого героем в борьбе за совершенствование; история Христа дает ему пример жертвы, на которую нужно пойти в этой борьбе²⁴. Героини романов Э. Боуэн, по мнению Блоджетт, проходят путь, полный испытаний и соблазнов, чтобы познать высшую истину и обрести блаженство в христианском смысле этого слова – не мирские блага, а духовную благодать. Так как тема христианства и библейских аллюзий представлена в книге Блоджетт исчерпывающе, мы не будем подробно на них останавливаться.

Тема невинности у Боуэн связана с образами детей, подростков и молодых девушек в возрасте 18-25 лет. О детях и подростках стоит сказать отдельно: между шестнадцатилетними и двадцатилетними героинями Боуэн слишком большая пропасть, чтобы рассматривать их вместе.

²⁴ Blodgett H. *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*. P., The Hague: Mouton, 1975. P. 19.

1.1.1. Образы детей и подростков в романах Э. Боуэн

Только в романе «Смерть сердца» в центре стоит фигура подростка, хотя подростки присутствуют и в других произведениях («Друзья и родня», «На север»), так же как и образы детей («Отель», «Друзья и родня», «Дом в Париже», «Зной дневной», «Маленькие девочки», «Ева Траут»). Для «Смерти сердца» тема невинности и опыта является центральной. Как показывает здесь Боуэн, процесс инициации, хотя и не бывает безболезненным, может быть созидательным и продуктивным – как для невинной героини, так и для окружающих.

Главная героиня романа «Смерть сердца» шестнадцатилетняя Порция, оставшись сиротой, переезжает в Лондон к своему единокровному брату Томасу и его жене Анне, однако искреннее сочувствие и душевное тепло в их доме она встречает лишь со стороны старой экономки Матчетт. Свои наблюдения за Томасом, Анной и их гостями Порция записывает в дневник. Записи просты и абсолютно беззлобны, но когда дневник находит и читает Анна, она возмущена тем, что Порция «следит» за ней, и рассказывает о дневнике своему другу писателю Сент-Квентину.

В доме Анны и Томаса Порция знакомится с Эдди – молодым поклонником Анны, которого она устроила в контору к мужу. Эдди привлекает невинность Порции, ее свежий, незамутненный взгляд на мир. Ему, очевидно, хочется проводить с ней время, но он не до конца искренен, позволяя Порции думать, будто между ними есть любовь. На самом деле, он относится к ней как к ребенку, а кроме того, вероятно, хочет вызвать ревность Анны. Порция же всерьез влюбляется в него и верит всему, что он ей говорит или пишет. Антипод Эдди – майор Брутт – искренний, немного наивный, очень добрый человек, который не может найти свое место в послевоенном мире. Анна случайно встречает его в кинотеатре и приглашает на чай из вежливости, хотя ранее они виделись всего один раз (майор Брутт – друг бывшего возлюбленного Анны). Майор Брутт очарован Порцией: он, как и Эдди, отмечает ее невинность и искренность, но у него и в мыслях нет этим воспользоваться.

Весной Анна и Томас уезжают в Италию, а Порцию отправляют к бывшей гувернантке Анны миссис Геккомб. В домике у моря в Сил-он-Си, где миссис Геккомб после смерти мужа живет с пасынком и падчерицей, у Порции появляются новые знакомые, она расцветает и становится увереннее в себе. Когда в Сил-он-Си на несколько дней приезжает Эдди, Порция знакомит его со своей компанией. Во время сеанса в кинотеатре Порция замечает, что Эдди держит за руку падчерицу миссис Геккомб. Хотя этот эпизод омрачает ее пребывание в Сил-он-Си, в целом, по сравнению с Лондоном, где люди настолько вежливы друг с другом, что никогда не показывают своих истинных чувств, Порции там нравится намного больше.

Когда Порция возвращается в Лондон, Эдди не спешит увидеться с ней, но она застаёт его пьющим чай с Анной и чувствует, что ее появления не ждали и не желали. Через несколько дней по дороге из школы Порция встречает Сент-Квентина, и тот внезапно рассказывает ей о том, что Анна читала ее дневник. Шокированная девочка жалуется Эдди, но разговор с ним убеждает ее в том, что он лишь играл с ней всё это время. Она не хочет возвращаться домой и в отчаянии приходит к единственному, как ей кажется, человеку, который не смеется над ней, – майору Брутту. Порция уговаривает его впустить ее к себе в гостиничный номер и рассказывает обо всех своих бедах, а в заключение предлагает жениться на ней. Майор Брутт, смущенный, отказывается, затем, с позволения Порции, звонит Томасу и Анне и сообщает, где она находится.

Анна и Томас поначалу не слишком волнуются по поводу отсутствия Порции, однако к тому моменту, когда звонит телефон, атмосфера в доме уже довольно напряженная. После звонка майора они не сразу могут решить, что делать. Наконец, они посылают за Порцией экономку Матчетт на такси. Последнее, что видит читатель – Матчетт, открывающая дверь гостиницы.

Из всех романов Боуэн «Смерть сердца» наиболее близок по жанру к роману воспитания, так как, в отличие от других произведений, в его центре стоит одна героиня, вокруг которой строится все повествование. Все остальные герои нужны автору, чтобы раскрыть образ Порции и поучаствовать в ее становлении.

Автор монографии, посвященной роману воспитания в русской литературе, Е.А. Краснощекова указывает на то, что произведения этого жанра обычно заканчиваются «искмым итогом – рождением баланса между желаниями сердца и требованиями ума»²⁵. Однако в случае с романом «Смерть сердца» мы так и не узнаем, будет ли достигнут этот баланс. Открытый финал дает возможности для различных толкований. Так, один из самых авторитетных исследователей творчества Боуэн Гермiona Ли считает, что будущее Порции – это жизнь, полная компромиссов²⁶. Ей придется смириться с тем, что во «взрослом» мире люди не всегда следуют голосу сердца. Именно поэтому, по мнению Ли, роман закачивается внутренним монологом – почти потоком сознания – экономки Матчетт, которая всех видит насквозь – и покойную мать Томаса, и Анну, и Эдди – и все-таки никогда не позволяет чувствам взять верх над правилами хорошего тона. Гэрриетт Блоджетт указывает на то, что Порция не только повзрослела сама, но и изменила жизни окружающих²⁷. Действительно, многие герои этого романа «потеряли» сердца еще до начала описываемых в нем событий, и функция Порции – их «оживить». Так, Анна, когда Порция сбегает из дома, внезапно демонстрирует понимание, которого от нее сложно было ожидать, и способность встать на место подростка, чрезвычайно метко описывая то, что должна чувствовать девочка:

*Contempt for the pack of us, who muddled our own lives then stopped me from living mine. Boredom, oh such boredom, with a sort of secret society about nothing... Frantic, frantic desire to be handled with feeling, and, at the same time, to be let alone. Wish to be asked how I felt, great wish to be taken for granted...*²⁸

В то время как большинство исследователей видят в «смерти сердца» Порции положительный итог – приобретение опыта и «возрождение» чужих

²⁵ Краснощекова Е.А. Роман воспитания Bildungsroman на русской почве. СПб: Издательство «Пушкинского фонда», 2008. С. 16.

²⁶ Lee H. Elizabeth Bowen. P. 125.

²⁷ Blodgett H. Patterns of Reality. P. 151.

²⁸ Bowen E. The Death of the Heart. NY: Knopf, 1939. P. 409. В дальнейшем цит. по этому изданию.

сердец, – профессор Ливерпульского университета Нил Коркоран сетует на утрату Порцией невинности и непосредственности, которые «так глубоко восхищали нас» в ней и называет приобретенное ею знание «печально губительным»²⁹.

Традиционная для романа воспитания фигура «учителя» или «наставника» больше всего подходит экономке Квейнов Матчетт, которая разъясняет Порции характер взаимоотношений между ее отцом и миссис Квейн, а также отчасти между Томасом и Анной, предупреждает ее насчет Эдди и мысленно отчитывает за побег из дома, пока едет в такси до гостиницы. Однако своего рода «учителями» становятся и Сент-Квентин, который открывает Порции правду о том, что Анна читала ее дневник (и читает лекцию о «взрослом» поведении), и даже Эдди, который, пусть и непреднамеренно, дает Порции, возможно, самый важный урок.

Порция, которая росла, переезжая из одной гостиницы в другую, и до своего переезда в Лондон по большому счету не общалась ни с кем, кроме своей матери, не знает о существовании «правил», которыми взрослые руководствуются в общении. «Ее невинность связана не только с возрастом и полом. Это также и социальная невинность» – пишет Гермiona Ли³⁰. То, что Анна презрительно отозвалась о розовых гвоздиках, присланных ей майором Бруттом; то, что они с Томасом «вздыхают и закатывают глаза», когда он уходит, кажется Порции отвратительным лицемерием. Когда Анна читает ее дневник и не говорит ей, а Эдди знает об этом и тоже не говорит ей, это повергает ее больше в отчаяние, чем в гнев. Там, где обычный подросток устроил бы скандал (но не удивился бы, ведь нет ничего особенно примечательного в том, что взрослые «подглядывают» за детьми и обманывают их), она сбегает из дома, так как просто не может вынести новой встречи с людьми, которые так себя ведут. Порция привыкла выражать чувства прямо; ей невдомек, что люди могут говорить вовсе не то, что думают. Именно поэтому она так легко увлекается Эдди: все видят, что он актерствует,

²⁹ *Corcoran N. Elizabeth Bowen: The Enforced Return. P. 125.*

³⁰ *Lee H. Elizabeth Bowen. P. 104.*

кроме нее. Одновременно невинность Порции как бы высвечивает притворство окружающих. Анне, Эдди, Сент-Квентину так невыносима мысль о ее дневнике именно потому, что в нем она, пусть ненароком, срывает с них маски. Сент-Квентин называет ее «божьем соглядатаем». Эта шекспировская аллюзия заставляет вспомнить вопрос, заданный Сент-Квентином в самом начале романа: «But why was she called Portia?»³¹. Таким образом, образ Порции соотносится и с образом честной и прямодушной Корделии из «Короля Лира», и, как отмечает Гермiona Ли, с Порцией из комедии «Венецианский купец»³². Как и Порция Шекспира, которая переодевается в костюм судьи, Порция Боуэн выносит свои суждения по поводу сдержанной «вежливости» взрослых – и в ее глазах их «вежливость» выглядит как лицемерие и бессердечие. Сент-Квентин объясняет ей:

*What makes you think us wicked is simply our little way of keeping ourselves going. We must live, though you may not see the necessity. In the long run, we may not work out well. We attempt, however, to be more civil and kindly than we feel. The fact is, we have no great wish for each other – no spontaneous wish for each other, that is to say. This lack of goût makes us have to behave with a certain amount of policy. Because I quite like Anna, I overlook much in her, and because she quite likes me she overlooks much in me. We laugh at each other's jokes and we save each other's faces...*³³

Когда Сент-Квентин рассказывает Порции, что Анна прочла ее дневник, он удивляется сам себе и признает, что это заставляет его чувствовать себя в «фантастической вселенной»: «Its unseemliness and its glory are indescribable, really. One becomes a Colossus...»³⁴. Порцию, однако, этот поступок не удивляет, ей и в самом деле, как замечает Сент-Квентин, вовсе нелюбопытно, почему он так сделал, ведь в ее «системе координат» только так и можно было поступить.

³¹ Bowen E. The Death of the Heart. P. 21.

³² Lee H. Elizabeth Bowen. P. 123.

³³ Bowen E. The Death of the Heart. P. 331.

³⁴ Ibid. P. 332.

Другой «божий соглядатай» Боуэн – это Генриетта из романа «Дом в Париже». Одиннадцатилетняя Генриетта останавливается в Париже по дороге к бабушке, которая живет на юге Франции. Дом, куда привозит Генриетту Наоми Фишер – приятельница ее бабушки – и раньше служил временным пристанищем для богатых благовоспитанных девочек из Англии, приезжавших в Париж учиться живописи или музыке. Хозяйка дома, мадам Фишер – вдова, мать Наоми, уже несколько лет не встает с постели из-за болезни, но ее власть над дочерью и над всеми, кто попадает в ее владения, по-прежнему сильна. В доме мадам Фишер по странному совпадению оказывается мальчик по имени Леопольд, который ждет первой в своей жизни встречи со своей биологической матерью. Наоми неловко об этом говорить, но она всё же в общих чертах обрисовывает ситуацию Генриетте в такси и предупреждает, чтобы девочка не задавала вопросов.

Роман имеет трехчастную структуру; самая длинная – вторая – часть посвящена прошлому, в котором будущая мать Леопольда Карен, подруга Наоми и одна из постоялиц дома в Париже, влюбляется в жениха Наоми Макса, в результате чего помолвка оказывается расторгнутой, Макс совершает самоубийство на пороге дома мадам Фишер, а затем рождается Леопольд, которого отдают в приемную семью в Италии. Первая и третья части романа описывают длинный день Генриетты и Леопольда в доме в Париже, во время которого они по очереди посещают комнату мадам Фишер и беседуют с ней; разговаривают между собой о весьма «взрослых» вещах – любви и смерти; узнают, что Карен не приедет, и встречают мужа Карен, который все же забирает Леопольда и заодно отвозит Генриетту на вокзал, где они и прощаются.

Безусловно, роль Генриетты в романе – это роль наблюдателя. Она лишь по чистой случайности оказывается свидетельницей драмы Леопольда, и сложно сказать, окажут ли впечатления этого дня на нее сильное влияние. Однако образу Генриетты уделено в романе довольно много внимания, и он представляет интерес сам по себе. Гермiona Ли считает его архетипическим образом

английской героини – разумной, прагматичной, приземленной³⁵. Действительно, она напоминает кэрроловскую Алису и тоже попадает в своего рода «зазеркалье» – в дом в Париже (но Париж она увидит лишь из окна такси) и в «что-то худшее, нежели прошлое, которое все еще не окончено» («something worse than the past in being not yet over»³⁶). Она достаточно невинна, чтобы возить с собой плюшевую обезьянку и считать, что игрушка обладает сознанием, но уже достаточно опытна, чтобы, например, понимать, что Леопольд не хочет ее обидеть или сделать больно, когда спрашивает, скучает ли она по своей умершей матери. Для ребенка Генриетта слишком много анализирует; по сравнению с Леопольдом она ведет себя совершенно как взрослая.

Леопольд, напротив, любопытен, капризен, несдержан, однако не это делает его невинным. Именно в образе Леопольда невинность приравнивается к незнанию, что и дает повод Гэрриетт Блджетт видеть в детях «Дома в Париже» Адама и Еву³⁷. Ева-Генриетта уже отчасти вкусила от плода древа познания, тогда как Адам-Леопольд отчаянно жаждет этого, но ему не дают этого сделать. В романе отражены усилия взрослых скрыть от детей сексуальную и трагическую сторону жизни. В письме приемных родителей, которое Леопольд находит в сумочке Наоми, они предупреждают, что еще не говорили с ним на «запретные» темы: «We do not consider him ripe for direct sex-instruction yet, though my husband is working towards this through botany and mythology»³⁸. Они не объяснили Леопольду, почему он не живет с матерью, и их пугает предстоящая встреча мальчика с ней, так как они считают, что практически всё, что бы Карен ему ни сказала, будет неуместным. Эти попытки оградить ребенка от знания и опыта выглядят комичными, так как ребенок найдет к ним дорогу раньше, чем взрослые успеют продумать свою тактику с использованием «ботаники и мифологии». В романе «искусителем», который раскрывает Леопольду тайну его рождения, оказывается мадам Фишер. Она начинает разговор с того, что просит мальчика не

³⁵ Lee H. Elizabeth Bowen. P. 81.

³⁶ Bowen E. The House in Paris. NY: Knopf, 1936. P. 42. В дальнейшем цит. по этому изданию.

³⁷ Blodgett H. Patterns of Reality. P. 20.

³⁸ Bowen E. The House in Paris. P. 31.

задавать ей вопросов, которые заставили бы ее чувствовать себя неловко: «It is not easy for me to talk to you naturally, for fear of perhaps inadvertently telling you something you do not know and they mean you never to know»³⁹. Однако Леопольд хочет именно этого: узнать то, о чем его приемные родители предпочли бы ему никогда не рассказывать, и мадам Фишер хочет ему об этом рассказать – она просит его не задавать вопросов именно для того, чтобы он их задал. Мадам Фишер говорит с Леопольдом, как со взрослым, не упрощая и ничего не скрывая, поэтому Леопольд может открыться ей и разражается страстным монологом на тему того, как тяжело быть ребенком в мире взрослых, которые отказывают ему в приобретении любого опыта: от разбитых коленей («Why should I have iodine stung on my knees when I fall down...»⁴⁰) и питья вина до обретения истинного знания о его происхождении, что для него приравнивается к обретению памяти («They are so pleased because I cannot remember anything else but them»⁴¹). Мадам Фишер не может помочь ему избавиться от постоянного контроля со стороны взрослых, но память ему подарить она способна: она рассказывает Леопольду, как он попал к приемным родителям, что его отец и Наоми были помолвлены и что у Карен нет других детей.

Дети и подростки в романах Боуэн не всегда невинны: писательница показывает, что они могут быть и хитрыми, и злыми, и испорченными. Детям не стоит доверять: например, в романе «Отель» Сидни, которой двадцать два года, сама недавно перестала быть ребенком и именно поэтому относится к ним с глубоким недоверием. Впрочем, одиннадцатилетняя Корделия, которая напрашивается на прогулку с ней, не делает ничего плохого: она лишь довольно надоедлива и часто задает неудобные вопросы. Подруга абсолютно невинной и глубоко несчастной четырнадцатилетней Полин из романа «На север» уже настолько опытна, что способна манипулировать взрослыми: несколько ее ремарок едва не приводят к их помолвке. В романе «Друзья и родня» пятнадцатилетняя Теодора грубит родителям, так как считает, что они не

³⁹ Ibid. P. 224.

⁴⁰ Ibid. P. 229.

⁴¹ Ibid.

стремятся «выбиться в люди» (героиня отчасти права, недаром автор дает ее семье фамилию Thirdman – букв. третий, лишний человек). Школьная подруга Порции Лилиан в романе «Смерть сердца» влюбляется в учительницу музыки; покупает платье, которое ее мать считает слишком откровенным, чтобы встретиться с актером, которым она восхищается. Образ Лилиан с ее «взрослыми» проблемами противопоставлен образу невинной Порции. Лилиан более опытна и лучше разбирается в людях (так, она сразу видит в Эдди «прохвоста»), но этот опыт делает ее вульгарной. Самый «противный» ребенок – Мод из романа «Мир любви». В школе ее боятся дети, которых она атакует по религиозному признаку (нападая на протестантов и щадя католиков); родителям и тете она грубит; шпионит за сестрой и никогда ничего не делает бесплатно.

Таким образом, дети и подростки в романах Боуэн могут быть как невинными, так и испорченными, а могут быть и весьма мудрыми и проницательными, как Генриетта. Детская невинность показана как отсутствие опыта, в приобретении которого взрослые детям отказывают.

1.1.2. Образ «инженю» в романах Боуэн и мотив опасной невинности

«Большой вопрос касательно героини Боуэн, может ли она когда-либо по-настоящему повзрослеть»⁴², – пишет Шон О’Фаолейн. Боуэн не интересуют «взрослые» героини; она фокусируется на самом процессе взросления. Героини большинства романов Боуэн, начиная с Сидни в первом романе «Отель» и заканчивая Евой в последнем романе «Ева Траут», переживают «момент существенного становления человека» (выражение М.М. Бахтина), лиминальный период. Это всё еще момент невинности, но, точно так же, как у Генри Джеймса, не статичное состояние, а переходный момент. Вот что пишет исследователь Джеймса Грэнвиль Джонс: «Хотя невинность – данность, обусловленная самим человеческим существованием, это не статичное состояние. Это лишь «всё еще не», предшествующее инициации»⁴³.

⁴² O’Faolain S. The Vanishing Hero: Studies in Novelists of The Twenties. L.: Eyre & Spottiswoode, 1956. P. 187.

⁴³ Jones G.H. Henry James’s Psychology of Experience: Innocence, Responsibility, and Renunciation in the Fiction of Henry James. The Hague, Paris: Mouton, 1975. P. X.

В лиминальный период любое событие может стать «значимым» – так в теории Л.С. Выготского обозначаются те воздействия среды, которые влияют на процессы развития и дальнейшую жизнь ребенка при переходе в другую возрастную группу⁴⁴. Так как героини Боуэн, не будучи детьми, тоже находятся в переходном моменте, представляется целесообразным использовать термин «значимое событие» и в отношении них. «Значимым событием» может стать всё что угодно – здесь важен не масштаб события, а то, как к нему относится человек. Если в большинстве романов Боуэн эти события все-таки довольно существенны – секс, смерть любимого человека, измена – то для Сидни из романа «Отель» «значимым событием» становится всего лишь авария, свидетельницей которой она становится. Сидни в сопровождении своей кузины приезжает в отель на итальянской Ривьере отдохнуть после экзаменов. В отеле девушка попадает под влияние миссис Керр – одной из многих «маккиавелианских» (характеристика Г. Ли) женщин Боуэн. Когда к миссис Керр приезжает ее сын и всё внимание женщины переключается на него, Сидни чувствует себя одинокой и брошенной и от отчаяния соглашается на брак со священником Мильтоном, которого не любит. В финальной части романа, когда Сидни, ее кузина, Мильтон и миссис Керр возвращаются в автомобиле с прогулки, дорогу им преграждает повозка с дровами, запряженная лошадьми. Кучер не справился с крутым поворотом, и повозка перевернулась. Этот не слишком серьезный инцидент внезапно заставляет Сидни разорвать помолвку с Мильтоном. Конечно, такой исход был подготовлен миссис Керр, которая вела хитрые диалоги как с невестой, так и с женихом, стараясь убедить их, что этот брак будет ошибкой. Здесь напрашивается ассоциация с джойсовской епифанией: так же, как и у Джойса, даже незначительное событие может иметь серьезные последствия для внутренней жизни героя.

Как отмечает Г. Джонс, «через опыт...невинность либо развивается, либо совращается, что может принести моральное прозрение, смятение или вред

⁴⁴ *Выготский Л.С.* Проблема возраста // *Л.С. Выготский. Собрание сочинений. Т.4: Детская психология.* М.: 1984. С. 258.

окружающим»⁴⁵. Важная мысль, которая звучит в этой цитате, – это скрытая опасность, которую может нести в себе невинность. Так же как и героини Джеймса, героини Боуэн именно из-за своей неопытности могут нанести вред окружающим. В лучшем случае в результате разбиваются сердца, в худшем – прерываются жизни. Когда Сидни разрывает помолвку, страдает, в первую очередь, Милтон. Героиня романа «На север» не может пережить предательство своего любовника – и губит и его, и себя в автокатастрофе. Последствия любви Карен и Макса в романе «Дом в Париже» самые катастрофичные: невеста Макса остается с разбитым сердцем; сам Макс кончает жизнь самоубийством; ребенок Карен отправляется в приемную семью. В романе «Мир любви» Джейн, открывающая для себя мир любви через чтение старых писем, найденных на чердаке, переворачивает с ног на голову устоявшийся, спокойный, ничем не примечательный мирок своих родителей и тетки. В «Еве Траут» невинность Евы приводит к разводу ее бывшей учительницы с мужем.

Часто опасность невинности связана с тем, что невинные героини воспитаны в системе ценностей, характерных для английского высшего класса: это, прежде всего, справедливо для Эммелин Саммерс в романе «На север» и Карен Михаэлис в романе «Дом в Париже». Героини, привыкшие к удушающей атмосфере сдержанности, умалчиваний, приличий, в какой-то момент восстают против нее: «Without knowing, they want to ‘suffer’, they must exaggerate...they love to enjoy love as a system of doubts and shocks...»⁴⁶. Получается, что чем более невинны героини, чем сильнее их с детства ограждают от соблазнов ума и плоти, тем более они склонны к такой революции. «Энергия отрицания», как отмечает автор монографии, посвященной английскому роману воспитания И.А. Влодавская, вообще является характерной особенностью развития этого жанра в Великобритании. «Стимулом движения становится отказ от навязываемой средой социальной роли во имя обретения себя, реализации сущностных черт своей

⁴⁵ Jones G.H. Henry James's Psychology of Experience. P X.

⁴⁶ Bowen E. The House in Paris. P. 113.

природы» – пишет Влодавская⁴⁷. В романах Боуэн революции, которые совершаются по велению сердца, в некоторых случаях подавляются матерями или родственницами, но могут и закончиться катастрофой. Именно такая невинная девушка, как Эммелин, может влюбиться в негодя, и именно Карен, мать которой не может выстроить диалог с дочерью на «неподобающую» тему секса, рождает вне брака. Анализируя весь корпус романов Боуэн, мы можем сделать еще одно предположение о финале центрального для темы невинности и опыта романа «Смерть сердца». Может быть, именно то, что Порция была воспитана не Квейнами, а своей простой, совсем не стремящейся в высший свет матерью, поможет ей пережить свою первую любовную драму и использовать в будущем опыт, которого у Эммелин и Карен просто не было.

1.1.3. Образ опытной женщины в романах Боуэн

Боуэн рано потеряла мать, с которой была очень близка, а отец страдал психическим расстройством и больше времени проводил в больнице, чем со своей дочерью. Всю жизнь страдавшей заиканием (которое, впрочем, по свидетельствам современников, то появлялось, то исчезало), Боуэн особенно тяжело было произносить слово «мама». Возможно, поэтому почти в каждом ее романе присутствуют образы сирот. Лоис («Последний сентябрь»), Эммелин и Полин («На север»), Порция («Смерть сердца»), Ева («Ева Траут») – это список лишь круглых сирот. Помимо них, есть множество героев из неполных семей; отца нет почти ни у кого. Леопольд из романа «Дом в Париже» отдан на воспитание в приемную семью и никогда не видел своих родителей; мать Сесилии («На север») живет в Америке с новым мужем; Диана («Маленькие девочки») растет без отца.

Воспитанием Элизабет с тринадцати лет, когда умерла ее мать, занимались многочисленные тетуски. «Она наблюдала за людьми среднего возраста. Тетуски и дядюшки были и всегда оставались ее мифологией»⁴⁸ – пишет биограф Боуэн В. Глендиннинг. Действительно, людей среднего возраста, особенно

⁴⁷ Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. Киев: Издательское объединение «Вища школа», 1983. С. 9.

⁴⁸ Glendinning V. Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer. P. 68.

женщин, в романах Боуэн встречается немало. Часто они играют роль «родительских суррогатов», людей, замещающих отсутствующих родителей. «Тетушки», которые являются второстепенными героинями, чаще всего изображаются с юмором, в ироническом ключе. Это Тесса Беллами, мисс Пим и мисс Фитцджеральд в романе «Отель», тетя Эльфриды, одноклассницы главной героини, в романе «Маленькие девочки», миссис Геккомб в романе «Смерть сердца» и другие. Однако не менее распространен и образ властной, своенравной женщины, которая вмешивается в жизнь близких людей, зачастую разрушая ее. «Тетушки» Боуэн часто под видом благих намерений вторгаются в личную жизнь других ее сквозных персонажей – молоденьких наивных девушек.

Героиня романа «Отель» Сидни Уоррен – не сирота, но и она оказывается под влиянием старшей женщины, миссис Керр. Ревнуя ее к сыну, Сидни соглашается на брак с человеком, которого не любит. Миссис Керр расстраивает эту помолвку с помощью умелых манипуляций, и хотя читатель понимает, что это к лучшему, эта героиня все-таки не вызывает симпатий.

Миссис Керр – предшественница всех следующих «опасных тетушек» Боуэн, в том числе, леди Нейлор из романа «Последний сентябрь». Хотя формально хозяином англо-ирландского поместья Дэниелстаун является лорд Нейлор, дядя главной героини Лоис, влияние его жены намного сильнее. В конце концов, именно она расстраивает помолвку Лоис с английским офицером Джеральдом, который затем погибает в столкновении с бойцами ИРА. Беннет и Ройл так описывают действия леди Нейлор:

С помощью осторожных психологических и социальных манипуляций леди Нейлор удается уничтожить чувство между влюбленными, заключив это чувство в рамки ограничивающего, обездвиживающего общественного строя, как бы поместив его в натюрморт⁴⁹.

Если миссис Керр использовала свое влияние, чтобы уберечь Сидни от очевидной ошибки, то во втором романе Боуэн ситуация несколько сложнее:

⁴⁹ Bennet A., Royle N. Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel: Still Lives. NY: St. Martin's Press, 1995. P.15.

возможно, Лоис и не любит Джеральда, но нельзя утверждать с уверенностью, что она не была бы с ним счастлива. Однако Боуэн интересует не это.

По Боуэн, власть человека над другим человеком должна быть строго ограничена. О своих англо-ирландских предках она пишет, что их собственность позволяла им распоряжаться властью грамотно и умеренно, в пределах, ограниченных их земельными наделами⁵⁰. Аристократка по рождению и воспитанию, Боуэн не выступала против социальной иерархии и власти человека над человеком, в том случае, если эта власть не употребляется во зло. Однако власть, не оправданная социальными факторами, применяемая человеком по отношению к человеку его же круга, для нее была неприемлема. Непривлекательность фигуры миссис Керр связана не с тем, что она расстроила помолвку Сидни, а с тем, что она же и явилась причиной этой помолвки. Взяв на себя роль матери по отношению к младшим подругам или племянницам, «опытные женщины» Боуэн не понимают, что власть над неопытными душами, которую они получают, налагает на них огромную ответственность. Миссис Керр начинает пренебрегать этой ответственностью, как только вместо «фальшивой дочери» у нее появляется настоящий сын. Леди Нейлор тоже играет роль родителя вполсилы, надевая эту маску тогда, когда ей это удобно. Она не интересуется, о чем думает ее племянница, что она чувствует, чем увлекается, однако считает себя вправе принимать участие в личной жизни Лоис, и не напрямую, а за ее спиной.

Лорна Уилкинсон считает, что образ «злой мачехи» в романах Боуэн уходит корнями в волшебную сказку⁵¹. Она небезосновательно сравнивает Леопольда и Генриетту из романа «Дом в Париже» с Гансом и Гретой из немецкой сказки. Мадам Фишер, по этой теории, становится злой ведьмой, которая заманивает детей в свой дом, но не для того чтобы съесть их, а для того чтобы «искусить». В

⁵⁰ Bowen E. Bowen's Court // Bowen E. Bowen's Court & Seven Winters: Memories of a Dublin Childhood. L.: Virago, 1984. P. 455.

⁵¹ Wilkinson L. "Thousands of avid glittering eyes": Myths, Fairy-Tales and Intelligence in the Works of Elizabeth Bowen // The Elizabeth Bowen Review. Vol. 1, May 2018. P. 7.

разговоре с Леопольдом мадам Фишер сама проводит эту параллель, предлагая мальчику воспринимать ее словно «имбирный пряник»:

*Fairytales always made me impatient also. But unfortunately there is no doubt that in life such things exist: we are all very much bound up in what happens. So you must be content to see me as so much gingerbread, or whatever you wish...*⁵².

К примеру из «Дома в Париже», который использует Уилкинсон, добавим другой. В романе «Зной дневной» родной дом шпиона Роберта Келвея назван «заколдованным лесом» («a bewitched wood»⁵³). Управляет этим «лесом» миссис Келвей, мать Роберта, которую главная героиня романа Стелла сразу называет «злой», используя именно то прилагательное, которое обычно используется при описании ведьм («wicked»⁵⁴). В сочетании с характеристикой, данной дому буквально несколькими строчками ранее, этот эпитет не оставляет сомнений в том, что автор апеллирует к традиционному образу злой колдуньи из волшебной сказки.

Уилкинсон также замечает, что, как и во многих сказках, у «золушек» и «белоснежек» Боуэн отцы отсутствуют или проявляют слабость характера, что и позволяет «злым мачехам» или матерям властвовать единолично⁵⁵. Например, Лоис из романа «Последний сентябрь» – сирота, а ее дядя во всем подчиняется своей супруге. Исследователь Лорна Рейнольдс сравнивает его с «добродушным страусом»⁵⁶. Отец Порции из романа «Смерть сердца» описан как слабый, нерешительный человек, да и его сын Томас, брат Порции, «под каблуком» у своей жены Анны. В романе «Зной дневной» автор называет дом Роберта Келвея «домом-людоедом» («a man-eating house»⁵⁷), что можно истолковать как в самом общем смысле, так и более узко, как «дом, пожирающий мужчин». В первое

⁵² Bowen E. The House in Paris. P. 224.

⁵³ Bowen E. The Heat of the Day L.: Cape, 1949. P. 110. В дальнейшем цит. по этому изданию.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Wilkinson L. "Thousands of avid glittering eyes". P. 8.

⁵⁶ Reynolds L. The Last September – Elizabeth Bowen's Paradise Lost // Ancestral Voices: The Big House in Anglo-Irish Literature: A Collection of Interpretations. Hildesheim: Olms, 1992. P. 150.

⁵⁷ Bowen E. The Heat of the Day. P. 248.

десятилетие двадцатого века, уточняет автор, появилось множество таких «чудовищных» домов, созданных для развлечения дам среднего класса. Мистер Келвей, купив этот «дом-людоед», понял, что совершил ошибку, и именно с этого момента началась история продажи дома, так ничем и не завершившаяся. Роберт говорит об отце: «He let himself be buckled into this marriage like Ernie's Labrador used to let itself be buckled into his collar»⁵⁸. Хотя в романе не говорится, в чем конкретно был ущемлен несчастный муж миссис Келвей, неоднократно упоминается о его «унижениях», «бесчестии», его «неловкости» и «смущении» в общении с семьей; невозможно, по словам Роберта, было не заметить в нем «сломанную пружину».

В своем «заколдованном лесу» миссис Келвей создала идеальную обстановку для формирования Роберта как будущего шпиона. Из дома невозможно было выйти так, чтобы никто этого не заметил, а письма должны были выставляться на всеобщее обозрение, прежде чем прочитывались получателем. Роберт избрал своим увлечением фотографию, чтобы иметь повод запереться в темной комнате и побыть наедине с собой, а также улизнуть в город под предлогом покупки пленки. Принудительная открытость оказала прямо противоположный эффект. Таким образом, как справедливо отмечает Г. Блджетт, и мистер Келвей, и Роберт стали жертвами «дома-людоеда»⁵⁹. Хотя в этом романе и нет «золушки», но есть слабый, беспомощный отец и деспотичная, властная мать, вариант сказочной «злой ведьмы».

Мадам Фишер в романе «Дом в Париже» так же, как и миссис Келвей в «Зное дневном», обладает таинственной властью над всеми, кто попадает в ее дом, и так же ничего не упускает из виду: «She asked questions, but knew: she knew where you went, why, with whom, and whether it happened twice. Though Paris was large, you were never out of her ken»⁶⁰. Девочки, которые живут в ее доме, не могут понять, обладает ли она сверхъестественными способностями или просто заставляет свою дочь Наоми следить за ними (но в таком случае, как Наоми

⁵⁸ Ibid. P. 114.

⁵⁹ Blodgett H. Patterns of Reality. P.162.

⁶⁰ Bowen E. The House in Paris. P. 107.

удается следить за несколькими девочками одновременно?). Неудивительно, что воспитанная в такой атмосфере Карен учится, как Роберт Келвей, прятаться, обманывать и предавать. Карен одновременно невинна и испорченна: с одной стороны, ее роман с Максом – это проявление природного инстинкта и нерассуждающего чувства, с другой – она все же обманывает, пусть и недолго, близкую подругу и родителей. Боуэн снова показывает, как из ребенка, чью свободу ограничивали в детстве, вырастает предатель.

Можно также сравнить описанные выше дома с домом миссис Геккомб в романе «Смерть сердца» – в последнем тоже все знают всё обо всех, но никто не ведет тайную слежку: «Waikiki...was a sounding box: you knew where everyone was, what everyone did...»⁶¹. В таком доме могут вырасти грубияны вроде пасынка и падчерицы миссис Геккомб, но не шпионы.

В связи с образом «злой ведьмы» интересен образ миссис Квейн – матери Томаса Квейна в романе «Смерть сердца», которая, являясь «внесценическим» персонажем романа (на момент начала романного действия ее уже нет в живых), тем не менее, достаточно ярко описана. Анна говорит о ней, что она «была из тех неумолимо приятных женщин, от чьей приятности никак нельзя увернуться»⁶²: «She was one of those implacably nice women whose niceness you can't get past, and whose understanding gets into every crack of your temperament»⁶³. Мистер Квейн, по словам той же Анны, «ел у нее с руки». Миссис Квейн не казалась ни властной, ни жестокой, но она подчинила себе мужа, сделала его безвольным, слабым. Единственный протест, на который он оказался способен, – это измена. Когда миссис Квейн об этом узнала, она выставила его за дверь, но без скандала, не потому что злилась на него, а потому что так «было правильно». По мнению экономки Матчетт, она «принесла в жертву» мистера Квейна. Когда Порция робко предполагает, что миссис Квейн хотела сделать «как лучше», Матчетт возражает: «No, she meant to do it right»⁶⁴. Ее реакция как на измену мужа, так и на

⁶¹ Bowen E. The Death of the Heart. P. 173.

⁶² Ibid. P. 15.

⁶³ Боуэн Э. Смерть сердца / Пер. с англ. А. Завозовой. М.: Фантом Пресс, 2019. С. 37.

⁶⁴ Bowen E. The Death of the Heart. P. 96.

рождение Порции – это именно то английское сдержанное «благородство», против которого протестуют юные героини Боуэн. В романе, таким образом, проводится граница между «как лучше» и «как положено». Авторская позиция здесь очевидна: герои, которые симпатичны Боуэн, не действуют «как положено», доводы сердца для них важнее доводов рассудка. Тем не менее, эти герои, как Порция, сталкиваются с тем, что действовать всегда по велению сердца может быть опасно, глупо или невозможно, и лишь те из них, кто сможет достигнуть баланса между невинностью и опытом, выживут в этом мире.

В последнем романе Боуэн «Ева Траут» «ведьма» уступает место «колдуну»; на смену «злой мачехе» приходит «злой крестный». Умирая, отец главной героини Евы поручает ее опеке своего любовника Константина. Именно он является к Еве домой в тот вечер, когда ее навещает муж ее бывшей учительницы и именно Константин выставляет затем этот эпизод перед учительницей так, что у той не остается сомнений в том, что муж изменил ей с Евой.

Мы видим, что образ «злой колдуньи» или «мачехи» – сквозной для романов Боуэн, однако в одном из них он появляется не в чистом виде, а в качестве пародии. Это леди Уотерс из романа «На север». В романе две девушки, Сесилия и Эммелин, живут вместе после безвременной смерти мужа Сесилии и брата Эммелин, Генри. Мать Сесилии, вторично выйдя замуж, живет в Америке; Эммелин и Генри – сироты с детства. У обеих девушек, таким образом, нет никого ближе сэра Роберта Уотерса – он приходится двоюродным дядей Эммелин и Генри и – через брак – дальним родственником Сесилии. Какими бы далекими ни казались эти родственные связи, супруга сэра Роберта леди Уотерс принимает живое участие в жизни обеих девушек. У нее нет своих детей, и ей не хватает драм, сложностей, событий. Это она свела Сесилию и Генри, и ей хотелось бы и дальше влиять на судьбы ее молодых протеже, быть их доверенным лицом, но они не спешат посвящать ее в свои дела. Боуэн рисует образ леди Уотерс с иронией. Женщина думает, что всегда чувствует, если где-то назревает кризис, но большинство этих кризисов – лишь плод ее воображения:

*Lady Waters was quick to detect situations that did not exist. <...> Upon meeting, her very remarkable eyes sought one's own for those first intimations of crisis she was all tuned up to receive, she entered one's house on a current that set the furniture bobbing, at Rutland Gate destiny shadowed her tea-table*⁶⁵.

Не в силах повлиять на Сесилию или Эммелин, леди Уотерс находит себе других подопечных, с более слабым характером. Сесилия застаёт у нее в гостях Герду – «маленькую Герду Блай» – которая вызывает у девушки скуку и раздражение: «With a cold eye, Cecilia watched her tucking her gloves away behind a sofa cushion with all the coy propriety of a favoured squirrel»⁶⁶. Герда, которая смотрит на леди Уотерс влюбленными глазами и не пропускает ни единого ее слова, – это именно тот человек, который позволяет старшей женщине почувствовать свою значимость и влияние. Однако Герда показана с точки зрения независимой и знающей себе цену Сесилии, и это дает нам понять, что леди Уотерс лишь играет роль «ведьмы», но на самом деле ею не является. Сама леди Уотерс не удовлетворена преданностью и доверием одной лишь Герды; во время обеда она пытается осторожно выведать, что происходит в жизни Сесилии, которая интересуется ее намного больше, однако та не хочет вести доверительные беседы при Герде. В конце концов, леди Уотерс на время выпроваживает Герду, но так и не успевает ничего выведать.

У женских образов Боуэн много общего с женскими образами Генри Джеймса и Э.М. Форстера. Прообразом миссис Келвей или миссис Фишер можно считать, например, деспотичную и властную миссис Херритон из романа Форстера *Where Angels Fear to Tread* (1905; в русском переводе И. Вейде 1982 г. «Куда боятся ступить ангелы»), а комичный образ леди Уотерс напоминает Лавинию Пенниман из романа Генри Джеймса *Washington Square* (1880; в русском переводе В. Паперно 1979 г. «Вашингтонская площадь»), беспардонно вмешивающуюся в личную жизнь своей племянницы ради удовлетворения своих романтических иллюзий.

⁶⁵ Bowen E. *To the North*. NY: Avon, 1979. P. 22. В дальнейшем цит. по этому изданию.

⁶⁶ Ibid. P. 114.

1.2. Тема войны в романах Э. Боуэн

Элизабет Боуэн стала свидетельницей трех войн: Первой мировой, гражданской войны в Ирландии и Второй мировой. Во время последней она была инспектором противовоздушной обороны в Лондоне и работала на Министерство Информации Великобритании, докладывая об обстановке в Ирландии в рапортах, адресованных лично Уинстону Черчиллю.

В предисловии к сборнику рассказов «Плющ оплел ступени» (1946) писательница извиняется перед своими читателями за то, что ее рассказы не содержат изображения военных действий:

Remember that these impulsive movements of fantasy are by-products of the non-impulsive major routine of war. They show a leveled-down time, when a bomb on your house was an inexpedient, but not more abnormal, than a cold in your head⁶⁷.

