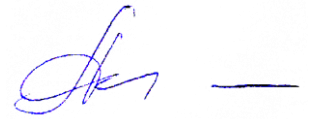


Министерство образования и науки
Донецкой Народной Республики
Государственное образовательное учреждение
Высшего профессионального образования
«Донецкий национальный университет»

На правах рукописи
УДК 82'0:821.111



Сапегина Лилия Вячеславовна

**ПОЭТИКА ПЕРЕХОДНОСТИ
В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ НАЧАЛА XX ВЕКА
(НА МАТЕРИАЛЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ КОМПТОНА МАККЕНЗИ)**

10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент И. А. Попова-Бондаренко

Донецк – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ ПЕРЕХОДНОСТИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	14
1.1 Проблема переходных эпох и переходности в гуманитаристике	14
1.2 Категория переходности в литературоведении	21
1.3 Особенности поэтики переходности	28
Выводы к главе 1	47
ГЛАВА 2. ИГРА КАК ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА ПЕРЕХОДНОСТИ В «ТЕАТРЕ МОЛОДОСТИ» КОМПТОНА МАККЕНЗИ	51
2.1 Черты поэтики переходности в романном цикле Комптона Маккензи «Театр молодости»	51
2.2 Игровые стратегии в романе «Бегство влюблённых»	53
2.3 Мир как театр и мир театра в романе «Карнавал»	68
Выводы к главе 2	90
ГЛАВА 3. КУЛЬТ МОЛОДОСТИ КАК ЛЕЙТМОТИВ ПЕРЕХОДНОСТИ В ПОЭТИКЕ «ТЕАТРА МОЛОДОСТИ»	92
3.1 «The Tragedy of Youth» в романах «Театра молодости» Комптона Маккензи	92
3.2 Развитие жанра Bildungsroman в романе «Зловещая улица»	94
3.3 Игра в пастораль в романе «Гай и Полина»	105
Выводы к главе 3	131
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	133
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	139

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. На рубеже XX-XXI веков в отечественной гуманитарной науке наблюдается оживлённый интерес к изучению переходных эпох и пограничных явлений, перехода и категории «переходность». Научным освоением переходных феноменов занимаются литературоведение, культурология, философия и эстетика, история и социология, искусствознание и музыковедение. Зачастую исследования носят междисциплинарный характер, в силу универсального характера категории переходности. Интерес к переходным и пограничным явлениям во многом обусловлен тем, что культура и цивилизация в очередной раз переживают «переходное» состояние, определяемое также как «кризисное», «критическое», «межэпохальное», «пороговое», «пограничное». Некоторые учёные пишут о нынешнем рубеже веков как очередном глобальном кризисе культуры, Большой Границе или Рубеже (В.Б. Земсков). При этом философы и культурологи отмечают, что концепция переходности как самостоятельной научной категории пока ещё не сформирована (И.В. Леонов, Т.А. Яковлева).

Для отечественного литературоведения актуальность изучения проблем переходности связана не только со спецификой текущего момента, но и с тем, что фундаментальных теоретико-литературных исследований парадигмы переходности на настоящий момент не существует, хотя термины «переходность», «переходный период/эпоха», «переход» широко употребляются в литературоведческом дискурсе. Концепция «переходности» в литературоведении продолжает вызывать целый ряд вопросов: о статусе и наполнении термина, о типологических признаках «переходности», о принципах выделения переходных и «стабильных» периодов, о поэтологических проявлениях переходности. Несомненно, категория переходности нуждается в дальнейшем теоретическом осмыслении, требует конкретизации и систематизации.

Всё вышесказанное обосновывает актуальность изучения переходности как категории литературоведения, и поскольку наиболее репрезентативно переходность проявила себя в литературе рубежа XIX-XX веков, в качестве

материала исследования были выбраны написанные в этот период произведения, а именно романы английского писателя Комптона Маккензи «The Passionate Elopement» («Бегство влюбленных», 1911), «Carnival» («Карнавал», 1912), «Sinister Street» («Зловещая улица», 1913-1914), «Guy and Pauline» («Гай и Полина», 1915), где достаточно ярко проявились особенности «переходной» поэтики. Перечисленные романы К. Маккензи на русский язык не переведены и в отечественном литературоведении практически не изучены.