Это верно не только для изображения Второй мировой войны: точно так же в романе Боуэн «Последний сентябрь» освободительное движение в Ирландии отходит на второй план, тогда как на первом плане – обычная жизнь англо-ирландской аристократии с танцами, обедами и теннисом. Этот чудовищный контраст между кровавыми историческими событиями, которых герои стараются не замечать, и повседневностью, в которой они существуют, и делает такими сильными романы Э. Боуэн. Что касается Первой мировой войны, то она присутствует в прозе Боуэн не просто как воспоминание, но как аффект, который накладывает отпечаток на психику героев и преследует их всю жизнь.

Единственный роман Элизабет Боуэн о военном времени – это роман «Зной дневной», действие которого разворачивается в 1942 году. Однако тема войны не менее важна для романа «Мир любви», в котором изображается, как Первая мировая война навсегда изменила жизни всех героев. Обе мировые войны в ретроспективе играют важную роль и в романе «Маленькие девочки», а ранний

⁶⁷ Bowen E. Preface // Bowen E. Ivy Grippd the Steps and Other Stories. NY: Knopf, 1946. P. XII.

роман «Последний сентябрь» исследует мотивы гражданской войны и поиска национальной идентичности.

1.2.1. Мотив памяти (Первая мировая война в романах Э. Боуэн)

«The war had the tact to break out during school holidays»⁶⁸, – пишет Э. Боуэн о Первой мировой войне в своих воспоминаниях. В «Боуэнс Корт» она также вспоминает, как, пятнадцатилетняя, сооружала мебель для кукольных домиков и переживала о том, что наденет на предстоящую вечеринку в саду, не подозревая, что вот-вот начнется война («I do not even remember the word War»⁶⁹); как в ответ на известие о начале войны спросила отца, означает ли это, что вечеринка не состоится. Вечеринка состоялась: это был большой обед, на который съехались англо-ирландцы из графств Корк, Лимерик, Уотерфорд, Типперэри – весь юг Ирландии – и каждый считал своим долгом заметить, что не знал, стоит ли ехать, но всё же решился, ведь в такое время нужно держаться вместе. Подростки обсуждали, возвратятся ли они в свои английские школы после каникул.

Роман «Маленькие девочки» отчасти отражает эти воспоминания, но его действие происходит в Англии, и героиням на момент начала войны чуть меньше лет, чем в то время было Элизабет. Детский праздник накануне летних каникул 1914 года в честь дня рождения одной из одноклассниц не омрачен для одиннадцатилетних девочек ничем: они поют песни, играют, и, действительно, слово «война» не звучит ни разу. Однако взрослые, хотя и никак не выражают своего беспокойства, не столь беззаботны. Сцена прощания матери главной героини Дианы с отцом ее подруги Клэр, показанная глазами Дианы, проникнута ощущением фатальности. Отец Клэр – военный, и он, как никто другой, понимает, что многие из собравшихся на пляже людей видят друг друга в последний раз. Хотя сцена на пляже показана только с точки зрения маленькой девочки, и слов любви, как и слова «война», между взрослыми не произносятся, взрослый читатель, обладающий культурно-историческим багажом, должен прочесть ее верно, как традиционную «вокзальную» сцену, когда мужчина в

⁶⁸ Bowen E. Pictures and Conversations: Chapters of an autobiography with other collected writings. NY: Knopf, 1975. P. 52.

⁶⁹ Bowen E. Bowen's Court. P. 434.

военной форме прощается с любимой женщиной, уезжая на фронт. То, что эта сцена, вопреки традиции, происходит в красивом месте у моря и при ничего не подозревающем ребенке, делает ее еще более грустной. Мать Дианы отправляет девочку попрощаться с Клэр, и тревога, с которой мать это делает, передается дочери: Диана бежит по пляжу и зовет подругу, чувствуя, что необходимо успеть попрощаться во что бы то ни стало. Она не успевает, и это, вероятно, становится одной из причин, по которой ей так важно разыскать подруг детства через пятьдесят лет после разлуки.

Роман «Маленькие девочки» перекидывает «мостик» от одной войны к другой: школа, где учились девочки, переживает Первую мировую войну, но гибнет во Вторую. В романах Боуэн мотив памяти по-настоящему заявляет о себе только после Второй мировой войны – только после этого оживает память и о Первой. Разумеется, в романах межвоенных десятилетий – «Друзья и родня», «На север», «Дом в Париже», «Смерть сердца» – есть упоминания о Первой мировой, есть герои – ее участники (самым ярким примером будет майор Брутт из романа «Смерть сердца», который после войны не может найти своего места в мире). Однако лишь в романах 50 – 60-х годов Боуэн обращается к мотиву памяти о потерях Первой мировой войны. В романе «Мир любви», предшествующем «Маленьким девочкам», мотив становится темой.

В центре романа «Мир любви» – англо-ирландская усадьба в период своего заката. Дом принадлежит Антонии, которая получила его в наследство после гибели своего кузена Гая на фронте. У Гая была невеста Лилия и, чувствуя свою ответственность за девушку, Антония выдала Лилию замуж за другого своего кузена, Фреда, и отдала дом им, сама оставаясь там частой гостьей. Конфликт произведения разворачивается вокруг связки писем, которую находит на чердаке двадцатилетняя Джейн, дочь Лилии и Фреда. Однако текст ни одного из этих писем в романе не представлен. Автора интересуют не сами письма, а их влияние на молодую девушку, впервые столкнувшуюся с любовным чувством. Джейн не знает, кому адресованы письма, а когда она начинает их читать, ей неизвестен и автор. У писем «нет начала», «они просто начинаются» и «подписаны

закорючкой»⁷⁰. Выясняется, что «закорючка» – это буква G и за ней скрывается имя «Гай». Письма Гая могут быть адресованы Лилии, но более вероятно, что они скрывают неприглядную правду: Гай не был верен своей невесте, о чем он туманно намекнул Антонии, прощаясь с ней на вокзале, перед тем как уйти на фронт.

Как пишет Е.М. Виноградова, «письмо относится к числу жестко адресованных речевых актов, с утратой адресата оно утрачивает смысл как письмо»⁷¹. В романе «Мир любви» читатель так и не узнает, кто был адресатом писем. В конце романа становится известно, что это не Лилия, но ничего конкретного о другой женщине не будет сказано. Однако, на самом деле, это не так уж важно. Важны отношения между двумя женщинами – Лилией и Антонией – и их память о прошлом, о войне. Боуэн считает, что прошлое «преследует» людей, что оно всегда присутствует в настоящем, особенно если речь идет о войне: «...the recognition of death may remain uncertain, and while it is so nothing is signed and sealed. Our sense of finality is less hard-and-fast: two wars have raised their query to it»⁷². Здесь же прошлое преследует даже тех, к кому оно не относится. Читая неизвестно кому адресованные письма, Джейн начинает чувствовать, что они адресованы ей. Она влюбляется в любовное письмо, в образ Гая, который представляет себе. Во время обеда, на который ее приглашает богатая англичанка леди Леттерли, девушка воображает, что пустое место за столом оставлено для Гая: «...not a soul failed to feel the electric connection between Jane's paleness and the dark of the chair in which so far no one visibly sat»⁷³. Как и в известном «готическом» рассказе Боуэн «Демон-любовник», где женщина возвращается в свой старый дом и обнаруживает записку от погибшего на фронте жениха, а затем становится заложницей его призрака в такси, несущемся в никуда, призрак из прошлого становится в романе «Мир любви» главным героем, и все остальные оказываются в его плену.

⁷⁰ Bowen E. *A World of Love*. L.: Cape, 1955. P. 41. В дальнейшем цит. по этому изданию.

⁷¹ Виноградова Е.М. Эпистолярные речевые жанры: прагматика и семантика текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. С. 7.

⁷² Bowen E. *A World of Love*. P. 44.

⁷³ Ibid. P. 67.

Э. Беннет и Н. Ройл убедительно доказывают, что письма Гая адресованы не только и не столько героям «Мира любви», сколько нам, читателям; при этом роман сам становится развернутым письмом. В этом смысле письма принадлежат не только романному прошлому и настоящему, но и будущему – будущим читателям:

*Мы идентифицируем себя как адресата любовного письма под названием A World of Love, в то же время осознавая, что этот текст проходит сквозь нас, адресуясь, минуя нас и нашу смерть как читателя – в призрачном, двойном смысле – читателям будущего*⁷⁴.

С окончанием Первой мировой войны война как таковая не закончилась. И прежде, чем началась Вторая мировая, ирландцы и англо-ирландцы пережили еще одну – долгую и жестокую. В хронике своего рода «Боуэнс Корт» Боуэн пишет:

*For Ireland, between 1918 and 1939, “peace” contracted into a shorter space than people in England realize – in fact, perhaps one does not say of Ireland that war began again, but that war resumed. [...] Once more the old positions were fought for; once more, bridges were blown up; limestone valley walls rang with the old echoes, and flames were making people run through the night when, in their beds in the peaceful darkness of England, people dreamed that war would never occur again*⁷⁵.

1.2.2. Образ Ирландии в романах «Последний сентябрь» (*The Last September*) и «Зной дневной» (*The Heat of the Day*)

«I should like to be here when this house burns. <...> Of course it will, though. And we shall all be so careful not to notice»⁷⁶, – произносит Лоуренс, герой романа «Последний сентябрь». Действие романа развивается в усадьбе Дэниелстаун в графстве Корк, принадлежащей сэру и леди Нейлор. Элизабет Боуэн признавала, что прообразом Дэниелстауна послужил Боуэнс Корт – ее собственное родовое

⁷⁴ Bennet A., Royle N. Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel. P. 116.

⁷⁵ Bowen E. Bowen's Court. P. 437.

⁷⁶ Bowen E. The Last September. NY: The Dial Press, 1929. P. 62-63. В дальнейшем цит. по этому изданию.

гнездо, в котором она провела детство и которым владела после смерти отца. Главная героиня «Последнего сентября» – Лоис, сирота, племянница владельца усадьбы сэра Ричарда – только что закончила школу. Также в доме гостит племянник леди Нейлор Лоуренс.

Роман начинается с приезда Хьюго и Фрэнси Монморанси, старых друзей семьи. Хьюго на десять лет моложе своей жены, ровесницы леди Нейлор; он гостил у Нейлоров еще мальчишкой и был влюблен в мать Лоис.

События в романе происходят осенью 1920 года. В это время в Ирландии идет борьба за независимость (временное ирландское республиканское правительство во главе с Имоном де Валера было сформировано в 1919 г.), но гражданская война начнется лишь через два года после компромиссного англо-ирландского договора 1921 года, который расколол республиканцев на два лагеря. Между 1919 и 1923 годом было сожжено около 300 домов англо-ирландской знати. Боуэнс Корт не постигла эта участь:

I have been told, and have reasons to credit, that a determining protest against the burning of Henry VI's house was raised by one of those very neighbours of ours whose own farm had been burned by the military. I cannot go into this – many men who had been liked as well as my father lost their houses by fire, in those years⁷⁷.

Нейлоры – англо-ирландцы, и это делает их положение в 1920 году шатким. С одной стороны, они считают себя ирландцами (сэр Ричард посмеивается над страхом миссис Монморанси быть застреленной республиканцами в следующих выражениях: «You're getting very English, Francie! Isn't Francie getting very English?»⁷⁸). С другой стороны, англо-ирландцы никогда не теряли связь с Великобританией и не забывали, что их предки оттуда. Поэтому молодые английские офицеры могли рассчитывать на радушный прием, когда их направляли для подавления восстания в эти места. Действительно, англо-

⁷⁷ Bowen E. Bowen's Court. P. 440.

⁷⁸ Bowen E. The Last September. P. 29.

ирландские аристократы в «Последнем сентябре» охотно принимают у себя англичан; офицеры ходят с местными девушками на танцы и играют с ними в теннис. Среди множества таких знакомых Лоис особенно выделяет Джеральда, который ухаживает за ней, и их помолвку многие считают решенным делом.

Хотя Нейлоры и приглашают в гости английских офицеров, они и их знакомые, в целом, невысокого мнения об англичанах: те слишком наглые и «неестественные», у них неприятные голоса, нет чувства юмора, и они часто делают неуместные замечания. Повстанцы, скрывающиеся от английских солдат, и их семьи вызывают у Нейлоров сочувствие и уважение. Когда Лоис и Марда, еще одна гостья Нейлоров, случайно встречают беглого члена ИРА на заброшенной мельнице, они не выдают его.

Нейлоры последовательно игнорируют происходящее вокруг, делая вид, что военных действий нет или они их не касаются. Это отрицание можно трактовать двояко. С одной стороны, высший свет придавал огромное значение правилам хорошего тона. Такие темы, как война, убийство, вооруженные столкновения, считались вульгарными, неподходящими для светской беседы. С другой стороны, отрицание может служить механизмом преодоления страха. Тревога за жизнь, власть и имущество, а также страх перед необходимостью в какой-то момент встать на чью-то сторону и невозможность национального самоопределения скрываются под маской безразличия и пренебрежения. Владельцы усадьбы Дэниелстаун и их гости предпочитают по возможности не замечать возрастающих беспорядков, а, столкнувшись с ними, делать вид, что не придают им значения. Физическим воплощением этого механизма преодоления страха может служить как открытое отрицание очевидного факта, так и, например, уход от пугающей темы в диалоге; смех – от нервного смешка до гротескного преувеличения опасности с целью ее осмеяния; сарказм – направленный на собеседника, на причину страха или даже на самого себя.

Иногда англо-ирландцы в романе прямым текстом говорят, что никаких военных действий нет. Например, когда Джеральд утверждает, что, если они проиграют эту войну, их сразу начнут называть оккупантами, одна из двух мисс

Хартиган – типичных «незавидных невест» Боуэн, которые везде появляются вместе, – возражает: «Oh, but one wouldn't call it a war»⁷⁹.

Леди Нейлор ведет себя авторитарно, пресекая попытки поговорить на тему военных действий, и не скрывает свою стратегию «замалчивания», даже, скорее, гордится ей: «From all the talk, you might think almost anything was going to happen, but we never listen. I have made it a rule not to talk, either»⁸⁰.

Сэр Ричард предпочитает сглаживать острые углы с помощью юмора, как в диалоге с миссис Монморанси, когда он высмеивает ее «слишком английский» взгляд на мир, но если от разговора всё же не удастся уйти, он просто старается преуменьшить серьезность ситуации:

*'This country', continued Sir Richard, 'is altogether too full of soldiers, with nothing to do but dance and poke old women out of their beds to look for guns. It's unsettling the people, naturally'*⁸¹.

Если же есть возможность, англо-ирландцы просто переводят тему на другое. Так, заслышав грузовик патрульных вечером, миссис Монморанси спрашивает Лоис, есть ли в нем кто-то, кого она знает, но сэр Ричард внезапно заговаривает с Хьюго о теннисных кортах.

Более молодых героев всё же смущает это противоречие между тем, что происходит в реальности, и тем, как об этом говорится. Лоуренс, когда бы речь ни зашла о войне, с едким сарказмом говорит о своих родственниках и соседях, стремится поддеть тех, кто, по его мнению, говорит глупости:

'And there are some Field Gunners and Garrison Gunners too,' added Lois. 'Most people seem to prefer the Garrison Gunners.'

*'The Garrison Gunners dance better,' said Laurence to Mrs Montmorency. 'It would be the greatest pity if we were to become a republic and all these lovely troops were taken away.'*⁸²

⁷⁹ Ibid. P. 52

⁸⁰ Ibid. P. 33

⁸¹ Ibid. P. 32

Его позиция, вероятно, наиболее близка к авторской. В семье стараются не слушать и не слышать его слов, порой пророческих, как в том случае, когда он выражает уверенность, что дом погибнет от огня. Лоуренсу же невыносима всеобщая манера «не замечать» происходящего. Обитатели Дэниелстауна, их соседи и гости ведут себя так, словно английские солдаты просто приехали погостить: играют с ними в теннис, обедают, танцуют. Когда члены ИРА заживо сжигают в казармах офицеров Королевской Полиции, об этом упоминают между прочим, за чаем. В ответ на вызывающую фразу Лоуренса о том, что дом обязательно сгорит, Хьюго Монморанси взволнованно бормочет: «Quite impossible; quite unthinkable. Why don't you fish or something? ... Nonsense!»⁸³. Неуместный вопрос о рыбалке делает мистера Монморанси комичным и жалким: таким образом автор подчеркивает, что правда на стороне Лоуренса.

Лоис, которая танцует с английскими офицерами и довольно легкомысленно относится ко всему происходящему (например, она считает хорошей идеей искать в саду оружие, зарытое солдатами ИРА, и приглашает миссис Монморанси к ней присоединиться), тем не менее, не так глупа, чтобы не замечать, в каком странном мире она живет. Она делится своими переживаниями с Джеральдом (который ее не понимает):

*How is it that in this country that ought to be full of such violent realness, there seems nothing for me but clothes and what people say? I might just as well be in some kind of cocoon*⁸⁴.

Англичане, или, скорее, англичанки, жены офицеров, изображены в этом романе не просто с юмором, но с едким сарказмом. Самый гротескный образ в «Последнем сентябре» – это чудовищно глупая и грубая миссис Вермонт, которая не только ест пирожные и малину за общим столом в огромных количествах, «потому что они очень вкусные и никто, кажется, не замечает», но и говорит об этом во всеуслышание, а потом также во всеуслышание распространяется о своем

⁸² Ibid. P. 33.

⁸³ Ibid. P. 62.

⁸⁴ Ibid. P. 69.

покровительственном и унижительном отношении к ирландцам: «Who would ever have thought the Irish would turn out so disloyal – I mean, of course, the lower classes!»⁸⁵. Одна из местных дам пытается перевести тему, выразив убеждение, что англичане, несомненно, должны наслаждаться прекрасной погодой в Ирландии, но тщетно. В ответ миссис Вермонт восклицает, что они здесь не ради развлечения, а ради защиты англо-ирландцев: «Oh, well – you see, we didn't come to enjoy ourselves, did we? We came to take care of all of you – and, of course, we are ever so glad to be able to do it»⁸⁶. Англо-ирландка, которой становится все более некомфортно, снова возвращается к вопросам климата, но ей так и не удается остановить миссис Вермонт, которая повторяет свою ремарку еще громче во внезапно наступившей тишине. Ни в одном из своих позднейших романов Боуэн не станет изображать англичан подобным образом, что наводит на мысль, что она не выражает свое отношение к этой нации в целом, а лишь пытается нарисовать объективную картину.

Хотя Боуэн родилась и выросла в Ирландии, большую часть своей жизни она провела в Англии. Когда в Лондоне возникла необходимость беспристрастного и авторитетного суждения о том, что происходит на соседнем острове, в новообразованной Эйре (Éire – ирл. Ирландия, именно так страну официально называли в период с 1937 по 1949 гг.), Боуэн оказалась лучшим кандидатом.

Такая необходимость появилась во время Второй мировой войны. Напряжение между нарождающейся республикой и империей, потерявшей одну из своих частей, было связано не только с отказом Ирландии от участия в войне на стороне Великобритании и союзников. В первую очередь оно было вызвано тем, что премьер-министр Эйре Имон де Валера отказал Черчиллю в использовании ирландских портов, необходимых, по мнению последнего, для защиты территории со стороны Атлантического океана. На протяжении всей войны вопрос о портах оставался самым острым, однако ни британским, ни

⁸⁵ Ibid. P. 65.

⁸⁶ Ibid. P. 66.

американским дипломатам так и не удалось заставить де Валера изменить свое решение. Кроме того, всё это время не утихала конфронтация по поводу единства Ирландии и условий сохранения ее независимости. Используя свое ирландское происхождение и связи в этой стране, Боуэн изучала и анализировала настроения ирландцев, их отношение к Британской империи, США, Германии, мировой войне и своему правительству. Ее отчеты, предназначавшиеся Уинстону Черчиллю, были опубликованы отдельной книгой в 1999 году и вызвали бурную полемику в британской и ирландской прессе по поводу оправданности нейтралитета Ирландии, с одной стороны, и морально-патриотических устоев автора отчетов, с другой.

Опыт наблюдения за ирландцами во время Второй мировой, безусловно, повлиял на творчество Боуэн. Сравнительный анализ ее рапортов и «ирландской» главы романа «Зной дневной» позволяет заметить в этой главе детали, которые могли бы ускользнуть при изолированном чтении романа без привлечения документального источника. Главная героиня романа Стелла – англичанка, но ее бывший муж – англо-ирландец, и когда умирает его бездетный родственник, в наследство сыну Стеллы достается фамильное имение на юге Ирландии, Маунт Моррис. Так как сын находится в армии и не может сам поехать осмотреть свои новые владения, он просит мать сделать это за него.

После того, как дочь смотрителя усадьбы проводила Стеллу в ее спальню и женщина осталась одна, она замечает, что приготовленные для нее свечи уже использовались кем-то ранее. Это удивляет ее, так как не соответствует тому рвению и старанию, которое проявляет в ее отношении смотритель, и она впервые задумывается, всего ли хватает в Ирландии: «Stella has assumed there to be no shortages of any kind in Éire»⁸⁷. Автор подтверждает подозрения Стеллы, позволяя читателю заглянуть вперед: Стелла так и не задаст смотрителю этот вопрос, а после ее отъезда почти всю зиму его семья будет ложиться спать в темноте, так как она сожжет более чем месячный запас свечей. Таким образом, Боуэн

⁸⁷ Bowen E. The Heat of the Day. P. 160.

изобличает англичан, которые ошибочно считают, что нейтральная Ирландия не испытывает ни в чем недостатка.

Неведение Стеллы относительно положения дел в Ирландии сказывается и позже: она пытается включить радио и, когда ей это не удастся, делает вывод, что в нем сели батарейки. Вывод-то правильный, но Стелле снова не приходит в голову, что молчание радио связано не с небрежением зрителя, а с тем, что в сельской местности тогда было невозможно достать батарейки. Это мы можем узнать из июльского рапорта Боуэн 1942 года, где она поясняет, с чем связана обособленность ирландской провинции. Газеты доходили туда с опозданием, а радио, которое и раньше было не у всех, постепенно исчезало из-за отсутствия в магазинах батареек и самих радиостанций – таким образом, ирландская сельская местность оказалась отрезанной от остального мира.

In this rural part of Eire (Co. Cork, approximately 135 miles from Dublin), which is, I suppose, typical, I notice a very much greater degree of cut-offness, since last year, with regard to up-to-date war news. This for two reasons – (1) The scarcity, and late arrival of newspapers; even the local paper, the Cork Examiner, does not reach the village until the late afternoon of each day. (2) The difficulty, nearing impossibility, of obtaining new high tension batteries for wireless sets. Wireless sets, other than those run on electricity (ESB or the plants of the big houses) are gradually going out of commission. Almost all the cottage wireless sets are now silent, and likely to remain so⁸⁸.

«The virtual suspension of wireless, and the greater difficulty in obtaining newspapers, only bring into prominence the keen interest felt by rural South Irish people in the progress of the war»⁸⁹, – пишет Боуэн в рапорте. Эти слова в романе иллюстрирует реакция зрителя поместья на новости из Египта, которые ему удалось узнать от соседей. В октябре-ноябре 1942 года, как раз когда в романе Стелла посещала Маунт Моррис, генерал Монтгомери одержал победу над

⁸⁸ Bowen E. Report for the Ministry of Information (Jul., 31, 1942) // Elizabeth Bowen's Selected Irish writings / ed. By E. Walshe. Cork: Cork University Press, 2011. P. 93.

⁸⁹ Ibid.

германо-итальянскими войсками. Смотритель объявляет это событие переломным, и здесь он прав: после этого сражения Северная Африка за короткий срок была полностью освобождена союзниками. Смотритель счастлив и восхищен смелостью Монтгомери. Он не разделяет Ирландию и Великобританию; в его понимании это их общая победа: «*We [курсив мой – М.Р.] bred a very fast general*»⁹⁰. Дочери смотрителя, как и Стелла, не поддерживают его в проявлении энтузиазма. В рапорте Боуэн также отмечает, что интерес к войне больше заметен среди мужчин, чем среди женщин, но в большей степени ее интересует контраст между Дублином и сельской местностью, особенно на юге (где и находится в романе Маунт Моррис). Если дублинцы «апатичны» и мало интересуются вестями с фронта, то южане жадно глотают газеты, даже те, что приходят с опозданием, и без конца обсуждают последние новости.

Меган Фарагер, профессор английской литературы Государственного университета Райта (Огайо), делает попытку прочитать весь роман «Зной дневной» через призму ирландского вопроса. Она считает, что неспособность Стеллы подтвердить или опровергнуть утверждение о том, что ее любовник – нацистский шпион, нужно рассматривать как аналогию политической конфронтации между Ирландией и Великобританией. Подобным же образом британцы находились в неведении относительно отношения Ирландии к фашистской Германии. Сюжетные лакуны, которыми изобилует роман, по мнению Фарагер, позволяют читателю ощутить «нерешительность» ирландцев, которым приходилось противостоять и британской, и нацистской риторике.

Хотя такое прочтение, безусловно, интересно, мы не готовы его принять как в силу простого обстоятельства, что Ирландии в романе уделено слишком мало места, так и по некоторым историческим причинам. Действительно, в Великобритании сороковых годов ходили слухи, что Ирландия наводнена нацистскими шпионами, но слухи эти были по большей части бездоказательны. Если верить исследованию историка Т. Р. Двайера, их распространял американский дипломат Дэвид Грэй, который опасался, что после войны

⁹⁰ Bowen E. The Heat of the Day. P. 171.

ирландский вопрос может ударить по США (как союзники, США будут вынуждены встать на сторону британцев, что разозлит ирландскую диаспору в Америке)⁹¹. Следовательно, эта агитация была направлена на США и поддерживалась американской прессой (например, в газете *PM* выходила серия статей, объединенных заголовком «Как Ирландия укрывает нацистских шпионов» («*How Ireland Harbours Nazi Spies*»⁹²)). Кроме того, вряд ли можно говорить о «нерешительности» ирландцев и тем более о противостоянии «нацистской риторике». Большинство граждан Эйре поддерживали политику нейтралитета, но многие воевали на стороне британцев; влияние нацизма в стране было минимальным.

1.2.3. Мотив двойничества и категория «жуткого» в романе «Зной дневной» (*The Heat of the Day*)

Действие романа «Зной дневной» начинается в первый воскресный день сентября 1942 года в лондонском парке, где оркестр дает один из последних в этом сезоне концертов на открытом воздухе. Здесь читатель знакомится с Лу Льюис – молодой женщиной, чей муж ушел на фронт, а родители погибли во время бомбардировки. Отчасти для того, чтобы заглушить тоску, она назначает свидания все новым и новым мужчинам. На концерте ее внимание привлекает задумчивый человек. К дружелюбной беседе, которую пытается завести с ним Лу, он явно не расположен. После концерта мужчина, чья фамилия Харрисон⁹³, с трудом отделавшись от назойливой незнакомки, направляется на свидание к Стелле Родни, главной героине этого романа.

Стелла и Харрисон познакомились, по инициативе последнего, на похоронах кузена Фрэнсиса – родственника Стеллы по мужу. Муж Стеллы умер задолго до описываемых событий, уже после развода с ней. Харрисон, судя по всему, явился на похороны без приглашения, представившись другом усопшего.

⁹¹ Dwyer T.R. Irish Neutrality and the USA. Dublin, Totowa (N.J.): Gill and Macmillan Rowman and Littlefield, 1977.

⁹² В оригинале игра слов: глагол *to harbor* означает «укрывать», а существительное *harbour* – порт.

⁹³ Интересно, что первый британский дипломат в Эйре, сэр Джон Маффи, в 1939 году встречался с главой ирландского правительства Имоном де Валера под псевдонимом Харрисон. Неизвестно, знала ли об этом Боуэн и если да, то намеренно ли она использовала это имя для своего героя. Хотя Боуэн и Маффи были довольно близко знакомы, сомнительно, что он мог быть прототипом Харрисона, так как в отличие от последнего сэр Джон был уважаемым и, судя по воспоминаниям современников, честным человеком.

Ему удалось договориться о встрече со Стеллой в ее лондонской квартире. На этой встрече он объявляет, что он сотрудник английских спецслужб, а возлюбленный Стеллы Роберт Келвей, вернувшийся с войны после ранения в ногу при Дюнкерке, – предатель, пособник фашистов. Харрисон предлагает Стелле стать его любовницей в обмен на спасение Роберта.

Стелла долго сомневается, пытается поговорить с Робертом (который все отрицает), но, получив некоторые доказательства того, что Харрисон действительно агент внутренней разведки, решает пойти на предложенную им сделку. Однако тот неожиданно отклоняет ее предложение.

Развязка происходит в доме Стеллы. Роберт признается, что действительно помогает врагу, и, уверенный, что за ним следят и что у дверей дома Стеллы его ждет Харрисон, пытается сбежать через крышу, но падает с нее и разбивается насмерть. Как именно Роберт падает с крыши – намеренно, случайно, или с чьей-то помощью – остается неизвестным.

Роман заканчивается идиллическим эпизодом, в котором Лу, родившая ребенка от одного из своих случайных ухажеров, приезжает в родной городок у моря и смотрит на летящих по небу лебедей.

Боуэн, напомним, вела разведывательную деятельность на территории нейтральной Ирландии, так что тема шпионажа была ей близка, что сближает ее с другим романистом-разведчиком того же времени, Грэмом Грином. Схожесть этих авторов очевидна, если сравнивать роман «Зной дневной» с романом Грина «Ведомство страха» (*The Ministry of Fear*, 1943). Петра Рай, преподаватель Университета Восточной Англии, в статье «Общая граница» (*The Common Frontier: Fictions of Alterity in Elizabeth Bowen's The Heat of the Day and Graham Greene's The Ministry of Fear*) сравнивает эти романы, используя социологический и психоаналитический подходы. Действительно, произведения схожи в том, что отражают определенные социальные доминанты (политическая пропаганда, реальное существование «пятой колонны», страх оккупации и в то же время – попытки англичан жить «как ни в чем не бывало», ощущение «конца империи»), характерные для лондонского общества сороковых годов двадцатого века.

Сближает их и то, что «основной сюжет идеологического предательства проецируется на более раннюю историю (само)обмана»⁹⁴ и оба романа по-своему исследуют фрейдовскую категорию *Unheimlichkeit*, которую, хотя она и принципиально непереводаема, в русском языке обозначают как «жуткое». Мы считаем необходимым уточнить и пояснить связь между романом Боуэн и категорией «жуткого», на которую лишь указывает П. Рау.

Фрейд определяет «жуткое» как разновидность пугающего, которая «имеет начало в давно известном, в издавна привычном»⁹⁵. Основатель психоанализа указывает на поразительное свойство этого слова, которое равно и неравно своему прямому антониму *heimlich* (уютное, родное). С одной стороны, за счет приставки *un* («не») *unheimlich* означает нечто совершенно противоположное *heimlich*. С другой стороны, изучая природу «жуткого», Фрейд приходит к выводу, что оно «не является чем-то новым и посторонним, а является чем-то издревле привычным для душевной жизни, что было отчуждено от нее только в результате процесса вытеснения»⁹⁶. Например, если человек, который сознательно отказывается верить в приметы, магию чисел и т.п., встречает подтверждение существования этих явлений, это кажется ему «жутким», так как утверждает анимистический образ мышления, от которого он уже отказался. Фрейд, таким образом, отвергает традиционную связь между пугающим и неизвестным, предлагая вместо нее связь между пугающим и вытесненным.

Категория фрейдовского «жуткого» важна для романа «Зной дневной» по двум причинам. Главный вопрос шпионской литературы «кто мой враг и как мне узнать его?»⁹⁷ здесь получает особенно «жуткий» ответ. Оказывается, врагом может быть не только «чужой», немец, но и «свой», англичанин. Внутренний враг страшнее внешнего и потому, что его сложнее распознать, и потому, что наша психика стремится вытеснить информацию о том, что близкий человек может оказаться предателем. Петра Рау видит в этом романе отражение такого феномена

⁹⁴ Rau P. The Common Frontier: Fictions of Alterity in Elizabeth Bowen's *The Heat of the Day* and Graham Greene's *The Ministry of Fear* // *Literature & History*. Manchester: Manchester University Press, 2005. V. 14. P. 33.

⁹⁵ Фрейд З. Жуткое // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265.

⁹⁶ Там же. С. 275.

⁹⁷ Rau P. The Common Frontier. P. 38.

военного времени, как пропаганда, и приводит примеры агитационных плакатов сороковых годов, призывающих «не болтать» и не забывать, что «у стен есть уши». Один из таких плакатов напоминает о том, что «рассказать другу может означать рассказать врагу», и именно это и происходит в романе Боуэн. Врагом оказывается любимый человек, тот, кому героиня полностью доверяла. Стелла отказывается верить, что Роберт – предатель, но получает все новые и новые подтверждения. Казавшийся понятным, знакомым, родным (*heimlich*) оказывается воплощением «жуткого» (*unheimlich*).

С другой стороны, как мы уже отмечали ранее в связи с романом «Мир любви», Вторая мировая война в произведениях Боуэн оживляет память о Первой мировой. Если в романе «Мир любви» и в рассказе «Демон-любовник» непроработанный вытесненный опыт Первой мировой войны персонифицируется и воплощается в образе призрака человека, погибшего на этой войне, то в романе «Зной дневной» эта же тема разрабатывается не так прямолинейно. Писательница обращается к травмам Первой мировой войны опосредованно, используя мотив двойничества и сюжетные «лакуны».

Фрейд не может до конца объяснить, почему двойник почти всегда является источником «жуткого», и связывает это с тем, что двойник – очень древний образ и, подобно суевериям, относится к «преодоленным первобытным временам психики»⁹⁸. Как бы то ни было, примеров, когда мотив двойничества был использован для создания «жуткого» в литературе, множество, например: «Песочный человек» Гофмана (1817), «Вильям Вилсон» Э.А. По (1839), «Странная история докора Джекила и мистера Хайда» Р. Стивенсона (1886), «Преступление и наказание» Достоевского (1866), «Тень» Е. Шварца (1940). Прежде чем в финале романа «Зной дневной» читатель узнает, что Харрисон тоже, как и Келвей, носит имя Роберт, об их сродстве прямо говорится как минимум два раза: когда Роберт Келвей признается Стелле, что он в самом деле нацистский шпион («It seemed to her it was Robert who had been the Harrison»⁹⁹) и

⁹⁸ Фрейд З. Жуткое. С. 273.

⁹⁹ Bowen E. The Heat of the Day. P. 266.

когда он падает с крыши («For a moment she [Lois] wondered whether it might not be Harrison who had fallen, under another name»¹⁰⁰). Харрисон дублирует Келвея еще и в том смысле, что он тоже шпион, и в том, что его поступок (шантаж и домогательство) ничем не лучше поступка Келвея. Думается, что на макро-уровне не будет преувеличением сказать, что двойники в романе – не только Харрисон и Келвей, но и две войны, пережитые их поколением. Глубочайшие травмы Первой мировой войны обнажаются и актуализируются с началом Второй мировой.

Фрейд, а вслед за ним и Рау, рассматривает «жуткое» в литературных произведениях на уровне сюжета, не уделяя достаточно внимания художественным средствам, которые использует автор. Именно поэтому у Фрейда возникает противоречие: почему нас пугает всего лишь предполагаемая одушевленность куклы в новелле Гофмана «Песочный человек», но оставляет равнодушными эксплицитная одушевленность стойкого оловянного солдатика в сказке Андерсона; почему нам кажутся «жуткими» восставшие из гроба мертвецы, но не ожившая Снегурочка или Спящая Красавица? Когда Фрейд приводит примеры из литературных произведений, он, разумеется, действует исключительно в рамках психоаналитического подхода. Рау добавляет к нему социологический подход, нам же важно также, какие художественные средства использует Э. Боуэн, чтобы читатель испытал чувство «жуткого». В случае с романом «Зной дневной» это, безусловно, сюжетные «лакуны», которые заставляют читателя додумывать, домысливать всё то, о чем в романе не сказано. Меган Фарагер в статье, посвященной политической пропаганде в романе «Зной дневной», так характеризует этот прием:

...нарративные пробелы Боуэн создают форму, которая позволяет читателю конструировать свой собственный нарратив. И всё же, отсутствие законченных сюжетных линий в ее романах показывает, что такие предположения не могут адекватно компенсировать пробелы¹⁰¹.

¹⁰⁰ Ibid. P. 295.

¹⁰¹ Faragher M. The Form of Modernist Propaganda in Elizabeth Bowen's The Heat of the Day // Textual Practice, Vol. 27, Issue 1, 2013. P. 68.

Действительно, читателю не просто приходится достраивать сюжет, он, кроме того, остается в неведении касательно того, насколько верны его догадки. Например, известно, что Харрисон действительно был знаком с кузеном Фрэнсисом и приезжал в его ирландское имение, но как именно они были связаны и замешан ли был кузен Фрэнсис в делах британской разведки, остается только догадываться. Почему Роберт падает с крыши? В пьесе, которую Гарольд Пинтер написал по роману Боуэн, после падения (которое и здесь не показано: фигура просто исчезает с крыши в следующей сцене) зритель видит бегущего человека и слышит щелчок камеры, после чего демонстрируется фотография распластанного на земле Роберта. Пинтер очень тонко обошелся с этой сценой: пьеса, как и роман, не дает однозначного ответа, оступился ли Роберт, прыгнул с крыши или был убит. С помощью таких значимых умолчаний Боуэн удается добиться совершенно особого эффекта таинственности и беспокойства, тревоги. Читатель постоянно испытывает чувство напряженного ожидания. Этот художественный прием можно в какой-то мере сравнить с саспенсом, но если в случае саспенса обстановка разряжается благодаря тому, что тайное становится явным, то в «Зное дневном» читатель этого лишен.

Читатели Боуэн, самостоятельно достраивая сюжетные линии романа, должны додумывать не только, что случилось, но вместе с тем и какой страшный непроработанный опыт кроется в жизни героев *до* событий, описываемых в романе. Сама писательница так комментирует этот свой прием в предисловии к сборнику рассказов «День во тьме» (*A Day in the Dark and Other Stories*, 1965):

*I admit that many of mine [works] – and several here – continue to terminate with a query: exactly what happened next (or in some cases, exactly what **had** happened) is left for the reader to conjecture. <...> I can explain it by saying that I expect the reader to be as (reasonably) imaginative as myself¹⁰².*

Современники Боуэн (и, соответственно, современники героев романа) могли обладать или не обладать должной степенью воображения, но точно

¹⁰² Bowen E. Preface // Bowen E. *A Day in the Dark and Other Stories*. L.: Cape, 1965. P. 8-9.

обладали тем же опытом, теми же травмами, а соответственно, должны были правильно прочитать «Зной дневной» как роман о крушении частной человеческой судьбы под напором истории и как «жуткое» напоминание о неизжитых травмах предыдущей войны.

I.3. Тема обмана и самообмана в романах Боуэн

Еще одна важная для Боуэн тема – обман и самообман. Это могут быть как традиционные формы обмана (обман в любви, супружеская измена, ложь «во спасение»), так и весьма необычные случаи – например, для героини последнего романа Боуэн Евы Траут ложь – форма эскапизма. Помимо того, что герои лгут друг другу, они и сами часто обманываются даже без посторонней помощи. Так, Сидни в романе «Отель» решает, что сможет быть счастлива в браке со священником Мильтоном, что он сможет заменить ей миссис Керр, которая переключила внимание на своего сына. Лоис в романе «Последний сентябрь» пытается убедить себя, что любит Джеральда, а на какой-то момент ей даже кажется, что она влюблена в мистера Монморанси – всё это лишь для того, чтобы казаться «настоящей женщиной» себе и своей подруге. Герои также обманываются, неверно интерпретируя чужие слова (например, как мы увидим, это происходит с Теодорой в романе «Друзья и родня» или с Изольдой в романе «Ева Траут»). Сюжет романа «Ева Траут» целиком построен на обмане и самообмане, поэтому этот роман можно считать самым продуктивным для исследования данной темы.

I.3.1. Ложь как форма эскапизма в романе «Ева Траут или смена кадров» (*Eva Trout or Changing Scenes*)

«Ева Траут или смена кадров» – последний роман Боуэн и единственный, где героиня сама активно формирует реальность вокруг себя, влияет на происходящее с ней и с другими. В самом названии – *Changing Scenes*, «смена кадров», – уже заложена идея движения, изменения, динамики. Ева Траут – наименее статичная из героинь Боуэн. Формирование своей собственной реальности, однако, происходит у нее во многом за счет лжи, которой она

пользуется не ради выгоды, а просто повинаясь какому-то внутреннему инстинкту. Следует уточнить, что слова «ложь», «обман», «обманщица» в связи с образом Евы мы используем в описательном, а не оценочном смысле. Боуэн не судит своих героев, а сочувствует им.

Бывшая учительница Евы Изольда говорит, что Ева выдумывает ради выдумки, просто так. Однако на самом деле ложь служит героине в качестве защиты от окружающей враждебной действительности и как своеобразная форма эскапизма. Ева создает свой мир, чтобы не оставаться в мире реальном. Действительно, биография Евы располагает к такому поведению. Ее мать сбежала с любовником и погибла в авиакатастрофе, когда девочке не исполнилось и года. Отец, богатый финансист, живет со своим любовником Константином, и Ева путешествует с ними по миру, пока однажды ее не отправляют в экспериментальную школу в замке, а затем, когда эксперимент проваливается, в обычную школу, где она и встречает Изольду, учительницу, к которой очень привязывается. Отец вскоре кончает жизнь самоубийством и оставляет Константина опекуном Евы до тех пор, пока той не исполнится двадцать пять и она не сможет сама распоряжаться своим огромным наследством. Ева, которой на момент начала романа двадцать четыре, живет в доме Изольды и ее мужа Эрика Арбл. Она присматривает за детьми местного пастора и проводит большую часть времени у них. Отношения с Изольдой становятся тем хуже, чем старше становится Ева, и наконец девушка сбегает и покупает дом на берегу моря как можно дальше от четы Арбл. Узнав от Генри, одного из детей пастора, куда именно она переехала, Эрик едет к Еве, чтобы понять, всё ли с ней в порядке.

Ева абсолютно неопытна в домашних делах, и не может даже самостоятельно вскипятить воду в чайнике. Эрик помогает ей собрать хворост и развести огонь в камине, а затем решает прилечь на втором этаже, прежде чем пуститься в долгий обратный путь. В этот момент на пороге дома появляется Константин, который, увидев заспанного Эрика, делает соответствующие выводы. Своими впечатлениями он делится с Изольдой. Последняя также навещает Еву и

убеждается в своих подозрениях, когда та сообщает ей, что примерно через девять месяцев у нее будет ребенок.