Связь работы с научными программами и темами. Диссертационное исследование выполнено в рамках Инициативной научно-исследовательской темы кафедры зарубежной литературы «Взаимодействие литератур и культур: личность, пространство, время» (номер госрегистрации 0117Д000206, шифр: Г-17/32).

Степень разработанности. Категория переходности и проблема переходных периодов получили разностороннюю разработку в смежных с литературоведением дисциплинах: философии, культурологии и эстетике. Следует отметить следующие фундаментальные труды: «Введение в мировую культуру» М.С. Кагана (2003), где используется синергетический подход в понимании макродинамики культуры и категории переходности, «Эстетику» О.А. Кривцуна (2014), в которой рассматривается роль переходных эпох в культурном развитии и типология переходности. За последние десятилетия появилось довольно много диссертаций по философии (К.Н. Костриков, 2005; Е.А. Сайко, 2006; В.Л. Лехциер, 2007; А.Ю. Бизеев, 2010) и культурологии (А.Ю. Котылев, 2000; Т.А. Яковлева, 2004; И.В. Леонов, 2008; В.И. Ионесов, 2011), посвящённых теории перехода и переходности, монографий, исследующих определённые явления культуры и искусства как феномены переходных эпох (Н.А. Хренов, И.В. Кондаков, К.Б. Соколов, Л.А. Чёрная).

Литературоведческих исследований теории переходности не так много, хотя проблема обсуждалась на ряде научных конференций¹, где были предложены

¹ «Культурные парадигмы переходных эпох» (Одесса, 1996), международная научная конференция «Проблема рубежа эпох: закономерности переходных процессов в литературе и языке» (Донецк, 2000), Российско-французская конференция «Кануны и рубежи: типы пограничных эпох – типы пограничного сознания» (Институт

новые концепции и подходы. Однако в теоретических осмыслениях переходных и пограничных процессов отчётливо выражен философский или культурологический уклон. Примером могут служить материалы конференций, организованных ИМЛИ им. А.М. Горького РАН: «Кануны и рубежи: типы пограничных эпох – типы пограничного сознания» и «Цивилизационно-культурное пограничье как генератор становления мировой культуры / литературы» (В.Б. Земсков, А.К. Якимович, А.А. Пелипенко, И.Г. Яковенко, Я.Г. Шемякин и др.). На стыке литературоведения, культурологии и философии работали и выдающиеся отечественные филологи, касавшиеся в своих трудах проблем переходности в развитии культуры и литературы – А.Ф. Лосев («Эстетика»), Л.М. Баткин («Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности»), Ю.М. Лотман («Культура и взрыв», «Внутри мыслящих миров»), А.В. Михайлов («Обратный перевод», «Языки культуры»).

Актуализация проблем переходности оживила интерес литературоведения к исторической поэтике, основы которой были заложены А.Н. Веселовским: Институт мировой литературы им. А.М. Горького в 1986 году публикует коллективную монографию «Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения» (под редакцией М.Б. Храпченко и др.), в 1994 году – «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (под редакцией П.А. Гринцера). В 2006 году И. О. Шайтанов осуществил новое издание «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского, восстановив замысел ученого и раскрыв его в обширной вступительной статье. В 2010 вышла его монография «Компаративистика и/или поэтика: английские сюжеты глазами исторической поэтики».

Знаковым был выход сборника «“На границах”. Зарубежная литература от Средневековья до современности» под редакцией Л.Г. Андреева в 2000 г., в котором представлены исследования, «связанные общей проблемой анализа “переходных” явлений литературы» [129, с. 2], а также пособия под его же

редакцией «Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000» в 2001 г. Важный вклад в понимание макродинамики литературы внесло многотомное издание «Теоретико-литературные итоги XX века», подготовленное отделом теории и эстетики литературы ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. К вопросам литературного развития, проблемам разграничения литературных эпох, направлений и стилей обращались в своих работах В.М. Толмачёв, А.М. Зверев, Н.Т. Пахсарьян, Вл.А. Луков, В.П. Трыков, М.Ф. Надъярных и др.