Однако Ева не говорит Изольде о том, каким образом она собирается стать матерью. Упомянутые девять месяцев в романе не описаны: читатель снова встречается с Евой, когда она летит в самолете в Нью-Йорк, чтобы забрать младенца, которого она тайно купила на черном рынке. Когда Ева с ребенком (Джерemi) возвращается в Англию, ему уже пять лет. Лишь когда Ева с Джерemi навещают Генри, мы узнаём, что мальчик глухонемой.

Между Евой с повзрослевшим Генри возникает чувство, которое они оба боятся озвучить. После того, как Изольда, не простившая Еве «связь» с Эриком, крадет Джерemi и проводит с ним день, Ева с сыном уезжают во Францию. Французский доктор берется лечить мальчика. Пробыв какое-то время во Франции, они все же возвращаются в Англию, где Еве приходит в голову последняя, самая большая выдумка: она уговаривает Генри инсценировать их с ним помолвку и отъезд в свадебное путешествие. На вокзале, где собираются все центральные герои романа, чтобы проводить Еву и Генри, юноша говорит ей, что не готов сойти с поезда и хочет превратить фальшивую помолвку в настоящую.

Когда на вокзале появляется Джерemi, в его руках револьвер, который Изольда, за неимением лучшего места, спрятала ранее в вещах Евы. Револьвер стреляет, и последнее, о чем мы читаем, это жест случайной прохожей, которая хватает Джерemi в охапку, прежде чем он успевает упасть на бездыханное тело приемной матери.

Роман начинается и заканчивается ложью Евы о медовом месяце – с той разницей, что в начале романа она говорит об абстрактном женихе (интересно, что маленький Генри там уже присутствует и слышит эту историю), а в конце она пытается сделать свою инсценировку как можно более реалистичной и уже заставляет Генри играть роль ее возлюбленного. Однако Генри не играет роль – он действительно любит Еву. Ложь Евы зачастую приводит к формированию «ложных» точек зрения у окружающих, но двенадцатилетний Генри первый, кто чувствует какой-то подвох: замок (в котором Ева якобы планировала провести

свой медовый месяц, а на самом деле жила в детстве) кажется ему картонным, ненастоящим. Самая первая фраза в романе – «This is where we were to have spent the honeymoon»¹⁰³, – выдумка. Не только у простодушного пастора и его супруги, но у всех, кому Ева рассказывает историю о своем несостоявшемся браке, создается впечатление, что у нее во всяком случае был какой-то роман, опыт близости с противоположным полом, и это во многом влияет на дальнейшее видение ими происходящего.

Именно глазами Генри читатель видит замок: он выглядит ненастоящим, плоским, будто вырезанным из картона. «Is that castle *bona fide*?»¹⁰⁴ – спрашивает мальчик. Тот же мотив повторяется гораздо позже, когда Ева с уже взрослым Генри, уже в качестве влюбленной пары, посещают озеро у замка. Снова Генри кажется, что замок фальшивый, нарисованный: «Henry stared rebelliously at the castle, which seemed to be leaning a little back, like a propped-up canvas, against the wall of trees»¹⁰⁵. Даже цветы вокруг него не выглядят живыми: «the showering briar's crimped pink buds and corollas wide-eyed round tawny stamens stood out translucently as though painted»¹⁰⁶. «Фальшивость» Евы как бы передается предметам, о которых она лжет, и Генри замечает это, даже когда не замечает никто другой. Однако Генри не отталкивает от Евы тот факт, что она обманщица, может быть, именно потому, что его ей сложнее всего обмануть.

Как и в других романах, в романе «Ева Траут» Боуэн интересуют механизмы человеческой психики, с помощью которых герои пытаются защититься от враждебной действительности. Если в случае с героями романа «Последний сентябрь» такими механизмами были отрицание и игнорирование, то в случае с Евой это фантазия и выдумка. Хотя эта параллель в романе нигде не проводится, можно сказать, что образ Евы – это образ художника, и тогда ее «ложь» видится, в первую очередь, как творческий процесс, который нужен ей, чтобы заменить ужасную реальность миром, в котором ей будет комфортно

¹⁰³ Bowen E. *Eva Trout or Changing Scenes*. L.: Cape, 1969. P. 11. В дальнейшем цит. по этому изданию.

¹⁰⁴ Ibid. P. 14.

¹⁰⁵ Ibid. P. 271.

¹⁰⁶ Ibid. P. 275.

существовать. Впрочем, ускользнуть в «зазеркалье» героине не удастся: реальность настигает Еву, и она гибнет. Новаторство Боуэн здесь состоит в том, что ее героиня не находится в плену своих иллюзий (как, например, Дон Кихот), она отличает реальность от выдумки и сознательно выбирает выдумку – не как шизофреник, а именно как художник.

1.3.2. Любовный обман и образ «негодяя»

Первый «негодяй» Боуэн – это Марки из романа «На север». В романе он соблазняет одну из «невинных инженерю» – Эммелин, а затем предает ее ради связи с другой женщиной. Впервые увидев Марки, золовка Эммелин Сесилия замечает, что у него глаза «любезной рептилии» (что может быть аллюзией на библейскую историю соблазнения Евы). Он боится любого проявления настоящего чувства, стараясь свести любовь к физическому удовлетворению. Однако Эммелин видит в нем что-то, чего он, вероятно, не хочет видеть в себе сам: «She might be said to be drawn, with a force of which she was hardly aware, by what existed in Markie in spite of himself»¹⁰⁷. Он же и желает ее, и боится, так как ее возвышенность, духовность – это то, от чего он сознательно отказывается, то, что его радио не приемлет. Марки не просто «негодяй», который соблазняет невинную девушку (при том что из всех героинь Боуэн Эммелин, безусловно, самая воздушная и ангелоподобная); он по-своему страдает от того, что запрещает себе проникнуться к ней настоящим чувством. Он хочет казаться «негодяем», подавляя свои хорошие качества. Поэтому в этом образе есть место и обману, и самообману.

Обычно герои Боуэн, в отличие от героинь, не меняются на протяжении повествования, однако образ Марки претерпевает существенную эволюцию. В начале романа, когда Марки знакомится с золовкой Эммелин в поезде, он даже не считает женщину за человека:

¹⁰⁷ Bowen E. To the North. P. 71.

*...he had asked, so far, no more of women than that they should be, on varying planes, affable. Touchy and difficult in his relations with men, the idea of personal intimacy with a woman was shocking to him*¹⁰⁸.

Такой человек не расстраивается, когда его отношения с женщиной заканчиваются, не пытается ее вернуть. Марки всё еще относится к роману с Эммелин как к очередной интрижке, когда предает ее, но позже, несясь с ней в машине навстречу их гибели, он понимает, что она была для него чем-то бóльшим и признается ей в любви. Марки в конце романа – разбитый, раскаивающийся человек, который впервые испытал сильное чувство и впервые осознал, что он потерял.

В отличие от Марки, «соблазнитель» в романе «Смерть сердца», Эдди, никого по-настоящему не соблазняет: ни Анну, в которую он влюблен, ни Порцию, влюбленным в которую притворяется, вероятно, чтобы вызвать ревность Анны (Боуэн редко прямо говорит о намерениях своих героев). Эдди – притворщик и «актеришко» (как его называет экономка Матчетт). Хорошим примером его неискренности является письмо, которое Эдди пишет Порции после их первой встречи. В этом письме о любви не говорится ничего. Эдди лишь благодарит девочку за то, что она подала ему шляпу в передней. Однако письмо воспринимается Порцией как любовное. Она читает его под партой в школе, везде носит с собой, прячет под подушкой. Анализ письма говорит о том, что такое восприятие его Порцией входило в намерения повесы Эдди. Он признается в своей ранимости: «I am much too influenced by people's manner towards me...»¹⁰⁹. Он показывает, что Порция помогла ему, стала его спасительницей: «When you appeared in the hall and so sweetly gave me my hat, everything calmed down»¹¹⁰. Он дает понять, что прислушивается к тому, что говорит Порция: «Also, I once heard you say...that you did not very often get letters, so I thought perhaps you might like to

¹⁰⁸ Ibid. P. 5.

¹⁰⁹ Bowen E. The Death of the Heart. P. 65.

¹¹⁰ Ibid. P. 66.

get this»¹¹¹. Он проводит параллель между собой и девочкой, пишет, что они похожи: «You and I are two rather alone people...»¹¹². Как настоящий влюбленный, он хвалит ее и ругает себя: «I am so difficult, you are so good and sweet»¹¹³. Он ищет сострадания: «I feel particularly alone tonight...»¹¹⁴. Наконец, он предлагает ей дружбу и намекает на то, что думает о ней: «Perhaps we could sometimes go for walks in the park? I sit here and think how nice it would be if—»¹¹⁵.

Эдди, таким образом, использует классическую схему соблазнения, и его письмо может обмануть только такое невинное дитя, каким является Порция. Вообще, «негодяев» в романах Боуэн с легкостью распознают все, кроме невинных героинь, которые в них влюбляются. В романе «На север» золовка Эммелин Сесилия говорит о Марки как о самовлюбленном и «сладострастном» человеке, даже не надеясь, что Эммелин поймет ее правильно: «Oh you know how people look – or you ought, but you never notice. <...> You are so *ignorant*, darling»¹¹⁶. Леди Уотерс, вторя Сесилии, говорит, что Марки напоминает ей василиска. В «Смерти сердца» не только Матчетт испытывает неприязнь к Эдди: не нравится он и Томасу, и миссис Геккомб, а подруга Порции Лилиан, которая его даже не видела, находит подозрительным уже то, что он пишет письмо, чтобы поблагодарить за поданную шляпу. Эдди называет себя «сложным», но абсолютно все, кроме невинной Порции, видят его насквозь. Эдди же прекрасно знает, кто его недоброжелатели, и вслух, напоказ, отзываясь о них еще хуже, чем они о нем, но в душе знает, что не нравится именно хорошим людям: «I have only had to do with people who liked me, and no one nice ever does»¹¹⁷.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Bowen E. To the North. P. 15.

¹¹⁷ Bowen E. The Death of the Heart. P. 127.

1.3.3. Самообман как результат коммуникативной неудачи

Очень часто в романах Боуэн герои обманываются в результате коммуникативной неудачи, которая происходит из-за ложно понятого или вообще не дошедшего до адресата письма или в результате неудачного разговора.

Необходимо учитывать, что письмо в литературном произведении отличается от «реального» письма. В кандидатской диссертации, посвященной письму как самостоятельному тексту и как части художественного произведения, О.Ю. Кустова описывает это различие следующим образом: «...письмо, созданное автором от имени одного из персонажей, имеет двойную адресную структуру и дважды преломляется в восприятии: в восприятии персонажа-адресата и в восприятии реального читателя»¹¹⁸.

Письмо, которое является самостоятельным текстом, функционирует, прежде всего, как средство передачи информации, то есть, основная его функция – коммуникативная. Е.М. Виноградова в кандидатской диссертации, посвященной эпистолярным речевым жанрам, отмечает, что «...в условиях литературной коммуникативной ситуации трансформируется речеактовая структура письма: оно в целом превращается в косвенный информатив для читателя и служит для изображения, а не осуществления эпистолярной коммуникативной ситуации»¹¹⁹. Эта трансформация особенно заметна в романах Боуэн, где письма зачастую оказываются коммуникативной неудачей, то есть, вместо того чтобы дать возможность персонажам «найти новые пути к взаимопониманию»¹²⁰, они мешают этому взаимопониманию, создают неверный образ адресанта, попадают не в те руки или вовсе остаются неп прочитанными. Однако такая неудача в коммуникативном плане по ряду причин нужна автору, чтобы раскрыть образ героя или заставить сюжет развиваться в нужном направлении, и поэтому она оказывается удачным композиционным приемом.

¹¹⁸ Кустова О.Ю. Письмо как самостоятельный текст и как композиционная часть художественного произведения: на материале творчества Теодора Фонтане: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. С. 152.

¹¹⁹ Виноградова Е.М. Эпистолярные речевые жанры... М., 1991. С. 8.

¹²⁰ Кустова О.Ю. Письмо как самостоятельный текст и как композиционная часть художественного произведения. СПб., 1998. С. 131.

В начале романа «Друзья и родня» школьница Теодора проникается к молодой девушке Дженет глубокой симпатией, которая со временем перерастает во влюбленность. Когда через некоторое время после помолвки Дженет начинают ходить слухи о том, что она будет расторгнута, Теодора пытается разными способами узнать, насколько они правдивы, и в конце концов решается написать письмо самой Дженет. Письмо Теодоры в романе не представлено, однако ответ на него присутствует. О.Ю. Кустова уделяет особое внимание ситуации получения героем письма и последующей судьбе письма как вещи: «Поскольку письмо всегда выступает в двоякой форме: как высказывание и как вещь, вызванные им чувства часто связаны с обращением персонажей с самим письмом»¹²¹. То, как Теодора реагирует на письмо и как обходится с ним, показывает, что она переоценивает отношение к себе Дженет и интерпретирует ее вежливость как проявление нежных чувств: «As term went on this letter, folded inside Theodora's camisole, became limper and limper until it entirely ceased to crackle»¹²². Между тем, ничто в письме Дженет не выходит за рамки простого дружеского общения: она лишь проявляет умеренный интерес к увлечениям Теодоры и благодарит ее за заботу. Переписка (как нам становится известно из последующих диалогов) продолжается, и, так как Теодора с самого начала не поняла или отказалась принять тот факт, что у Дженет нет к ней никаких чувств, ее собственное чувство продолжает крепнуть. В результате, когда Теодора навещает Дженет с семьей в ее загородном доме, она не перестает сражаться за внимание молодой женщины и ревнует ее ко всем и каждому. Эта ревность во многом влияет на последующие события в романе. Маленькая коммуникативная неудача в самом начале романа становится катализатором для всех основных событий в произведении.

В романе «Ева Траут» коммуникативная неудача происходит не из-за неверно прочитанного, а из-за недошедшего письма. Любовное письмо, которое не доходит до Евы, пишет ее старый друг Генри. Когда он не получает ответа, он

¹²¹ Там же. С. 147.

¹²² Bowen E. *Friends and Relations*. NY: Dial Press, 1931. P. 82. В дальнейшем цит. по этому изданию.

пишет второе письмо, которое доходит до адресата, но между этими двумя посланиями есть разница, которая играет серьезную роль в отношениях Евы и Генри. Когда Генри пишет первое письмо, его мучает страх, что во время их последней встречи он задал Еве вопрос об их отношениях, который она могла счесть непростительным. Письмо написано сбивчиво, нервно, не очень удачно с точки зрения композиции. Генри пытается оправдаться, признается в своей незрелости: «...perhaps I am not yet fully adolescent?»¹²³. Он снова задает Еве «непростительный» вопрос – «Would it be too crude to ask what you want?» – и тут же отказывается от него: «No, forgive me, to put it like that seems horrible»¹²⁴. Это трогательное письмо выдает сильные чувства, которые юноша испытывает к своей возлюбленной, и читатель, подготовленный им, уже не пропустит признание во втором – гораздо более структурированном и спокойном – письме: «You are unlike anything that's ever happened to me, and not only that (I begin to realize) but unlike anything that could»¹²⁵. Однако пропустит или неверно оценит его Ева, о чем со всей очевидностью свидетельствует ее ответ: краткий, холодный, безразличный.

Напряжение между героями, которое чувствуется, когда они затем встречаются в Англии даже несмотря на то, что ведут они себя как влюбленные, произрастает именно из этой маленькой коммуникативной неудачи: недошедшего письма, пропущенного, пропавшего напрасно страстного порыва.

«Ева Траут» – это роман об обмане и обманщиках, и порой сложно сказать, произошла ли коммуникативная неудача, которая привела к самообману, или же обман входил в намерения героя и произошел в результате злого умысла. Когда опекун Евы Константин рассказывает ее бывшей учительнице Изольде о своем визите к Еве, он использует выражения, которые заставляют женщину поверить, что ее муж Эрик вступил с Евой в любовную связь. Весь диалог Боуэн не описывает, но читателю известна фраза Константина о том, что Ева с Эриком казались расслабленными и прекрасно ладили («They seemed relaxed, and on the

¹²³ Bowen E. *Eva Trout or Changing Scenes*. P. 252.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid. P. 256.

best of terms»)¹²⁶, фраза относительно невинная, но Изольда могла из нее сделать свои выводы. Изольда приезжает к своей бывшей ученице уже в полной уверенности, что Ева – любовница ее мужа. Константин, возможно, и сам обманулся, увидев заспанного Эрика в доме Евы, и лишь передал Изольде то, во что верил сам. Возможно, впрочем, что он намеренно хотел убедить Изольду в измене Эрика, но в таком случае его мотивы не очень ясны. Вероятнее всего, самообман Константина привел к самообману Изольды. Встреча с Евой этому только способствовала: Ева не могла и подумать, что ее в чем-то подозревают, а соответственно, не пыталась разубедить Изольду и подливала масло в огонь, используя фразы, которые лишь подтверждали ее вину. Здесь интересно, что автор заставляет и читателя обмануться вместе с героиней, таким образом, вступая с ним в игру в духе постмодернизма. Во многом этот эффект достигается за счет того, что точка зрения Константина переплетается с точкой зрения Изольды. Так, едва увидев Еву, она замечает, как хорошо выглядит девушка: «bien portante», «как сказал бы Константин»¹²⁷. Французские слова продолжают вклиниваться в речь Изольды – как во внутреннюю речь, так и в диалоге с Евой. Автор подчеркивает, что это не свойственно героине, когда она ошибочно использует французское слово и Ева поправляет ее. Перемежать английскую речь французскими словечками – привычка Константина, а не Изольды. Таким образом, здесь мы сталкиваемся с совмещением точек зрения двух персонажей как в плане фразеологии, так и в плане психологии. Изольда даже пытается встать на точку зрения Константина в плане пространственно-временной характеристики, иначе говоря, старается представить тот вечер так, как его видел Константин: «I wish I could see this room as it was before. It's not easy to picture it that evening – for instance, where did Constantine sit?»¹²⁸. Чуть позже: «You and Eric got a wonderful fire going»; «This could have been quite a romantic room»¹²⁹.

¹²⁶ Ibid. P. 139.

¹²⁷ Ibid. P. 133.

¹²⁸ Ibid. P. 139.

¹²⁹ Ibid.

Полностью приняв точку зрения Константина, Изольда легко воображает недостающие детали, например, она не может отделаться от ощущения, что Ева располнела. Ева лишь довершает иллюзию, когда заявляет, что в декабре (через девять месяцев после того, как Эрик побывал у нее, – подсчитывает Изольда) у нее будет малыш.

Совмещение различных точек зрения и игра с читателем – это приемы, которыми Боуэн пользуется только в последнем романе. Хотя в целом ее творчество относительно однородно, мы, очевидно, можем говорить если не об эволюции ее писательской манеры, то, во всяком случае, об эксперименте.

I.4. Выводы к первой главе

Основные темы, которые мы выделяем в романистике Э. Боуэн – это тема невинности и опыта, тема войны и тема обмана и самообмана. Конечно, этим набор тем и мотивов Боуэн не исчерпывается. Так, мы не останавливаемся подробно на теме утраты, рассматривая только мотив утраты невинности, тогда как можно говорить и о мотиве утраты близких, утраты собственности, утраты иллюзий. Мы не выделяем отдельно тему любви, так как рассматриваем ее в связи с образами невинных героинь Боуэн. Важна для этой писательницы и тема эгоизма и образы эгоистов. Мы коснулись ее в связи с образами «негодяев», но эта тема гораздо шире.

Можно сказать, что для каждой из рассматриваемых нами тем выделяется центральный роман, в котором эта тема раскрыта наиболее полно. Для темы невинности и опыта это роман «Смерть сердца»; тема войны является центральной для романа «Зной дневной», а тема обмана и самообмана наиболее ярко звучит в романе «Ева Траут». Тем не менее, те же темы и мотивы можно найти и в других романах, а иногда анализ темы на основе прочтения нескольких романов может привести нечто важное в наше понимание «центрального» романа, как в случае с романом «Смерть сердца», где открытый финал дает возможность для различных толкований и выбрать одно помогает именно анализ других произведений.

Рассматриваемые романы вписываются в современную для Э. Боуэн культуру и впитали многое из прошлого. В частности, на ее подход к теме невинности и опыта повлияли традиции романтизма, романы Генри Джеймса и Э.М. Форстера, а также христианская традиция. Ее восприятие темы войны во многом отмечено влиянием готического романа и, возможно, теории психоанализа. Однако в ее романах есть и оригинальные мотивы, редко встречающиеся у других писателей. Особенно оригинально писательница подходит к теме обмана и самообмана: так, в романе «Ева Траут» обман является формой эскапизма, а также Боуэн интересует мотив самообмана в результате коммуникативной неудачи, который не слишком часто обнаруживается у других авторов.

Выбор тем определяет и систему образов романов Э. Боуэн: в частности, с темой невинности и опыта связаны образы детей и подростков (которые могут быть невинными, а могут и не быть), молодых инженеров и опытных «ведьм».

Говоря о темах, мотивах и образах романов Боуэн, мы обнаружили связь с жанром романа воспитания и жанром шпионского романа. С первым связаны почти все романы Боуэн: в них происходит становление личности, которая проходит через ряд преград на пути к обретению опыта. Однако второстепенные герои романов Боуэн имеют большее значение, чем в традиционном романе воспитания, где они обычно служат лишь для раскрытия образа центрального персонажа. Другая особенность, отличающая эти романы от романов воспитания, – открытые финалы (в романах «Дом в Париже», «Смерть сердца», «Мир любви»), за счет которых невозможно с уверенностью сказать, будет ли достигнут баланс между невинностью и опытом. Как отмечает И.А. Влодавская, действие в романе воспитания «прерывается тогда, когда духовное развитие героя как-то стабилизируется: происходит самоопределение героя (чаще всего где-то в пределах тридцатилетнего возраста)»¹³⁰. Героини Боуэн не только не достигают тридцатилетнего возраста (за исключением Евы Траут и героинь «Маленьких

¹³⁰ Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. С. 5.

девочек»), но со всей очевидностью можно говорить о том, что до «стабилизации» их духовного развития также еще далеко.

Роман «Зной дневной», безусловно, имеет признаки шпионского романа, однако новаторство Боуэн состоит в том, что далеко не все тайны в финале раскрываются. Кроме того, по сравнению с традиционным шпионским романом, «Зной дневной» обладает большей степенью психологизма.

Глава II. Пространство, время и их взаимосвязь в романах Э. Боуэн

II.1. Художественное пространство романов Э. Боуэн

«Всю жизнь места значили для нее столько же, сколько и люди»¹³¹ – пишет биограф Боуэн Виктория Глендиннинг. Она считает, что привязанность к местам связана у писательницы с тем, что из-за болезни ее отца, а затем и матери Элизабет в детстве уделяли мало внимания – девочка была предоставлена самой себе. Из-за отсутствия людей, к которым можно было бы привязаться, Боуэн стала привязываться к местам и вещам. Так она пишет об этом в романе «Смерть сердца»: «Only in a house where one has learnt to be lonely does one have this solicitude for things. One's relation to them, the daily seeing or touching, begins to become love, and to lay one open to pain»¹³². В недописанной автобиографии «Картинки и разговоры» Боуэн сетует на то, что в интервью ее чаще всего спрашивают о символизме и психологизме в ее произведениях, а не об особенностях топографии, не о местах, где происходит действие ее романов и рассказов: «Am I not manifestly a writer for whom places loom large?»¹³³. При этом она утверждает, что если исследователи ее творчества не интересовались этим вопросом при жизни автора, то и после ее смерти не стоит пытаться: только у самой писательницы есть «ключ» к ее карте, к карте специфической «местности Боуэн», которую нельзя выделить ни на одной из существующих географических карт. Очевидно, что последнее заявление несколько претенциозно: бóльшую часть локаций в романах Боуэн довольно легко идентифицировать и, как показала В. Глендиннинг, чаще всего можно связать с биографией писательницы – это, например, графство Корк, где она родилась и выросла; Риджентс-парк в Лондоне, где она жила со своим мужем Аланом Кэмероном. Однако есть и вымышленные локации, такие как приморский городок Сил-он-Си, появляющийся в двух романах – «Смерть сердца» и «Зной дневной» – и вымышленный же Саустон, который фигурирует в «Смерти сердца» и «Маленьких девочках». Помимо

¹³¹ *Glendinning V.* Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer. P. 22.

¹³² *Bowen E.* The Death of the Heart. P. 179.

¹³³ *Bowen E.* Pictures and Conversations. P. 34.

Англии и Ирландии, присутствует Франция (в «На север», «Еве Траут» и «Доме в Париже» – хотя, парадоксальным образом, в последнем лишь номинально), Америка (в романе «Ева Траут») и Италия (в «Отеле»; упоминается в «На север» и «Доме в Париже»). В общем и целом, локации в романах Боуэн можно разделить на три типа.

I. Место – «действующее лицо». Для некоторых романов Боуэн место действия принципиально важно, и к нему нужно относиться как к центральному персонажу произведения. Художественное пространство в таких произведениях реализует все свои возможные функции: психологическую, характерологическую, сюжетообразующую, семиотическую и, в случае с «усадебным» романом «Последний сентябрь», жанрообразующую. Помимо упомянутого романа подобную центральную роль место играет в романах «Зной дневной», «Дом в Париже» и «Мир любви».

II. Идиллические локации. Боуэн пишет: «...I am not a “regional” writer in the accredited sense. The Bowen terrain cannot be demarcated on any existing map; it is unspecific»¹³⁴. Как мы уже упоминали, на самом деле многие места из романов Боуэн можно найти на карте, но не для всех из них так уж важно точное географическое расположение. Идиллические локации – это обычно (но не всегда) выдуманные места, где время как бы остановилось, стало «временем мифа». Такие локации обычно нужны Боуэн для противопоставления. Например, в романе «Смерть сердца» вполне реальная локация – Лондон, где Порция чувствует себя несчастной и одинокой – противопоставлена идиллической локации (Сил-он-Си), где героиня наконец чувствует себя живой и счастливой. То, что Сил-он-Си нет на карте, усиливает антитезу. В романе «Зной дневной» мирная Ирландия противопоставлена военному Лондону. Идиллический хронотоп присутствует также в детских воспоминаниях в романе «Маленькие девочки» (приморский город Саустон) и в романе «Ева Траут» («сказочный» замок, бывшая школа главной героини). В этих романах функция художественного пространства,

¹³⁴ Ibid. P. 35.

прежде всего, психологическая – важно не само место, а то, как в нем чувствует себя герой.

III. Невыраженные, условные локации. «Characters operating *in vacuo* are for me bodiless»¹³⁵ – пишет Боуэн. Если, по мнению автора, герой не может существовать в отрыве от места, значит, помещение его в «вакуум» неслучайно. Мотив бездомности не менее важен для Боуэн, чем мотив дома. Если одни из ее героев «привязаны» к месту, то другие, напротив, подчеркнута «неприкаянны». В этом случае не локация, а отсутствие локации оказывается значимым. Так, «Дом в Париже» – крайне обманчивое название, ведь указание на место в самом названии романа будто бы указывает на значимость локации. Однако именно Парижа в этой книге и нет: двое детей оказываются в доме мадам Фишер, который служит лишь «пересадочным пунктом» и мог бы находиться в любом другом городе мира. В любой другой точке планеты мог бы быть и итальянский отель в «Отеле», и одинокий дом Евы в романе «Ева Траут». Единственная функция такого условного пространства – семиотическая; это условный знак, призванный отразить авторское мировидение.

II.1.1. Место – действующее лицо романа

«Дома, внутри и снаружи, для этой писательницы почти одержимость – за что мы ей по-настоящему благодарны», – пишет Шон О’Фаолейн¹³⁶. Это и городские, и загородные дома в Англии и Ирландии. Несмотря на «одержимость» Боуэн домами, лишь один ее роман, «Последний сентябрь», можно назвать «ирландским усадебным романом», хотя англо-ирландские усадьбы присутствуют и в других ее произведениях, таких как «Дом в Париже» и «Зной дневной». В англоязычном литературоведении выделяют отдельный жанр, буквально – роман «большого дома» (англ. «Big House novel»). Хотя в самом названии жанра не фигурирует название страны, нужно отметить, что термин употребляется исключительно по отношению к англо-ирландским романам. Считается, что этот жанр появился во второй половине восемнадцатого века и почти полностью

¹³⁵ Ibid. P. 34.

¹³⁶ O’Faolain S. The Vanishing Hero. P. 175.

изжил себя к началу двадцатого. Роман Боуэн, тем не менее, можно отнести к жанру англо-ирландского усадебного романа, однако, с важной оговоркой. Хотя в «Последнем сентябре» отсутствует точка зрения ирландцев-католиков, все же он написан не с колониальной перспективы, в отличие от его предшественников. В эссе, посвященном истории жанра, К. Лубберс пишет, что одним из наиболее интересных аспектов усадебного романа является точка зрения англичан на ирландцев, точка зрения, основанная на предубеждениях и снисходительном презрении к ирландцам: «Возможно, самым интересным аспектом этого романа является место, которое он занимает в истории английских предубеждений относительно соседнего острова»¹³⁷. Ирония Боуэн направлена в основном на англичан, и именно колониальную перспективу, позицию «большого брата» по отношению к непокорному и заблуждающемуся соседнему острову она и высмеивает.

Среди крупных романистов, творивших в жанре усадебного романа, исследователи отмечают Марию Эджуорт и леди Морган. Велико влияние на него и готического романа – Ле Фаню, Уилки Коллинза, Ч.Р. Метьюрина¹³⁸. Непосредственной предшественницей Боуэн, по мнению известного литературоведа Мод Элманн, была англо-ирландская писательница Э. Сомервиль, издавшая в 1925 году роман *The Big House of Inver* под псевдонимом Сомервиль-энд-Росс (Сомервиль творила совместно с мужем и продолжала публиковаться под этим двойным именем даже после его смерти в 1915 году). О жанре ирландского «усадебного романа» приходится говорить с осторожностью, так как постколониальная критика буквально вычеркнула его из канона ирландской литературы как чужеродный английский элемент. Попытки со стороны историков литературы серьезно оценить англо-ирландское литературное наследие зачастую расцениваются как «тоска по британскому господству»¹³⁹.

¹³⁷ Lubbers K. Continuity and Change in Irish fiction: the case of the Big-House novel // *Ancestral Voices: The big house in Anglo-Irish literature: A collection of interpretations*. P. 19.

¹³⁸ Подробнее об этом см., например, Gill, 1972; Ellmann, 2005.

¹³⁹ Подробнее об этом см. Yoshino Y. 'The Big House Novel' and Recent Irish Literary Criticism // *Journal of Irish Studies*. Vol. 22 (2007). PP. 48-54.

С одной стороны, Боуэн следует традициям своих англо-ирландских предшественников, при этом смягчая и практически нивелируя их колониальный характер с помощью иронии; с другой, она сама отмечает влияние на нее Э.М. Форстера, и творчество этого писателя также следует рассматривать как один из источников романа «Последний сентябрь». Значение, которое Форстер придавал хронотопу дома, трудно переоценить. В романе «Говардс Энд» (*Howards End*, 1910) автор сетует на то, что Век Собственности подходит к концу, уступая место «багажной цивилизации»:

*The feudal ownership of land did bring dignity, whereas the modern ownership of movables is reducing us again to a nomadic horde. We are reverting to the **civilization of luggage**, and historians of the future will note how the middle classes accreted possessions without taking root in the earth, and may find in this the secret of their imaginative poverty¹⁴⁰.*

То же недоверие к «багажной цивилизации», к разрыву с корнями и обесцениванию собственности характерно и для мировоззрения Боуэн.

В 1641 году феодалы и католические священники в Ирландии подняли восстание против английской короны, а в 1649 Кромвель высадился на берега Ирландии с армией, среди офицеров которой был полковник Боуэн – предок писательницы. С этих пор берет начало период доминирования протестантской знати на острове. За хорошую службу офицеры получили земли: по легенде, полковнику Боуэну досталось столько земли, сколько смог пролететь его ястреб. В стране сложилась парадоксальная ситуация: меньшинство (протестанты) управляли большинством (католиками). Потомки тех британцев (среди которых были, в основном, англичане и валлийцы), которые поселились в Ирландии в XVII веке, считали себя ирландцами, так как они родились и выросли в этой стране, и чаще всего имели большое влияние в той или иной сфере – будь то политика, экономика или культура. Однако ни «коренные» ирландцы (впрочем, как отмечает историк Дж. К. Беккет, все ирландцы – так или иначе, потомки

¹⁴⁰ Forster E.M. *Howards End*. Harmondsworth: Penguin. P. 141.

захватчиков и колонизаторов¹⁴¹), ни представители протестантской аристократии никогда не забывали, что своими землями и своей властью последние обязаны Британской империи.

Таким образом, когда мы говорим об ирландской усадьбе, мы имеем в виду англо-ирландскую усадьбу, так как весь высший свет в Ирландии состоял из англо-ирландцев. Ричард Гилл, написавший книгу об усадьбе в английской литературе, указывает на разницу между судьбами английской и ирландской усадьбы. Если английские усадьбы, облагаемые непомерными налогами, продавались спекулянтам, превращались в школы и клубы или, в лучшем случае, в музеи, то в Ирландии их конец оказался драматичнее и был связан с исчезновением самого класса англо-ирландской аристократии¹⁴².

В двух своих первых романах Боуэн прибегает к одной и той же «хитрости», собирая всех своих героев под одной крышей (так об этом говорит она сама в предисловии к «Последнему сентябрю»: «...again in *The Last September*, as in *The Hotel*, I used the device of having my men and women actually under the same roof...»¹⁴³). Если в первом романе сделать это удалось за счет того, что действие происходило в отеле, то для второго крупного произведения писательница выбрала аристократическую усадьбу. Как отмечает Д.В. Лавлинский, «пространство дома...обеспечивает возможность диалога – важнейшего компонента психологического рассказа»¹⁴⁴. Диалог, разумеется, важен не только для рассказа, но и для романа; сама Боуэн сформулировала это в своих «Заметках о романе» (*Notes on Writing a Novel*) следующим образом: «Speech is what the characters *do to each other*»¹⁴⁵. В то же время она добавляет, что герои не должны говорить слишком много; скорее, они должны все время недоговаривать. То, что они хотят сказать, всегда должно быть важнее того, что они в итоге произносят¹⁴⁶. Что хотел сказать герой, каковы его намерения, кто он

¹⁴¹ Beckett J.K. *The Anglo-Irish Tradition*. L.: Faber & Faber, 1976.

¹⁴² Gill R. *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination*. L.: Yale University Press, 1972. P. 168.

¹⁴³ Bowen E. Preface to the Alfred A. Knopf Inc. edition of *The Last September* // Bowen E. *After-thought: Pieces about Writing*. L.: Longmans, 1962. P. 95.

¹⁴⁴ Лавлинский Д.В. Рассказы Элизабет Боуэн. С. 97.

¹⁴⁵ Bowen E. *Notes on Writing a Novel* // Bowen E. *Pictures and Conversations*. P. 181.

¹⁴⁶ Ibid. P. 182.

такой – все это читатель должен понять не только по его словам и жестам, но и по окружающей обстановке, по тому, как он в ней себя чувствует, на что обращает внимание, а что игнорирует. Пространство дома у Боуэн становится важнейшим компонентом психологического портрета. Мод Элманн замечает, что в творчестве Боуэн архитектура «замещает психологию: героя скорее формируют комнаты и коридоры, двери и окна, арки и колонны, нежели индивидуальный опыт»¹⁴⁷. Действительно, в романе «Последний сентябрь» мы в первую очередь узнаем о Лоис то, что ее любимая комната – приемная, несмотря на то, что в ней некомфортно читать или разговаривать из-за сквозняков и проходящих через нее людей. Так автор сразу дает нам понять, что Лоис общительна и любопытна, любит быть в центре событий, интимной беседе предпочитает большую компанию. Эта комната фактически позволяет присутствовать в нескольких местах одновременно, так как из нее открывается проход в четыре других. Ирландская усадьба весьма способствует желанию Лоис быть среди людей, но ни с кем не оставаться наедине. Возникает вопрос: возможно ли вообще остаться одному в усадьбе? Р. Гилл указывает на постоянно ощущаемое «символическое присутствие» в романе Боуэн: «Фазы действия отмечены приездами и отъездами гостей, и на протяжении всего романа постоянно чувствуется символическое присутствие поместья, с его выразительными комнатами и угрюмым пейзажем»¹⁴⁸. Это присутствие не только живых людей – обитателей дома и гостей – но и «призраков», таких как мать Лоис Лаура. «...As I said, we had no ghosts in that house – because they already permeated them», – пишет Боуэн о своем родовом гнезде в «Боуэнс Корт». Старый дом, по Боуэн, населен не только нынешними своими жителями, но и теми, кто жил в нем раньше. Самый его воздух, поглощая поколение за поколением, уплотняется. В «Последнем сентябре» Лоис находит чемоданы с вещами матери, умершей много лет назад, а Лоуренс обнаруживает имя Лауры нацарапанным на подоконнике. «Scrawled like

¹⁴⁷ Ellmann M. Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page. P. 42.

¹⁴⁸ Gill R. Happy Rural Seat. P. 181.

graffiti on the field of vision, Laura is too ubiquitous to be a ghost: she occupies the house so palpably that the living suffer from her presence, rather than her absence»¹⁴⁹.

Как это часто бывает в произведениях Боуэн, дом и обстановка одушевляются. В этом романе интересно, как одновременно с олицетворением реализуется антитеза: «уверенность» дома противопоставляется нерешительности Лоис. Когда героиня поздно вечером сталкивается в темноте с солдатом ИРА, но не выдает своего присутствия и бежит домой, чтобы рассказать об этом приключении домочадцам, ее останавливает – и отсюда ясно, какое значение Боуэн придает миру вещей – мебель: «Then confidence disappeared, in a waver of shadow, among the furniture»¹⁵⁰. В отличие от Лоис, мебель не теряет самообладания: кровати застыли в «уверенном ожидании», обеденный стол «не сомневается» в своей ежедневной необходимости, слоны за все минувшие годы ни разу «не нарушили строй». Попав в мир самоуверенных вещей, Лоис внезапно осознает, что в этом доме ей некому рассказать свою историю: сам дом противится тому, чтобы его спокойствие было нарушено.

Боуэнс Корт не пострадал во время борьбы за независимость, но Элизабет Боуэн, которая в это время находилась в Италии на озере Комо и знала о происходящем только из писем отца, «приучила себя представлять Боуэнс Корт, объятый пламенем»¹⁵¹. Воплощением этой фантазии на бумаге стал горящий Дэниелстаун. Статика дома противопоставляется динамике огня:

*The roads in unnatural dusk ran dark with movement, secretive or terrified; not a tree, brushed pale by wind from the flames, not a cabin pressed in despair to the bosom of night, not a gate too starkly visible but had its place in the design of order and panic*¹⁵².

Дом сгорает, и многовековая история англо-ирландского господства завершается.

¹⁴⁹ Ellmann M. Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page. P. 59.

¹⁵⁰ Bowen E. The Last September. P. 47.

¹⁵¹ Bowen E. Bowen's Court. P. 440.

¹⁵² Bowen E. The Last September. P. 314.

Тем не менее, большой дом, усадьба, еще сыграет свою роль в романах Боуэн. В романе «Дом в Париже» героиня навещает тетю в ее ирландской усадьбе, и автор размышляет о чувстве, которое испытывает человек, оказавшись в новом месте:

These new unsmiling lights, reflections and objects are to become your memories, riveted to you closer than friends or lovers, going with you, even, into the grave: worse, they may become dear and fasten like so many leeches on your heart»¹⁵³.

Из этой цитаты видно и какое значение Боуэн придает местам, и как она связывает их с категорией времени (через воспоминания). В романе «Зной дневной» именно в ирландской дворянской усадьбе произойдет встреча героини с собой, своими страхами и догадками, которым она не хочет верить. При этом, хотя сам дом можно считать действующим лицом романа, страну, где он находится, правильнее будет отнести к идиллическим локациям, о чем мы скажем ниже. Другой дом – Холм Дин – участвует в раскрытии образа шпиона Роберта Келвея, позволяя понять, как он стал тем, кем является, выполняет характерологическую функцию. В романе «Мир любви», как и в романе «Последний сентябрь», дом является связующим звеном между прошлым и настоящим. Действие «Мира любви» разворачивается в той же части Ирландии, что и действие «Последнего сентября», и здесь тоже описан англо-ирландский дом. В этом романе показано, что осталось от мира, сгоревшего в «Последнем сентябре». Письма, которые находит Джейн на чердаке, оживляют призраков давно минувших лет и событий. Создается ощущение, что дом хранил эти вещи до срока и теперь отдал их именно тому человеку, которому хотел. Письма открывают Джейн мир любви и удивительным образом примиряют ее мать и тетку с их прошлым.

¹⁵³ Bowen E. The House in Paris. P. 77.

II.1.2. Идиллические локации в романах Боуэн

Существующие вне времени и пространства идиллические локации – это Сил-он-Си в романе «Смерть сердца», Ирландия в «Зное дневном», Саустон в романе «Маленькие девочки» и школа-замок в романе «Ева Траут». Сил-он-Си – приморский городок, куда героиню романа «Смерть сердца» Порцию отправляют на каникулы. Порция живет в Сил-он-Си у миссис Геккомб, бывшей гувернантки Анны. В Силе Порция оказывается окруженной молодежью: падчерица и пасынок миссис Геккомб, Дафни и Дикки, знакомят ее со своими друзьями. Разительное отличие Вайкики (дома миссис Геккомб) от Виндзор Террас (дома Анны и Томаса), Сила от Лондона, состоит вовсе не в том, что в Силе люди добрее или радушнее. Громкая и грубоватая Дафни, прямолинейный и самовлюбленный Дикки отнюдь не идеальны, но они не скрывают истинных чувств, говорят то, что думают, не прячутся за манерами, не лицемерят. Порции понятно, как с ними общаться, и она не боится сделать или сказать что-то неправильное. Разница между Лондоном и Сил-он-Си близка к разнице между «дивным новым миром» и резервацией в антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир». Так же как и на Земле будущего Хаксли, в Лондоне Боуэн царит запрет на чувства и на их открытое выражение. Раскрепощенность Сила, то, что автор называет «честной грубостью первобытных людей»¹⁵⁴ («the upright rudeness of the primitive state»¹⁵⁵ определение, снова заставляющее вспомнить «дикарей» Хаксли) дает Порции почувствовать себя живой и настоящей.

Интересно, что, несмотря на вымышленность локации, Боуэн довольно четко определяет ее местоположение: «on the Kentish coast, about seventy miles from London»¹⁵⁶. Населенный пункт с названием Сил существует в действительности, но он находится не в Кенте, а в Суррее, и довольно далеко от побережья. Миссис Геккомб дает уроки фортепьяно в Силе и в Саустоне – еще одном вымышленном населенном пункте Боуэн: «Seale, though itself quiet, is linked by very frequent buses to Southstone, which boasts, with reason, almost every

¹⁵⁴ Боуэн Э. Смерть сердца / Пер. с англ. А. Завозовой. С. 278.

¹⁵⁵ Bowen E. The Death of the Heart. P. 221.

¹⁵⁶ Ibid. P. 161.

resource»¹⁵⁷. Последний вновь появится в романе «Маленькие девочки», через четверть века после издания «Смерти сердца». Миссис Геккомб могла бы учить играть на фортепьяно молодую Шейки – единственную из трех подруг, кто остался в Саустоне после Первой мировой войны. Сам Сил-он-Си появляется в конце следующего за «Смертью сердца» романа «Зной дневной». Почему Боуэн решает использовать выдуманные локации вместо того чтобы просто избрать местом действия любой из реально существующих городков на побережье Кента? И Сил, и Саустон – это места, где героини (Порция в первом и Диана во втором случае) чувствуют себя счастливыми, хотя и абсолютно по-разному. Это их Аркадия. Т.А. Склизкова в диссертации, посвященной образу Аркадии в английской литературе пишет:

Литературный образ Аркадии, начиная с «Буколик» Вергилия, подразумевает следующие значения: созданная авторским воображением счастливая страна вечной любви и красоты, воплощение земного рая, возможного лишь в сельской местности, недостижимая и нереальная, противопоставленная негармоничному городу. Пастушеский мир Аркадии имеет семантику убежища от активного действия, от реального мира, потока времени, смерти¹⁵⁸.

Склизкова связывает образ Аркадии в английском романе с английской усадьбой, и это справедливо, но у Боуэн все немного иначе. Несмотря на свою любовь к Боуэнс Корт, писательница признавалась, что мрачные георгианские усадьбы, которые были распространены в Ирландии, отталкивали ее: «repetitive...rational proportions...evenly lit, without a shadow...not only said nothing to my imagination but repelled it»¹⁵⁹. Известно, что Вирджиния Вулф отзывалась о Боуэнс Корт как о «каменной коробке». Напротив, эдвардианские виллы, которые

¹⁵⁷ Ibid. P. 163.

¹⁵⁸ Склизкова Т.А. Образ Аркадии в английском романе XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Владимир, 2012. С. 3.

¹⁵⁹ Bowen E. Pictures and Conversations. P. 28.

Боуэн впервые увидела в Кенте, показались ей уютными и гостеприимными. Аркадия Боуэн – это побережье графства Кент.

Образ Аркадии – это образ утраченного рая, и если мы считаем таковым Сил-он-Си, то теория Г. Блоджетт, которая трактует рождение ребенка Лу в «Зное дневном» как библейскую аллюзию, получает новое подтверждение. Вот что пишет об этом Блоджетт:

“Зной дневной”, как мы помним, это цитата из Библии: Бог явился Аврааму, когда тот сидел «при входе в шатер, во время зноя дневного» (Быт 18:1), и три незнакомца объявили ему, что Сара родит сына (Исаака). Бастард Лу – символический плод спонтанного желания простой души выразить себя; и она спасает бесчувственное и неверующее поколение¹⁶⁰.

Неслучайно роман заканчивается именно в Сил-он-Си, в месте, где была так счастлива Порция и где прошло детство Лу. Война окончена, и Лу привозит своего новорожденного сына, нового Исаака, в Аркадию, в Эдем. Христиане видят в Исааке прообраз Иисуса Христа из-за его готовности принести себя в жертву. Новые поколения должны искупить грехи человечества, запятнавшего себя мировыми войнами, и вновь обрести потерянный рай.

Если у потомков и есть шанс вернуться в Аркадию, то у героинь Боуэн его уже нет. Поэтому в романе «Маленькие девочки» она существует лишь в воспоминаниях. Саустон – вымышленный город, в котором героини романа проводят детство до начала Первой мировой войны, написан по образу и подобию Фолькстоуна, где сама Боуэн училась в школе. Когда героини возвращаются в Саустон, чтобы найти сундук с «сокровищами», который они закопали, когда им было по одиннадцать лет, они видят, что город сильно изменился. Их школа была разрушена во время Второй мировой войны; теперь на ее месте жилой квартал. Главная улица, с которой у них связано столько воспоминаний, тоже изменилась до неузнаваемости. Дóма у Шейлы – единственной из подруг, кто остался жить в Саустоне, – висит картина, изображающая эту улицу такой, какой ее помнят

¹⁶⁰Blodgett H. Patterns of Reality. P. 158.

героини. Горечь от того, что в мир их детства невозможно вернуться, выражается в словах Дианы, которая не может смириться с тем, что ее Аркадия исчезла навсегда: «It might be better to have no pictures of places which are gone. Let them go completely»¹⁶¹.

Ирландия в романе «Зной дневной» – локация и реальная, и в то же время идиллическая. Стоя в библиотеке в ожидании зрителя усадьбы, Стелла чувствует, будто попала не в другую страну, а в другую эпоху: «...in her fatigue she could have imagined this was another time, rather than another country, that she had come to»¹⁶². С одной стороны, для нее непривычно находиться «вне войны», с другой, это ощущение возникает у героини от столкновения с объектом частной собственности масштаба, от которого она давно отвыкла, так как в Лондоне она живет в меблированной квартире.

Стелла отмечает и «бесстрашные огни» ирландских окон:

*The existing sensation of being outside war had concentrated itself round those fearless lights <...> the windows had not only showed and shone but blazed, seemed to blaze out phenomenally; while later, dazzling reflections in damp streets made Dublin seem to be in the throes of a carnival*¹⁶³.

Здесь Боуэн описывает как собственные впечатления, так и ту манящую сверкающую (и в известной степени обманчивую) картинку, которую рисовали на страницах газет британские журналисты. Она буквально повторяет и расширяет свою собственную фразу из статьи, которую написала в 1941 году для журнала *New Statesman and Nation*:

Pictures of Eire existing in indifferent comfort, under a British protection she does not recognize, cannot as the rigours of war heighten, fail to present themselves to the British mind. The British popular press does not allow such pictures to lapse: the blaze of Dublin city lights (almost Broadway, after the

¹⁶¹ Bowen E. The Little Girls. L.: Cape, 1964. P. 195. В дальнейшем цит. по этому изданию.

¹⁶² Bowen E. The Heat of the Day. P. 156.

¹⁶³ Ibid. P. 160.

darkness here), suggests an unfeeling ostentation, and hams, steaks and butter are given luscious prominence by journalists who, on flying visits to Dublin, failed to obtain the desired interviews¹⁶⁴.

Таким образом, во-первых, Ирландия в романе – безусловно, хронотопична, так как приехав туда, героиня попадает и в другое место, и в другое время, а во-вторых, с точки зрения героини, это идиллический хронотоп, куда можно «сбежать» от войны. При этом, когда мы сравниваем публицистику Боуэн и ее художественные произведения, мы видим, что она сама не поддерживает такую точку зрения. По ее мнению, картины мирной и сытой Ирландии рисуют недобросовестные журналисты, и они обманчивы.

В своем последнем романе «Ева Траут» Боуэн добавляет идиллической локации атрибуты сказочности – это замок, построенный на берегу озера с лебедями. В замке располагается школа, которая появилась в результате любовного треугольника между отцом главной героини Вилли, его любовником Константином и третьим мужчиной, Кеннетом. Чтобы отделаться от Кеннета, Вилли соглашается финансировать их с Константином затею – экспериментальную школу, где вместе будут учиться дети разных рас и слоев общества. Вилли покупает замок, Кеннет отправляется туда в качестве директора, и туда же отправляется Ева. Девочка влюбляется в замок: всё ее недолгое пребывание там отмечено налетом волшебства. Замок – самая загадочная локация Боуэн, он намеренно лишен какого-либо местоположения. Последний раз он появляется в романе, когда Ева приезжает туда со своим возлюбленным Генри. Они удаляются от замка в автомобиле, и Ева решает найти на карте название реки, протекающей неподалеку, но Генри набирает скорость, и карта выпадает из рук женщины. Боуэн не дает читателю даже приблизительного представления о том, где может находиться замок.

Несомненно, роман «Ева Траут» написан под сильным влиянием сказок братьев Гримм – отсюда и этот сказочный замок, не совсем характерный для

¹⁶⁴ Elizabeth Bowen's Selected Irish writings. P. 64.

произведений Боуэн, и озеро с лебедями перед ним. Однако важно и то, что героиня сама мистифицирует и без того достаточно фантастическое пространство замка. Она придумывает легенду о том, что собиралась выйти замуж и провести в нем свой медовый месяц. Ева Траут – первая героиня Боуэн, которая сама формирует и видоизменяет окружающую ее реальность, как бы играя в своем собственном спектакле, и замок оказывается, таким образом, одной из декораций к этому спектаклю.

II.1.3. Условные локации в романах Боуэн

Ричард Гилл утверждает, что поздние произведения Боуэн отмечены интересом к хронотопу пути, к движению, а следовательно, на смену твердыне усадьбы приходят временные и нестабильные пристанища: отели, городские квартиры и деревенские домики¹⁶⁵. Действительно, количество перемещений и временных локаций нарастает, а герои путешествуют все больше и дальше: в последнем романе Боуэн главная героиня летит в Нью-Йорк, затем в Париж, возвращается в Англию; у нее нет дома, несмотря на то, что поначалу она пытается его создать; роман начинается в автомобиле, а заканчивается на вокзале. Однако не стоит забывать и о том, что действие самого первого романа Боуэн «Отель» происходит в отеле на берегу итальянской Ривьеры. Как справедливо замечает Мод Эллманн, в отеле люди перестают быть самими собой, теряют связь с собственной идентичностью: «In hotels... Tourists become strangers even to themselves, leaving their identities at home...»¹⁶⁶. Только в отеле, в чужой стране, Сидни могла согласиться на брак со священником; возможно, только в отеле и Мильтон мог влюбиться в Сидни. Настоящие родители здесь заменяются на «фиктивную» мать – миссис Керр. Отель не может стать домом, он может лишь пародировать его; в романе это выражается через представление об отеле как о кукольном доме:

¹⁶⁵ Gill R. Happy Rural Seat. P. 184.

¹⁶⁶ Ellmann M. Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page. P. 74.

*I have always thought it would be interesting if the front of any house, but of a hotel especially, could be swung open on a hinge like the front of a doll's house. Imagine the hundreds of rooms with their walls lit up and the real-looking staircases and all the people surprised doing appropriate things in appropriate attitudes as though they had been put there to represent something and had never moved in their lives*¹⁶⁷.

На протяжении всего творчества Боуэн бездомность – удел многих героев, особенно юных. Порция в романе «Смерть сердца» до своего шестнадцатилетия живет, переезжая из одной гостиницы в другую. Мотив передвижения и бездомности очень важен для романа «Дом в Париже», где статична лишь одна героиня – мадам Фишер, которая прикована к постели. Всех остальных героев мы постоянно видим на пути из точки А в точку Б, даже Наоми Фишер, которая, казалось бы, находится у себя дома, ни на минуту не остается на одном месте, постоянно переходя из комнаты в комнату. Роман начинается в отъезжающем от вокзала такси, а заканчивается ожиданием такси, чтобы уехать с вокзала. Сам образ дома в Париже – это образ пересадочного пункта. Двое детей – Леопольд и Генриетта – находят здесь временное пристанище перед тем, как двинуться дальше: Леопольд должен встретиться со своей матерью, которую он никогда не видел, а Генриетта – отправиться к бабушке. Интересно, что для описания дома мадам Фишер в «Доме в Париже» используется то же сравнение, что и для описания отеля в «Отеле»: «The Fishers' house, opposite which the taxi stopped, looked miniature, like a doll's house»¹⁶⁸. Условность этой локации подчеркивается и тем, что на улице ни души, и тем, что здесь чрезвычайно тихо, и тем, что улица с обеих сторон уходит из виду за поворотом: «it was exceedingly quiet and seemed, though charged with meaning, to lead nowhere»¹⁶⁹. Вторая глава, в которой речь идет о прошлом, также начинается на полпути. Будущая мать Леопольда, Карен, плывет из Лондона в Рашбрук (графство Корк) навестить свою тетю. Карен не

¹⁶⁷ Bowen E. The Hotel. N.Y.: Dial press; Toronto : Longmans, Green and co., 1928. P. 115. В дальнейшем цит. по этому изданию.

¹⁶⁸ Bowen E. The House in Paris. P. 9.

¹⁶⁹ Ibid.

только находится между двумя островами, она также находится между двумя этапами в своей жизни, так как она помолвлена: «She was not married yet: at the same time, she had no right to be still looking about; she had to stop herself asking: 'What next? What next?」¹⁷⁰.

У запретной любви Карен и Макса нет дома; нет его и у их сына Леопольда, зачатого в гостинице и отданного в приемную семью в Италии. Леопольд, никогда не знавший своих естественных родителей, тем не менее, не считает приемных родителей семьей. Он уверен, что мать заберет его с собой в настоящий дом, но вместо нее приезжает ее муж Рей. Доберутся ли они до Карен, останется ли Леопольд с ней и Реем или вернется в Специю, читатель не узнает. Финальный диалог Рея с Леопольдом отрывочен и тонет в шуме вокзала. Рей, который забрал Леопольда, подвергшись импульсивному чувству, не знает, что делать дальше. Вопрос «куда мы направляемся?», который повторяет Леопольд, висит в воздухе и доминирует над финальной сценой произведения:

*Where are we going now? The station is sounding, resounding, full of steam caught on light and arches of dark air: a temple to the intention to go somewhere. Sustained sound in the shell of stone and steel, racket and running, impatience and purpose, make the soul stand still like a refugee, clutching all it has got, asking: 'I am where?' You could live at a station, eating at the buffet, sleeping on the benches, buying your cigarettes, going nowhere next. The tramp inside Ray's clothes wanted to lie down here, put his cheek in his rolled coat, let trains keep on crashing out to Spain, Switzerland, Italy, let Paris wash like the sea at the foot of the ramp. And a boy ought to sleep anywhere, like a dog. But the stolen boy is too delicate. Standing there on thin legs, he keeps his eyes on your face. Where are we going? Where are we going now?*¹⁷¹

Образный ряд этого пассажа передает магистральное направление мысли писательницы, которая противопоставляет ушедшую эпоху «большого дома»

¹⁷⁰ Ibid. P. 68.

¹⁷¹ Ibid. P. 267.

наступившей «багажной цивилизации»: это образы беженца и бродяги. Вокзал с его постоянными атрибутами – паром, суетой, вокзальным буфетом – это место вечного транзита, но кардинальный сдвиг парадигмы состоит в том, что такое место может мыслиться как дом, среда обитания. С развитием транспорта и упадком усадебной жизни движение становится естественным модусом существования, теперь можно вечно пребывать между точками А и Б и так никуда и не попасть. Таким образом, роман, в самом названии которого присутствует слово «дом», оказывается романом о бездомности.

Идея движения присутствует в самом заглавии последнего романа Боуэн «Ева Траут». Писательница и профессор английской литературы Х. Джордан пишет о Боуэн: «Так как многие ее герои живут в постоянном движении, им трудно остановиться на время, достаточное для того чтобы обжиться»¹⁷². Ева Траут покупает дом, точнее, она покупает здание, но превратить его в дом она не способна, так как у нее его никогда не было. Рано лишившись матери, она осталась с отцом, который открыл школу-интернат лишь для того, чтобы быть наедине со своим любовником, а затем совершил самоубийство. Ева не может развести огонь, не знает, как вскипятить воду. Разумеется, она не может создать дом и для своего приемного сына Джереми – они скитаются по гостиницам до того трагического момента, когда на вокзале мальчик стреляет в Еву – случайно или намеренно – за несколько минут до того, как она должна сесть в поезд с Генри, который хотел бы, но теперь тоже не сможет создать с ней дом.

Очевидно, что если бы Боуэн удалось дописать роман «Новоселье» (*The Move-In*), лишь часть первой главы которого сохранилась, в центре него также был бы конфликт между статичностью дома и динамикой дороги, между владельцем усадьбы и путешественником, бродягой. В дошедшем до нас отрывке компания из двух молодых людей и девушки подъезжает на машине к большому дому. Непрошенные гости объявляют хозяйке, что их случайный знакомый, будучи родом из этих мест, обещал им приют в доме своей тети, если им случится проезжать мимо. У Агаты, хозяйки дома, нет племянника, но странные

¹⁷² Jordan H.B. How will the Heart Endure. Michigan: The University of Michigan Press, 1995. P. 44.

незнакомцы крайне настойчивы в своем желании погостить у нее и не принимают отказа.

Если судить по этому небольшому отрывку, конфликт между «домашней» и «багажной» цивилизацией должен был еще сильнее обостриться в этом романе. Путешественники нарушают покой старого дома, вторгаются на чужую территорию, даже не спрашивая разрешения. Дом больше не крепость, не твердыня, не хранитель родового мифа – он становится всего лишь еще одной остановкой на чьем-то пути.

II.2. Время в романах Э. Боуэн

Концепция времени Боуэн во многом заимствована у Марселя Пруста, влияние которого на писательницу отмечено как ее исследователями, так и ей самой. Эпопея «В поисках утраченного времени» иллюстрирует идею Анри Бергсона о неотделимости прошлого от настоящего, о слиянии прошлого с настоящим посредством памяти. Герои Боуэн часто оказываются в ситуации, когда прошлое «преследует» их и буквально вторгается в настоящее. «Прошлое находится вне пределов его досягаемости, в какой-нибудь вещи (в том ощущении, какое мы от нее получаем), там, где мы меньше всего ожидали его обнаружить»¹⁷³, – отмечает прустовский Марсель. В романах Боуэн прошлое настигает героев в виде письма, нацарапанного на оконной раме имени, мячика для тенниса.

Как отмечает историк литературы Г.А. Субботина, «возвращенное время в романе Пруста благодаря памяти приобретает качества пространства», а «признаками пространственного решения...являются развернутые описания предметного мира...»¹⁷⁴. Описания предметного мира характерны и для Боуэн. Важность вещного мира подчеркивается, например, в замечательном монологе экономки Матчетт в романе «Смерть сердца»:

¹⁷³ Пруст М. По направлению к Свану. М.: Художественная литература, 1973. С. 72.

¹⁷⁴ Субботина Г.А. Концепция времени в произведениях М. Пруста и Ж.-П. Сартра: Учебное пособие. Чебоксары: Изд-во Чувашского ун-та, 2004. С. 15.

Furniture's knowing all right. Not much gets past the things in a room, I daresay, and chairs and tables don't go to the grave so soon. Every time I take the soft cloth to that stuff in the drawing room, I could say, 'Well, you know a bit more'¹⁷⁵.

По мнению Матчетт, мебель обладает памятью, которой не хватает ее хозяевам, Квейнам. Порцию удивляет, что в доме не вспоминают о ее родителях, о разрыве между ее отцом и миссис Квейн, о дне, когда Порция родилась. Экономка объясняет девочке, что в доме Квейнов нет прошлого, что они хотели бы прожить вовсе без него. Тем не менее, они перевезли из старого дома мебель, а она с категорией времени и памяти связана неразрывно:

Oh, furniture like we've got is too much for some that would rather not have the past. If I just had to look at it and have it looking at me, I'd go jumpy, I daresay'¹⁷⁶.

Так же, как у Пруста, время в романах Боуэн обладает характеристиками пространства: по нему можно передвигаться, причем как в одном, так и в другом направлении. В романе «Дом в Париже» рассказчик внезапно обращается к герою из того момента в прошлом его матери, когда он только был зачат.

Тем не менее, биографические и автобиографические произведения Боуэн, особенно ее хроника «Боуэнс Корт», указывают на то, что отношение к прошлому и настоящему как к неделимому целому, а также и их взаимосвязь с пространством, не просто заимствованы у французских романистов, а связаны с биографией Боуэн и ее англо-ирландским происхождением. Писательница неоднократно подчеркивает важность семейного мифа для англо-ирландского сознания. Семейные предания связывают поколения и позволяют людям, давно ушедшим из жизни, незримо присутствовать в жизни их потомков. С другой стороны, прошлое сосуществует с настоящим в зримой, физической форме – это руины, которые и сегодня можно повсеместно встретить в Ирландии. По мнению

¹⁷⁵ Bowen E. The Death of the Heart. P. 101.

¹⁷⁶ Ibid.

Боуэн, бережное отношение к прошлому сближает англо-ирландцев с ирландцами. Англичанину непонятно, зачем сохранять пустующие полуразрушенные церкви, такое небрежение его раздражает: «That air of waste and nonchalance about Irish ruins is an irritant to the present-day English mind»¹⁷⁷. Для англо-ирландцев, веками передающих из поколения в поколение свои семейные мифы, здесь нет ничего удивительного.

Основное, что сближает понимание времени Прустом и Боуэн, – разграничение внутреннего, субъективного, и внешнего, объективного, времени. При этом субъективное время представляет, очевидно, больший интерес для обоих писателей. Поэтому Э. Боуэн уделяет много внимания воспоминаниям героев, в которых время наиболее субъективно: «Они расплывчаты в том смысле, что они часто сливаются и даже перекрывают настоящее, и они являются источником ошибок и обмана из-за определенных психологических механизмов – таких как забывание, подавление, искажение или проецирование»¹⁷⁸.

Боуэн часто использует ретроспективу: в частности, это характерно для поздних романов: «Мир любви», «Маленькие девочки», «Ева Траут». Можно сказать, что хотя время как философская категория важно для всего творчества Боуэн, в трех последних романах центральным становится понимание времени как конструкта, усиливается и усложняется концепция субъективного времени и, соответственно, особую важность приобретает мотив памяти.

«Мир любви» – роман о памяти, о связи настоящего с прошлым, живых с мертвыми. По мысли автора, те, кто покинул этот мир, навсегда остаются в своем времени, и именно это создает непреодолимый разрыв между ними и нами, теми, кто должен жить в настоящем. Тем не менее, не желая признавать смерть как окончательный и непреложный факт, мы порой вызываем к жизни тех, кого уже нет с нами. Так Гай, погибший на войне, оживает более чем через двадцать лет, когда Джейн, дочь его невесты Лилии, находит его письма.

¹⁷⁷ Bowen E. Bowen's Court. P. 16.

¹⁷⁸ Meyerhoff H. Time in Literature. Berkeley, Los Angeles (Cal.): University of California Press, 1955. P. 18.

Ретроспектива у Боуэн может быть просто авторским изложением событий, произошедших в прошлом, но иногда она нарушает общий ход повествования и предлагает точку зрения героя, даже если написана в третьем лице. Например, факт гибели Гая и получения Антонией фермы в наследство, спланированная ею женитьба Фреда на Лилии и рождение их детей описаны с точки зрения автора. Сцена же, где Лилия приходит на вокзал проводить Гая на фронт и становится случайной свидетельницей его диалога с кузиной, показана с точки зрения Лилии. Ретроспектива вторгается в повествование; героиня шьет в саду, но одновременно с этим стоит на вокзале: «But dipping in vain for scissors into her workbox, grimacing as she bit off threads, she still stood under that station clock. The clock-hands stood still: she was seventeen»¹⁷⁹. Ретроспектива не просто рассказывает о прошлом, а как бы впускает прошлое в настоящее, за счет чего они сливаются в единое целое. В результате этого слияния на дорожке в саду появляется призрак Гая, а семнадцатилетняя девочка и взрослая женщина сосуществуют в одном теле одновременно: «The breathless girl stopped to put down the woman's workbox under a bush, then, head higher than ever, went round the corner»¹⁸⁰.

В романе «Ева Траут» детство Евы, в целом, описано с авторской точки зрения, но ее жизнь в замке в одной комнате с вечно всхлипывающей Эльсинорой, рассветы, ожидание цветущих нарциссов описаны с точки зрения Евы, как и разговоры с Изольдой (о чем, в частности, на фразеологическом уровне свидетельствует то, что в этих случаях Изольда всегда фигурирует под своей девичьей фамилией, как «мисс Смит»). Автор как бы дополняет «разрозненные», «фрагментарные» воспоминания героини своими комментариями, соединяя и группируя их, чтобы читатель не запутался.

В двух из своих романов Боуэн использует рамочную композицию, помещая в первую и последнюю часть книги события романного настоящего, а между ними – повествование о прошлом. В романе «Дом в Париже» именно таким образом рассказана история рождения Леопольда, ждущего свою

¹⁷⁹ Bowen E. A World of Love. P. 95.

¹⁸⁰ Ibid. P. 98.

биологическую мать Карен, которую он никогда не видел, в доме в Париже. Боуэн считала «Дом в Париже» самым «структурированным» романом, из всех написанных ею на тот момент. Рамочная композиция помогает ввести в повествование разные точки зрения: Наоми, Карен, Леопольда, Генриетты. Такая полифоничность нужна автору, чтобы избежать прямого и однозначного взгляда на происходящее, субъективности: как и в других романах, Боуэн не судит своих героев.

Роман «Маленькие девочки» снова поднимает тему взаимодействия прошлого и настоящего. Диана – пожилая вдова – внезапно решает разыскать своих подруг детства, с которыми она не виделась с тех пор, как им всем было одиннадцать. На эту мысль ее наталкивает ее собственное необычное увлечение – Диана создает своего рода святилище или, скорее, гробницу с множеством мелочей от разных людей – друзей, знакомых, соседей. Эти мелочи, по мысли Дианы, должны быть дороги их обладателю и поэтому репрезентировать его, создавать наиболее полный образ человека. Вещицы складываются в пещере, чтобы через много лет потомки, раскопавшие их, могли составить впечатление о тех, кто жил в этом месте – не как о расе, безмолвном и однородном целом – а как об отдельных индивидуальностях.

Много лет назад, учась в школе на берегу моря, Диана, которую тогда называли Дайси, со своими подругами Шейлой (Шейки) и Клэр (Мамбо) тоже закопали сундук «для потомков», положив туда по одной вещи. Обязательным условием было то, что ни одна из них не должна знать, что положили две другие. Вскоре после этого девочек разлучает Первая мировая война. Взрослая Диана – мать двоих сыновей и бабушка пятерых внуков – разыскивает подруг, чтобы вместе откопать зарытое «сокровище». «We are posterity, now»¹⁸¹, – заявляет она в ответ на то, что найти ящик должны были не они. Женщины действительно находят сундук, но он оказывается пустым. Первая и третья части романа повествуют о встрече трех женщин в «настоящем», их сложных взаимоотношениях и поиске «клада»; вторая часть посвящена их детству.

¹⁸¹ Bowen E. The Little Girls. P. 68.

Думается, прибегая к рамочной композиции в этом романе, Боуэн подчеркивает, что война разделила жизнь героинь на «до» и «после». Такой вывод можно сделать на основании тех сцен, которые даны «на стыке» частей романа. Первая часть заканчивается тем, что Клэр и Диана узнают от Шейлы, что их старая школа была полностью разрушена во время Второй мировой войны; после этого начинается вторая часть, полностью посвященная их детству, которая заканчивается накануне Первой мировой войны последней встречей девочек. Таким образом, Боуэн, очевидно, проводит параллель между двумя войнами. Хотя переломным моментом для героинь романа стало именно начало Первой мировой войны, автор как бы намекает, что для девочек, которые учились в их школе после, таким же моментом стало начало Второй мировой.

Однако отношения со временем у героев романа «Маленькие девочки» гораздо сложнее, чем у героев любого другого романа Боуэн. Границы между прошлым, настоящим и будущим здесь максимально размыты. Когда Диане приходит в голову разыскать подруг детства – это не воспоминание, а «вспышка»; прошлое врывается в ее жизнь:

*Because, to remember something, all in a flash, so completely that it's not 'then' but 'now', surely is a sensation, isn't it? One's right back again into it, right in the middle. It's happening round one. Not only that but it never has not been happening. It's – it's absorbing!*¹⁸²

Диана пытается вернуть прошлое, когда уговаривает подруг, с которыми она не виделась около полувека, разыскать спрятанное ими «сокровище». На резонное замечание соседа, что тех девочек, которых она помнит, уже нет, она отвечает: «Не будь так уверен» («Don't be too sure»¹⁸³). В конце романа, когда Диана, сломленная тем фактом, что из сундука исчезли «сокровища», лежит больная в постели, она наконец понимает, что хотя прошлое и сосуществует с нами в настоящем, наши поступки необратимы, а пережитый опыт нельзя

¹⁸² Ibid. P. 18.

¹⁸³ Ibid. P. 20.

воссоздать и пережить снова. Монолог Дианы посвящен «Макбету» как грустной пьесе, она противопоставляет «грустное» «трагическому», и это сближает пьесу Шекспира с романом Боуэн. В реальной жизни «грустного» больше, чем трагического: «deluded expectations, harmless things coming to dreadful ends»¹⁸⁴. Она сочувствует Макбету, совершившему «непоправимое» и мучается вопросом: может ли человек совершить непоправимый поступок и не знать об этом. Ведь самые незначительные поступки могут оказаться непоправимыми: так, Дайси (Диана), загнавшая Тревора (будущего мужа Шейлы) в водосточную трубу, уедет с мамой летом 1914 года, не зная, что никогда уже не вернется. Диана признается Шейле, что годами мучилась, представляя себе, что Тревор так и остался в той водосточной трубе. «Маленькие девочки» – роман о связи прошлого с настоящим, настоящего с будущим, о том, как прошлое продолжает существовать в настоящем и преследовать людей (а это сквозная тема произведений Боуэн).

Как в детстве, так и позже Диана одержима раскапыванием и закапыванием. Когда навязчивая тетюшка ее одноклассницы спрашивает ее о римлянах, которые должны были жить в том месте, где теперь школа, девочка оживляется и интересуется, могло ли остаться что-то от этих древних поселенцев, что-то, что можно найти. Тетюшка удивляется, что девочек не водили в музей, но Дайси объясняет, что музейные экспонаты ее не интересуют. Ей хотелось бы найти что-то самостоятельно, и она относится к этой идее очень серьезно: шутливое предложение тетюшки пойти и поискать «со своей маленькой лопаткой» раздражает девочку.

Пряча предметы в пещере, взрослая Диана надеется, что однажды потомки найдут ее и смогут по кусочкам воссоздать цельные образы людей, живших в этих краях. Но когда она разыскивает миниатюрную версию своей пещеры, спрятанный около полувека назад сундук, он оказывается пустым. Предметы, спрятанные в закопанном сундуке, называются – это томик Шелли, который спрятала умненькая Мамбо (Клэр); револьвер, который Дайси случайно нашла у матери в комод, и лишний, шестой, палец с ноги Шейки (Шейлы), который ей

¹⁸⁴ Ibid. P. 244.

удалили в детстве и который зачем-то сохранили ее родители. Вещи называются, но не показываются, от них остался только пустой сундук и имена. Диана не верит Клэр, что она могла расстаться с Шелли; Клэр не верит Диане, что та украла у матери пистолет. Этих вещей могло вовсе не быть – теперь правды никто не узнает. Как пишет Умберто Эко в «Заметках на полях Имени розы»: «...от исчезнувших вещей остаются пустые имена...»¹⁸⁵. Оставляя «маячки» для потомков, Диана уверена, что вещи сохраняют ее «Я», и она не исчезнет навсегда. Однако вещи исчезают точно так же, как люди. Как пишут Эндрю Беннет и Николас Ройл, сама по себе идея потомков – это симулякр жизни¹⁸⁶. Подразумевается, что человек обретает бессмертие в потомках, и создается иллюзия, что тот, кого уже давно нет, все еще жив.

Книга разделена на три части, но прошлое и настоящее неразделимы, и в романном настоящем герои порой не могут сориентироваться и понять, в каком времени они находятся. В тот вечер, когда подруги находят свой сундук, а затем отдыхают от приключений дома у Шейлы, Диана никак не может открыть занавески. Позже хозяйка дома возмущенно говорит Клэр, что Диана не могла не знать, что нужно потянуть за шнурок. Та возражает: «*There was a time when curtains were drawn by hand. This evening she may have become confused*»¹⁸⁷.

Еще показательнее диалог Клэр и Дианы. Клэр, к которой Диана с детства очень привязана, трижды «бросает» свою подругу: первый раз в 1914 году, когда уезжает с отцом с пляжа, не попрощавшись с Дайси (Дианой); второй раз в их первую встречу после разлуки, когда не соглашается пойти в ее пещеру; третий раз – когда уезжает из дома Дианы, несмотря на уговоры последней. После второго случая Диана приезжает в магазинчик Клэр.

'You didn't mind all that sky'.

'Where – when?'

'Up on that hill of yours'.

'No. – Oh, you were too bad, you did run out!'

¹⁸⁵ Эко У. Заметки на полях Имени розы. М.: АСТ, 1999. С. 1.

¹⁸⁶ Bennet A., Royle N. Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel: Still Lives. P. 125.

¹⁸⁷ Bowen E. The Little Girls. P. 203.

'When are we talking about?'

'Last time. The end of the other day! ... Could you not bear it a minute longer?'

Диана говорит о втором «побеге» Клэр, но имеет в виду не только его, и Клэр знает об этом, ведь после перерыва они встречались только раз, и поэтому спрашивать «когда» бессмысленно. Понимает это и читатель, так как разговор происходит в начале третьей части романа, а вторая часть заканчивается сценой несостоявшегося прощания, когда Дайси (Диана) зовет Мамбо (Клэр), а та исчезает за морской дамбой.

Близкий друг Боуэн Спенсер Кертис Браун, издавший после ее смерти книгу, в которой собрал всё, над чем писательница работала в последние годы, пишет: «Все ее романы, кроме «Последнего сентября», о настоящем, но настоящем не прошлого года или следующего года; это непосредственный момент, в котором она пишет»¹⁸⁸. Действительно, романы Боуэн тесно связаны с моментом их написания. Браун подкрепляет свою мысль словами Джона Бейли, мужа писательницы Айрис Мердок, написавшего в своем письме Боуэн по поводу романа «Ева Траут»: «Чувство сопричастности настоящему моменту, к которому стремится столько романистов...здесь ваше с первой страницы»¹⁸⁹. Единственный «исторический» роман Боуэн – «Последний сентябрь» – в полной мере таковым не является, так как события, описанные в нем, всего на девять лет предшествуют его публикации в 1929 году. Тем более интересным представляется то, что в самом начале автор использует фразу, характерную для обращения к событиям давнего прошлого: «In those days...»¹⁹⁰. Этим она усиливает разрыв между 1920 и 1929 годом, глубина которого определяется не временной дистанцией, а радикальностью произошедших за это время изменений. Ирландская усадьба за эти девять лет стала достоянием прошлого, погибнув от рук радикалов или не пережив разорения владельцев. Поэтому роман о недавнем прошлом становится историческим. «Последний сентябрь» не только роман о прошлом, но и роман о застывшем времени. Как отмечает Мод Эллманн, в Дэниелстауне ничего никогда

¹⁸⁸ *Brown S.C. Foreword // E. Bowen. Pictures and Conversations. P. XXX.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Bowen E. The Last September. P. 3.*

не ремонтируется¹⁹¹. Сетка, предназначение которой не дать мячам для тенниса потеряться, настолько измочалена, что давно не выполняет своей функции, и поиск мячиков становится еще одной игрой. Ничего не менять и по возможности игнорировать происходящие изменения – вот то правило, которому неукоснительно следуют Нейлоры.

II.3. Выводы ко второй главе

В предисловии к американскому изданию романа «Последний сентябрь» 1952 года Боуэн утверждает: «I am, and am bound to be, a writer involved closely with place and time; for me they are more than elements, they are actors»¹⁹². Действительно, категории пространства и времени чрезвычайно важны для творчества Боуэн.

Мы выделили три типа локаций в романах Боуэн: локации – «действующие лица», идиллические локации и условные, невыраженные локации. Хотя эта классификация не претендует на универсальность и может оказаться не исчерпывающей, мы считаем, что она покрывает основные типы художественного пространства в романах этой писательницы. При этом в нашем исследовании мы уделяем основное внимание смысловому и философскому аспекту. Отдельный интерес составляют интерьеры и экстерьеры домов и усадеб в романах Боуэн, описания садов и парков, импрессионистичность в изображении игры света и тени. Эти аспекты могут послужить темой для дальнейшего исследования.

Концепция времени Боуэн во многом схожа с прустовской. Идея сосуществования прошлого и настоящего пронизывает все ее романы. Так же, как и для Пруста, для Боуэн в связи с временным континуумом важна идея рода и национальной идентичности. Однако в отличие от героя Пруста, герои Боуэн почти не размышляют о времени: они с ним связаны скорее интуитивно.

Рассмотрев категории пространства и времени в художественном мире Боуэн, мы приходим к выводу, что они теснейшим образом взаимосвязаны,

¹⁹¹ Ellmann M. Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page. P. 58.

¹⁹² Bowen E. Preface to the Alfred A. Knopf Inc. edition of *The Last September* // Bowen E. *After-thought: Pieces about Writing*. L.: Longmans, 1962. P. 96.

образуя хронотоп. Пространство наделяется атрибутами времени (например, пространство Саустона в романе «Маленькие девочки» существует только в прошлом, в воспоминаниях), а время – атрибутами пространства (например, война, которую привычнее считать отрезком времени, у Боуэн выступает в роли пространственной категории).

Хронотоп особенно важен для «усадебного» романа «Последний сентябрь», в котором Боуэн несколько трансформирует жанр, отказываясь от колониальной перспективы, традиционно ему присущей.

Мы также приходим к выводу, что начиная с романа «Мир любви» можно говорить об эволюции метода Боуэн, которая на композиционном уровне выражается в более частом, по сравнению с ранними романами, использовании ретроспективы.

Глава III. Символы в романах Боуэн

III.1. Огонь и тепло

Гастон Башляр, французский философ и искусствовед, в 40-е годы XX века посвятил пятитомное исследование изучению образов стихий – огня, земли, воды и воздуха. Его книга «Психоанализ огня» (*La psychanalyse du feu*) была написана в 1937 году и положила начало этому монументальному труду. Главы книги посвящены комплексам представлений, связанных с огнем, причем квазинаучный материал (алхимические данные, рассказы «очевидцев» о самовозгораниях и т.д.) оказывается ценнее научного: Башляр считает, что именно он оставляет в культуре наибольший след. Представления об огне как о разрушающей и созидающей стихии; сексуально окрашенном явлении; живом существе, которое «питается»; очищающем пламени коренятся глубоко в нашем подсознании.

Башляр также привлекает материал из личного опыта и утверждает, что впечатления, полученные нами в детстве (яичко, приготовленное в печи, жженка), самые сильные. Мыслитель выделяет «комплексы», то есть, совокупности представлений, связанных с огнем, которые присутствуют в нашем подсознании и, соответственно, отражаются в произведениях искусства. Так, он обозначает термином «комплекс Прометея» «совокупность побуждений, в силу которых мы стремимся сравняться в знаниях с нашими отцами, а затем превзойти их»¹⁹³. Комплекс Эмпедокла подразумевает любовь к огню и его почитание, «зов огня»¹⁹⁴. Комплекс Новалиса «синтезирует импульс к возгоранию от трения и потребность разделить пламя»¹⁹⁵ и связан с сексуальным желанием. Под комплексом Пантагрюэля Башляр имеет в виду представление о том, что огонь питается, как живое существо. Наконец, комплекс Гофмана связан с огнем и спиртом, алкоголем, пуншем.

В книге слиты фрейдовская и юнгианская концепции, но это не пособие по психоанализу. Автора интересует огонь как социальный и культурный феномен, а

¹⁹³ Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993. С. 27.

¹⁹⁴ Там же. С. 32.

¹⁹⁵ Там же. С. 66.

не только как ключ к пониманию психики человека. Несколько раз подчеркивается, что огонь амбивалентен: он и созидает и разрушает, а его смысловой диапазон простирается от утилитарности до сложнейших метафизических концепций. «Огонь противоречив, и поэтому это одно из универсальных начал объяснения мира»¹⁹⁶, – пишет Башляр. Попытаемся применить его теорию для трактовки символического значения образа огня в романах Э. Боуэн.

Три дома по соседству от Боуэнс Корт были сожжены повстанцами в 1921 году, пока Элизабет училась в Италии. Впоследствии картина пожара, рожденная ее воображением, нашла воплощение на бумаге, в заключительной сцене романа «Последний сентябрь»:

*A fearful scarlet ate up the hard spring darkness; indeed, it seemed that an extra day, unreckoned, had come to abortive birth that these things might happen. It seemed, looking from east to west at the sky tall with scarlet, that the country itself was burning...*¹⁹⁷

Как пишет Башляр, «именно мнение о том, что огонь *поедается*, как живое существо, занимает самое важное место среди всех представлений об огне, сформировавшихся в нашем бессознательном»¹⁹⁸. Это представление мы видим и здесь: огонь «поедает» темноту. При этом он «рождает» день, то есть, свет. Таким образом, в очередной раз проявляется противоречивость огня, который рождает, уничтожая.

Предчувствием грядущего пожара проникнуто все произведение. «Цвета “Последнего сентября” – оранжевый, красный, кирпичный, желтый и цвет ржавчины – это все осенние оттенки, но это и цвета огня»¹⁹⁹. Как мы помним, Лоуренс говорит о пожаре прямо: «I should like to be here when this house burns»

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Bowen E. The Last September. P. 314.

¹⁹⁸ Башляр Г. Психоанализ огня. С. 101.

¹⁹⁹ D'Alton I. 'No More Autumns' – Elizabeth Bowen and an Anglo-Irish Imagery of Dying and Dead Houses // The Elizabeth Bowen Review, Vol. 1, May 2018. P. 26.

²⁰⁰. Используя терминологию Башляра, мы можем сказать, что желание героя увидеть дом в огне, если не быть в нем в этот момент, – это скрытый в подсознательном «комплекс Эмпедокла», «зов огня».

Лоуренсу вторит главная героиня романа Лоис: «And she hoped that instead of fading to dust in summers of empty sunshine, the carpet would burn with the house in a scarlet night to make one flaming call upon Marda's memory»²⁰¹. Марда – молодая женщина, которая гостит у Нейлоров, и Лоис по-своему влюблена в нее. Когда Марда собирается уезжать в Лондон к своему жениху, чувство ревности и одиночества охватывает Лоис, именно поэтому ей хочется, чтобы в памяти женщины осталось более яркое воспоминание об их встрече, нежели просто освещенная солнцем комната. Однако, сама того не зная, она, как и Лоуренс, предвидит гибель усадьбы. Можно предположить, что у Лоис присутствует потребность «разделить» пламя с предметом своего почитания, что характерно, по Башляру, для «комплекса Новалиса».