Творчество Комптона Маккензи, чьи ранние романы выбраны в качестве объекта исследования поэтики переходности, в нашей стране изучено крайне недостаточно. Статья А.Н. Николюкина в «Краткой литературной энциклопедии» даёт весьма беглое описание творческого пути К. Маккензи. В докторской диссертации И.А. Влодавской «Английский роман воспитания начала XX века» (1983), а также в её монографии «Поэтика английского романа воспитания начала XX века» (1983) представлен подробный анализ романа «Зловещая улица» («Sinister Street»). Разбор этого же произведения, но под названием «Мучительный путь» включил в свою монографию «Англо-американская университетская проза» А.М. Люксембург (1988). Расширенный обзор творчества К. Маккензи представлен в «Энциклопедическом словаре английской литературы XX века», изданном под редакцией А. Саруханян в 2005 году Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН. В 2013 году в Екатеринбурге была защищена диссертация А.А. Косаревой «Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX-XX веков», где один из параграфов третьей главы посвящён роману «Карнавал» («“Дельартовская” традиция в романе К. Маккензи “Карнавал”»). Этот же роман упоминает В.Г. Новикова в своей статье «“Мир накануне войны” в английской прозе первого десятилетия XX века» (2014). За рубежом о творчестве К. Маккензи писали A. St. John Adcock, D. Brook, J.W. Cunliff, R. Church, J. Freeman, G. Gould, R.B. Johnson, M. Kennedy, E. Linklater, S.P.B. Mais, K. Mansfield, James E. Miller, M.R. Proctor, F. Swinnerton, W. Taylor, A. Waugh, K. Young. Оно стало предметом, по меньшей мере, двух диссертационных исследований (MacPherson, John A. The Chronicle Novel of

Compton Mackenzie 1937-1945. A Study of The Four Winds of Love, 1966; Gueguen P. Comptom Mackenzie Romancier, 1982) и одной монографии (Dooley D.J. Compton Mackenzie, 1974).

Цель работы – исследовать поэтику переходности на материале ранних романов Комптона Маккензи, выделить художественные особенности его прозы, которые могут рассматриваться как маркеры переходности в английском романе рубежа XIX-XX веков.

Реализация поставленной цели предполагает решение следующих *задач*:

- проанализировать современные подходы к исследованию категории переходности в смежных гуманитарных дисциплинах – философии, культурологии, эстетике – и возможность их использования в литературоведении;
- изучить статус переходности в литературоведении и его терминологическое наполнение;
- рассмотреть поэтологические признаки переходности как явления;
- выделить черты переходности в цикле романов К. Маккензи «Театр молодости»;
- исследовать игру как метапринцип переходности, выявить способы её реализации в романах «Театра молодости» («Бегство влюблённых», «Карнавал»);
- рассмотреть культ молодости как черту переходности и проявление «рубежной» чувствительности в романах «Театра молодости» («Зловещая улица», «Гай и Полина»).

Объект исследования: романы Комптона Маккензи «Бегство влюбленных» (1911), «Карнавал» (1912), «Зловещая улица» (1913, 1914), «Гай и Полина» (1915).

Предмет исследования: поэтика переходности в ранней прозе Комптона Маккензи 1911-1920 годов (романы «The Passionate Elopement» («Бегство влюбленных», 1911), «Carnival» («Карнавал», 1912), «Sinister Street» («Зловещая улица», 1913-1914), «Guy and Pauline» («Гай и Полина», 1915)).

Научная новизна исследования связана с изучением переходности не только как фактора литературной динамики, но и как типа поэтики, с конкретизацией поэтологических составляющих, а также освоением практически не изученного в отечественном литературоведении материала – творчества английского писателя начала XX века Комптона Маккензи.

Теоретическая значимость работы связана с разработкой понятия переходности как категории литературоведения в соотнесённости с такими категориями, как жанр, стиль, художественный модус, с уточнением теоретико-литературного содержания данной категории, расширением научных представлений о проблематике переходности.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы в системе вузовского преподавания литературы, в частности, курсов по теории литературы, истории зарубежной литературы, спецкурсов по литературе переходных периодов и рубежа XIX-XX вв., а также при написании курсовых, дипломных и магистерских работ. Материалы исследования могут применяться для составления методических, учебных пособий, посвящённых особенностям развития литературы переходных периодов и рубежа XIX-XX вв., могут быть востребованы на уроках литературы в образовательных организациях филологического профиля среднего общего образования.