«Все, что связано с трением, воспламенением, электризацией, может непосредственно послужить толкованию проблемы пола»²⁰², – пишет Башляр. Если в отношениях между Лоис и Мардой сексуальная символика огня вторична, то при описании зарождающегося чувства между Мардой и Хьюго Монморанси она выходит на первый план. Интересно, что никакого объяснения между героями так и не произойдет: эта линия нужна автору, чтобы показать, что Хьюго не любит свою стареющую жену, а Марда – своего английского жениха. Незначительный, на первый взгляд, эпизод, в котором Хьюго передает Марде зажженную свечу, полон глубокого смысла для героини: «Her reward: at the foot of the stairs at bedtime, a contact of finger-tips – all of himself in the touch – as he gave her candlestick: a startled look over the flame»²⁰³. Здесь снова важен мотив разделения пламени, передачи его другому, мужчиной – женщине. Недаром их мимолетное прикосновение друг к другу ощущается как полноценная близость:

²⁰⁰ Bowen E. The Last September. P. 61.

²⁰¹ Ibid. P. 146.

²⁰² Башляр Г. Психоанализ огня. С. 46.

²⁰³ Bowen E. The Last September. P. 174.

Хьюго вложил в него всего себя (употребление «himself» вместо «him» характерно для ирландского английского, особенно для эмоционально окрашенной речи). Башляр, описывая комплекс Новалиса, подчеркивает в нем «импульс к возгоранию от трения»²⁰⁴ и потребность «проникновения вглубь человеческого существа»²⁰⁵. Соприкосновение пальцев героев вызывает трение, и на мгновение они «проникают» друг в друга. Момент передачи свечи представлен с точки зрения Марды; в другом эпизоде, перед самым отъездом Марды, мы сталкиваемся с точкой зрения Хьюго, и здесь тоже образ огня оказывается важен для понимания того, что чувствует герой. Марда беседует с миссис Монморанси; Хьюго старается не смотреть на нее. Он страдает от того, что не будет не только возможности объясниться, но даже возможности «с болью промолчать о том, что не должно быть сказано» (There was to be no opportunity for what he must not say to be rather painfully not said)²⁰⁶. В комнате холодно, за окном идет дождь, по стеклу стучат ветки. Хьюго мечтает об огне, о тепле, абсолютная невозможность появления которого подчеркивается даже грамматической формой глагола сослагательного наклонения нереального условия («Hugo wished there *had been* a fire»²⁰⁷). Герой сосредоточен на женщине, к которой он испытывает влечение, поэтому вряд ли для него на самом деле имеет значение, холодно в помещении или жарко. Отсюда ясно, что речь идет не только и не столько об огне камина, сколько о человеческом тепле и огне сексуального характера.

Разумеется, основным вместилищем огня в доме традиционно служил камин. Рассмотрим, какую роль он играет в романах «Смерть сердца» и «Ева Траут». В Виндзор Террас, лондонском доме Квейнов в романе «Смерть сердца» электрический камин во всех комнатах, за исключением гостиной. Но даже этот живой «гостевой» огонь выглядит искусственным: «Even the fire only grinned, like a fire in an advertisement»²⁰⁸. Напротив, в Вайкики, доме в Сил-он-Си, огонь

²⁰⁴ Башляр Г. Психоанализ огня. С. 65.

²⁰⁵ Там же. С. 66.

²⁰⁶ Bowen E. The Last September. P. 207.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Bowen E. The Death of the Heart. P. 95.

настоящий. Порция замечает его, едва войдя в дом: «At one end of the room, an extravagant fire fluttered on brown glazed tiles...»²⁰⁹.

Хотя Башляр утверждает, что к электрическому огню в равной степени относятся все те же комплексы представлений, что и к обыкновенному, здесь мы видим явное противопоставление: в «холодном» доме Анны и Томаса даже огонь «ненастоящий», а в Вайкики огонь «расточительный» («extravagant»), яркий. Два раза огонь миссис Геккомб назван «рычащим» («roaring»), тогда как в Виндзор Террас он никаких звуков не издает. В лондонском доме все подчинено практичности, утилитарности; в Сил-он-Си побеждают эмоции. Метафорический камин, символизирующий отношения между Порцией и людьми, принявшими ее в свой дом, тоже нарисованный, ненастоящий: «But something that should have been going on had not gone on: something had not happened. They had sat round a painted, not a burning, fire, at which you tried in vain to warm your hands...»²¹⁰. Анна и Томас не готовы разделить с Порцией тепло, так как его нет даже между ними двоими.

В романе «Ева Траут» камин выполняет не только символическую, но и важную сюжетную функцию. Эрик, муж учительницы и покровительницы Евы Изольды помогает Еве, которая совершенно ничего не умеет делать самостоятельно, разжечь огонь в камине:

*Anybody looking in at a window – though who should? – would have seen how fire transformed the room, had he known it any other time. The piled-up driftwood now it had caught alight was burning ethereally, excitably, with a brandy bluishness. The fire was fed: as spar after spar fell in, incinerated and glowing, in were flung more. There was something devotional about this attendance upon the fire by the two persons crouched on the rug in front of it.*²¹¹

²⁰⁹ Ibid. P. 171.

²¹⁰ Ibid. P. 158.

²¹¹ Bowen E. Eva Trout or Changing Scenes. P. 111.

В этом эпизоде мы снова сталкиваемся с представлениями, характерными для «комплекса Пантагрюэля»: огонь «накормили». Однако более важным представляется «единение» двух людей, склонившихся у камина:

*They seemed unified, and not by their awe of the element and their task only. The zestful blaze, which was still so youthful that it illuminated rather than warmed the hearth, played on two primitive faces not far apart. Now and then hands collided, or shoulders touched.*²¹²

Так как огонь в подсознании человека часто сексуально окрашен, автор, видимо, сознательно использует этот комплекс представлений, чтобы создать у читателя ложное впечатление близости между героями. Опекун Евы Константин, внезапно появившись на пороге, моментально замечает – уже погасший – огонь, с иронией называя его «восхитительным» («your delightful fire»), а затем возвращается к теме угасшего камина, используя пепел в качестве метафоры, чтобы намекнуть, что его появление помешало их романтическому свиданию: «the fire's gone and gone out. See? I condole with you, as with Eva. Tragic, almost. Nothing but messy ashes»²¹³. Эрик его не понимает или делает вид, что не понимает, зато, когда Константин в тех же выражениях описывает увиденное в доме Евы Изольде, та дает волю своему воображению. Именно образ горящего камина не дает покоя Изольде и является для нее лишним подтверждением, что между ее мужем и Евой что-то произошло. Едва войдя в дом, она обращает внимание на камин, употребляя почти те же слова, что и Константин: «You and Eric had a wonderful fire going»²¹⁴. Разумеется, она не только и не столько имеет в виду фактический огонь в камине, сколько огонь страсти, по ее мнению, разгоревшийся между Эриком и Евой. Таким образом, огонь в романе *Eva Trout* имеет выраженные сексуальные коннотации, но эти коннотации ложные, скрывающие и от героев, и от читателя, реальный ход событий. Такие ситуации

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid. P. 125.

²¹⁴ Ibid. P. 139.

«ложного символизма» встречаются только в последнем романе Боуэн и отчасти сближают его с литературой постмодернизма.

Роман «Зной дневной» уже в самом своем названии содержит отсылку к теплу, жару, а, следовательно, к огню. Фраза «the heat of the day» несколько раз встречается в Библии – три раза в Ветхом Завете и один раз в Новом. Мы рассматриваем только два момента из Ветхого Завета, так как не видим возможности связать два других библейских сюжета (а именно, убийство сына Самуила Иевосфея во второй Книге Царств и притчу о виноградаре в Новом Завете) с романом Боуэн. Г. Блоджетт считает важным самый первый случай употребления: в Книге Бытия, главе 18²¹⁵. Мы же обратимся к случаю использования фразы «the heat of the day» в первой книге Царств. Когда Наас Аммонитянин осадил Иавис Галаадский, он предложил заключить с жителями союз, но при условии, что каждый отдаст ему по одному глазу. Когда пророк Самуил узнал об этом, он, озаренный божественным вдохновением, разрубил двух быков и разослал в разные стороны с предупреждением, что так будет с быками каждого, кто не пойдет с ним против врага. Устрашившись, граждане собрались на бой и «поразили аммонитян до дневного зноя». Все действие романа «Зной дневной» происходит осенью и зимой; поражение нацистов тоже происходит «до зноя», и именно «до дневного зноя»: весть о победе настигает Лу в одну «ветреную невероятную июньскую ночь» («windy improbable June night»)²¹⁶.

Помимо библейских аллюзий, в названии романа отражена связь огня с войной, с оружием, порохом. Здесь можно говорить о комплексе Эмпедокла, который подразумевает не только любовь к огню, но и иррациональный инстинкт смерти, желание быть полностью уничтоженным. Вулкан, жертвенный костер, пожар – все это приходит на ум при созерцании огня. «Тотальная, бесследно поглощающая смерть – гарантия того, что мы полностью перейдем в другой

²¹⁵ Подробнее об этом см. с. 92 данной диссертации.

²¹⁶ Bowen E. The Heat of the Day. P. 317.

мир»²¹⁷, – пишет Башляр. «Умиравший в огне, в отличие от других, умирает не в одиночку. Это поистине космическая смерть, когда вместе с мыслителем гибнет вся Вселенная»²¹⁸. Гибель на войне имеет то же свойство всеобщности, всеохватности. Не в последнюю очередь это связано с огнем: с появлением и развитием огнестрельного оружия война стала уносить больше жизней и получила поистине космический масштаб.

Через шесть лет после выхода в свет первого издания «Зной дневного» Боуэн пишет роман «Мир любви». Многие темы, которые затрагивает здесь писательница – любовь, предательство, война – это те же темы, которые интересовали ее в «Зное дневном», и первая же строчка книги отсылает читателя к предыдущему роману: «The sun rose on a landscape still pale with *the heat of the day before*»²¹⁹. Действие «Мира любви» происходит на юге Ирландии в июне, в 50-х годах XX века. Тема войны присутствует здесь как воспоминание, ретроспектива, и на этот раз речь идет о Первой мировой войне, в которой погиб Гай – жених одной из героинь романа, Лилии, и любимый кузен другой, Антонии.

Жара, зной, огонь доминируют в образном ряду «Мира любви». Едва появившись на авансцене, на жару жалуется Лилия: «In this heat how can I know what I am? <...> And this heat in this house gets more dreadful day after day»²²⁰. Затем она замечает свечу на прикроватном столике Антонии: «I lie sleepless, sometimes, picturing you in flames»²²¹. Утренняя перебранка, в которой Лилия выговаривает Антонии за то, что та не ценит ее стараний по дому, хорошо иллюстрирует натянутые отношения между двумя женщинами, и термические ощущения Лилии – как реальные (летний зной, духота дома), так и воображаемые (пожар) – отражают накал страстей, который – пока неявно, подспудно – сопровождает совместное существование героинь. Однако страсти не вырываются наружу: Антония обрывает гневную тираду Лилии, та замолкает и уходит, а перцептивный

²¹⁷ Башляр Г. Психоанализ огня. С. 34.

²¹⁸ Там же. С. 36.

²¹⁹ Bowen E. A World of Love. P. 9.

²²⁰ Ibid. P.12.

²²¹ Ibid.

ряд завершается не бушующим пламенем, а всего лишь зажженной сигаретой: «Antonia, lighting a cigarette, sent a glance after the closing door»²²².

Мир Фреда, мужа Лилии, – физический, сенсорный мир. В его описании доминирует сенсорная тематика, непосредственно связанная с теплом. Автор заостряет внимание на каплях пота, появившихся из-за горячего чая, который пьет герой: «He bumped down the empty cup on the table and, *the heat of the tea* [курсив мой – М.Р.] coming out in sweat, pulled a khaki handkerchief from his breeches pocket and mopped round his face and behind his ears»²²³. Подчеркнуто физиологичное описание завершается хлопком по шее, которым Фред безуспешно пытается убить муху. Из двух дочерей Фреда и Лилии, Джейн и Мод, на него, очевидно, больше похожа младшая, Мод: ее описание сопровождается почесыванием одной ноги о другую и красной сыпью на лбу. Последняя подробность имеет прямое отношение к нестерпимому зною за окном. Мать ругает Мод за то, что та «перегревает кровь»: именно врожденная непереносимость жары вызывает у девочки зуд и покраснение на коже.

Зной продолжает царствовать в повествовании: «Not a breath travelled over these uplands under the mountains or fanned its way down the river gorge: *the heat* [курсив мой – М.Р.] stood over the land like a white-hot sword, causing an apprehensive hush»²²⁴. Если в предыдущем романе жара присутствовала только на метафорическом уровне, здесь она вполне реальна, ощутима. За счет этого во всей первой главе преобладает напряженная, душная атмосфера. Такая погода не предвещает ничего хорошего, и Антония ищет в ней смысл: «Nerve-racking ghastly endless sublime weather! No, I can't simply live in it, can't take it. What's it meant for? *Something has got to happen* [курсив мой – М.Р.]»²²⁵. Действительно, весь этот термически окрашенный ряд в первой главе подготавливает появление тех самых писем, которые будут в центре повествования на протяжении всего романа. Когда Антония раскрывает тайну Джейн, которая нашла на чердаке связку старых

²²² Ibid. P. 13.

²²³ Ibid. P. 19.

²²⁴ Ibid. P. 20.

²²⁵ Ibid. P. 24.

писем, подписанных «закорючкой», огненная тематика моментально достигает своего предела. Лилия давно говорила, что чердак пора расчистить: весь этот хлам на нем не только грязный, но и *легко воспламеняется*. Лилия использует слово «inflammable» в прямом значении, но Антония создает на этой почве целый ряд огненных метафор: «We think we can smell burning; or at any rate the beginning of burning, smouldering. What have you done? You have *an igniting touch* [курсив мой – М.Р.]»²²⁶. Своим «воспламеняющим» прикосновением Джейн разожгла огонь между двумя старшими женщинами и в каждой из них по отдельности. И Антония, и Лилия имеют основания подозревать, что любовные письма Гая обращены не к его невесте, но сказать об этом значит – опорочить священную память.

Неудивительно, что письма, «воспламенившие» размеренный ход жизни героев, в конце концов, сгорают и сами. То, что их сжигает Джейн, символично как потому, что именно ее прикосновению была еще в самом начале присвоена способность воспламенять, так и потому, что с ними сгорает и ее влюбленность в образ Гая. Подобно фениксу, в финале ее чувство возрождается, но его объект – уже реальный человек, а не призрак.

Прежде, чем сгореть, письма, наконец, выдают свою тайну – адресата – имя незнакомки, которое так и не упоминается в романе. Перед Антонией стоит выбор: сказать правду, так как правда всегда лучше лжи, или солгать, чтобы Лилия смогла сохранить светлую память о когда-то любимом человеке и продолжать жить без сожалений, без обиды и без оглядки на прошлое. Антония выбирает второй вариант. Память несовершенна: то прошлое, которое помнят женщины, уже невозможно реконструировать полностью, оно как бы пишется заново каждый раз, когда к нему обращаются. Именно поэтому нет смысла знать правду о прошлом, которое уже нельзя вернуть.

²²⁶ Ibid. P. 40.

III.2. Зеркало

От древнего мифа о Нарциссе до современных произведений зеркало в литературе всегда было не просто предметом, но выполняло символическую функцию. А.З. Вулис в книге «Литературные зеркала» отмечает двойственность зеркала: с одной стороны, оно говорит правду, с другой – удваивает, отражает и даже искажает действительность²²⁷. Кроме того, зеркало издревле считалось границей между двумя мирами: отсюда связанные с ним запреты, предубеждения и обряды (например, обряд занавешивания зеркал, когда в доме находится покойник, распространенный во многих культурах). Важную роль зеркало сыграло и в психоанализе, особенно у Лакана. Исследуя «стадию зеркала» как часть процесса возникновения самовосприятия ребенка, Лакан отмечает конфликтность отношений между Я и телом, а также между Реальным и Воображаемым. Интересно, что первый в истории акт самопознания через свое отражение заканчивается трагедией: влюбившийся в своего бестелесного двойника Нарцисс гибнет.

«We live in a world of them, a reflected world»²²⁸, – пишет Боуэн в эссе, озаглавленном «Зеркала – это волшебство» (*Mirrors are Magic*). Зеркало для Боуэн одновременно утверждает бытие человека («“Come, be!” they cried to their owners»²²⁹) и драматизирует его, превращает в спектакль («They dramatized life; they made theatre of human comings and goings»²³⁰). Более того, оно не просто отражает, а сохраняет, записывает исчезнувшие лица, ушедшие в прошлое события. Эту мысль хорошо иллюстрирует сцена поминок из романа «Зной дневной».

The windows wore wire gauze half-blinds; through one window a chestnut threw its viridian reflection, balancing waxy flowers, into a tarnished mirror

²²⁷ Вулис А.З. Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991.

²²⁸ Bowen E. *Mirrors are Magic* // E. Bowen. *People, Places, Things: Essays by Elizabeth Bowen*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. P. 201.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid. P. 202.

*across the room. And this tall wide mirror, relict of some vanished ballroom, reflected also Roderick's father's people, somberly milling around the buffet.*²³¹

То же зеркало, которое когда-то отражало вальсирующие пары, теперь отражает родственников бывшего мужа Стеллы, собравшихся на похоронах кузена Фрэнсиса. Зеркало заставляет задуматься о том, что человек смертен, и вместо того, чтобы подчеркивать индивидуальность, нивелирует ее: «...what is this face but one of the countless many which glimmered, here, for a moment, then went their ways?»²³². Насколько сильно отличаются ушедшие в небытие люди из бального зала от современников Стеллы и отличаются ли вообще? Для зеркала, равнодушно регистрирующего их присутствие, все они равны.

«Can one always be certain where “reality” stops and its reflection begins?»²³³ — спрашивает Боуэн в своем эссе. Оставшись наедине с собой и своими страхами в Маунт Моррисе, Стелла «вынуждена прикасаться к вещам, чтобы убедиться, что они являются своими собственными отражениями»²³⁴ и, в конце концов, сталкивается со своим отражением в зеркале. В зеркале Стелла видит себя хозяйкой дома — «бессмертной, словно портрет». Оно не только позволяет ей исследовать собственную идентичность, но и сообщает этому исследованию дополнительный — гендерный — аспект. Стелла, представляя себя викторианским «ангелом дома», размышляет о женской судьбе в целом («Therefore, her kind knew no choices, made no decisions — or, did they not?»²³⁵). Именно зеркало способно навести героиню на эти мысли, так как оно «видело» и «записало» множество женских лиц, подобных ее собственному.

Зеркало как атрибут «женского» пространства фигурирует и в романе «Последний сентябрь»: сравним «взаимоотношения» главной героини Лоис и гости поместья миссис Монморанси с этим предметом интерьера и эффект, который он производит на поклонника Лоис Джеральда. Взаимодействие Лоис с

²³¹ Bowen E. The Heat of the Day. P. 71.

²³² Bowen E. Mirrors are Magic // E. Bowen. People, Places, Things: Essays by Elizabeth Bowen. P. 202.

²³³ Ibid. P. 204.

²³⁴ Bowen E. The Heat of the Day. P. 166.

²³⁵ Ibid. P. 167.

зеркалом, рутинное и лишённое всякой загадочности, доставляет ей удовольствие: «She ran to the glass, changed a necklace, had an apprehensive interchange with her own reflection»²³⁶. Миссис Монморанси также относится к зеркалу как к бытовому предмету, который отражает внешность. Для нее важно не само зеркало, а то, как она и ее подруга леди Нейлор выглядят в нем: «...Francie saw their two faces reflected in the tall dressing-table glass, the door swinging behind. 'Myra's aged!' she thought with a shock. Her own face never seemed to have changed at all»²³⁷. Для Джеральда зеркало – предмет иного, женского, мира. Снижение утилитарной значимости приводит к усилению символического смысла, и зеркало (точнее, множество зеркал, развешенных в гостиной Нейлоров) приобретает магическую функцию – превращает гостиную в таинственный ледяной дворец: «The drawing-room became to Gerald fantastic and thin like an ice-palace...»²³⁸.

Зеркало не только разграничивает женский и мужской мир, но также является атрибутом аристократического мира, и поэтому еще сильнее отдаляет «безродного» (по меркам англо-ирландской знати) Джеральда от племянницы лорда Лоис. Джеральд сравнивает гостиную Нейлоров с зеркальными галереями Версаля: «...[the drawing-room] reflected backwards and forwards in tall mirrors, seemed like a chain of galleries at Versailles down which numbing with admiration he had to advance wearily»²³⁹.

Именно в «зеркальной» гостиной Нейлоров происходит первый поцелуй Лоис, и с этого момента для нее эта комната, а соответственно, и зеркала, тоже приобретают особый смысл. С одной стороны, она теперь стойко ассоциирует гостиную с Джеральдом; с другой – вероятно, она ощущает эту комнату как свою территорию, куда она весьма неохотно пускает чужих людей: когда жены английских офицеров Дениз и Бетти упрашивают Лоис показать им гостиную, девушка находит не слишком убедительный предлог, чтобы не дать им войти: «I

²³⁶ Bowen E. The Last September. P. 24.

²³⁷ Ibid. P. 18.

²³⁸ Ibid. P. 142.

²³⁹ Ibid.

shouldn't, really. I haven't done the flowers»²⁴⁰. Незадолго до этой сцены произошел разрыв между Джеральдом и Лоис, и тем болезненнее звучит для Лоис замечание Дениз: «Gerald says all your looking-glasses make him feel sleepy»²⁴¹. Этой фразой Дениз, сама того не зная, еще раз проводит черту между Лоис и Джеральдом. «Зеркальный» мир Лоис не только чересчур роскошен и блистателен для молодого офицера из Суррея, но и слишком зыбок, фантастичен и неустойчив. В идеальном английском доме Джеральда доминирует огонь камина, создающий уют в маленькой комнате («rooms small in the scope of firelight, neighbourly lights through trees»²⁴²). Англичане в романе «Последний сентябрь» ассоциируют уют с камерностью, и расширяющие пространство зеркала им ни к чему. Безусловно, гостиная Нейлоров производит на англичан неизгладимое впечатление: после гибели Джеральда Дениз даже снится сон, в котором она видит Лоис на ступенях Дэниелстауна, а за ее спиной – комнату, полную зеркал. Однако Дениз так же, как и Джеральду, эта комната не по душе: «It smells of damp. Myself, I do like a house to be bright and homey»²⁴³. Насколько разнится по значению слово «яркий» («bright») для англичанки из среднего класса, которая ассоциирует его с огнем в камине, и для англо-ирландской аристократки, которая с детства привыкла к блеску танцзалов и гостиных, настолько же далеки друг от друга миры Лоис и Джеральда. Сама Боуэн принадлежит к тому же классу, что и Лоис, и зеркало имеет для нее позитивные ассоциации: зеркала расширяют пространство, отражают и преумножают свет, делают здания и помещения роскошными.

Таким образом, на микро-уровне, на уровне взаимоотношений между героями, зеркала в «Последнем сентябре» символизируют границу, разделяющую несостоявшихся возлюбленных, тогда как на макро-уровне (на уровне взаимоотношений между англичанами и англо-ирландцами) они олицетворяют границу между двумя разными народами, социальными слоями, мировоззрениями.

²⁴⁰ Ibid. P. 301.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid. P. 130.

²⁴³ Ibid. P. 302.

Зеркало в романах Боуэн не только предмет интерьера – это и окно в другое измерение; и не только отражающая поверхность, но и искажающая, и преумножающая: все предметы удваиваются благодаря ему, а люди оказываются в присутствии своих «двойников», нарушающих порой необходимое уединение.

Зеркало, которое висит в квартире Стеллы в «Зной дневном», – наиболее часто упоминаемая деталь ее интерьера. Оно висит напротив входной двери над камином, на котором стоят фотографии Родерика и Роберта Келвея. Здесь реализуется символика зеркала как предмета, удваивающего действительность. Герои-двойники (Харрисон и Келвей) попеременно приходя в дом Стеллы, по очереди отражаются в зеркале. Это же зеркало позволяет Стелле наблюдать посетителя, входящего в ее квартиру, не поворачиваясь к нему лицом, «еще на мгновение отдаляя столкновение с реальностью» («at just one more remove from reality»²⁴⁴). Так начинается сцена первого визита Харрисона. Читатель еще не знает, кем герои приходятся друг другу и как друг к другу относятся, но одна эта фраза необыкновенно точно передает настроение героини и то, что она отнюдь не рада неизбежной встрече. «Зной дневной» – роман о шпионаже, где герои следят друг за другом, но не смотрят друг другу в лицо. Как Стелла наблюдает за Харрисоном через зеркало, так и Харрисон смотрит не на нее, а на ее отражение: «he searched, with his eyes, the room, the built-in cupboards, the satin low bed, her face reflected in the dazzling mirror»²⁴⁵. Функция предмета для слежения достаточно традиционна для зеркала, но здесь оно ни разу не выступает в этой роли напрямую, такое его использование лишь подразумевается. Л. Уилкинсон находит параллель между сценой, где Стелла наблюдает за дверью сквозь зеркало, и началом книги Льюиса Кэрролла, где Алиса обнаруживает вход в Зазеркалье²⁴⁶. Военный Лондон, таким образом, трактуется как Зазеркалье – мир, где все перевернуто, и где даже самый близкий человек может оказаться нацистским шпионом.

²⁴⁴ Bowen E. *The Heat of the Day*. P. 22.

²⁴⁵ Ibid. P. 42.

²⁴⁶ Wilkinson L. "Thousands of Avid Glittering Eyes" // *The Elizabeth Bowen Review*, May 2018. P. 9.

В романе «Смерть сердца» мы видим, что именно через зеркало реализуется оппозиция реальное/нереальное, причем здесь зеркало всегда – носитель реальности и правды. Например, автор отмечает, что когда экономка Матчетт провела в доме генеральную уборку, с зеркал спала зимняя пелена, они засверкали и «казалось, содержали в себе реальность»²⁴⁷. В восьмой главе за чаем Эдди объясняет Порции, что при ней ведет себя хуже с другими людьми и считает, что она должна понимать, почему. На вопрос Порции, что случится, если она все же не поймет, молодой человек туманно отвечает: «Я навсегда остался бы ненастоящим» («I should stay unreal forever»²⁴⁸). В тот же момент он «с ужасом» смотрит на предмет, находящийся за Порцией, так что она оборачивается. Предмет оказывается зеркалом: «She turned her head to see what he saw, and they both saw themselves in a mirror»²⁴⁹. Акт смотрения в зеркало, по Боуэн, не дает нам сколько-нибудь полноценного представления о себе в силу его преднамеренности. Смотрясь в зеркало, мы играем, ведем себя не естественно, а так, будто на нас кто-то смотрит. Однако если зеркало «словно бандит в засаде»²⁵⁰ подкарауливает нас где-нибудь за углом или в витрине магазина на другой стороне улицы, такая случайная встреча с самим собой может быть значима для постижения собственной личности. Когда это происходит с Эдди, его первая спонтанная реакция на увиденное – ужас. Игра, притворство – обычное и привычное состояние Эдди. Он говорит правду, когда утверждает, что Порция способна понять, что он чувствует, но он обманывает девочку, давая понять, что ему это приятно. Он хотел бы остаться ненастоящим и боится, что Порция, как зеркало, однажды покажет его истинное лицо.

Еще одно случайное столкновение с самим собой, но с другим исходом описано в романе «Ева Траут». К главной героине Еве неожиданно приезжает ее опекун Константин, которого она не хочет видеть (не в последнюю очередь из-за

²⁴⁷ Bowen E. *The Death of the Heart*. NY: Knopf, 1939. P. 302.

²⁴⁸ Ibid. P. 125.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Bowen E. *People, Places, Things*. P. 205.

того, что в это время в спальне на втором этаже ее дома находится Эрик – муж ее бывшей учительницы).

By chance, a step or two off the hearthrug had carried her into sight of her reflection; across the room, in one of the windows. "A handsome girl," had said Eric. A handsome girl ... There, indeed, was Eva! One felt reinforced. The Evas exchanged a nod, then stayed wrapt in mutual contemplation.

Собственное отражение придает героине сил, она уже не чувствует себя одинокой («Never is one quite alone in a mirrored room»²⁵¹). Для Евы, возможно, существование «в зеркале» более реально, чем сама реальность. Ева – обманщица, как и Эдди в «Смерти сердца», но, во-первых, ей в этой роли абсолютно комфортно, а во-вторых, здесь реализуется иная функция зеркала: не отражающая, а искажающая.

Само ее *существование* начинается в зеркале. Своеобразный идеализм Евы направлен не только на окружающий мир, но и на нее саму. Пока героиня себя не видит, она не может с уверенностью утверждать, что она существует.

*Her bed had its back to the window, but a looking-glass faced it—in that, she could see existence begin again. Seeing is believing: again, after the night of loss and estrangement, after the malicious lying of her misleading dreams in which she was no one, nowhere, she knew herself to be here. Here again was the castle, and she in it ...*²⁵²

Конфликт между Евой и ее нелегально усыновленным ребенком Джереми – постмодернистского толка. Для Евы существование в гиперреальности – норма, она подменяет реальность на симуляцию реальности, на игру. Поэтому вместо того чтобы родить ребенка (на что она физически, по-видимому, способна), она покупает его. Ева не пытается удержаться внутри реальности, ей в ней некомфортно, она сбегает в гиперреальность (которую символизирует зеркало).

²⁵¹ Bowen E. Eva Trout or Changing Scenes. P. 204.

²⁵² Ibid. P. 60.

Но если Ева готова симулировать материнство и добровольно идет на этот шаг, то Джереми вынужден симулировать ребенка. Мотив ложного родства важен для постмодернизма. Жизнь под чужим именем, не зная, кто ты сам и кто твои родственники, – это уход от реальности. Джереми не ищет свои корни (он для этого слишком мал), и все же он принадлежит или пытается принадлежать реальному миру, тогда как Ева принадлежит миру зеркальному.

Глухонемой Джереми в романе пытается учиться говорить, выполняя упражнения перед зеркалом – здесь роль зеркала не только чисто функциональная, предметная, но и символическая. Упражнения Джереми перед зеркалом и следующее за ними убийство матери прекрасно иллюстрируют лакановскую теорию. По Лакану, когда шестимесячный ребенок видит себя в зеркале, его движения еще лишены координации, что контрастирует с целостным образом, предстающим перед ним в отражении. Формирование Я происходит за счет того, что ребенок пытается преодолеть этот конфликт путем идентификации себя с образом в зеркале. В тот же момент возникает и другой конфликт: осознание своего Я приводит к ощущению своего могущества, которое, тем не менее, блекнет по сравнению с могуществом матери. Джереми, конечно, не шесть месяцев, но с младенцем его сближает отсутствие речи. Когда он упражняется и видит движения своих губ в отражении, у него создается иллюзия, будто он управляет своим речевым аппаратом. Очевидно, что здесь происходит тот самый конфликт Реального и Воображаемого, о котором говорит Лакан, а за ним следует и конфликт с материнским всевластием, который в конце концов разрешается выстрелом – единственным «озвученным» актом Джереми.

Не исключено, что Боуэн сознательно использовала здесь мотив зеркала, имея в виду теорию Лакана: об этом свидетельствует и то, что доктор и его жена, которые берутся лечить Джереми от немоты и прописывают ему упражнения с зеркалом, – французы, и то, что зеркало упоминается непосредственно перед выстрелом Джереми в финале романа. Жена гостиничного портье, которая приводит мальчика на перрон, объясняет столпившимся зевакам:

He's as good as gold in reality. Keeping himself occupied all these last days, doing his French mouth exercises all by himself *in front of the mirror* or when not that playing away at his games, *while his mother as could not be helped has been out and about in a rush buying her wedding clothes, and so on* [купсив мой – M.P.]»²⁵³.

Из цитаты хорошо видно, что Ева не уделяла Джереми внимания всё то время, пока он проходил через «историческую драму», как сам Лакан называл стадию зеркала. В таком случае, конфликт с матерью, осознанный или неосознанный, но до поры до времени не эксплицитный, вполне закономерно развивался внутри Джереми и затем привел к убийству Евы.

В двух романах Боуэн роль зеркала отводится не предмету, а герою. Это романы «Смерть сердца» и «Дом в Париже». Главная героиня «Смерти сердца» Порция «отражает» всех других героев романа, заставляя их иначе посмотреть на себя и свою жизнь или выявляя их реальную сущность. Героиня «Дома в Париже» одиннадцатилетняя Генриетта открывает путь к самопознанию для девятилетнего Леопольда, случайно оказавшегося с ней в одном доме, причем только этим ее функция в романе и ограничивается.

Косвенное сравнение Порции с зеркалом звучит в романе, когда она только появляется в доме Квейнов. Экономка Квейнов Матчетт впервые за годы служения проявляет неповиновение, вешая зеркало в комнате Порции не туда, куда хотела его повесить Анна. Эта деталь показалась бы несущественной, если бы автор не вернулась к ней через несколько страниц: «The forecast shadow of Portia, even, had started altering things – that incident of the mirror had marked an unheard-of tendency in Matchett, to put in her own oar»²⁵⁴. С точки зрения Анны, приезд Порции меняет привычный порядок вещей, но точнее было бы сказать, что он обнажает или отражает то, что раньше было скрыто. Герои словно впервые видят себя в зеркале: Матчетт обнаруживает в себе упрямство и силу; Эдди видит свой эгоизм и лицемерие; Анна и Томас сталкиваются с отражением своего

²⁵³ Ibid. P. 314.

²⁵⁴ Bowen E. The Death of the Heart. P. 49.

непрочного, неискреннего брака; майор Брутт узнает, что выглядит жалким в глазах Анны.

Если в романе «Смерть сердца» в роли зеркала выступает главная героиня и «отражает» она всех героев, то в романе «Дом в Париже» эта функция отдана героине второстепенной и выполняется лишь по отношению к одному персонажу – Леопольду. Английская писательница Антония Байетт в предисловии к этому роману делает акцент на повторяющемся образе зеркала и «глаз, выступающих в качестве зеркала личности»²⁵⁵. То, о чем пишет Байетт, прямо иллюстрируется цитатой из романа: «The disengaged Henrietta had been his [Leopold's] first looking-glass»²⁵⁶. Боуэн часто вводит в повествование героев, которые выполняют одну-единственную функцию – дать еще одну точку зрения на одного из центральных персонажей. В «Доме в Париже» эта роль отводится Генриетте. Именно с точки зрения Генриетты впервые в романе показан Леопольд. Однако не только читатель видит Леопольда глазами Генриетты, но и для самого Леопольда встреча с девочкой – важный этап на пути к самопознанию. Интересно, что при первой встрече Леопольд сравнивает Генриетту с Алисой Кэрролла: «But now she woke, her manner at once took on a touch of clear-sighted, over-riding good sense, like Alice's throughout Wonderland»²⁵⁷. Леопольд, может быть, бессознательно, нуждается в здравом смысле и разумном взгляде со стороны, чтобы понять, насколько нормальна (или исключительна) его жизнь – жизнь в Италии, в чужой семье, при живой матери, которую он никогда не видел. Это первое, о чем он спрашивает Генриетту: показалось ли ей странным то, что она слышала о нем от мисс Фишер? Затем он задает ей вопрос о ее покойной матери – и здравомыслящая Генриетта сразу понимает, что он задан лишь с целью исследовать самого себя: «She saw only too well that this inquisition had no bearing on Henrietta at all, that Leopold...was only tweaking her petals off or her wings off with the intention of exploring himself»²⁵⁸.

²⁵⁵ Byatt A.S. Introduction // Bowen E. The House in Paris. Harmondsworth: Penguin, 1976. P. 3.

²⁵⁶ Bowen E. The House in Paris. NY: Knopf, 1936. P. 23.

²⁵⁷ Ibid. P. 16.

²⁵⁸ Ibid. P. 20.

Позже, когда дети разговаривают о вероятном (непременном – для Леопольда) воссоединении мальчика с матерью и его переезде в Лондон, Генриетта сравнивает себя с ним и даже физически «отзеркаливает» его, пытаясь понять, что он чувствует: «She looked at his ear and, unconvinced, touched her own, to assure herself he and she were even so much alike»²⁵⁹. Именно их похожесть – их промежуточное положение (для обоих дом в Париже – временное пристанище), их сиротство (мать Генриетты умерла, а отец ею не занимается; Леопольд никогда не видел своих родителей) – позволяет Леопольду, а возможно, и Генриетте, впервые в жизни по-настоящему посмотреть на себя со стороны.

Таким образом, зеркало в романах Э. Боуэн участвует в создании оппозиций «мужское/женское», «свое/чужое», «реальное/нереальное», «правда/выдумка»; символически усиливает мотив двойничества; иллюстрирует лакановскую теорию о «стадии зеркала». Кроме того, «герои-зеркала» Боуэн помогают раскрыть образы других героев и выявить скрытые особенности их личности.

III.3. Лебедь

В европейской культуре образ лебедя играет немаловажную роль. В мифологии древних греков лебедь – птица Аполлона. По легенде, в момент рождения Аполлона, сына Зевса и богини Лето, прилетели священные лебеди и семь раз облетели вокруг острова, где происходили роды. Зевс подарил своему сыну золотую митру, лиру и колесницу, запряженную лебедями. В связи с принадлежностью Аполлону лебедь считался птицей поэзии и поэтов, символом вдохновения и творчества, «любимцем муз». Возможно, самый известный миф о превращении бога в лебедя, – миф о Леде и Зевсе. Пленившись красотой Леды, Зевс спустился к ней в образе лебедя, соблазнил ее, и от этого союза родилась Елена, будущая Елена Троянская. Этот миф вдохновил множество художников (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Рубенс, Гюстав Моро, Поль Сезанн), поэтов (Овидий, Ронсар, Пушкин, Баратынский, Йейтс), композиторов (балет «Леда и лебедь» на музыку И.С. Баха).

²⁵⁹ Ibid. P. 56.

Лебедь также появляется в индийской традиции (символ мудрости и чистоты), в шаманских легендах Севера и Сибири (лебедь здесь – тотемное животное), у тюркских народов, народов Северного Кавказа. Сюжеты о превращении в лебедя есть в славянской мифологии, откуда образ лебедя пришел в произведения русских авторов (например, Царевна-лебедь у Пушкина).

Так как Боуэн – писательница англо-ирландского происхождения и провела детство в Ирландии, мы полагаем, что она была знакома с древним ирландским эпосом, хотя в ее воспоминаниях и воспоминаниях современников нет указания на то, что он оказал на нее и ее творчество какое-либо влияние. Лебедь часто встречается в ирландских сагах о богах в качестве излюбленной формы для превращения. В лебедей превращает детей бога Лира их мачеха («Дети Лира»); бог Мидир превращает себя и свою жену Этайн в лебедей, чтобы ускользнуть из дворца ее «земного» мужа («Сватовство к Этайн»); сыновья Турена превращаются в лебедей, когда крадут золотые яблоки («Подвиги сыновей Турена»), кельтский бог любви Энгус превращается в лебедя, чтобы быть со своей возлюбленной девой-лебедью («Сон Энгуса»). Образ лебедя можно найти у многих писателей ирландского происхождения (У.Б. Йейтс, С. Беккет, Дж. Джойс, Ш. Хини и др.) как в связи с кельтской традицией, так и в связи с античным мифом, а также и вне мифологического контекста. Писатели-модернисты причисляют использование этого образа к романтическим штампам, клише, от которых модернизм стремится избавиться²⁶⁰.

Что касается Боуэн, лебеди – ее излюбленный образ-символ и встречаются на страницах многих ее романов. В романе «Смерть сердца» писательница обращается к нему наибольшее число раз. Лебеди появляются в самом начале романа, во время встречи Анны Квейн с ее другом Сент-Квентином в Риджентс-парке в зимний день. Глаза Сент-Квентина сравниваются с лебедиными глазами: они так же узко посажены. Тех же лебедей чуть позже видит главная героиня романа Порция, возвращаясь из школы. Когда герои сталкиваются в доме

²⁶⁰ Так, например, Дж. Джойс в романе «Улисс» снижает образ лебедя за счет перемещения его в область животного низа (эпизод 8), а С. Беккет переводит стихотворение мексиканского поэта Э. Г. Мартинеса «Сверни шею лебедю».

Квейнов, лебеди и хрупкий лед на озере становятся предметом их обсуждения: сначала Порция говорит о них с Сент-Квентином, а затем вновь поднимает эту тему со своим братом Томасом.

Когда наступает весна, Порция и Анна снова оказываются в Риджентс-парке в один и тот же день, но снова не вместе, и видят лебедей, как это уже было зимой: «At different moments, they both crossed different bridges over the lake, and saw swans folded, dark-white cyphers on the white water, in an immortal dream»²⁶¹. Автор, вероятно, стремится провести параллель между двумя героинями, показать, что Порция и Анна абсолютно разные лишь на первый взгляд, и между ними больше общего, чем может показаться. Здесь уместно вспомнить, что Чарльз Ритчи, возможно, самый близкий человек для Боуэн, считал Порцию и Анну отражением двух сторон личности автора. В своем дневнике он пишет: «Я вижу двух женщин «Смерти сердца» как две половинки Э. В Порции есть наивность ребенка – или гения. Она – скрытая Э., которую я познал через любовь. Другая женщина (имя которой я позабыл) – это Э., какой ее мог бы увидеть враждебно настроенный посторонний...»²⁶².

Лебеди в романе обитают не только в Лондоне, но и в Сил-он-Си. Впервые Порция пишет о них в своем дневнике. Эта запись отражает ее смятенное состояние после отъезда Эдди и выдает разочарование, в котором она не признается даже сама себе. Порция гуляет по Сил-он-Си, специально выбирая места, в которых они с Эдди не были, и смотрит на лебедей на канале: «I watched two swans, they sailed under the bridge. They say the swans are nesting, but these two kept their heads turned away from each other»²⁶³. Лебеди в европейской традиции символизируют любовь и верность, так как известно, что они, одни из немногих в животном мире, выбирают себе одного партнера и остаются верны ему на всю жизнь. Поэтому два лебедя, отвернувшиеся друг от друга, – символически насыщенный образ. Он и воскрешает в памяти недавнее предательство Эдди, и предвещает будущий окончательный разрыв. Этот эпизод недаром помещен в

²⁶¹ Bowen E. The Death of the Heart. P. 158.

²⁶² Ritchie Ch. Diary (Dec., 03, 1941) // Love's Civil War. P. 26.

²⁶³ Bowen E. The Death of the Heart. P. 293.

дневник Порции: для Боуэн важно, что это точка зрения героини. Счастливый человек не обратил бы на этих лебедей никакого внимания, но на подростка с разбитым сердцем они производят сильное впечатление. При этом стиль дневника такой же нейтральный и лаконичный, как и всегда. Порция – не писатель, она практически не использует в своем дневнике экспрессивно-окрашенную лексику, не описывает своих эмоций. Значение имеет только выбор материала, а не то, как он преподносится. То, что девочка заостряет внимание именно на отвернувшихся друг от друга птицах, говорит о ее душевном разладе. Автору удастся достичь нужного эффекта с помощью простого перечисления фактов: два коротких предложения дают читателю лучшее представление об эмоциональном состоянии героини, чем это сделало бы красочное описание.

Наконец, когда в последний день пребывания Порции в Сил-он-Си она катается на лодке с миссис Геккомб и молодым приятелем, лебедь подплывает к ним, и вся компания готовится отразить его нападение, к чему птица остается совершенно безучастной. Это один из замечательных примеров юмора в творчестве Боуэн, и эпизод тем более комичен от того, что описан с точки зрения Порции, ее обычным бесстрастным стилем. Здесь снова упоминается, что в апреле лебеди выют гнезда и, наконец, обнаруживается само гнездо со вторым лебедем в нем.

Гнездо, разумеется, является символом дома. Гнездо в Сил-он-Си перекликается с лебяжьими гнездами, которые видят Порция и Томас в Риджентс-парке по ее возвращении. При этом Порция рассказывает брату о том, как их отец тайно приезжал в Лондон посмотреть на их с Анной дом.

“Did he walk past our house? When?”

“One day, once. He said it had been painted; it looked like marble, he said. He was very glad you lived there.”

Thomas’s face went slowly set and heavy, as though he felt the weight of his father’s solitary years as well as his own²⁶⁴.

²⁶⁴ Ibid. P. 319.

Гнезда, которые выют лебеди, противопоставлены бездомности и одиночеству героев романа. Отец Томаса и Порции ушел из дома и был отвергнут родственниками, так как полюбил другую женщину; Томас живет в доме, в котором он никогда не чувствует себя уютно; Порция скиталась с матерью по гостиницам все детство, пока не оказалась в доме Квейнов, где ее не ждали и где ей не были особенно рады.

В следующем после «Смерти сердца» романе «Зной дневной», лебеди связаны с ирландской темой. Героиня романа Стелла видит трех лебедей на озере из окна спальни ирландской усадьбы. На следующее утро лебедей на озере нет – и это, очевидно, важно, так как в противном случае эта деталь не стоила бы упоминания. В день посещения усадьбы Стелла получает доказательства того, что Харрисон не обманывал ее, утверждая, что ее возлюбленный Роберт предает страну и помогает нацистам. Таким образом, лебеди исчезают вместе с надеждой Стеллы.

Выдуманная автором локация – Сил-он-Си – где гостила героиня «Смерти сердца» Порция, вновь появляется в «Зное дневном». Лу Льюис, чьи родители погибли во время бомбардировок, а муж – на поле боя, возвращается в свой родной городок после окончания войны со своим рожденным от случайного встречного младенцем. Глядя на небо, она видит трех лебедей, летящих на запад, и поднимает вверх сына, «...надеясь, что он тоже увидит и, может быть, запомнит»²⁶⁵. Этим полетом заканчивается роман. Как дневной зной связывает «Зной дневной» со следующим романом – «Мир любви», так лебеди в Сил-он-Си связывают его с предыдущим романом – «Смерть сердца».

В романе «Ева Траут» лебеди появляются в первой же сцене. Ева показывает семье пастора замок, в котором, по ее словам, она должна была провести свой медовый месяц. Действие происходит в январе.

The castle, mirrored into the sheet of probably artificial water, did not look ancient. Nor did it look indigenous; though its setting was English, the pile

²⁶⁵ Bowen, E. The Heat of the Day. P. 319.

*resembled some **Bavarian fantasy**... Above the turreted roofline rose steep woods, sepia with winter: no smoke from any contorted chimney blurred the transparency of the trees. The only movement was in the foreground, where **swans rippled the image cast on the water by zigzagging absently to and fro.***²⁶⁶

В 1963 году Боуэн публикует в *The New York Times Magazine* статью, посвященную жизни и творчеству братьев Гримм, что демонстрирует ее увлечение в 60-х годах народным фольклором, сказками и мифологией. «The 210 [stories] released by the brothers Grimm, I refuse to discuss in scholarly terms. They hold me too close – I like them too well»²⁶⁷. Это отразилось и в романе *Eva Trout*: связь с немецким фольклором демонстрируется с первых строк, в которых вид на озеро и замок «напоминает баварскую сказку».

Упомянув лебедей в самом начале произведения, Боуэн, очевидно, привлекает внимание читателя к тому, что птицы постоянно живут на озере при замке и даже зимуют там. Поэтому когда в финале их там не обнаружится, это будет особенно значимо. Когда замок вновь появляется в романе, в воспоминаниях Евы, которая жила и училась в нем, вместе с ним появляется и лебедь, которого девочка видит из окна: «At the beginning, when the sun still rose early, striking the lake, the lake had telegraphed brightness up to the ceiling—**when a swan furrowed the water**, a golden dance had gone on over the ribbings of the vaulting»²⁶⁸.

Затем мы узнаём, что лебеди стали причиной того, что с озера исчезли цапли и это, по мнению горничной, является дурным знаком:

*Mrs. Stote had related to Eva the tense story of the herons being driven out by the swans, **which meant bad luck**, and of how the rooks had deserted, **which meant worse**. To which the girl had replied: “There are still the owls.”*²⁶⁹.

В Англии приблизительно с XII века лебедь считается королевской птицей, находится под охраной и не связан ни с какими дурными приметами. Однако в

²⁶⁶ Bowen E. *Eva Trout or Changing Scenes*. P. 11.

²⁶⁷ Bowen E. *Enchanted Centenary of the Brothers Grimm* // E. Bowen. *People, Places, Things*. P. 302.

²⁶⁸ Bowen E. *Eva Trout or Changing Scenes*. P. 61.

²⁶⁹ Ibid.

самом деле существует примета, что место, которое покинули цапли, покинет и удача. Таким образом, горничная имеет в виду, что несчастье принесут не лебеди, а тот факт, что улетели цапли, а вслед за ними и грачи. Отсюда ясно, что народные приметы в большинстве случаев связывают исчезновение любых птиц с чем-то негативным.

Последний раз лебеди снова упоминаются в связи с замком, когда Ева возвращается сюда с повзрослевшим Генри. Однако на озере больше нет птиц, хотя время года – лето. Значимость отсутствия лебедей подчеркнута в тексте тем, что сообщение об этом выделено в один короткий абзац, а также тем, что оно оформлено в виде риторического вопроса и ответа: «Where were the swans? Gone»²⁷⁰.

Затем следует комментарий Генри: «“They can fly,” said Henry. “They must have taken off— what a decision!”»²⁷¹.

Заметим, что герой в данном случае наделяет птиц способностью принимать решения, то есть, разумом.

Среди сказок братьев Гримм есть одна, повествующая о злой мачехе, которая превратила своих пасынков в лебедей. Избежать этой участи удалось лишь падчерице. Чтобы снять заклятие, она должна была шесть лет шить для них рубашки из звездочвета и не проронить при этом ни слова. Сказка напоминает ирландскую сагу о детях Лира. По легенде, бог Лир рано овдовел, и его друг верховный бог Бодб Дирг предложил ему взять в жены одну из трех своих приемных дочерей. Лир женился на старшей, Эбх, и она родила ему четверых детей. Лир был счастлив в этом браке и очень любил своих детей, но Эбх вскоре скончалась. Тогда бог женился на средней дочери Бодб Дирга, Эффе. Эффа была бездетна. Ревность заставила ее пойти на злодейство: она отвезла детей Лира на озеро и превратила их в лебедей. Мачеха сохранила им разум и человеческий голос, а кроме того, у них появилась способность петь красивые песни, от которых становилось легко на сердце любому, кто их слышал.

²⁷⁰ Ibid. P. 270.

²⁷¹ Ibid.

Немецкая сказка похожа на ирландскую легенду, но ее герои – люди, а не боги. Кроме того, в саге в лебедей превращаются все, включая дочь Лира, и единственное, что сохраняет им злая мачеха – человеческий разум и голос, тогда как в немецкой сказке герои, напротив, лишаются голоса (девушка молчит, чтобы спасти братьев, а об их способности к человеческой речи ничего не сказано). В романе Боуэн мальчик, которого Ева Траут покупает на черном рынке и растит как сына, оказывается глухонемым, что выявляет связь с немецким фольклором, уже отмеченную нами ранее. В то же время, хотя нет свидетельств о том, что Боуэн интересовалась кельтской мифологией и ирландским эпосом, имя героини, вероятно, отсылает нас к истории о детях Лира, в которой мачеху зовут Эффа (Aoife) – имя, которое в английском переводе звучит как Ева (Eva). Так же, как и героиня ирландской саги и немецкой сказки, Ева Траут не имеет родных детей и становится приемной матерью.

Что же, в таком случае, символизирует исчезновение лебедей в «Еве Траут»? С одной стороны, это дурное предзнаменование, точно такое же, каким было исчезновение цапель и грачей ранее. С другой стороны, этот эпизод предвещает обретение приемным сыном Евы «голоса». Выстрел в финале – это акт его самоутверждения и как бы его единственное «слово». Заклятье снято, лебедины перья спадают, а Ева, выполняющая здесь функцию злой мачехи, «вредителя» (по классификации В.Я. Проппа) повержена и погибает. В «Заметках о создании романа» (*Notes on Writing a Novel*) Боуэн пишет, что в хорошей «истории» должно присутствовать событие, которое читатель не может предвидеть, но которое, свершившись, должно казаться неизбежным с самого начала: «Story involves action. Action towards an end not to be foreseen (by the reader) but also toward an end which, having been reached, must be seen to have been from the start inevitable»²⁷². Выстрел Джереми – именно такое событие. Неизбежность этого финала предвещается не только на сюжетном уровне (Изольда прячет пистолет в вещах Евы), но и на уровне символов.

²⁷² Bowen E. Pictures and Conversations. P. 170.

III.4. Выводы к третьей главе

Мы рассмотрели три сквозных образа-символа, которые наиболее часто встречаются в романах Э. Боуэн. Кроме них, можно выделить автомобили, самолеты и поезда, которые не только выступают в качестве традиционных символов скорости, современности и опасности, но и могут быть компонентами развернутых метафор сексуального акта или животного мира²⁷³. Цветы, которые встречаются в романах Боуэн повсеместно, тоже могут иметь символический смысл, хотя зачастую это просто деталь «женского» мира. Помимо общих для большинства романов символов, есть и частные символы, важные для отдельных произведений (пазлы в романе «Смерть сердца», качели в «Маленьких девочках», радио в романе «Ева Траут» и многое другое).

Изучив роль, которую играют образы-символы в романах Боуэн, мы можем сделать вывод о том, что, несмотря на переклички с ирландской и общеевропейской традицией, Элизабет Боуэн проявляет достаточную самостоятельность в трактовке традиционных символов.

Писательница часто использует образ огня, и ее романы содержат почти все комплексы представлений, о которых пишет Гастон Башляр в своей знаменитой книге «Психоанализ огня», а именно представление об огне как одновременно рождающей и убивающей силе; связь огня с приготовлением пищи; сексуальная окрашенность пламени. Последний комплекс представлений кажется нам особенно важным для Боуэн. В противоположность Башляру, который не придает значения разнице между живым и электрическим огнем, Боуэн, очевидно, важно провести между ними черту. В романе «Смерть сердца» она делает настоящий огонь символом сердечного тепла и душевной близости, а огонь электрический – символом искусственности, лживости и лицемерия. Огонь и жар в романе «Зной дневной» связаны с огнестрельным оружием и заставляют задуматься о связи названия романа с его библейским источником, а в «Мире любви» они символизируют эмоциональное напряжение между героями.

²⁷³ См. об этом: *Magot C. Prosthetic Goddesses: Ambiguous Identities in the Age of Speed // Textual Practice. Abingdon: Routledge, 2013. V. 27, Feb. – P. 127-142.*

Зеркало в романах Боуэн символизирует не только границу между живыми и мертвыми, что в принципе традиционно для европейской культуры, но и границу между живыми людьми: гендерную, национальную или классовую. Для Боуэн важна как отражающая функция зеркала, так и искажающая – при этом та или иная функция реализуется в зависимости от типа героя, который контактирует с зеркалом. Но не только зеркала отражают героев – сами герои порой «отражают» друг друга, участвуют в процессе чужого самопознания. Наконец, конфликт между главной героиней романа «Ева Траут» и ее приемным сыном Джереми наглядно иллюстрирует теорию Лакана о стадии зеркала.

Лебедь как образ-символ связывает творчество Боуэн как с ирландской, так и с общеевропейской традицией. Лебеди, которые смотрят в разные стороны, символизируют отсутствие любви и верности, обычно приписываемых этим птицам. Лебединое гнездо символизирует дом, а исчезновение лебедей предзнаменует несчастье.

Глава IV. «Пристальное чтение» избранных фрагментов романов Э. Боуэн

Задача этой главы – показать на конкретных примерах, как Э. Боуэн работает с мотивами, образами и символами. Так, образы в романах Боуэн редко даны «напрямую» через описание черт внешности и характера; чаще они вырисовываются лишь в совокупности действий и реакций, которые демонстрирует герой или героиня. Эти действия и реакции порой кажутся незначительными (как герой поправляет галстук, о чем героиня думает, когда смотрится в зеркало и т.д.) и без «пристального чтения» их можно просто пропустить. «Пристальное чтение» избранных фрагментов романов иллюстрирует многие из тезисов, которые мы выдвигали в предыдущих главах: например, тезисы о слиянии прошлого и настоящего, о значимости вещного мира в творчестве Боуэн, о символическом значении образов зеркал и лебедей.

Нам также важно выявить чисто художественные, стилевые черты творческого метода Боуэн. Элизабет Боуэн – признанный стилист. Гермiona Ли видит принадлежность Боуэн к нескольким нарративным традициям и отмечает влияние на нее таких мастеров стиля, как Флобер, Генри Джеймс, Э.М. Форстер, В. Вулф. В своей книге, посвященной творчеству Боуэн, Ли пишет: «Я хотела показать, что ее манера не была просто маньеризмом и увидеть “стиль” как неотъемлемую часть того, что она хотела сказать о цивилизации и обществе»²⁷⁴. Нил Коркоран также призывает читателя Боуэн увидеть в ее манере нечто большее, чем маньеризм. Он восхищается внимательным, вдумчивым использованием слов в произведениях писательницы. «“Вибрирующая сила” ее языка – это сила, которая предшествует всему остальному в ней; и это именно то, почему, прежде всего прочего, она заслуживает нашего внимания»²⁷⁵, – пишет Коркоран.

Хотя мы не ставим перед собой задачи выделить и описать все элементы стилистики романов Боуэн (этот аспект ее творчества может стать материалом отдельного исследования), тем не менее, «пристальное чтение» дает возможность

²⁷⁴ Lee H. Elizabeth Bowen. P. 3.

²⁷⁵ Corcoran N. Elizabeth Bowen: The Enforced Return. P. 4.

показать, насколько тщательно писательница отбирает слова, какие тропы использует, выделить некоторые особенности ее синтаксиса.

Кроме того, именно с помощью «пристального чтения» оказывается возможным выявить подтексты и скрытые смыслы, без которых понимание отдельных эпизодов, а иногда – произведения в целом, будет неполным и даже невозможным. Не только русскоязычные читатели, но и носители английского языка признаются, что чтение Боуэн – довольно трудная задача. Иногда при «обычном» прочтении возникают вопросы, на которые нельзя ответить, не прочитав роман или особо значимые отрывки романа «пристально».

Мы выдвигаем тезис о том, что единственно «правильное» чтение Боуэн – это «пристальное чтение». Читать эти произведения иначе – означает как игнорировать огромный пласт «закодированных» смыслов, так и лишать себя удовольствия насладиться ее стилем: игрой коннотаций и ассоциаций, богатством развернутых метафор и антитез.

IV.1. Основные теоретические положения «новых критиков» и метод «пристального чтения»

«Пристальное чтение» («close-reading»), или, как его еще называют в отечественном литературоведении, «тщательное прочтение» как метод работы с текстом зародилось в XX веке в англо-американской «новой критике» и, в самых общих чертах, предполагает прочтение с фиксацией внимания на тексте как таковом, без выявления связей с окружающей действительностью и анализа читательской реакции. Теоретики «новой критики», такие как А.А. Ричардс, У. Эмпсон, К. Брукс, У. Уимсет и другие, утверждали, что воздействие любого произведения искусства на воспринимающее его сознание рационально объяснимо и художественная критика располагает для этого объяснения собственным терминологическим словарем. Эстетическое воздействие, которое произведение искусства имеет на читателя, слушателя или зрителя для них не столько плод «божественного вдохновения» автора, сколько результат применения определенных методов. У. Эмпсон заявляет, что «необъясненная

красота» его «раздражает» и вызывает желание «докопаться» до ее причин, истоков²⁷⁶.

А.А. Ричардс призывает не отделять опыт знакомства с произведением искусства от любого другого жизненного опыта: «Когда мы смотрим на картину, или читаем стихотворение, или слушаем музыку, мы не делаем нечто принципиально иное, чем то, что мы делали по дороге в галерею или когда одевались утром...»²⁷⁷; «Мир поэзии не обладает иной реальностью, чем весь остальной мир и не имеет специальных законов или каких-либо «внеземных» особенностей»²⁷⁸. Считать иначе, по мнению критика, значит, чрезмерно усложнять подход к описанию и объяснению эстетического опыта.

«Новые критики» концентрируются на произведении искусства, не принимая во внимание детали биографии его автора: «...сделать стихотворение или роман центральной проблемой критики, как оказалось, означало оторвать его от автора и его жизни как человека с его личными надеждами, страхами, интересами, конфликтами и т.п.»²⁷⁹.

Еще одним важным постулатом стало принципиальное разделение качеств, присущих произведению искусства, и эстетического эффекта, который оно благодаря этим качествам производит. А.А. Ричардс предостерегает критика от словосочетаний типа «красивая картина»: когда мы отзываемся о картине таким образом, «красота» оказывается имманентным признаком произведения искусства, тогда как на самом деле мы хотим сказать, что картина вызывает в нас определенные эмоции и дает нам ценный эстетический опыт²⁸⁰. Эффект, который производит на нас искусство, складывается за счет некоторых свойств произведения. Анализом этих свойств и занимается критик, избравший метод «пристального чтения».

Необходимо также, по мнению Ричардса, уйти от вопроса «что хотел сказать автор» (так как знать этого наверняка мы не можем) в сторону «что у

²⁷⁶ *Empson W. Seven Types of Ambiguity. N.Y.: Meridian Books, 1958. P. 13.*

²⁷⁷ *Richards I.A. Principles of Literary Criticism. L., NY: Routledge, 2002. P. 12.*

²⁷⁸ *Ibid. P. 70.*

²⁷⁹ *Brooks C. The Formalist Critics // The Kenyon Review, 1951. V. 13, № 1. P. 73.*

²⁸⁰ *Richards I.A. Principles of Literary Criticism. P. 16.*

автора получилось сказать»: «почти все размышления на тему того, что происходило в авторском сознании, недоказуемы, они даже менее доказуемы, чем похожие размышления о происходящем в сознании спящего»²⁸¹. Имеет значение только то, что в конечном счете удалось реализовать в тексте, независимо от того, сознательно автор действовал или нет.

Общим местом в работах «новых критиков» является положение о целостности структуры произведения искусства: критик должен концентрироваться на «логике целого», на элементах образного ряда, фабулы, сюжета, стиля, художественных средствах и т.д., взятых в их органической взаимосвязи²⁸². Необходимо понимать, что у каждого произведения искусства есть некая глобальная цель, идея, воплощению которой служит каждый из отдельно взятых его элементов.

Все «новые критики» признают важной частью своей методологии разграничение денотации и коннотации. Денотативное значение – это базовое значение слова, закрепленное в словаре. У одного слова их может быть несколько: одно и то же слово может относиться к разным частям речи или иметь несколько базовых значений, близких друг другу (быть полисемичным) или совершенно друг с другом не связанных (в последнем случае можно говорить об омонимии). Коннотации – это дополнительные, приобретенные значения. «Коннотативное значение – это вторичное значение, означающее которого само представляет собой какой-либо знак...²⁸³». Том Гиббонс отмечает, что именно коннотации играют важнейшую роль в транслировании авторской точки зрения, именно они формируют читательскую реакцию²⁸⁴. Критика, в первую очередь, интересуется коннотативные значения слов, а также случаи, когда одно слово реализует сразу несколько своих денотативных значений.

Такие случаи, когда один и тот же текст можно прочесть по-разному, в зависимости от того, какие из значений слов учитывать в первую очередь, «новые

²⁸¹ Ibid. P. 24-25

²⁸² Brooks C., Warren R.P. Understanding Fiction. NY: Appleton-Century-Crofts. P. XII.

²⁸³ Барт П. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 34.

²⁸⁴ Gibbons T. Literature and Awareness: An Introduction to the Close Reading of Prose and Verse. L.: Edward Arnold, 1979. P. 4-5.

критики» называют «двусмысленностями» («ambiguities»). «Двусмысленности» могут быть нескольких типов: слово может иметь несколько близких друг другу денотативных значений или несколько денотативных значений, которые никак друг с другом не связаны; несколько взаимодополняющих денотативных значений; несколько коннотаций. «Двусмысленность» может также возникнуть на уровне синтаксиса. Кроме того, необходимо учитывать «двусмысленности», которые возникают в связи с «символизмом звука», то есть те дополнительные оттенки смысла, которые придает словам их звучание в устной речи. Имеются в виду, в частности, такие явления, как аллитерация и ассонанс. Эмпсон предлагает считать «двусмысленностью» все, что дает повод к разной трактовке одного и того же текста²⁸⁵. «Двусмысленности» увеличивают художественную значимость произведения: чем больше оттенков смысла исследователь находит в одном и том же фрагменте текста, тем сильнее эстетическое воздействие этого текста на читателя.

Хотя с 70-х годов XX века «новая критика» утрачивает свое лидирующее положение, ее основной метод во всем мире до сих пор считается продуктивным для анализа как поэтических, так и прозаических художественных текстов: «американские литературоведы утверждают, что техника тщательного прочтения, считавшаяся ранее специфической методикой "новой критики", теперь является основой литературной критики как таковой»²⁸⁶. В США и Англии «пристальное чтение» и в наши дни активно используется при обучении студентов-филологов.

О.А. Джумайло утверждает, что «концепция пристального чтения далеко выходит за границы работы с риторикой и поэтикой текста, до конца не укладывается в привычное определение формального метода и не сводится к пропедевтике в теорию литературы» и предлагает соотносить его практику «не с формалистской методологией комментированного чтения отдельного текста...а с

²⁸⁵ *Empson W. Seven Types of Ambiguity. P. 3.*

²⁸⁶ *Цурганова Е.А. Современное зарубежное литературоведение: Страны Зап. Европы и США: Концепции, школы, термины: Энцикл. справ. М. : Интрада, 1996. С. 146.*

практикой экзегезиса²⁸⁷». Три ступени экзегезиса – этимологическая, семантическая и концептуальная – соответствуют ступеням анализа, предпринимаемым во время «пристального чтения». На первом этапе происходит «работа с карандашом»: принимаются во внимание специфические лексические элементы текста, фигуры речи, синтаксис, эмоциональная окрашенность текста. Вторая, семантическая, стадия предполагает как простое «считывание» сюжетного плана текста, так и поиск связи между всеми элементами текстового целого. Наконец, на концептуальной стадии исследователь выходит «к воплощенным в тексте общекультурным пластам человеческого опыта и вечным темам философии и искусства»²⁸⁸.

С.Н. Зенкин утверждает, что «своего высшего подъема метод “пристального чтения” достиг...в семиотическом анализе текста у Р. Барта (в книге *S/Z*)», и в самом деле: принципиальное разграничение денотации и коннотации, выявление смыслов, «замедленная съемка» процесса чтения – словом, то, что практикует Барт, верно и для «новых критиков». Барт называет эту процедуру «декомпозицией»; критик, который занимается ею, должен «добираться до мельчайших сосудов смысла, не пропуская ни узелка на ткани означающего, в каждом из них чувствуя присутствие кода или кодов»²⁸⁹. Однако принципиальное отличие метода Барта от метода «новых критиков», как нам кажется, состоит в понимании задачи литературного критика. Барт деконструирует текст: «...наша задача состоит в том, чтобы рассыпать текст, а не собрать его воедино»²⁹⁰. «Новые критики» как раз наоборот «собирают текст воедино», рассматривая каждый отдельно взятый элемент текста как часть целого. «Для литературоведа как профессионального читателя текстов, представителя филологии как «науки понимания» (С.С. Аверинцев) вдумчивое исследование элементов необходимо

²⁸⁷ Джумайло О.А. Пристальное чтение: между молитвой и толкованием // Пристальное прочтение Бродского: Сборник статей. Ростов-на-Дону: Логос, 2010. С. 190.

²⁸⁸ Там же. С. 196.

²⁸⁹ Барт Р. *S/Z*. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 39.

²⁹⁰ Там же.

прежде всего для понимания целого и в той мере, в какой оно способствует пониманию целого»²⁹¹.

В процессе своей «декомпозиции» Барт приходит к выводу, что чистая денотация – это абстрактное понятие, некий эталон, которого в природе не существует. Барта волнует вопрос идеологии: любой коннотативный смысл он априори считает идеологичным, но, «очищая» слово от всех коннотаций и добираясь до денотативного значения, он сталкивается с тем, что «денотация также идеологична...значит, и она имеет коннотативную природу, но имеет ее как бы «в последнюю очередь», поскольку идеология здесь ни за что не желает назваться собственным именем и всеми доступными ей средствами маскируется под «естество», под «природу»²⁹². «Пристальное чтение» не занято идеологической стороной коннотации, оно лишь утверждает, что слова имеют денотативные и коннотативные значения, выявляет, регистрирует их и анализирует, как они функционируют в тексте.

Обнаруживая, таким образом, различие между «пристальным чтением» и деконструкцией Барта, мы, тем не менее, считаем возможным использовать бартовскую теорию кодов для нашего анализа. Любой текст, по Барту, – область функционирования пяти кодов: герменевтического (формулировка вопроса/загадки и ответ/разгадка), проайретического или акционального (последовательность действий), семного («образцовое означаемое», например, «женскость»), референциального (культурного) и символического. В S/Z теоретик показал продуктивность своей теории, подробно проанализировав новеллу Бальзака «Сарразин», и мы считаем, что некоторые ее аспекты полезно использовать, применяя метод «пристального чтения» к фрагментам романов Э. Боуэн. Мы выделяем антитезу в качестве основного приема романного творчества Боуэн, а каждый из членов антитезы представляет собой сему (например, в оппозиции «мужское/женское», «мужское» и «женское» – это семы). Соответственно, каждый из элементов оппозиции оказывается частью семного

²⁹¹ Козлов В.И. От составителя: о желании читать пристально // Пристальное прочтение Бродского: Сборник статей. Ростов-на-Дону: Логос, 2010. С. 4.

²⁹² Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С.14.

кода. В местах функционирования референциального кода мы указываем, как это делает Барт, тип цитируемого знания (искусство, историческое знание и т.п.). Обычно там, где можно выделить референциальный код, выделяется и символический. Мы подробно останавливаемся на символах в приведенных отрывках, чтобы понять, какова их функция в рамках глобальной цели произведения. Герменевтический код интересует нас, прежде всего, в связи с романом «Зной дневной», так как в нем формулировка загадки и путь к ее разгадке – важнейшая составляющая всего повествования. Наконец, акциональный код мы выделяем лишь в тех случаях, когда производимое действие имеет важное значение для фабулы романа, а также легко опознается как типичное романное действие (поцелуй, пробуждение и т.п.).

Мы выбрали и проанализировали шесть фрагментов из шести романов: «Последний сентябрь», «На север», «Зной дневной», «Мир любви», «Маленькие девочки» и «Ева Траут».

IV.2. «Пристальное чтение» избранных эпизодов романов Э. Боуэн

IV.2.1. «Последний сентябрь» (*The Last September*)

He took up the Spectator, read an article on Unrest and thought of the Empire. Mechanically his hand went up to his tie. He looked ahead to a time when it all should be accurately, finally fenced about and all racked over. Then there should be a fixed leisured glow, and relaxation, as on coming in to tea from an afternoon's gardening with his mother in autumn. He turned in thought to confident English country, days like the look in a dog's eyes, rooms small in the scope of firelight, neighbourly lights through trees. He thought of a woman, kind and palpable, who should never produce this ache, this absence... A door dragged forward its portière; Lois came in from the dining-room, brushing rain from her frieze coat. He stood for a moment in a kind of despair at her agitation, as though he were trying to take her photograph. Then he stepped forward and kissed her, his hands on her wet shoulders.

' – Oh, but look here – ' cried Lois.

*But she was his lovely woman: kissed*²⁹³.

В этом эпизоде (глава 11) Джеральд, поклонник главной героини Лоис, приходит к ней домой, но не застаёт ее и остается дожидаться в гостиной. (Действие романа, напомним, происходит за два года до начала гражданской войны в Ирландии в графстве Корк. Лоис – племянница англо-ирландского аристократа, владельца усадьбы Дэниелстаун; Джеральд – молодой английский офицер).

В ожидании Лоис Джеральд берет в руки британский еженедельник *The Spectator* и читает статью, посвященную ирландскому вопросу, что наталкивает его на размышления о Британии. Первый троп в этом отрывке – перифраз – использование «Empire» вместо «Britain», в то время как последнее шире распространено в повседневной речи. То, что даже в мыслях Джеральд называет Британию Империей, говорит о том, что он преданный солдат, не сомневающийся, что дело его страны – правое. Он не допускает и мысли о сочувствии повстанцам. Слово «империя» окрашено идеологически, имеет коннотации силы, власти, господства. Хотя герой влюблен в девушку из англо-ирландской семьи, его деление на «мы» и «они» от этого, очевидно, не пошатнулось. Его рука автоматически тянется поправить галстук при одной мысли о стране, ради политических интересов которой он готов проливать свою и чужую кровь.

Из этого также следует, что в слове «tie» во втором предложении рассматриваемого фрагмента реализуются три денотативных значения. Самое очевидное – «галстук», но даже и оно не совсем нейтрально, здесь заложена коннотация официальности, строгости, дресс-кода (или, иначе, следования правилам). Есть в нем и сема «мужественности». Другое денотативное значение, которое реализуется в данном тексте, «связь». Джеральд связан с Британской Империей, его узы с ней крепки, там его семья, друзья (словосочетания «family ties», «ties of friendship» прочно вошли в английский язык). Наконец, «tie» может

²⁹³ Bowen E. The Last September. P. 130.

означать «ограничение», что-то, что связывает, ограничивает свободу действий. Джеральд – солдат, все его действия строго регламентированы, он подчиняется приказам. Но не только это: его идеи, мысли, даже чувства лишены свободы, связаны политической пропагандой. Он мыслит в рамках того, как его научили мыслить.

Той же цели – создать образ неразмысляющего солдата, машины Империи – служит использование автором наречия «mechanically» («автоматически»). Подчинение Джеральда приказам – отработанное, механическое, бессознательное. Подчеркивается, что не он поднимает руку к галстуку, а рука сама поднимается, как у заводного игрушечного человечка.

У фразового глагола «to look forward» («с нетерпением ожидать чего-либо») есть коннотация уверенности в том, что что-то непременно произойдет. Джеральд не надеется и не просто верит, что ирландский вопрос будет решен в пользу Великобритании, а ждет этого с уверенностью и с нетерпением.

Фразовые глаголы «to fence about» и «to rack over» не зарегистрированы ни в одном из известных нам словарей, и современные носители английского языка утверждают, что не встречали их ранее и не используют в повседневной речи. Можно предположить, что это не устаревшие фразовые глаголы, а нестандартные случаи использования глагола с послелогом. «To fence» в современном английском языке имеет значение «огораживать», «разграничивать», «фехтовать». Последнее значение в данном контексте считаем нерелевантным. Оградить что-то или кого-то можно, чтобы защитить или удержать, ограничить свободу. В сочетании с предлогом «about» глагол «to fence» приобретает дополнительный оттенок значения – ограничить, запереть. Коннотации, которые возникают в этой связи, заставляют думать о фермерстве, загонах для скота, например, овец. В свою очередь, овцы ассоциируются с Ирландией (референциальный код: историческое знание). Таким образом, при помощи этого глагола автор, возможно, метафорически изображает отношение англичан к ирландцам (недалекие и шумные, как овцы). Англичане хотят «усмирить» взбунтовавшееся «стадо», «загнать его в загон».

Та же функция и у глагола «to rack over». Глагол «to rack» имеет значение «заставить кого-либо страдать, доставить физическую или душевную боль». Однако в контексте анализируемого фрагмента такое значение, как нам кажется, лишает этот глагол всякого смысла. Более существенным для нашего анализа является основное денотативное значение существительного «rack», которое часто используется в сложных существительных типа «luggage rack» (багажная полка), «plate rack» (сушилка для посуды), «vegetable rack» (корзинка для овощей). В русском языке нет единого адекватного перевода для этого слова, оно переводится так или иначе в зависимости от контекста. То, что объединяет все предметы, которые можно назвать «rack» – это ряд вертикальных металлических или деревянных реек. Такие рейки ассоциируются с клеткой зверя. С этой точки зрения, «to rack over» повторяет образ, уже созданный с помощью глагола «to fence about» – образ пойманного и укрощенного животного. Можно рассматривать этот глагол и с другой точки зрения: существительные, имеющие в своем составе корень «rack» – это, в большинстве своем, приспособления для хранения: стеллажи, полки, вешалки, корзины, шкафы. Глагол может отражать желание Джеральда (представленного здесь как обобщенный образ англичанина-империалиста) «убрать на полку» заботы и проблемы, связанные с ирландцами, «спрятать подальше» этот конфликт.

В рассматриваемом фрагменте реализуется оппозиция «свое/чужое», а в рамках нее «стабильность/нестабильность». После того как Империя (свое, стабильное) победит и «окружит забором» Ирландию (чужое, нестабильное), все будет как раньше, не о чем больше будет беспокоиться. Такие слова, как «fixed» (неизменный, постоянный), «leisured» (тягучий, неторопливый), «relaxation» (отдых, расслабление) эту идею стабильности и покоя выражают денотативно. В существительном «glow» она присутствует на коннотативном уровне: денотативно оно означает чувство радости и удовольствия, либо цвет лица довольного и счастливого человека, часто его используют при описании внешности человека, например, вернувшегося с пробежки. Удовольствие, радость и здоровый цвет лица стойко ассоциируются со спокойным образом жизни. К

семе стабильности ведут нас и слова «finally», «accurately». Слово «finally» можно перевести как «наконец», и смысл фразы в таком случае будет «...когда это все наконец-то закончится». Если же перевести «finally» как «окончательно», смысл несколько меняется. В слове «окончательно», в отличие от «наконец» присутствует коннотация стабильности и уверенности в завтрашнем дне: все закончилось, больше этого никогда не будет. Денотативное значение слова «accurately» в словаре таково: «in a way that is correct in all details, exactly» («правильно во всех деталях, точно»). В данном контексте имеется в виду, что англичане восстановят порядок, «разложат все по полочкам». Удовлетворение имперских интересов означает для героя стабильность.

Даже слово «Unrest» (букв.: беспорядки, смута) здесь является элементом антитезы, хотя, на первый взгляд, это историзм, просто термин для обозначения ирландского вопроса. Слово «unrest» имплицитно противопоставляется слову «rest», так как беспокойство есть не что иное, как отсутствие покоя. Непокойная, нестабильная Ирландия противопоставляется спокойной, консервативной, величественной Британской империи.

Радость и облегчение от того, что все закончилось, сравниваются с удовольствием от чая с мамой осенью после работы в саду (акциональный код: воспоминание). Здесь ясно прослеживается семный код «английскости». «Tea» (чай) и «gardening» (садоводство) – слова с очень яркой коннотацией «английскости», выражающие стереотипные представления об английском образе жизни. Эта апелляция к английскому быту здесь настолько очевидна, что, без сомнения, следует говорить об авторской подспудной иронии по отношению к герою. Тот же вывод можно сделать и из следующего предложения.

Английская сельская местность здесь прямо характеризуется как «стабильная», а если переводить дословно, «уверенная в себе» («confident»). Конечно, сама сельская местность уверенной в себе быть не может. Это случай метонимии: ощущение человека, находящегося за городом в Англии, переносится на само это место. Иначе говоря, в английской сельской местности герой уверен, что все произойдет именно так, как он того ожидает, а также уверен в своих силах

и своем успехе. «English country» (английская сельская местность) – это неотъемлемый атрибут «доброй старой Англии», превратившийся в клише, место, куда англичане стремятся переехать из больших городов, символ благополучия. Идиллический образ родного края, который рисует в мыслях Джеральд, должен восприниматься читателем с долей иронии, о чем говорит слишком настойчивое использование клише с коннотацией «английскости» («tea», «gardening», «country») и забавное сравнение: «days like the look in a dog's eyes» (дни словно взгляд собачьих глаз). Здесь реализуется еще один стереотип об англичанах – их любовь к домашним животным. Очевидно, имеется в виду, что как собака верна своему хозяину, так и дни, которые англичанин проводит за городом, «верны» ему, не преподносят никаких сюрпризов. «Firelight» (очаг) – слово с коннотацией тепла и уюта, также и «neighbourly» (соседский).

Далее Джеральд рисует образ идеальной женщины (акциональный код: мечта) и, довольно неожиданно, он не имеет ничего общего с Лоис. Во-первых, используется слово «woman» (женщина), а не «girl» (девушка), хотя и Лоис, и Джеральд очень молоды. У слова «woman» есть коннотация дома, домашнего очага, хозяйства и, опять же, стабильности, которая отсутствует у слова «girl». Зрелая женщина скорее сможет быть хозяйкой идеального английского дома, чем молодая неопытная девушка, которая сама еще не знает, чего хочет от жизни. Во-вторых, Джеральд наделяет свой идеал определением «palpable» (осязаемая). Лоис – быстрая, неуловимая, то появляется, то исчезает. Так, ее нет рядом в момент этих рассуждений. Идеальная женщина Джеральда должна быть всегда рядом, должна быть физически осязаема. Она никогда не станет, как Лоис, причиной «боли» («ache») и не будет его мучить своим отсутствием (буквально «не произведет отсутствия, не сотворит пустоты» – «should never produce this absence»). Таким образом, здесь опять прослеживается оппозиция «стабильность/нестабильность» в рамках оппозиции «свое/чужое» (идеальная английская жена Джеральда – своя, ирландка Лоис – чужая).

Но вот дверь откидывает портьеру (олицетворение), и входит Лоис, стряхивая капли дождя с пальто. Ее появление слишком явно контрастирует с

мечтами Джеральда об уюте, тепле и покое, на что указывают его «отчаяние» («despair») от ее «смятения» («agitation») – верная подруга из мечты Джеральда встретила бы его со спокойной радостью. Эффектное сравнение довершает картину: Джеральд будто хотел сфотографировать Лоис, но не смог, потому что она вся – движение (читай – нестабильность, непостоянство).

Все меняет поцелуй (акциональный код: первый поцелуй – типичное романное действие). Поцелуй в европейской культуре (референциональный код: искусство) – часть сюжета волшебной сказки. Он развеивает чары: будит Спящую Красавицу, превращает лягушку в царевну, воскрешает Белоснежку. В этом эпизоде поцелуй играет ту же роль: он превращает «чужую» Лоис в «свою». Как только Джеральд целует ее, она становится «его» («his»), «милой» («lovely») и, что немаловажно, «женщиной» («woman»). Символическое значение поцелуя состоит в сглаживании оппозиции, даже упразднении ее.

Без «пристального чтения» этого эпизода остались бы неясными две вещи. Во-первых, империалистические взгляды Джеральда и его патриотизм совершенно не проявляются на сюжетном уровне (если не считать их имманентными солдату Британской Империи). Только «пристальное чтение» позволяет раскрыть образ этого героя. Во-вторых, этот отрывок при таком прочтении явно демонстрирует невозможность серьезных отношений между героями в виду принципиальной разницы между идеалом Джеральда и реальной Лоис. Таким образом, он предвосхищает их разрыв, хотя человек, который читает не очень вдумчиво, может воспринять поцелуй как «хороший» знак.

IV.2.2. «На север» (*To the North*)

Like a shout from the top of a bank, like a loud chord struck on the dark, she saw "TO THE NORTH" written black on white, with a long black immovably flying arrow.

Something gave way.

An immense idea of departure – expresses getting steam up and crashing from termini, liners clearing the docks, the shadows of planes rising, caravans

winding out into the first dip of the desert – possessed her spirit, now launched like the long arrow. The traveler solitary with his uncertainties, with apprehensions he cannot communicate, seeing the strands of the unknown snap like paper ribbons, is sustained and more than himself on a great impetus: the faint pain of parting sets free the heart. Blind with the new light she was like somebody suddenly not blind, or, after a miracle, somebody moving perplexed by the absence of pain. Like earth shrinking and sinking, irrelevant, under the rising wings of a plane, love with its unseen plan, its constrictions and urgencies, dropped to a depth below Emmeline, who now looked down unmoved at the shadowy map of her pain. For this levitation a total loss of her faculties, of every sense of his presence, the car and herself driving were very little to pay. She was lost to her own identity, a confining husk. Calmly, exaltedly rising and balancing in this ignorance she looked at her hands on the wheel, the silver hem of her dress and asked herself who she was: turning his way, with one unmeasured swerve of the wheel, she tried to recall Markie²⁹⁴.

Эпизод относится к последней главе романа. Эммелин предлагает подвезти Марки, своего бывшего любовника, разбившего ей сердце, до вокзала, но затем говорит, что довезет его прямо до дома где-то за городом. По дороге они говорят о своих отношениях, Марки предлагает начать все сначала, даже пожениться, но Эммелин уже не готова пойти на это с человеком, который однажды ее предал. Ее боль, с которой она не может бороться, приводит к тому, что она – скорее намеренно, чем случайно – увеличивает скорость все больше и больше и, в конце концов, доводит дело до автомобильной катастрофы. Отрывок, выбранный для анализа, изображает чувства Эммелин, пока она ведет автомобиль.

Фрагмент начинается с двух красочных сравнений: указатель «НА СЕВЕР» («TO THE NORTH»), который видит героиня, сравнивается с криком с высокого берега и громким аккордом, прозвучавшим во тьме. «To the North» – это название романа; он начинается с того, что Сесилия, золовка Эммелин, едет на север,

²⁹⁴ Bowen E. To the North. P. 257-258.