Теоретико-методологическую основу исследования составили работы по теоретической поэтике М.М. Бахтина, М.М. Гиршмана, В.Е. Хализева, Н.К. Гея, Н.Д. Тамарченко, А.Я. Эсалнек, Н.Т. Рымаря, Л.В. Чернец, Л. Хатчеон, Н. Пьеге-Гро, труды по исторической поэтике А.Н. Веселовского, С.С. Аверинцева, Е.М. Мелетинского, А.В. Михайлова, М.Л. Гаспарова, П.А. Гринцера, М.Б. Храпченко, С.Н. Бройтмана, исследования по проблемам развития литературного процесса, пограничных и переходных эпох и периодов А.Ф. Лосева, Л.М. Баткина, В.Б. Земскова, Л.Г. Андреева, Д.В. Затонского, В.М. Толмачёва, А.Л. Гринштейна, Вл.А. Лукова, А.Е. Махова, Н.В. Забабуровой, Н.Т. Пахсарьян, М.Ф. Надъярных, К.А. Чекалова, М.И. Свердлова, А.А. Пелипенко, А.П. Саруханян, Ю.Н. Гирина, В.К. Кантора, Э.В. Седых,

М. Брэдбери, Дж. Кэри. При написании диссертации использовались труды И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля, Ф. Ницше, З. Фрейда, М. Нордау, Г. Лебона, Й. Хёйзинги, Н.А. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, П.А. Сорокина, И.Р. Пригожина, Т. Адорно, У. Эко; работы по семиотике культуры Ю.М. Лотмана, по культурологии и истории культуры М.С. Кагана, П.С. Гуревича, Н.А. Хренова, Дж. Кэри, по эстетике О.А. Кривцуна, Ю.Б. Борева; по истории театра А.К. Дживелегова, Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой, М.М. Молодцовой, Е.Г. Хайченко, С.Ю. Дреничевой.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования**: сравнительно-исторический, типологический, историко-теоретический, метод целостного анализа, элементы герменевтического и мотивного анализа, техника «close reading».

На защиту выносятся следующие положения:

1. Переходность – универсальная категория, востребованная в различных отраслях гуманитарного знания, – обладает потенциалом функционирования в качестве литературоведческой категории. Переходность характеризуется рядом признаков, среди которых: искусствоцентризм (панэстетизм), возвышение индивидуальности, открытость (космополитизм), диалогичность, разрыв с литературной традицией, проявляющий себя как новаторство, эксперимент, пересмотр и выдвижение новых жанров и стилей, обновление тематики, поиск новых художественных средств.
2. Переходность связана с расцветом маньеризма: эклектикой, многостилием, стремлением к синтезу искусств (использованию музыкальных и живописных средств), усложнённостью образов (декоративность, орнаментальность), элитаризмом и учёностью (игра аллюзиями и реминисценциями), акцентированной искусственностью, «сделанностью» (маэстрия, *tour de force*), углублением психологизма, эмоциональностью. Маньеризм можно трактовать как *парастиль* переходности.
3. Игра может рассматриваться как *метапринцип* переходности. Формами художественного воплощения игры становятся маска, театр, карнавал,

маскарад, кукла (марионетка), игральные карты (кости), розыгрыш. Игра выступает способом мировосприятия (мир-театр) и основой художественного языка (игра жанрами, стилями, модусами, мотивами, образами).

4. Признаком поэтики переходности становится культ молодости. Молодость противопоставляется зрелости (старости) в ряду антитез: живое – мёртвое, прекрасное – безобразное, созидательное – разрушительное, подлинное – фальшивое, творческое – обыденное. Молодость концептуализируется как этический и эстетический идеал. Рефлексия о скоротечности молодости как единственного полноценного этапа жизни реализуется в форме обострённой чувствительности.
5. Переходность отмечена стремлением к пересмотру морально-нравственных норм (иммориализм), интересом к маргинальному – художественному освоению сложных этических категорий (хаос, зло, смерть, уродство, болезнь), разрушением гендерных границ и стереотипов (феминизация, гомоэротизм, андрогинность). Феминизация – проявление внутреннего, глубинного сдвига в мировоззрении и идеологии эпохи, актуализирующего категории, традиционно связываемые с женским началом: природного, чувственного, телесного, иррационального, интуитивного, греховного.
6. Поэтика ранних романов Комптона Маккензи отмечена переходностью. Её главные составляющие выделены в названии цикла «Театр молодости» – это игра (театрализация) и культ молодости. Игра определяет художественное своеобразие романов «Театра молодости», реализуясь в жанре, композиции, форме повествования, образной системе, художественной детали. Наиболее яркое выражение игровое начало получило в романах «Бегство влюблённых» и «Карнавал».
7. Одним из факторов целостности цикла «Театр молодости» становится лейтмотив «the tragedy of youth» («трагедия юности»). Молодость здесь коррелирует с категориями природа-творчество-любовь, где творчество – высшая форма игры, а любовь – главное трагическое действие в «театре» юношеских страстей. Являясь маркером переходности, культ молодости