домой из Италии, и вот в конце уже другая героиня (но тот же герой – Сесилия познакомилась с Марки в поезде) едет на север. Роман, таким образом, приобретает кольцевую композицию. «North» имеет, само собой, коннотации холода, зимы, ночи, смерти; север ассоциируется с тяжелыми условиями жизни, суровой природой, с закаленными, не слишком эмоциональными людьми (символический код). Для Эммелин указатель «на север» иллюстрирует холод в их с Марки отношениях, а также символизирует конец, смерть. Крик с высокого берега и аккорд во тьме имеют одинаковое свойство резкости, внезапности. И в том, и в другом случае слушатель не видит кричащего. Однако два звука различны по степени приближенности к слушающему: аккорд, очевидно, ближе (в противном случае, он звучал бы тише). Можно говорить о нарастании эффекта, о крещендо. С целью проиллюстрировать внезапное осознание Эммелин того, что ее личная трагедия не может закончиться иначе, чем ее гибелью и гибелью того, кто причинил ей боль, и даны автором сравнения с внезапным громким звуком.

Цвета, в которых выдержан указатель, – белый и черный – это две противоположности, оппозиция, отражающая вечное противостояние света и тьмы, добра и зла, жизни и смерти, а также мужчины и женщины (символический код). Стрелка на указателе черная, и именно она вызывает у героини дальнейшие ассоциации. Стрела «неподвижно летит» – этот оксюморон логически обоснован (нарисованная стрела, конечно, не может двигаться, но изображена летящей), но он также нужен в тексте для характеристики того, как Эммелин физически ощущает себя в автомобиле. Известно, что когда скорость транспортного средства достигает определенного предела, она перестает ощущаться человеком (когда мы летим в самолете, мы почти не чувствуем, что он двигается). неподвижно летящая стрела на указателе метафорически изображает несущийся на огромной скорости автомобиль с Эммелин и Марки внутри.

Предложение «Something gave way» в контексте этого эпизода можно прочесть двояко. Фразовый глагол «to give way» означает «ломаться» или «падать». Когда Эммелин увидела указатель «на север», что-то в ней оборвалось. С другой стороны, Эммелин ведет машину очень быстро, следовательно, другим

транспортным средствам приходится уступать ей дорогу («to give way to somebody/something» – уступать дорогу, не препятствовать), и в этот момент «что-то» (из-за скорости и погруженности в себя героиня, конечно, не разобрала, что именно) действительно могло пропустить неосторожного водителя.

Почти весь фрагмент представляет собой развернутую метафору. Черная стрела заставляет Эммелин думать о поездах, лайнерах, самолетах и караванах, отправляющихся в путь. В этот момент ее дух, которым владеют эти образы, сравнивается со стрелой. Слово «launch» – начинать, отчаливать, запускать – встраивается в образный ряд, связанный с дорогой, началом путешествия. Одинокий «путешественник», о котором говорится дальше – это сама героиня. Одиночество, однако, здесь не имеет отрицательных коннотаций: слово «solitary» в словаре определяется как «одинокий, наслаждающийся одиночеством». Парадоксальным образом путешественник, наедине со своими неуверенностями и дурными предчувствиями, находит в этом удовольствие. Этот парадокс, как нам кажется, отражает удовлетворение героини от того, что она внезапно приняла решение покончить со своей болью самым кардинальным образом. Она, как и путешественник, в нерешительности и страхе, но, тем не менее, ей нравится это состояние. Без «пристального чтения» трудно уловить связь между чувствами условного путешественника и чувствами героини.

Фразу «the strands of the unknown snap» можно считать случаем языковой игры. Прочитанная традиционно, слева направо, она означает «обрывки незнакомой фотографии». Однако слово «strand» в ирландском английском и в литературном английском языке означает также полоску земли у края воды: моря, океана, озера или реки (ср. улицу the Strand в Лондоне, которая идет вдоль берега Темзы). Поэтому если изменить порядок слов («the snaps of the unknown strand») – ассоциативное прочтение нам это позволяет – получится «фотографии незнакомого берега», что тоже не лишено смысла в контексте фрагмента.

Почему путешественник наслаждается своим одиночеством? Его поддерживает единственный «стимул» («impetus»): слабая боль расставания. Для

Эммелин это и расставание с иллюзиями, с невинностью, с верой в любовь, и предчувствие расставания с жизнью. Оно болезненно, но приносит облегчение.

Фраза «blind with the new light» («ослепшая от нового света») читается двояко. Можно подумать, что дальний свет фар встречных машин ослепляет Эммелин. С другой стороны, можно предположить, что на героиню нисходит некое просветление, настолько ошеломительное, что оно ослепляет ее. Особый художественный эффект от парадоксального сравнения («ослепшая...она была словно тот, кто внезапно прозрел») достигается именно за счет его парадоксальности. В следующий момент героиня сравнивается с тем, кто благодаря чуду избавился от боли и двигается, озадаченный ее отсутствием. Эммелин словно дистанцируется от своей боли, смотрит на себя со стороны.

Далее продолжает разворачиваться метафора путешествия. Героиня словно оказывается внутри самолета, из которого она смотрит вниз на туманную карту своей боли. Любовь сравнивается с земной поверхностью, которая сжимается и постепенно исчезает, по мере того как самолет удаляется от нее. Эммелин удается (с ее точки зрения) взглянуть на свою жизнь, любовь и боль в ином масштабе, отстраненно, безразлично. Об этом говорят слова «irrelevant» (несущественная – о земле под крылом самолета) и «unmoved» (безразличная – об Эммелин).

Однако, дистанцируясь от своих чувств, героиня теряет себя. Не в том смысле – подчеркивает автор – что она теряет способность действовать, не следит за тем, что ведет машину, забывает о присутствии Марки. Ее личность названа «сдерживающей оболочкой» («a confining husk»), она сбрасывает эту оболочку, или скорлупу, и окончательно теряет связь с собой. Создается впечатление (этому способствуют слова «levitation» (парение), «rising» (поднимаясь) и «balancing» (балансируя)), что душа героини отделилась от тела и смотрит сверху на происходящее. С точки зрения героини, это приятное состояние, о чем говорят слова «calmly» (спокойно) и «exaltedly» (радостно), но фраза «a total loss of her faculties» (полная потеря способностей) говорит об опасности, угрозе, о том, что Эммелин благодаря своему прозрению не начнет новую жизнь, оставив в прошлом неудачные отношения с Марки, что она несется навстречу гибели. На

печальный конец намекает и фраза «unmeasured swerve of the wheel» (резкий поворот руля). Слово «unmeasured» (неконтролируемый, не рассчитанный) заставляет сомневаться в том, что Эммелин намеренно устроила аварию, и тем не менее, анализ отрывка в целом склоняет нас к мысли, что таково было ее решение.

Таким образом, «пристальное чтение» этого отрывка дает понять, что авария, которая происходит вслед за ним, не случилась просто по неосторожности, проявленной вследствие смятенного состояния, в котором находилась героиня, а явилась результатом решения Эммелин (хотя и принятого, разумеется, в состоянии аффекта). Финал романа *To the North* по сравнению со всеми другими финалами Боуэн сложнее всего поддается трактовке, и без «пристального чтения» понять его, кажется, абсолютно невозможно.

IV.2.3. «Зной дневной» (*The Heat of the Day*)

It was not so cold in there; the shuttered drawing-room had conserved a temperature of its own. Evidently Donovan and the girls, in finding anything at fault in the tranquil chill, had finer senses than Stella: indeed, it was most of all with the sense of some sense in herself missing that she looked, from mirror to mirror, into misted extensions of the room. She was proof against it. Constrained to touch things, to make certain that they were not their own reflections, she explored veneers and mouldings, corded edges, taut fluted silk with the nerves of her fingers; she made a luster tinkle, breathed on the dome over a spray of birds, opened the piano and struck a note, knowing all the time she was doing nothing more than amuse herself, if she could amuse herself, and was outside the society of ghosts. Was it not sad, though, that a drawing-room should have so little power over a woman? – wondering why, she carried the lamp to meet one of its own reflections in a mirror, and, lifting it, studied the romantic face that was still hers. She became for the moment immortal as a portrait. Momentarily she was the lady of the house, with a smile moulded against the drapery of darkness²⁹⁵.

²⁹⁵ Bowen E. *The Heat of the Day*. P. 167.

(Напомним: в девятой главе романа *The Heat of the Day* главная героиня Стелла посещает имение Маунт Моррис в Ирландии, которое принадлежит ее сыну, получившему его в наследство от кузена отца. Основной конфликт романа – внутренняя борьба Стеллы, которой агент британской разведки Харрисон сообщает, что ее любовник Роберт – фашистский осведомитель.

Стелла впервые сталкивается с Харрисоном на похоронах кузена. Она не знает, можно ли вообще ему верить и верить ли тому, что они с кузеном были знакомы. В Маунт Моррисе со слов управляющего выясняется, что были, что Харрисон приезжал к кузену в имение. То, что это оказалось правдой, заставляет Стеллу думать, что и слова о Роберте могут быть правдой).

Общий тон повествования в этом фрагменте тревожный. Стелла суетится, не находит себе места, ее неуверенность, страх, беспокойство словно передаются вещам вокруг нее. Она осознает, что все, что она делает в данный момент, лишено какого бы то ни было смысла, она двигается и трогает предметы только чтобы чем-то себя занять, отвлечься. Самого слова «беспокойство» в плане денотации в отрывке нет, но изображение действий героини имеет такое коннотативное означаемое.

Этот эпизод, хотя в нем прямо ничего не говорится ни о Харрисоне, ни о Роберте, является частью герменевтического кода романа. Герменевтический код, по Барту, – это «совокупность единиц, функция которых – тем или иным способом сформулировать вопрос, а затем и ответ на него, равно как и указать на различные обстоятельства, способные либо подготовить вопрос, либо отсрочить ответ; или еще так: сформулировать загадку и дать ее разгадку»²⁹⁶. Совокупность единиц в этом отрывке характеризует состояние героини, еще на один шаг приблизившейся к разгадке, к ответу на мучающий ее вопрос.

Антитеза «спокойствие – беспокойство» выражается здесь через противопоставление душевного состояния героини безмятежности холодного октябрьского дня. В этом одновременно можно увидеть и противопоставление Англии, охваченной войной, нейтральной Ирландии.

²⁹⁶ Барт Р. S/Z. С. 42.

Слово «chill», с одной стороны, в своем основном денотативном значении входит в словосочетание «tranquil chill» (безмятежный холод) и в этом смысле холод противопоставлен беспокойству Стеллы. С другой стороны, это же слово имеет другой, тоже денотативный, смысл – «чувство страха», и, таким образом, созвучно чувствам героини.

Слово «nerves» также реализует два своих значения. Первое, «энциклопедическое», значение – нервные окончания на подушечках пальцев героини. Второе значение – чувство взволнованности или беспокойства, и в этом значении слово входит в оппозицию «спокойствие/беспокойство».

В этом фрагменте, помимо оппозиции «спокойствие/беспокойство» реализуется также оппозиция «мир живых/мир мертвых». Маунт Моррис – имение человека, недавно ушедшего из жизни, в некотором роде дом с привидениями. Стелла ясно осознает, что принадлежит к миру живых, она «вне общества призраков» («outside the society of ghosts»). Это ее точка зрения. Однако автор показывает, что ведет она себя именно как привидение: слегка дотрагивается до предметов, заставляет люстру звенеть, сдувает пыль, берет одну ноту на фортепиано (акциональный код: полтергейст).

То, что Стелла не чувствует холода, опять же роднит ее с потусторонним миром. Героиня замечает, что в гостиной не так холодно, как в других частях дома: очевидно (это ее точка зрения), управляющий и его дочери острее ощущают холод, чем она сама. Видимо, так было не всегда: чувствительность к холоду у Стеллы пропала именно в данный момент: «it was most of all with the sense of some sense in herself missing...». Почему она не чувствует холода? Слово «proof» в современном английском языке используется в значении «доказательство», но в начале двадцатого века оно еще активно использовалось в том значении, в каком оно сегодня входит в сложные прилагательные типа «waterproof» (водонепроницаемый), «bulletproof» (пуленепробиваемый). Стелла непроницаема для холода: «She was proof against it».

Таким образом, точка зрения Стеллы оказывается «ненадежной». Том Гиббонс, автор пособия по «пристальному чтению» *Literature and Awareness*,

впервые опубликованного в 1979 году, называет такой способ повествования, где точка зрения рассказчика расходится с «авторской точкой зрения» (иначе говоря, рассказчик случайно или намеренно «неправильно» трактует окружающую действительность или оценивает себя), «иронической имперсонацией» («*Ironic Impersonation*»)²⁹⁷. В известнейшей работой Уэйна Бута *The Rhetoric of Fiction*, опубликованной в 1961 году, автор использует более удачный, на наш взгляд, термин «ненадежный рассказчик» («*unreliable narrator*»)²⁹⁸. Стелла – не рассказчик, так как повествование в *The Heat of the Day* идет в третьем лице. Однако даже когда автор пишет от третьего лица, можно проследить смену точек зрения в повествовании. В анализируемом фрагменте точка зрения Стеллы противопоставлена авторской. Героиня считает, что ей не холодно лишь потому, что она менее теплолюбива, чем обитатели дома. Автор «видит» ее со стороны, и нечувствительность к холоду, «морозоустойчивость», с его точки зрения, связана с ее душевным состоянием, которое поставило ее на границу между миром живых и миром мертвых (символический код). Стелла упорствует в своей «ненадежности», объявляя, что она не принадлежит миру призраков. Автор оспаривает ее точку зрения простым перечислением ее действий. Боуэн, таким образом, создает развернутую метафору потустороннего мира, противопоставляя точку зрения героини авторской точке зрения.

Слово «зеркало» («*mirror*») имеет коннотацию потустороннего мира, зазеркалья, о чем мы уже писали в главе III настоящей диссертации (см. часть III.2). Поэтому, с одной стороны, оно является здесь частью глобальной метафоры призрачного мира. С другой стороны, «зеркало» также имеет коннотации, связанные с самопознанием, двойничеством и миром, где все наоборот. Стелла, поставленная перед сложным выбором, должна понять себя, выяснить, кто она такая, что для нее значит любовь, родина, правда. Так зеркала Маунт Морриса и сцена, в которой Стелла смотрит в одно из них, вписываются в общий контекст произведения и служат его глобальной цели. Это иллюстрирует тезис о

²⁹⁷ Gibbons T. Literature and Awareness: An Introduction to the Close Reading of Prose and Verse. L.: Edward Arnold, 1979. P. 34.

²⁹⁸ Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago (Ill.), 1961. P. 158.

символическом значении образа зеркала для романов Боуэн, который мы выдвигали и доказывали ранее в данном исследовании.

Слово «immortal» (бессмертный) также составляет часть оппозиции «мир живых/мир мертвых». Стелла становится медиумом между двумя мирами: бессмертны в мифах и сказках вампиры, оборотни, ведьмы – существа, принадлежащие одновременно и к миру мертвых, и к миру живых (референциальный код: миф).

В данном фрагменте присутствует и оппозиция «мужское/женское», но реализуется она при сопоставлении с другим фрагментом того же произведения, в котором Стелла ожидает появления зрителя в библиотеке. Библиотека – это «мужская» комната, в отличие от «женской» гостиной. В гостиной героиня спрашивает себя: отчего эта «женская» комната оказывает на нее так мало влияния? Снова ее точка зрения оказывается «ненадежной». Едва Стелла подносит к зеркалу лампу, ее лицо становится «романтическим» («romantic»), и она превращается в своем воображении в хозяйку дома («lady of the house»). Значит, гостиная все же имеет на нее влияние, заставляя чувствовать себя иначе, чем, например, в той же библиотеке (семный код: женскость).

Среди тропов выделим сравнение («immortal as a portrait» – бессмертная, словно портрет) и развернутую метафору, следующую за ним. Эта метафора (хозяйка дома с деланой улыбкой на фоне темной драпировки) в сжатом виде, сведенная к одному слову, означает всё то же – портрет. Портрет здесь символизирует окно между миром живых и миром мертвых (символический код), и героиня, чувствуя себя портретом, оказывается, таким образом, в этом «окне», на границе миров.

Аллитерация с использованием согласного звука [s] (the sense of some sense in herself missing) создает фонетический эффект шепота или шипения. Такой эффект автору нужен, чтобы дополнить мрачноватую и загадочную атмосферу комнаты: здесь можно говорить только шепотом. Можно также трактовать этот звук как шуршание и перешептывание незримых призраков.

«Пристальное чтение» этого отрывка не только иллюстрирует то, что мы говорили о зеркале как об одном из важнейших образов-символов романов Боуэн, но и позволяет проникнуть в душевное состояние героини. Мы видим, что ей настолько страшно, что она метафорически умирает, становится призраком. Мы видим, что Стелла противоречит сама себе: она вне мира приведений, но ведет себя как полтергейст; гостиная оказывает на нее больше влияния, чем она готова признать. Без «пристального чтения» у нас остается лишь набор ее действий: передвижение по комнате, прикосновение к предметам, взгляд в зеркало.

IV.2.4. «Мир любви» (*A World of Love*)

*Guy was among them. The recoil of the others – she did not for an instant doubt it was a recoil – marked his triumphant displacement of their air. She saw the reflection of crisis in each face, heard it in loudening, dropping then stopping voices. Dinner has been announced; but it was not, could not be simply that – the butler vanishing from the door had no more than offered an alibi or afforded cover for a single, concerted movement of disarray on the part of these poor ghosts on whom the sun had risen, to whom the cock crew. Lady Latterly moaned as she stood up; dissolution flowed through the chiffon and her limbs as she linked what was left on an arm through dissolving Mamie's. Jane herself rose, stood, the better to enjoy the spectacle of the flight, the glissade of the shadow-show, the enforced retreat from here to nowhere – but herself was caught in the mist of their thinning semblances. She tottered, was thankful to find her hand ensconced on the chimney-piece of eternal marble. She was right; there was one more figure among the men – all knew this; what were they waiting for? Or might no man move till she raised the spell? Lady Latterly, turning around in the doorway, said: 'Jane, my sweet, I **think** men want to come in to dinner!...' ²⁹⁹*

Фрагмент относится к пятой главе романа. Богатая англичанка леди Леттерли, купившая «необычайно банальный» ирландский замок, пригласила на

²⁹⁹ Bowen E. *A World of Love*. P. 65.

ужин гостей и среди них свою протеже – двадцатилетнюю Джейн. (Джейн, как мы помним, находится под впечатлением старых любовных писем Гая, жениха ее матери, который погиб в Первую мировую войну. Она нашла эти письма на чердаке и влюбилась в образ мужчины, который их написал). В гостиной у леди Леттерли она воображает, что Гай присутствует среди других мужчин.

Общий тон фрагмента загадочный, тон истории о привидениях. Здесь посюсторонний мир противопоставлен потустороннему. При этом два мира меняются местами: Гай, который должен быть не более чем призраком, обретает плоть и кровь.

В начале фрагмента Гай – еще приведение. Джейн уверена, что другие «отступают» от него. Слово «гесоил» означает отступление с чувством страха или отвращения, то есть важно, что гости «отшатнулись» от призрака в страхе. Это сближает эпизод с жанром готического романа, но Боуэн «переворачивает» традиционную систему образов: вместо архетипической английской героини, которая мыслит здраво и рассудительно в любой ситуации, здесь мы видим Джейн, которая впервые попробовала алкогольный коктейль и теперь «видит» призрака. Призрак «торжествующе» («triumphant») забирает воздух и пространство. Живые люди начинают, в глазах Джейн, с чьей точки зрения читатель наблюдает эту картину, исчезать, растворяться. Теперь они становятся призраками.

Слово «butler» («дворецкий») ассоциируется с детективными романами (референциальный код: массовая литература). Убийца-дворецкий – распространенный герой английского детектива начала XX века. Дворецкий может находиться в любой части дома, не вызывая подозрений; его сложно заподозрить, так как у него обычно нет очевидного мотива преступления; в силу особенностей своей службы он всегда ведет себя так, чтобы оставаться незаметным. Такой сюжетный ход быстро приелся читающей публике и стал клишированным. Поэтому то, что Джейн «заподозрила» именно дворецкого в предоставлении «алиби» (alibi – слово уже явно отсылающее к миру криминалистики) гостям леди Леттерли, это и клише, сознательно используемое

автором, и авторская ирония по отношению к героине, которая сама поверила в то, что вообразила.

Дворецкий предоставляет алиби тем «несчастливым призракам» («poor ghosts»), которые «в смятении» («disarrayed») совершили «согласованное движение» («concerted movement») в сторону от Гая. Люди в гостиной оказываются приведениями, исчезающими при первых лучах солнца и крике петуха. Разумеется, никакого рассвета на самом деле нет: действие происходит вечером. Это часть развернутой метафоры призрачного, потустороннего мира.

Крик петуха («cock crew») имеет очевидное значение наступления утра; он прогоняет злых духов, рассеивает чары (символический код). Одновременно с этим, в христианской культуре крик петуха связан с предательством (референциальный код: религия). На Тайной Вечере Иисус говорит апостолу Петру, что тот предаст Его трижды еще до того, как пропоет петух. Так и происходит, и Петр, слыша голос петуха, вспоминает слова Иисуса и уходит в рыданиях.

Леди Леттерли растворяется так же, как и ее гости, а вместе с ней и ее приятельница Мэмми. «Dissolution» означает «растворение, исчезновение», но автор придает этому процессу не совсем традиционное для него свойство текучести («dissolution flowed»). Если посмотреть глагол «to flow» в словаре, можно заметить, что во втором его значении подчеркивается сема распространения, передачи чего-то другому человеку или предмету («to flow – to move or pass continuously from one place or person to another, especially in large numbers or amounts»³⁰⁰). Растворение леди Леттерли, таким образом, не просто течет, но перетекает – с шифонового платья на члены ее тела; с руки на приятельницу (после чего исчезает и она).

Для Джейн всё вокруг потеряло телесность, потеряло значение, так как все ее мысли и чувства заняты образом погибшего жениха ее матери. Когда Джейн поднимается, «чтобы насладиться зрелищем полета, скольжением теней» («the better to enjoy the spectacle of the flight, the glissade of the shadow-show»), она на

³⁰⁰ Bowen E. The Heat of the Day. P. 166.

мгновение сама оказывается погруженной в этот призрачный мир, попадает в «туман их истончающихся видимостей» («the mist of their thinning semblances»), спотыкается, но опирается о «вечный мрамор» («eternal marble») камина.

Слова «spectacle» (спектакль) и «show» (шоу) встраиваются в образный ряд, связанный с представлением, театром. По сути, театр – это мир грез, поэтому здесь эти слова передают идею фиктивности, иллюзорности происходящего.

Для писательской манеры Боуэн характерно особое, трепетное отношение к вещам, особенно к мебели. Мод Элманн отмечает в ее прозе «галлюцинаторное обращение с объектами, в особенности, с мебелью и телефонами»³⁰¹. То, что героиня находит спасение именно в устойчивости предмета обстановки (камине), подчеркивает реальность, вещественность, стабильность мраморной плиты в противоположность видимостям людей-призраков, которые могут раствориться в воздухе в любой момент. Эпитет «вечный» («eternal») довершает образ.

В то время как лексический пласт фрагмента служит созданию глобальной метафоры и антитезы, его синтаксические особенности придают повествованию иронический тон. Авторская ирония проскальзывает уже во втором предложении: вводная конструкция («she did not for an instant doubt it was a recoil») напоминает читателю о том, что мужчины отходят в сторону и дают место Гаю только в голове Джейн. Далее параллельная конструкция – «on whom the sun had risen, to whom the cock crew» – создает интонацию торжественности, замедляя темп фразы. Эта торжественность, конечно, тоже ироничная, это ощущения героини, а не автора. Наконец, два риторических вопроса и реплика леди Леттерли, где слова «*I think*» («Я полагаю») автором выделены курсивом, уже не оставляют сомнения в присутствии в тексте иронии. Джейн удивлена, отчего, хотя дворецкий пригласил всех к столу, никто не двигается с места. Она все еще пытается объяснить происходящее присутствием какой-то сверхъестественной силы, но всё дело в простом этикете: джентльмены не могут пройти в столовую, прежде чем там окажутся дамы. Слова леди Леттерли, намекающей Джейн, что все хотели бы сесть за стол и ждут только ее, отчасти разрушают иллюзию фантастического

³⁰¹ Ellmann M. Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page. P. XI.

призрачного мира. В столовой Джейн всё так же будет видеть Гая среди гостей, но там уже ему, а не остальным будет отведена принадлежащая ему по праву роль призрака.

Этот фрагмент, прочитанный методом «пристального чтения», позволяет нам понять, насколько сильное впечатление на Джейн произвели письма Гая. Кроме того, он иллюстрирует наш тезис, что прошлое и настоящее в романах Боуэн неразделимы (см. главу II, часть II.2 наст. дис.). Также «пристальное чтение» позволяет увидеть авторскую иронию там, где в противном случае мы могли бы воспринять текст в более серьезном ключе.

IV.2.5. «Маленькие девочки» (*The Little Girls*)

To the Army child, there was something mystic about this world of possessions. The Burkin-Joneses, in their austere, ordered movements from place to place, took with them little – brass bowls, framed photographs, trophies, Oriental rugs acquired along their course, and, it might be, a scarf or two, wherewith to deck yet another provided sofa or drape yet another hired piano. Round such existences, nothing but intangibles can accumulate: they do. Mrs Piggot and Dicey had, by contrast, spun round themselves a tangible web, through whose transparency, layers deep, one glimpsed some fixed, perhaps haunted, other dimension. Feverel Cottage, from what one knew of their history, had not been their abode for long: yet who now could picture them anywhere but here? Their drawing-room bay window was tangled with muslin curtains, which, having come from some larger home, were too long and somewhat over-voluminous. Though bloused out liberally over tied-back sashes, the muslin found itself still with some yards to flow: it disposed of itself therefore in swirls and pools inside the bay and on the neighbouring floor. Muslin did not, however, entirely fill the bay, into which a delightful table had been inserted, with, at each end, space for one each of a pair of needlework stools. Further into the room,

*chairs dressed loosely in leafy staff sat about in a state of sylvan indifference, sat upon or not*³⁰².

Эпизод представляет собой изображение дома Пигготов – матери и дочери – противопоставленный дому Беркин-Джонсов, семья которых все время переезжает с места на место. Диана (Дайси) Пиггот и Клэр (Мамбо) Беркин-Джонс вместе учатся в школе и дружат. Это эпизод из второй главы второй части романа, где речь идет о детстве героинь.

Фрагмент строится вокруг антитезы «осязаемое/неосязаемое». Образ жизни Беркин-Джонсов не дает осязаемым вещам скапливаться вокруг них; лишь неосязаемости («intangibles») окружают семью военного. Пигготы, напротив, окружили себя «осязаемой сетью» («tangible web»). Имущество Пигготов – это огромное количество вещей, которые можно потрогать; Беркин-Джонсы за время своих скитаний скопили нечто, к чему физически прикоснуться невозможно.

«The Army child» – перифраз, так автор называет Клэр. Этому тропу созвучны определения, данные передвижениям семьи Беркин-Джонсов. «Austere» – буквально значит «аскетический», простой, без украшений, строгий, отвергающий удовольствие. Это слово содержит в себе коннотацию армейской жизни. Так же и «ordered». Два из денотативных значений глагола «to order» связаны с воинской службой: «упорядочивать» и «приказывать». Можно прочесть словосочетание «ordered movements» и как «упорядоченные передвижения», то есть, четкие, отработанные, без суеты, и как «переезды по приказу», так как семья военного переезжает туда, куда прикажет его начальство. И в том, и в другом случае армейская коннотация сохраняется, поэтому эта двусмысленность усиливает художественный эффект, производимый фрагментом. В книге *Seven Types of Ambiguity* Уильяма Эмпсона это двусмысленность третьего типа, когда две идеи, связанные тем, что они обе актуальны в данном контексте, заключены в одном слове³⁰³. Хотя Эмпсон пишет только о «двусмысленностях» в

³⁰² Bowen E. *The Little Girls*. L.: Cape, 1964. P. 85

³⁰³ Empson W. *Seven Types of Ambiguity*. P. 117.

поэзии, мы считаем возможным применение его теории также и на прозаическом материале.

Сеть осязаемых вещей, которую раскинули миссис Пиггот и Дайси, обладает свойством прозрачности («transparency»). Это почти оксюморон: ведь вещи, которые можно потрогать, за исключением стеклянных, обычно непрозрачны. Прозрачность здесь, к тому же, имеет слои («layers»), сквозь которые можно разглядеть другое измерение («other dimension»). Если слово «transparency», понятое как «прозрачность», не дает ключа к пониманию этого предложения, следует, возможно, обратиться к другим его значениям. «Transparency» может означать «очевидность»: таким свойством обладает, например, неумелая ложь. Вещи характеризуют их хозяина: чем больше вещей скапливается у Пигготов, тем больше наблюдатель может узнать о них, просто взглянув на их дом. Накопление большого количества вещей, по большей части ненужных, – привычка мещанская, обычно говорит о поверхностности, сосредоточенности на материальной стороне жизни в ущерб духовной. «Прозрачны», таким образом, и вещи, и тот, кто ими обладает. И, тем не менее, у прозрачности есть слои («layers»), и на глубине этой прозрачности, за всеми ее слоями («слоистые» образы-символы в «Госпоже Бовари», очевидно, повлияли на создание этого образа – Боуэн всегда восхищал гений Флобера) скрывается другое измерение. Автор предлагает не делать выводов, основываясь лишь на первом «слое», и намекает, что у вещизма миссис Пиггот могут быть глубинные причины, что он может быть связан с психологической травмой, с аффектом, с одиночеством этой женщины. На это указывают слова «haunted» и «fixed». Первое из них плохо переводимо на русский язык. У этого слова есть два значения: «преследуемый призраками» (или «населенный призраками», если речь идет, например, о доме) и «тревожный», если речь идет о взгляде или выражении лица (словосочетания «haunted look», «haunted expression»). «Fixed» здесь означает «застывший», это слово имеет коннотацию неестественности, вызванной несоответствием реального душевного состояния впечатлению, которое человек

пытается произвести (ср. устойчивое словосочетание «fixed smile» – застывшая улыбка).

Почему в этом фрагменте автор использует существительное «abode» («пристанище», «жилище») вместо «residence», или «home», или любого другого нейтрального слова? Словарная статья, посвященная слову «abode», содержит пометку «формальное или юмористическое». Возможно, это слово стоит рассматривать в паре со словом «mystic» (мистическое) из первого предложения фрагмента. Дом Пигготов показан с точки зрения Клэр, ребенка, который (как мы знаем также и из других фрагментов книги) с восторгом разглядывает этот дом и его «осязаемую сеть» всевозможных вещей. Он становится для героини сакральным местом, святилищем, поэтому для его обозначения нужно более «книжное», «высокое» слово, чем просто «дом».

Эркерное окно в гостиной Пигготов завешено муслиновыми занавесками. Слово «muslin» здесь дополняет определение прозрачности: муслиновая ткань – это почти прозрачный хлопок. Слово «tangled» (запутанный) имеет коннотацию неряшливости: занавески слишком длинные и объемные, чтобы висеть аккуратно, но миссис Пиггот, очевидно, не умеет шить или надеется со временем перебраться в дом побольше, где они будут к месту. На это же указывает и слово «liberally», которое реализует здесь сразу два своих значения – «обильно, в больших количествах» (как мы уже отмечали, занавески объемны и длинны) и «свободно». Занавески олицетворяются, одушевляются, получают свободу действий: муслин, хотя и перевязанный лентами, свободно свисает, «размещается» («disposed of itself») внутри эркера и на полу рядом с ним. Изображение муслиновых занавесок здесь создает образ текучести, водного потока, словно речь идет о водопаде или горной реке (акциональный код: литься, течь). Образ водной стихии создается также и за счет слов «bay» (здесь оно использовано в значении «пространство внутри эркера», но нельзя забывать и о значении «залив, бухта») и «pool» (лужа). Это первый образ в развернутой метафоре дикой природы.

В эркерное пространство вставлен («inserted») столик. Столик наделен эпитетом «delightful» («восхитительный») – восхитителен он, вероятно, с точки зрения Клэр. По обе стороны столика оставлено место для табуреток для шитья, но судя по занавескам, миссис Пиггот не шьет, поэтому эта деталь не лишена иронии. Муслиновые шторы, «восхитительный» столик и табуретки для шитья – это атрибуты «женского» мира (семный код: женскость). Два мира – мир семьи Беркин-Джонс и мир семьи Пигготов противопоставляются, таким образом, по признаку «патриархальности/ матриархальности». Мир Беркин-Джонсов – это мужской упорядоченный аскетичный мир, где сохраняются только самые необходимые вещи, а жизнь подчинена приказам командира. Мир Пигготов – женский мир, свободный от приказов, где дни, недели, месяцы струятся, подобно муслиновым занавескам, как им вздумается, а предметы мебели подбираются не по принципу практичности, а потому что они приятны на вид. Мужской мир антропоморфен: здесь все решает воля человека. Женский мир ближе к природе: детали интерьера живут своей жизнью, словно явления живой природы.

Метафора дикой природы, в создании которой участвует образ муслиновых занавесок, дополняется образом стульев. На стулья наброшено что-то «с листьями» («leafy») (скорее всего, это чехлы с лиственным рисунком). Стулья атропоморфны: не только на них сидят, но и они сами сидят. Стулья «безразличны» («in a state of indifference») к тому, сидят на них или нет. Эпитет, который выбирает автор для слова «безразличие» довершает метафору дикой природы: это безразличие «лесное» («sylvan»), невозмутимость вековых дубов и сосен.

Из романа нам известно, что не только Клэр привлекает дом миссис Пиггот и она сама, но и майора Беркин-Джонса. «Пристальное чтение» помогает нам понять, почему и дочь, и отец влюблены в мать Дианы. Из аскетического, антропоморфного мужского мира они инстинктивно тянутся в женский, менее упорядоченный и более природный. Кроме того, «пристальное чтение» фрагмента иллюстрирует любовь Боуэн к предметному, вещному миру: как и во многих других романах, вещи здесь одушевляются и действуют самостоятельно.

IV.2.6. Ева Траут или смена кадров (*Eva Trout or Changing Scenes*)

Elsinore wept at nights, sometimes stormily, out of thwartedness, sometimes piteously, out of sensuous desolation. Her sobbing orchestrated her room-mate's dreams; and perhaps caused them? But towards dawn the Juliet ran out of tears, and slumbered grimly. Her silence would – then – wake Eva, who asked no better.

For this was the hour. Through the curtainless window day stole in, fingering its way slowly, as though blindly, from thing to thing. Redness, though still like a watered ink, began to return to the top blanket, under which lay outlined her body. This redemption from the darkness was for Eva, who had witnessed it nowhere else, a miracle inseparable from the castle. Her bed had its back to the window, but a looking-glass faced it – in that, she could see existence begin again. Seeing is believing: again, after the night of loss and estrangement, after the malicious lying of her misleading dreams in which she was no one, nowhere, she knew herself to be here. Here again was the castle, and she in it... At the beginning, when the sun still rose early, striking the lake, the lake had telegraphed brightness up to the ceiling – when a swan furrowed the water, a golden dance had gone on over the ribbings of the vaulting. Now, winter made the sun late for breakfast. But to unhasp the window and step out for so much as a minute on to the balcony launched into waking earthy air was enough to tell one that, behind the scene still dark as the darkest celluloid, day was about the place³⁰⁴.

Фрагмент относится к пятой главе романа, озаглавленной *Two Schools*, в которой Ева, простуженная и вынужденная весь день провести в постели в одиночестве, вспоминает две школы, в которых училась. Первая школа Евы – замок, приобретенный ее отцом, экспериментальное учебное заведение, где дети из разных слоев общества учились вместе, которое не просуществовало и года. В ней героиня делила комнату с Эльсинорой – хрупкой девочкой, почти альбиносской, которая, как мы видим из представленного фрагмента, тяжело

³⁰⁴ Bowen E. *Eva Trout or Changing Scenes*. P. 60-61.

переносила разлуку с домом. Читателю также известна более конкретная причина горя одиннадцатилетней Эльсиноры: ее разлучили с сыном японского дворецкого.

Общий тон рассматриваемого фрагмента импрессионистичный, создается ощущение фантастичности происходящего, все как будто в дымке. Эта импрессионистичность соответствует содержанию отрывка, ведь он представляет собой воспоминания, воспоминания детские, а значит, размытые, фрагментарные, к тому же, воспоминания о часе рассвета, когда весь мир еще находится в полусне.

В отрывке, прежде всего, реализуется антитеза «день/ночь». «Члены антитезы отличаются друг от друга не просто наличием или отсутствием того или иного признака...но тем, что оба они маркированы»³⁰⁵. День маркирован как несущий в себе коннотацию яви, света, жизни, реального, тогда как ночь обладает коннотациями сна, тьмы, смерти, фантастического. «...Антитеза – это противоборство двух полновесных элементов...неизбывное, извечное, от века повторяющееся противостояние; это образ непримиримой вражды»³⁰⁶. В рамках этой антитезы следует рассматривать весь приведенный фрагмент: несуществование Евы ночью противопоставлено ее вступлению в существование в начале дня. Кроме того, рыдания Эльсиноры прекращаются с рассветом, как действие злых сил прекращается с первым криком петуха (символический код).

Описание плача Эльсиноры красочно и изобилует словами, которые довольно редко встречаются в английском языке. Иногда она плачет «бурно» («stormily»). Слово «thwartedness – субстантив от страдательного причастия «thwarted» (расстроенный, разрушенный, сорванный). Эльсиноре кажется, что ее жизнь разрушена. Однако иногда она не бурно рыдает, а плачет жалобно («piteously»), от одиночества, от того, что ее покинули («out of sensuous desolation»). Определение, которое автор использует («sensuous» – чувственный), подчеркивает, что одиночество Эльсиноры – «физическое», нерациональное. Эльсинора лишена физического удовольствия нахождения дома и с мальчиком,

³⁰⁵ Барт Р. S/Z. С. 50.

³⁰⁶ Там же.

который ей нравится, все ее органы чувств противятся бытию в замке. С другой стороны, у этого слова есть коннотация сексуального наслаждения, и читатель невольно начинает сомневаться в невинности этого ребенка.

Слово «to orchestrate» в данном контексте значит «организовывать, управлять»: плач Эльсиноры обуславливал сны Евы, делал их такими, какими они были. Однако нужно принять во внимание и музыкальные коннотации: такой выбор лексемы создает в воображении читателя аудио-образ рыданий Эльсиноры.

Выделим тропы, которые используются в отрывке. Метафора-аллюзия «Juliet» (Джульетта), использованная с иронией, отсылает к Шекспиру, дополняя ряд других шекспировских аллюзий, связанных с замком и Эльсинорой (референциальный код: литература). Имя девочки – аллюзия, отсылающая к «Гамлету», а место действия, замок, усиливает ее. Дальнейшая судьба героини – она попытается утопиться в озере – довершает картину, но Эльсинора – неудавшаяся Офелия, ее спасают из воды.

Природа в отрывке сплошь антропоморфна: день «прокрадывается, нащупывая путь, словно вслепую» («day stole in, fingering its way slowly, as though blindly»); солнце «бьет» («striking») по озеру и «опаздывает к завтраку» («late for breakfast»); озеро «телеграфирует» («telegraphed») солнечные лучи на крышу. Сны Евы «злобно лгут» ей («malicious lying of her misleading dreams») – снова антропоморфизм.

«Краснота» («redness») рассвета сравнивается с чернилами, разбавленными водой. Эта краснота «возвращается» («began to return») на одеяло Евы, под которым – подчеркивает автор – «прорисовывается ее тело» («under which lay outlined her body»). Зачем это тело, накрытое белой тканью, медленно заливаемой красным? Вероятно, всё это элементы символического кода, намекающие на печальный конец главной героини.

В последнем предложении темнота окружающего мира (метафорически названного «сценой» – «scene») сравнивается с целлулоидной пленкой, которую раньше использовали для съемок кинофильмов. Кино для романа *Eva Trout* имеет важное символическое значение. Уже в подзаголовке в словосочетании «changing

scenes» (смена кадров) присутствует коннотация «фильм», «монтаж». На лексическом уровне кинематографические метафоры и сравнения рассыпаны по всему произведению. На уровне композиции Боуэн широко использует прием монтажа. Кино в контексте глобальной цели произведения символизирует игру, обман, притворство.

В качестве других символов, помимо целлулоидной пленки, необходимо выделить зеркало и лебедя. Зеркало может символизировать и «двойничество», и «истинное лицо», и «противоположность», и «параллельный мир» (подробнее об этом см. в главе III, части III.2 наст. дис.). Для Евы зеркало становится гарантом ее собственного существования, привязкой к реальности. По сравнению с обманчивой реальностью сна реальность зеркала более надежна, ей скорее можно доверять. Только когда Ева видит себя, она верит в свое собственное существование: «seeing is believing». В то же время, так как мы знаем, что окно находится за кроватью Евы, а зеркало – перед ней, мы понимаем, что рассвет она наблюдает в зеркале. Кроме того, солнце отражается в озере, а озеро отражается в зеркале. Получается своеобразная рекурсия, «картинка в картинке». Для произведения как художественного целого это зеркало символизирует искажение, ложь, так как в зеркале все отражается наоборот. Таким образом, оно оказывается атрибутом Евы как героини-«обманщицы» и как героини, которая стремится сбежать от реальности в «зазеркалье».

Лебедь в европейской литературе (референциональный код: литература; символический код: божество, соблазнение) – символ взаимодействия божественного и человеческого, а также и символ эротического соблазнения, так как Зевс соблазнил Леду в образе лебедя, и от этого союза родилась Елена Троянская. Лебеди у Боуэн появляются в нескольких романах почти всегда в соседстве с «невинными» героинями. В данном фрагменте лебедь может быть и лишен символического смысла и показан лишь для того, чтобы подготовить читателя к исчезновению лебедей с озера в конце романа (подробнее об этом см. главу III, часть III.3 наст. дис.).

«Пристальное чтение» этого фрагмента, прежде всего, помогает изучить и понять образ главной героини романа: ее тесную связь с миром «зазеркалья» и ее склонность ко лжи. Кроме того, оно дает нам иллюстрацию уже изложенных нами тезисов касательно некоторых образов-символов Боуэн: зеркала и лебедя. Наконец, этот фрагмент и его «пристальное чтение» дают нам представление о стиле Боуэн, о приемах, которыми она пользуется (антитеза, олицетворение, сравнение). Последнее справедливо по отношению ко всем рассмотренным фрагментам, но здесь за счет этих приемов создается особенно красивая картина.