получает углублённую психологическую разработку в романах «Зловещая улица» и «Гай и Полина». Переходность проявляет себя и в настойчивом стремлении к «синтезу искусств» – использованию в прозе поэтических приёмов, музыкальных и живописных средств.

Степень достоверности результатов проведённого исследования

Достоверность и обоснованность научных положений и выводов обеспечивается использованием комплекса адекватных методов исследования, концептуальным подходом к изучаемому предмету, внутренней логикой и чёткостью поставленных задач, репрезентативным объёмом анализируемого материала. Обоснованность материалов исследования также подтверждается анализом релевантных отечественных и зарубежных работ и возможностью практического использования результатов исследования в системе высшего филологического образования. обеспечивается использованием комплекса адекватных научных методов, концептуальным подходом к изучаемому предмету, внутренней логикой и чёткостью поставленных задач, а также большим объёмом анализируемого материала.

Апробация результатов исследования осуществлялась в ходе их обсуждения на конференциях разного уровня: Первой всесоюзной конференции литературоведов-англистов (Москва, 1991), Второй межвузовской конференции литературоведов-англистов (Орёл, 1992), «Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации» (Донецк, 1992), II Чичеринских чтениях (Львов, 1993), III межвузовской конференции литературоведов-англистов «Английская литература в контексте русской и национальной культуры» (Смоленск, 1993), IV Международной конференции преподавателей английской литературы (Воронеж, 1994), ESSE (The European Society for the Study of English) Third Conference (Glasgow, 1995), Международной научной конференции «Наследие М.М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре» (Донецк, 1996), Международной научной конференции «Проблема рубежа эпох: закономерности переходных процессов в литературе и языке» (Донецк, 2000), XI Ежегодной с

международным участием конференции преподавателей английской литературы «Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры» (Тамбов, 2001), V международном украинском научном конгрессе исследователей зарубежной литературы и культуры «Мировая литература на перекрёстке культур и цивилизаций» (Евпатория, 2012), Международной научной конференции, посвящённой 75-летию профессора М.М. Гиршмана «Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты» (Донецк, 2012), Международной научной конференции «Нарратологический подход к тексту: проблемы теории и художественная практика» (Воронеж, 2012), межвузовской научной конференции «Функционирование литературы в культурном контексте эпохи (XII Шрейдеровские чтения)» (Днепропетровск, 2013), Всероссийской научной конференции с международным участием «Усадьбный текст в русской и английской литературе. Усадьбы. Сады. Парки» (Пушкинские Горы, 2015), Международной научной конференции «Поэтика пейзажа в английской, западноевропейской и русской литературной традиции» (Самара, 2016), I Международной научной конференция «Донецкие чтения 2016. Образование, наука и вызовы современности», III Международной научной конференция «Донецкие чтения 2018: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности», Международной очно-заочной научной конференции «“Чужой – иной – другой” в контексте мировой литературы» (Донецк, 2019), а также на конференциях профессорско-преподавательского состава ДонНУ по итогам научно-исследовательской и методической работы в 1995, 1997, 2001, 2005, 2011 годах.

Материалы диссертации использовались при разработке спецкурса «Синдром “fin de siècle” в английской литературе рубежа XIX-XX веков».

Публикации. Основные положения диссертации отражены в 30 публикациях, в том числе: 3 статьи в специализированных изданиях, рекомендованных ВАК МОН ДНР, 11 статей в прочих научных изданиях и 16 тезисов докладов (2 из них в соавторстве с И.А. Влодавской).

Структура и объём. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы. Список литературы включает 330 источников, из них 63 на иностранных языках.

ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ ПЕРЕХОДНОСТИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1 Проблема переходных эпох и переходности в гуманитаристике

Проблема переходности связана с философскими категориями движения, изменения, развития, процесса, существенный вклад в разработку которых внесли представители немецкой классической философии на рубеже XVIII-XIX веков: И. Кант, И. Г. Фихте, Ф.И.Й. Шеллинг. Эпохальное значение имело создание в этот период романтической эстетики Ф. Шлегелем и А. Шлегелем, в основе которой – вечная изменчивость и обновляемость искусства. В философских идеалистических системах, вершиной которых была философия Г.В.Ф Гегеля, идея развития искусства оформилась в концепцию поступательного движения художественных форм, с диалектической необходимостью сменяющихся друг друга (у Гегеля — это символические, классические и романтические формы). Диалектический метод Гегеля в вопросе осмысления проблемы переходности приобретает особую значимость. Процесс развития принимает у Гегеля форму трехступенчатого движения: тезис (исходный момент), антитезис (переход в противоположность, отрицание), синтез противоположностей в новом единстве (снятие, отрицание отрицания). В финальном пункте из единства противоположностей складывается новое синтетическое целое. Гегелевская триада может использоваться для осмысления логики переходности, где тезис – это стабильность, антитезис – её отрицание (переходность), а их синтез приводит к рождению новой стабильности.

В эпоху классической парадигмы преимущество отдавалось эпохам стабильности, переходные периоды воспринимались как стадии неопределённого промежуточного состояния. На рубеже XIX-XX появляется ряд теорий, в которых кризисы, связываемые с переходностью, трактуются как закономерные этапы процесса развития (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Ф. Ницше, О. Шпенглер). В XX

веке интерес переместится на переходные формы как безграничную вариативность возможностей, мощный творческий потенциал, как воплощение «становящегося» (Франкфуртская школа, «негативная диалектика» Т. Адорно).

Глобальный кризис культуры конца XIX – начала XX века нанёс удар по теории прогресса, лежащей в основе классического знания, изменив понимание сущности культурно-исторического процесса. Теории пессимистического толка описывали рубеж XIX-XX вв. как «конец времён» – финальную стадию культуры, за которой следует стагнация или смерть. К ним восходит понятие ‘*fin de siècle*’ – центральная мифологема переходной культуры этого периода. На рубеже веков становятся популярны идеи «отца европейского пессимизма» А. Шопенгауэра, сформулированные им ещё в начале XIX века («Мир как воля и представление»). Шопенгауэр рассматривает человеческое существование как неизбежную трагедию, коренящуюся в общем характере бытия мира и общества, которыми правит слепая и неразумная «воля к жизни». Философ предлагает два пути избавления от «ига воли»: аскетический образ жизни и эстетическое познание. Многие положения теории А. Шопенгауэра будут использованы такими иррационалистическими течениями, как обновлённая «философия жизни» (*Lebensphilosophie*), также возникшая ещё в период романтизма (Ф. Шлегель, Ф. Шлейермахер, Новалис). К философии жизни в широком смысле относят таких мыслителей, как Ф. Ницше, В. Дильтей, А. Бергсон, О. Шпенглер и др. Созданные ими концепции воплотят те настроения пессимизма и разочарования, которыми охвачена Европа на границе XIX и XX веков. У некоторых из них появляются эсхатологические и апокалиптические сценарии будущего (О. Шпенглер «Закат Европы»).

Подобные умонастроения можно считать общим местом для переходных эпох в целом, а причина их возникновения, по мысли Т.Ю. Сидориной, – «разрыв времён и традиций, крушение идеалов прогресса и рациональности, массовая дезориентация людей в кризисные периоды <...>» [181, с. 14]. Для осмысления всего этого, по словам Т.Ю. Сидориной, «в арсенале классической

новоевропейской философии не доставало понятийных средств, что и побуждало мыслителей обращаться к более древним символам и метафорам» [181, с. 14].