IV.3. Выводы к четвертой главе

Произведения Элизабет Боуэн представляют уникальный материал для интерпретации с помощью метода «пристального чтения». «Двусмысленности», которые обнаруживаются в процессе этого исследования, являются причиной того эстетического воздействия, которое романы Боуэн оказывают на читателя. На основании проанализированных шести фрагментов мы можем сделать выводы о наиболее часто используемых писательницей приемах.

Все рассмотренные эпизоды строятся вокруг оппозиций. Мы выделили оппозиции «свое/чужое», «жизнь/смерть», «спокойствие/беспокойство», «мир живых/мир призраков», «осоздаемое/неосоздаемое», «день/ночь», «мужское/женское». Антитеза лежит в основе всех романов Э. Боуэн, в основе ее писательского стиля и мировоззрения. Ш. О'Фаолейн пишет: «Этот противоречивый романист видит жизнь как противостояние двух сил. Должны ли мы думать об этом противостоянии как о столкновении невинности и знания? Молодости и зрелости? Мечты и действительности? Романтики и обыденности, которую мы называем реальностью? Желания быть героем и природы вещей, которая повергает в прах героизм? Или желания мира и желания битвы?»³⁰⁷.

Когда автор использует антитезу, все элементы внутри нее оказываются маркированы. Рассматривая тот или иной элемент (метафору, сравнение,

³⁰⁷ O'Faolain S. The Vanishing Hero. P. 181.

аллитерацию, оксюморон и т.д.) в качестве элемента одного из членов оппозиции, мы включаем его в более широкий (чем если бы мы рассматривали этот элемент изолированно) контекст всего фрагмента или даже всего произведения. Так как основная задача исследователя – понять, что «значит» то или иное произведение, какова его глобальная цель, важно распознать те элементы, которые, какими бы маленькими и незначительными ни казались, способствуют достижению автором этой глобальной цели. Развернутая метафора или даже одно слово, имеющее несколько коннотативных означающих, может предсказать будущие события или дать ключ к пониманию образа того или иного героя, его действий и эмоций.

Как и аллюзия, развернутая метафора придает целостность отдельно взятому фрагменту, а также приближает нас к пониманию глобальной цели всего произведения. Боуэн часто использует развернутые метафоры, за счет чего создаются емкие образы и достигается особый эстетический эффект.

Образный мир Боуэн богат символами. Символический код почти всегда связан с референциальным: читатель не узнает символ, если он не обладает определенными знаниями (например, о Библии или о греческой мифологии). С помощью «пристального чтения» мы постарались проиллюстрировать некоторые положения, о которых писали ранее в диссертации (глава III).

Мир природы, а также и мир вещей, например, мебели в доме, часто наделяется антропоморфными чертами. Это позволяет неодушевленным и, на первый взгляд, ничем не примечательным предметам выступать в необычной роли, вступать в необычные связи, становиться частью развернутых метафор, элементами антитезы.

Проанализировав шесть фрагментов из различных романов Элизабет Боуэн, мы постарались показать, что «пристальное чтение» является продуктивным методом для их анализа. В некоторых романах оно добавляет нечто важное к характеристике героя («Последний сентябрь», «Ева Траут»), в некоторых – проясняет его мотивы или чувства («Зной дневной», «Мир любви», «Маленькие девочки»). Однако самым интересным в данном контексте нам кажется роман «На

север», финал которого без «пристального чтения» вообще невозможно правильно интерпретировать.

Заключение

Элизабет Боуэн – многогранный писатель, творческое наследие которого русскоязычному читателю и исследователю только еще предстоит в полной мере осмыслить и оценить. Мы наметили основные пути, по которым можно пойти в этом осмыслении и описали те аспекты ее творчества, которые показались нам наиболее важными. Мы постарались не только обрисовать круг тем, которые она затрагивает, но и выявить, каким философским и эстетическим содержанием наполнены эти темы. Мы показали, что в романах Боуэн есть место символизму, сложным аллюзиям, скрытым смыслам, распознать которые может только «искушенный» читатель. Отсутствие «высоколобости», присущей «старшему» поколению модернистов, отнюдь не лишает романы Боуэн ни глубины, ни мощности эстетического воздействия.

В первой главе, сосредоточившись на темах, мотивах и образах произведений писательницы, мы выделили три основные сквозные темы (тему невинности и опыта, тему войны и тему обмана и самообмана) и некоторые мотивы внутри них, а также образы, которые регулярно встречаются на страницах ее романов. Мы пришли к выводу, что романистика Э. Боуэн представляет собой цельную систему, в которой темы, мотивы и образы повторяются, но, тем не менее, не теряют «живости» и не наскучивают читателю за счет разнообразия авторской трактовки. Например, взрослея и сталкиваясь с жестокой реальностью, невинная героиня Боуэн может как погибнуть («На север», «Ева Траут»), так и обрести необходимый баланс между невинностью и опытом («Смерть сердца», «Мир любви»). Дети и подростки могут быть невинными героями, ищущими знание, которое от них скрывают взрослые («Дом в Париже»), но могут быть и весьма искушенными. «Ведьмы» Боуэн могут быть откровенно неприятными и злыми («Зной дневной»), но могут и скрываться под маской добропорядочности и понимания («Смерть сердца»).

Тема войны тесно связана с биографией писательницы, отсюда мотив шпионажа и предательства, «ирландская глава» в романе «Зной дневной», тема гражданской войны и мотив национальной самоидентификации.

Что касается темы обмана и самообмана, здесь, как нам кажется, в наибольшей степени проявляется новаторство Боуэн. Если невинность и опыт в ее произведениях трактуются с опорой на роман воспитания, романтизм, Генри Джеймса и Э.М. Форстера, а произведения о войне заставляют вспомнить о готическом романе и имеют много общего с романами ее современников (например, Грэма Грина), то в части темы обмана и самообмана обнаруживается меньше опоры на традицию и больше самостоятельности. Хотя в ее произведениях присутствуют традиционные мотивы любовного обмана и утраченных иллюзий, частое использование эпистолярного инклюзива дает возможность их оригинального преподнесения. Читателю предлагается самостоятельно распознать, где адресант намеренно прибегает к обману или хитрости, а где адресат сам ошибается, неверно трактуя письмо. Эта двойная игра, с героем-читателем письма и читателем романа, ведется и на уровне диалога, когда реплики героев не проясняют, а искажают реальный ход событий. Свежо смотрится и образ главной героини последнего романа Боуэн «Ева Траут или смена кадров». Если традиционно обман в литературном произведении служит для достижения героем какой-то практической цели (соблазнения, получения прибыли), то для Евы Траут обман – это способ борьбы с враждебной реальностью, психологическая защита от окружающего мира.

Во второй главе, посвященной хронотопу, мы предложили классификацию художественного пространства романов Боуэн, разделив все локации в романах на идейно значимые (локации – «действующие лица»), идиллические локации и условные, невыраженные локации. Все они тесно связаны с категорией времени. Загородные ирландские усадьбы, которые обычно имеют четко выраженное географическое расположение, подробное внешнее и внутреннее описание и даже свой «характер», обязательно имеют и свою историю и «призраков». Идиллические локации связаны с образом Аркадии в англоязычной литературе,

который, конечно, хронотопичен: Аркадия – это не только место, но и время, эпоха, ушедшая в прошлое. Условные локации вообще могут «застрять» в межвременье, как это происходит в романе «Дом в Париже», где архетипическая английская героиня Генриетта, неоднократно сравниваемая с кэрроловской Алисой, словно в кроличью нору, попадает не просто в дом мадам Фишер, а в чужое прошлое.

Прошлое вторгается в жизнь героев Боуэн постоянно: самыми яркими примерами здесь являются романы «Мир любви» и «Маленькие девочки». Поклонница французской литературы, Боуэн, конечно, не могла не разделять идеи Бергсона и Пруста – отсюда и «вспышки» воспоминаний, которые настигают героев внезапно и не просто заставляют их задуматься о прошлом, а буквально смешивают прошлое и настоящее. Письма, написанные много лет назад человеком, которого уже нет в живых, обретают нового адресата, а пожилые женщины вновь становятся одиннадцатилетними девочками.

В третьей главе мы остановились на трех символах романов Боуэн (огонь, зеркало и лебедь). Разумеется, этими тремя образами символический аспект романистики Боуэн не исчерпывается, однако именно они кажутся нам наиболее частотными. Мы пришли к выводу, что писательница использует образы-символы, опираясь на опыт своих кумиров – французских романистов (Флобера, Пруста), Генри Джеймса, Э.М. Форстера, В. Вулф – а также на фольклор и сказки братьев Гримм. Для анализа символической роли огня и жара в произведениях Боуэн мы обратились к теории Гастона Башляра, благодаря чему нам удалось выявить в рассматриваемых романах комплексы представлений, связанных с огнем в европейской культуре: сексуальную окрашенность огня; его рождающую и разрушающую, а также дающую пищу и пожирающую силу. В соответствии с этими представлениями, огонь может символизировать любовное пламя, смерть, душевное тепло (или его отсутствие, если огонь – электрический). Зеркало у Боуэн почти всегда символизирует границу – границу между миром живых и мертвых, между мужчиной и женщиной, или межклассовую границу. Оно может верно отражать действительность, но может и исказить ее. Лебеди, в

соответствии с общеевропейской и ирландской традицией, символизируют любовь или ее отсутствие, связаны с легендами о превращениях, а их исчезновение предвещает беду.

В четвертой главе мы использовали метод «пристального чтения», чтобы проанализировать несколько отрывков из разных романов Боуэн. Этот метод оказался весьма продуктивным для работы с данным материалом и помог нам выявить некоторые характерные особенности творчества писательницы. Самым частотным приемом, который использует Боуэн, мы считаем антитезу. Противопоставляя мужское начало и женское, «свое» и «чужое», жизнь и смерть, покой и беспокойство, мир живых и мир призраков, осязаемое и неосязаемое, день и ночь, писательница создает образ мира, в котором постоянно ведут борьбу враждующие силы. Причем она не всегда прямо называет члены этих бинарных оппозиций. Чаще они присутствуют в тексте на уровне коннотаций и ассоциаций, и мы должны выявить антитезу, основываясь на развернутых метафорах, аллюзиях и символах, данных в тексте.

Анализируя отдельные отрывки романов, мы вновь убеждаемся, что Боуэн часто одушевляет мир вещей и природы (о чем мы также говорили в связи с пространством дома в ее произведениях во второй главе данной работы). Писательница не слишком часто использует эпитеты, так как сами существительные, которые она выбирает, слишком многозначны, чтобы нуждаться в определениях. В каком-то смысле можно сказать, что полисемия заменила ей эпитеты.

Однако самое важное открытие, которое мы сделали, – это то, что без «пристального чтения» некоторые романы Боуэн остаются «зашифрованными» даже на чисто сюжетном уровне или на уровне характеристики героя. Так, только при «пристальном чтении» образ Джеральда из романа «Последний сентябрь» раскрывается как образ солдата Империи. Только «пристальное чтение» дает возможность увидеть картину автокатастрофы в романе «На север» так, как ее задумал автор (можно даже сказать, что без «пристального чтения» вообще не совсем понятно, что произошла автокатастрофа).

Романы Боуэн почти всегда являются романами воспитания для «невинных» героинь, однако однозначно отнести их к этому жанру невозможно, так как писательница усложняет конфликт между невинностью и опытом и не всегда дает ответ, будет ли достигнуто искомое равновесие. Роман «Зной дневной» имеет очевидную связь со шпионским романом, но детективная линия не превалирует в нем над психологическим конфликтом, а кроме того, Боуэн использует сюжетные «лакуны», нагнетая атмосферу таинственности и тревожности и так и не раскрывая всех тайн в финале. Мы видим здесь определенное новаторство в трактовке традиционной для военного времени темы шпионажа. Жанр ирландского усадебного романа также переживает трансформацию в творчестве Боуэн, лишаясь традиционной колониальной перспективы. Наконец, в ее произведениях мы находим некоторые элементы английского готического романа как со стороны образов (Генриетта в «Доме в Париже»), так и со стороны мотивов (мотив сверхъестественного в «Мире любви») и знаковой символики (замок в «Мире любви», «Еве Траут»; свечи, загадочные шорохи и звуки в «Зное дневном»).

Объем диссертации не позволяет нам описать весь круг тем, мотивов, образов и особенностей поэтики, которые можно выделить в романах Э. Боуэн. В заключение наметим те из них, рассмотрению которых в будущем надеемся посвятить другие исследования. Это, прежде всего, мужские образы, которым, на первый взгляд, Боуэн уделяет меньше внимания, чем женским, но которые, при более пристальном рассмотрении, могут оказаться также весьма продуктивными для исследования.

Тема эгоизма, хотя и перекликается с другими темами (например, с темой обмана), но представляет и отдельный интерес. Эгоистами могут быть как мужчины (о чем мы упоминали в связи с образами «негодяев»), так и женщины, причем как «опытные», так и «невинные»: когда героини предпочитают интуицию логике, чувство – разуму, они чаще всего ведут себя эгоистично, так как не задумываются о том, как их действия повлияют на других людей.

Усадьбы и городские дома и квартиры необходимо рассмотреть не только с точки зрения хронотопа: писательница уделяет много внимания как их архитектурному облику, так и интерьерам. Также интересны описания парков и садов.

Так как Боуэн творила в век технического прогресса, важное место в ее романах занимают автомобили, самолеты, поезда. Эта тема уже затрагивалась в работах зарубежных исследователей³⁰⁸, но, очевидно, требует еще более тщательного анализа.

Остаются открытыми некоторые вопросы: так, не удалось пока точно определить, обладают ли цветы, которые так часто появляются в романах Боуэн, символической функцией, или же это просто дань времени, национальности и полу автора. Даже если верно второе предположение, было бы интересно изучить сюжетную и, может быть, характерологическую роль цветов в ее романах. Мы не смогли выявить, с чем связано то, что события в романах Боуэн так часто происходят в шесть часов вечера – общение с иностранными коллегами, которые занимаются творчеством писательницы, показало, что кому-то еще предстоит сделать это открытие.

С точки зрения композиции, более подробного изучения требуют открытые финалы. Мы останавливались на открытом финале романа «Смерть сердца» в связи с темой невинности и опыта, но той или иной степенью открытости обладают и финалы романов «Друзья и родня», «Дом в Париже», «Зной дневной». Отдельного исследования заслуживают вопросы точки зрения в романах Боуэн: как в плане психологии и идеологии, так и в плане фразеологии и пространственно-временной характеристики³⁰⁹.

Об особенностях языка и стиля Боуэн писали неоднократно³¹⁰, но, на наш взгляд, недостаточно подробно. В частности, ее «вывихнутый» синтаксис,

³⁰⁸ См., например, *Magot C. Prosthetic Goddesses: Ambiguous Identities in the Age of Speed // Textual Practice: Abingdon: Routledge, 20. Vol. 27, Feb. P. 127-142.13*

³⁰⁹ Здесь мы используем классификацию Б.А. Успенского («Поэтика композиции, 1970).

³¹⁰ См., например, *Bennet A., Royle N. Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel; Brooke J. Elizabeth Bowen; Lee H. Elizabeth Bowen.*

который даже становился предметом пародии у современников, хотелось бы изучить пристально.

Вопросу аллюзий, в частности, шекспировских, необходимо посвятить несколько отдельных статей. Особенно продуктивным здесь будет анализ интертекстуальной ткани романа «Маленькие девочки», где аллюзии и цитаты порой кажутся совершенно ничем не мотивированными. Очевидно, здесь просто не хватает более глубокого анализа, но в отдельных случаях можно действительно говорить о немотивированных аллюзиях и «ложноговорящих» именах, что сближает этот роман Боуэн с литературой постмодернизма.

Произведения Боуэн также интересны тем, что к ним применимы различные методологии. Особенно продуктивными нам кажутся психоаналитический подход и подход мифологической школы, а также «пристальное чтение», однако, как показывает и наш опыт, и опыт других исследователей, эти романы можно рассматривать и в контексте христианского вероучения, и в социологическом аспекте. Это дает исследователю, который обратит внимание на творчество этой писательницы, практически неограниченные возможности трактовки.

Библиография

I. Тексты Элизабет Боуэн

I.1. Романы

1. *Bowen E.* The Hotel / 1st ed. L.: Constable & Co, 1927. – 314 p.
2. *Bowen E.* The Hotel. N.Y.: Dial press; Toronto: Longmans, Green and co, 1928. – 294 p.
3. *Bowen E.* The Last September / 1st ed. L.: Constable & Co, 1929. – 312 p.
4. *Bowen E.* Friends and Relations / 1st ed. L.: Constable & Co, 1931. – 280 p.
5. *Bowen E.* Friends and Relations / 1st Am. ed. N.Y.: Dial Press, 1931. – 307 p.
6. *Bowen E.* To the North / 1st ed. N.Y.: Knopf, 1933. – 306 p.
7. *Bowen E.* To the North. N.Y.: Avon, 1979. – 260 p.
8. *Bowen E.* The House in Paris / 1st Am. ed. N.Y.: Knopf, 1936. – 269 p.
9. *Bowen E.* The Death of the Heart / 1st ed. L.: Victor Gollancz, 1938. – 445 p.
10. *Bowen E.* The Death of the Heart / 1st Am. ed. N.Y.: Knopf, 1939. – 418 p.
11. *Bowen E.* The Heat of the Day / 1st ed. L.: Cape, 1949. – 319 p.
12. *Bowen E.* A World of Love / 1st ed. L.: Cape, 1955. – 224 p.
13. *Bowen E.* The Little Girls / 1st ed. L.: Cape, 1964. – 277 p.
14. *Bowen E.* Eva Trout or Changing Scenes / 1st ed. N.Y.: Knopf, 1968. – 302 p.
15. *Bowen E.* Eva Trout or Changing Scenes / 1st UK ed. L.: Cape, 1969. – 318 p.

I.2. Сборники рассказов

16. *Bowen E.* Ivy Gripp'd the Steps and Other Stories. N.Y.: Knopf, 1946. – 233 p.
17. *Bowen E.* A Day in the Dark and Other Stories. L.: Cape, 1965. – 320 p.
18. *Bowen E.* The Demon Lover and Other Stories. L.: Cape, 1986. – 189 p.

I.3. Документальная проза, воспоминания, эссе, интервью, переписка

19. *Bowen E.* After-thought: Pieces about writing. L.: Longmans, 1962. – 220 p.
20. *Bowen E.* Bowen's Court & Seven Winters: Memories of a Dublin Childhood. L.: Virago, 1984. – XVII, 459, 52 p.

21. *Bowen E.* Elizabeth Bowen's Selected Irish writings / ed. by E. Walshe. Cork: Cork University Press, 2011. – XII, 259 p.
22. *Bowen E.* Listening In: Broadcasts, Speeches, and Interviews by Elizabeth Bowen / ed. by A. Hepburn. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. – 392 p.
23. *Bowen E.* People, Places, Things: Essays by Elizabeth Bowen / ed. by A. Hepburn. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. – 480 p.
24. *Bowen E.* Pictures and Conversations: Chapters of an Autobiography with Other Coll. Writings / ed. by S.C. Brown. N.Y.: Knopf, 1975. – XLII, 193 p.
25. *Bowen E., Greene G., Pritchett V.S.* Why Do I Write? An Exchange of Views between Elizabeth Bowen, Graham Greene and V.S. Pritchett/ ed. by V.S. Pritchett, reprint of 1948 ed. N.Y.: Haskell House, 1975. – 57 p.
26. *Bowen E., Ritchie Ch.* Love's Civil War: Elizabeth Bowen and Charles Ritchie, letters and diaries 1941-1973 / ed. by V. Glendinning, J. Robertson. Toronto, Ontario: McClelland & Stewart, 2008. – 489 p.

I.4. Переводы на русский язык

27. *Боуэн Э.* Смерть сердца / Пер. с англ. А. Завозовой. М.: Фантом Пресс, 2019. – 511 с.

II. Работы общетеоретического характера

II.1. Работы по английской и ирландской литературе

28. *Аникин Г.В., Михальская Н.П.* Английский роман XX века. М: Высшая школа, 1982. – 192 с.
29. *Влодавская И.А.* Поэтика английского романа воспитания начала XX века. Киев: Издательское объединение «Вища школа», 1983. – 180 с.
30. *Ивашева В.В.* Английская литература: XX век. М.: Просвещение, 1967. – 475 с.
31. *Ивашева В.В.* Что сохраняет время: Литература Великобритании, 1945-1977: Очерки. М.: Советский писатель, 1979. – 334 с.
32. *Кабанова И.В.* Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1999. – 97 с.

33. *Кабанова И. В.* Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х гг.: Диссертация ... доктора филологических наук. М., 2001. – 357 с.
34. *Саруханян А.П.* Частные судьбы людей и история (Английская литература о второй мировой войне) // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. М.: Наука, 1985. – С. 466-495.
35. *Склизкова Т.А.* Образ Аркадии в английском романе XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Владимир, 2012. – 183 с.
36. *Beckett J.K.* The Anglo-Irish Tradition. L.: Faber & Faber, 1976. – 158 p.
37. *Blumel K.* What is Intermodernism? // Intermodernism: Literary Culture in Mid-Twentieth Century Britain. Edinburgh: Edinburgh university press, 2009. – P. 1-20.
38. *Gill R.* Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination. L.: Yale University Press, 1972. – XIX, 305 p.
39. *Hirsch Jr. E.D.* Innocence and Experience: An Introduction to Blake. New Haven, L.: Yale University Press, 1964. – XV, 335 p.
40. *Ingman H.* Twentieth-Century Fiction by Irish Women: Nation and Gender. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2007. – 187 p.
41. *Joannou M.* Women's Writing, Englishness and National and Cultural Identity: The Mobile Woman and Cultural Identity. L.: Palgrave Macmillan, 2012. – IX, 228 p.
42. *Lubbers K.* Continuity and Change in Irish fiction: the case of the Big-House Novel // Ancestral Voices: The Big House in Anglo-Irish Literature: A Collection of Interpretations / ed. by Otto Rauchbauer Hildesheim: Olms, 1992. – P. 17-32.
43. *O'Faolain E.* Irish Sagas and Folk Tales. Dublin: Poolberg Press Ltd., 1986. – 242 p.
44. *Watt I.* The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. L.: Chatto & Windus, 1957. – 319p.
45. *Yoshino Y.* 'The Big House Novel' and Recent Irish Literary Criticism // Journal of Irish Studies. Hiroshima: IASIL Japan, 2007. V. 22. – P. 48-54.

II.2. Работы по теории литературы, истории мировой литературы и смежным областям знаний

46. *Барт Р. S/Z*. М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.
47. *Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – С. 188-236.
48. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
49. *Баиляр Г.* Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993. – 176 с.
50. *Букаты Е.М.* Поэтика художественного пространства: учебное пособие. Новосибирск: Издательство НГТУ, 2008. – 104 с.
51. *Виноградова Е.М.* Эпистолярные речевые жанры: прагматика и семантика текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. – 22 с.
52. *Вулис А.З.* Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991. – 478 с.
53. *Выготский Л.С.* Проблема возраста // Л.С. Выготский. Собрание сочинений. Т.4: Детская психология. М.: 1984. – С. 244-268.
54. Город, усадьба, дом в литературе: Сборник научных статей / сост. и науч. ред.: А. Г. Прокофьева, О. М. Скибина, В. Ю. Прокофьева. Оренбург: Издательство ОГПУ, 2004. – 216 с.
55. *Гуревич А.Я.* Время как проблема истории культуры // А.Я. Гуревич Вопросы философии, 1969. № 3. – С. 105-116.
56. *Гучинская Н.О.* Hermeneutica in nuse: Очерк филологической герменевтики. СПб.: Церковь и культура, 2002. – 122 с.
57. *Джеймс Г.* Искусство прозы // Писатели США о литературе: т.2 / под ред. Николукина А.Н. М: Прогресс, 1982. – с. 127-144.
58. *Джумайло О.А.* Пристальное чтение: между молитвой и толкованием // Пристальное прочтение Бродского: Сборник статей. Ростов-на-Дону: Логос, 2010. – С. 189-197.
59. *Жеребкина И. А.* «Прочти мое желание...»: Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.

60. Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. В.М. Толмачёва. М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 640 с.
61. Зверев А.М. Монтаж // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 507-522.
62. Зенкин С.Н. Комментарий и его двойник. // М.: Новое Литературное обозрение, 2004. № 66. – С. 75-81.
63. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. – 259 с.
64. Козлов В.И. От составителя: о желании читать пристально // Пристальное прочтение Бродского: Сборник статей. Ростов-на-Дону: Логос, 2010. – С. 4-5.
65. Косиков Г.К. Поэтика и герменевтика (Выступление на круглом столе «XX век как литературная эпоха» в редакции журнала «Вопросы литературы» // Георгий Косиков. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. – С. 527-531.
66. Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Г.К. Косиков. Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. – С. 5-38.
67. Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Ролан Барт. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 8-30.
68. Краснощекова Е.А. Роман воспитания *Bildungsroman* на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский. СПб.: Издательство «Пушкинского фонда», 2008. – 478 с.
69. Кустова О.Ю. Письмо как самостоятельный текст и как композиционная часть художественного произведения: на материале творчества Теодора Фонтане: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. – 225 с.
70. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию «Я» // Ж. Лакан. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М: Логос, 1997. – С. 7-15.

71. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. – 384 с.
72. *Мазин В.А.* Стадия зеркала Жака Лакана. СПб.: Алетейя, 2005. – 155 с.
73. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа / 3-е изд., репринт. М.: «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
74. *Михайлов А.В.* Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 557 с.
75. *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М.: МГУ, 1970. – 330 с.
76. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
77. *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. – 294 с.
78. *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. - 533 с.
79. *Старобинский Ж.* Психоанализ и познание литературы // Ж. Старобинский. Поэзия и знание: история литературы и культуры: том 1 / сост. С.Н. Зенкин. М.: Языки славянской культуры, 2002. – с. 49-68.
80. *Субботина Г.А.* Концепция времени в произведениях М. Пруста и Ж.-П. Сартра: Учебное пособие. Чебоксары: Изд-во Чувашского ун-та, 2004. – 59 с.
81. Современная литературная теория: Антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. М.: Флинта, 2004. – 342 с.
82. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 1999. – 286 с.
83. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
84. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
85. *Фрейд З.* Жуткое // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. – С. 265-281.
86. *Фрейд З.* Отрицание // З. Фрейд. Венера в мехах. М.: РИК «Культура», 1992 – С. 365-371.

87. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. – 265 с.
88. Эйзенштейн С.М. Монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 томах. Т. 2. М.: Искусство, 1964. – С. 156-187.
89. Эко У. Заметки на полях Имени розы. М.: АСТ, 1999. – 60 с.
90. Blackburn S. Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2014. – 209 p.
91. Booth, W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago (Ill.): University of Chicago Press, 1961. – XIII, 455 p.
92. Bradbury, Malcolm. Possibilities: Essays on the State of the Novel. L.: Oxford university press, 1973. – XI, 297 p.
93. Brooks C. The Formalist Critics // The Kenyon Review, 1951. V. 13, № 1. – P. 72-81.
94. Brooks C., Warren R.P. Understanding Fiction. N.Y.: Appleton-Century-Crofts, 1943. – XXIII, 608 p.
95. Carrol J. T. Ireland in the War Years 1939-1945. N.Y.: Crane, Russak & CompaN.Y., Inc., 1975. – 190 p.
96. Cawelti J.G. Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays. Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 2004. – 410 p.
97. Davis, T.S. The Extinct Scene: Late Modernism and Everyday Life. N.Y.: Columbia University Press, 2016. – xi, 307 p.
98. Dwyer T.R. Irish Neutrality and the USA. Dublin, Totowa (N.J.): Gill and Macmillan Rowman and Littlefield, 1977. – 241 p.
99. Empson W. Seven Types of Ambiguity: A Study of its Effects in English Verse. N.Y.: Meridian Books, 1958. – XIX, 298 p.
100. Gibbons T. Literature and Awareness: An Introduction to the Close Reading of Prose and Verse. L.: Edward Arnold, 1979. – VI, 133 p.
101. Granville H.J. Henry James's Psychology of Experience: Innocence, Responsibility, and Renunciation in the Fiction of Henry James. The Hague, Paris: Mouton, 1975. – XIV, 310 p.

102. *Isaacs, J.* An Assessment of Twentieth-Century Literature: 6 Lectures Delivered in the BBC 3rd Programme. L.: Secker & Warburg, 1951. – 188 p.
103. *Johnstone, R.* The Will to Believe: Novelists of the Nineteen-Thirties. Oxford: Oxford university press, 1982. - VIII, 141 p.
104. *Le Cudennec, R.D.* A History of the Lie of Innocence in Literature: Sons who Become Orphans. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. – 257 p.
105. *Lewis R.W.B.* The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century. Chicago, L.: The University of Chicago Press, 1955. – 200 p.
106. *Lodge D.* The Year of Henry James or, Timing is All: The Story of a Novel: With Other Essays on the Genesis, Composition and Reception of Literary Fiction. L.: Harvill Secker, 2006. – XIII, 332 p.
107. *Lowry J.O.* Sightings: Mirrors in Texts – Texts in Mirrors. Amsterdam, N.Y.: Rodopi, 2008. – 227 p.
108. *Lubbock P.* The Craft of Fiction. L.: Cape, 1926. – 276 p.
109. *Meyerhoff H.* Time in Literature. Berkeley, Los Angeles(Cal.): University of California Press, 1955. – XIV, 160 p.
110. *Otten T.* After Innocence: Visions of the Fall in Modern Literature. Pittsburgh (Pa): University of Pittsburgh Press, 1982. – XIII, 230 p.
111. *Richards I.A.* Principles of Literary Criticism. L., N.Y.: Routledge, 2001. – X, 283 p.
112. *Wellek R.; Warren A.* Theory of Literature. L.: Penguin books, 1966. – 375 p.
113. *Wimsatt W.K.* The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Kentucky: The Noontday Press, 1962. – 299 p.

III. Работы, посвященные творчеству Э. Боуэн

114. *Лавлинский Д.В.* Рассказы Элизабет Боуэн: литературный контекст и особенности поэтики: Дисс. ... кандидата филологических наук. Воронеж, 2011. – 142 с.

115. *Левидова И.Л.* Предисловие // Боуэн Э. Плющ оплел ступени: Рассказы. М.: Известия, 1984. – С. 5-11.
116. *Atkins J. A.* Six Novelists Look at Society: An Enquiry into the Social Views of Elizabeth Bowen, L. P. Hartley, Rosamund Lehman, Christopher Isherwood, Nanc Mitford, C. P. Snow. L.: Calder, 1977. – 284 p.
117. *Austin A.E.* Elizabeth Bowen. N.Y.: Twayne Publishers, 1971. – 134 p.
118. *Bennet A., Royle N.* Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel: Still Lives. N.Y.: St. Martin's Press, 1995. – 182 p.
119. *Bennett A., Royle N.* A Reassessment of Elizabeth Bowen's Friends and Relations: The Quiet Catastrophe // Textual Practice. Abingdon: Routledge, 2013. V. 27, Feb. – P. 69-87.
120. *Blodgett H.* Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels. P., The Hague: Mouton, 1975. – 213 p.
121. *Bloom H.* Elizabeth Bowen. L.: Chelsea House Publication, 1987. – 174 p.
122. *Brassard G.* Fast and Loose in Interwar London: Mobility and Sexuality in Elizabeth Bowen's *To the North* // Women. Abingdon: Routledge, 2007. V. 18. – P. 282-302.
123. *Brooke J.* Elizabeth Bowen. L.: Longmans, Green & Co, 1952 – 32 p.
124. *Brown M.* Strange associations: Elizabeth Bowen and the Language of Exclusion // Irish Studies Review. Abingdon: Routledge, 2012. V. 20, Feb. – P. 3-24.
125. *Chessman H. S.* Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen. // Twentieth Century Literature. Durham: Duke University Press, 1983. V. 29, № 1. – P. 69-85.
126. *Coates J.* Emotional Need and Cultural Codes in *The House in Paris* // Renascence. Milwaukee (WI): Marquette University, 1994. V. 27, Fall. – P. 11-29.
127. *Coates J.* Moral Choice in Elizabeth Bowen's *To the North* // Renascence. Milwaukee (WI): Marquette University, 1991. V. 43, Summer. – P. 241-268.
128. *Connolly C.* Belonging: the Strange Place of Elizabeth Bowen's *Eva Trout*. // Borderlands: Negotiating Boundaries in Post-colonial Writing / ed. by Monika Reif-Hüsler. Amsterdam: Rodopi, 1999. – P. 135-156.

129. *Corcoran N.* Elizabeth Bowen: The Enforced Return. Oxford: Oxford University Press, 2004. – 218 p.
130. *Coughlan P.* Chapter 11: Elizabeth Bowen // *A History of Modern Irish Women's Literature* / ed. by H. Ingman, C. O'Gallchoir. Cambridge: Cambridge University Press. – P. 204-226.
131. *Craig P.* Elizabeth Bowen. L.: Penguin Books, 1987. – 142 p.
132. *Cullingford E.* 'Something Else': Gendering Onliness in Elizabeth Bowen's Early Fiction // *Modern Fiction Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. V. 53, Iss. 2. – P. 276-305.
133. *D'Alton I.* 'No More Autumns' – Elizabeth Bowen and an Anglo-Irish Imagery of Dying and Dead Houses // *The Elizabeth Bowen Review*. V. 1, May 2018. P. 19-29.
URL: <http://www.bowensociety.com/wp-content/uploads/2017/05/The-Elizabeth-Bowen-Review-Volume-1-May-2018-1.pdf> [Дата обращения: 30.07.2019]
134. *Darwood N.* A World of Lost Innocence: The Fiction of Elizabeth Bowen. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. – 255 p.
135. *Davenport G.T.* Elizabeth Bowen and the Big House // *Southern Humanities Review*. Auburn: Auburn University, 1974. № 8 – P. 27-34.
136. *D'Erasmus S.* 'Elizabeth Bowen': A Fan's Notes. The New York Times. Feb. 20, 2005. URL: <https://www.nytimes.com/2005/02/20/books/review/elizabeth-bowen-a-fans-notes.html> [Дата обращения: 30.07.2019]
137. *Dukes T.* The Unorthodox Plots of Elizabeth Bowen // *Studies in Humanities*. Indiana (PA): Indiana University of Pennsylvania, 1989. № 1. – P. 10-23.
138. Elizabeth Bowen: A 'Debate' in the Irish Examiner. Aubane: Aubane Historical Society, 2008. – 32 p.
139. Elizabeth Bowen: New Critical Perspectives / ed. by S. Osborn. Cork: Cork University Press, 2009 – 256 p.
140. Elizabeth Bowen, the 'Grande Dame' of the Modern Novel / archive, 1960. Guardian, 15 Feb. 2017. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/15/elizabeth-bowen-author-fiction> [Дата обращения: 30.07.2019]

141. *Ellmann M.* Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. – 241 p.
142. *Esty J.* Virgins of Empire: The Last September and the Antidevelopmental Plot // Modern Fiction Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. V. 53, Iss. 2. – P. 257-275.
143. *Faragher M.* The Form of Modernist Propaganda in Elizabeth Bowen's *The Heat of the Day* // Textual Practice. Abington: Routledge, 2013. V. 27, Feb. – P. 49-68.
144. *Foster R.F.* The Irishness of Elizabeth Bowen // R.F. Foster. *Paddy & Mr. Punch: Connections in Irish and English History* N.Y.: Penguin, 1994 – P. 102-122.
145. *Foster R.F.* Prints on the Scene: Elizabeth Bowen and the Landscape of Childhood // Foster R.F. *The Irish Story: Telling Tales and Making It Up in Ireland*. L., N.Y.: Allen Lane, 2001. – P. 148-163.
146. *Glendinning V.* Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer. N.Y.: Avon, 1979. – 261 p.
147. *Greene, G.* Elizabeth Bowen: The Sleuth Who Bugged the Tea Cups // Virginia Quarterly Review. Charlottesville (Virg.): University of Virginia, 1991. V. 67 URL: <https://www.vqronline.org/essay/elizabeth-bowen-sleuth-who-bugged-tea-cups>
[Дата обращения: 30.07.2019]
148. *Halperin J.* The Good Tiger: Elizabeth Bowen // Halperin J. *Eminent Georgians: the Lives of King George V, Elizabeth Bowen, St. John Philby & Nancy Astor*. N.Y.: St. Martin's Press, 1995. – P. 73-128.
149. *Heath W.* Elizabeth Bowen. An Introduction to Her Novels. Madison: The University of Wisconsin press, 1961. – 180 p.
150. *Hepburn A.* Trials and Errors: *The Heat of the Day* and Postwar Culpability // Intermodernism: Literary Culture in Mid-Twentieth Century Britain. Edinburgh: Edinburgh university press, 2009. – P. 131-149.
151. *Hirst D.* Shaking the Cracked Kaleidoscope: Elizabeth Bowen's Use of Futurism and Collage in *To the North* // The Elizabeth Bowen Review. V. 1, May 2018. P. 63-74. URL: <http://www.bowensociety.com/wp-content/uploads/2017/05/The-Elizabeth-Bowen-Review-Volume-1-May-2018-1.pdf> [Дата обращения: 30.07.2019]

152. *Hoogland R. C.* Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing. N.Y.: New York University Press, 1994. – 539 p.
153. *Hopkins C.* Elizabeth Bowen: Realism, Modernism and Gendered Identity // *Journal of Gender Studies*. Abingdon: Routledge, 1995. V. 4, Nov. – P. 271-287.
154. *Hu J.* Interception as Mediation in A World of Love // *Textual Practice*. Abingdon: Routledge, 2013. V. 27, Dec. – P. 197-215.
155. *Inglesby E.C.* 'Expressive Objects': Elizabeth Bowen's Narrative Materializes // *Modern Fiction Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. V. 53, Iss. 2. – P. 306-333.
156. *Jordan H.B.* How Will the Heart Endure: Elizabeth Bowen and the Landscapes of War. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 1992. – 280 p.
157. *Kiberd D.* Elizabeth Bowen: The Dandy in Revolt // *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2002. – 364-379 p.
158. *Kitagawa Y.* Anticipating the Postmodern Self: Elizabeth Bowen's *The Death of the Heart* // *English Studies*. Abingdon: Routledge, 2000. V. 81, Oct. – P. 484-496.
159. *Lassner Ph.* Elizabeth Bowen. L.: Rowman & Littlefield Publishers, 1990. – 180 p.
160. *Lee H.* Elizabeth Bowen. N.Y.: Vintage, 1999. – 272 p.
161. *Lytovka O.* The Uncanny House in Elizabeth Bowen's Fiction. N.Y.: Peter Lang, 2016. – 142 p.
162. *Magot C.* Prosthetic Goddesses: Ambiguous Identities in the Age of Speed // *Textual Practice*. Abingdon: Routledge, 2013. V. 27, Feb. – P. 127-142.
163. *Mayrer R.* Gothic Memory and Forgetfulness in Elizabeth Bowen's *A World of Love* and *The Demon Lover* // *Irish Studies Review*. Vol. 16. Abingdon: Routledge, 2008. V. 16, Feb. – P. 33-40.
164. *McCormack W.J.* Dissolute Characters: Irish Literary History through Balzac, Sheridan Le Fanu, Yeats and Bowen. Manchester: Manchester University Press, 1993. – 259 p.

165. *Miller K.A.* 'Even a Shelter's Not Safe': The Blitz on Homes in Elizabeth Bowen's Wartime Writing // *Twentieth Century Literature*. Durham: Duke University Press, 1999 V. 45. – P. 138-158.
166. *O'Faolain S.* Elizabeth Bowen, or Romance Does Not Pay // *S. O'Faolain. The Vanishing Hero: Studies in Novelists of The Twenties*. L.: Eyre & Spottiswoode, 1956. – P. 167-190.
167. *Palko A.* Colonial Modernism's Thwarted Maternity: Elizabeth Bowen's *The House in Paris* and Jean Rhys's *Voyage in the Dark* // *Textual Practice*. Abingdon: Routledge, 2013. V. 27, Feb. – P. 89-108.
168. *Pearson N.* Irish Cosmopolitanism: Location and Dislocation in James Joyce, Elizabeth Bowen, and Samuel Becket. Gainesville (FL): University Press of Florida, 2015. – 192 p.
169. *Plain G.* Women's Fiction of the Second World War: Gender, Power and Resistance. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. – 216 p.
170. *Rau P.* The Common Frontier: Fictions of Alterity in Elizabeth Bowen's *The Heat of the Day* and Graham Greene's *The Ministry of Fear* // *Literature & History*. Manchester: Manchester University Press, 2005. V. 14. – P. 31-85.
171. *Reynolds L.* The Last September – Elizabeth Bowen's Paradise Lost // *Ancestral Voices: The Big House in Anglo-Irish Literature: A Collection of Interpretations* / ed. by Otto Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. – P. 149-158.
172. *Ridge E.* Elizabeth Bowen, *Howards End* and the Luggage of Modernity // *Textual Practice*. Abingdon: Routledge, 2013. V. 27, Feb. – P. 109-126.
173. *Suess B.A.* Elizabeth Bowen // *Modern Irish Writers: A Bio-Critical Sourcebook* / ed. by A.G. Gonzalez. Westport (Conn.), L.: Greenwood Press, 1997. – P. 29-34.
174. *Wilkinson L.* "Thousands of avid glittering eyes": Myths, Fairy-Tales and Intelligence in the Works of Elizabeth Bowen // *The Elizabeth Bowen Review*. V. 1, May 2018. P. 6-18. URL: <http://www.bowensociety.com/wp-content/uploads/2017/05/The-Elizabeth-Bowen-Review-Volume-1-May-2018-1.pdf>
[Дата обращения: 30.07.2019]

IV. Энциклопедии и справочники

175. Кельтская мифология: энциклопедия. М.: Издательство Эксмо, 2005. – 640 с.
176. *Саруханян А.П.* Энциклопедический словарь английской литературы XX века. М.: 2005. – 541 с.
177. Современное зарубежное литературоведение: Страны Зап. Европы и США: Концепции, школы, термины: Энцикл. Справ. Рос. Акад. Наук. М.: Интрада, 1996. – 317 с.
178. *Berresford E. P.* A Dictionary of Irish Mythology. L.: Constable, 1987. – 240 p.
179. Cambridge Advanced Learner's Dictionary /3rd ed., repr. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – XVI, 1699, 100 p.
180. Encyclopedia of Superstitions, Folklore, and the Occult Sciences of the World. Vol. II / ed. by C.L. Daniels, C.M. Stevans. Honolulu: University Press of the Pacific, 2003. – 668 p.
181. *Grimal P.* The Dictionary of Classical Mythology. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1986. – 603 p.
182. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English /7th ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. – XII, 1780 p.
183. Oxford Russian Dictionary /3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2000. – XXI, 1293 p.