Один из самых влиятельных мыслителей конца XIX – начала XX века Фридрих Ницше обращается к образам двух древнегреческих божеств – Аполлона и Диониса – для создания бинарной модели культуры, характеризующей также два диалектически связанных начала бытия: аполлоновское – светлое, рациональное начало, воплощение гармонии и порядка, и дионисийское – тёмное, экзотически-страстное, хаотическое, оргиастически-иррациональное. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» философ пишет, что «поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал», как «рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении» [134, с. 58]. Для их разграничения Ницше использует образы сновидения (Аполлон) и опьянения (Дионис). Аполлон – бог гармонии, порядка и стабильности, хранитель индивидуальности, создатель прекрасных, но иллюзорных форм. Однако в нём невозможно раскрытие монументальных смыслов, поэтому Истина в материальном мире остаётся непроницаемой тайной. Дионис связан с хаосом и безднами, которые скрывает покров аполлоновской иллюзии («покрывало Майи»), но он – «сердце мира, его упоение и тоска» [42, с. 121]. Дионис влечёт человека к раскрытию глубинных истоков жизни. В любом художественном процессе «можно отыскать близость или рядоположенность этих контрастных принципов. Будучи взаимно противоположными, они органически дополняют друг друга» [43, с. 126]. А чередование стабильности и переходности в культуре можно описать сменой аполлонической и дионисийской доминант. Хотя Ницше видел идеал искусства в равновесии этих двух начал, он, тем не менее, отдавал предпочтение Дионису, что связывает его концепцию с иррационалистической философией XX века (экзистенциализм и др.).

В настоящее время в понимании сущностных характеристик «переходности» определяющим становится синергетический метод, основы которого разработаны И.Р. Пригожиным («Порядок из хаоса: Новый диалог

человека с природой»). Согласно мнению Пригожина и Стенгерс, эволюция любой системы характеризуется чередованием устойчивости, где доминирует детерминизм (аттрактор), и неустойчивых областей, где открывается возможность выбора вариантов будущего (бифуркация). Термин «синергетика» ввёл Герман Хакен, образовав его из греческих слов *син* – «совместное» и *эргос* – «действие» (в 1977 году вышла его книга «Синергетика»). Синергетический подход рассматривает культуру как сверхсложную (многоуровневую) самоуправляющуюся неравновесную систему с нелинейным характером развития. Культура предстаёт здесь в динамике взаимопревращения/взаимопорождения Порядка и Хаоса, в смене аттракторов и бифуркаций. «Переходность» связана с разрушением единого аттрактора как системообразующего начала, то есть разрушением основ, обеспечивавших единство сложившегося типа культуры – довлеющих моделей, схем, структурных связей, сдерживающих механизмов, действующих правил, – и запускает процесс непредсказуемых изменений. В нелинейных (неравновесных открытых) системах постоянно действует диссипативный, хаотизирующий фактор. В синергетике Хаос трактуется как начало, которое не только разрушает, но и способствует созиданию нового. Плодотворность хаоса в периоды общественного, экономического и социального упадка обеспечивает порой истинный расцвет искусства и литературы, примером чему могут служить испанское барокко, немецкий романтизм или французский декаданс.

Синергетический подход используют многие современные исследователи культуры. О доминанте неопределённости и случайности в переходные периоды пишет Ю.М. Лотман («Культура и взрыв»). К синергетическому методу пришёл в своих поздних работах один из ведущих исследователей культуры М.С. Каган: «“Переходность” как особое состояние системы в процессе её развития действительно существует, и её анализ приобретает особое значение при синергетическом осмыслении процесса – переходов от доминанты “порядка” к доминанте “хаоса” и обратно <...>» [75, с. 20]. По словам учёного, понятие «переходности» во второй половине XX века обрело *категориальный статус* в

науке, обозначая такие состояния процессов развития, которые «не укладываются в качественно-определённые формы социокультурного бытия, его эвристическая ценность состоит в указании на соединении в данном явлении черт прошлого и будущего» [75, с. 19-20].

Однако несмотря на то, что согласно синергетической (нестационарной) картине мира, «в каждый момент времени состояние системы является пограничным и переходным», М.С. Каган выделяет переходные периоды из общего потока культурной динамики: « <...> одно дело – понимание каждого такого этапа, стадии, формации как перехода от предыдущего к последующему и другое – выделение особых фаз процесса, в которых один качественно-своеобразный этап переходит в другой, т.е. в которых запечатлевается сам ход диалектического превращения каждого социокультурного “тезиса” в сменяющий его “антитезис”. Именно эти фазы и заслуживают названия “переходных” <...>» (цит. по: [97, с. 88]).

Известный философ-эстетик О. А. Кривцун характеризует развитие европейской художественной культуры как попеременное чередование устойчивых и переходных культурных эпох: «<...> всю художественную историю Европы действительно можно описать как попеременную смену состояний художественной нормативности состояниями спонтанности и импульсивности. Иначе говоря, вся европейская история искусств может быть истолкована как чередование классицизма и барокко либо классицизма и романтизма (последний отмечен аналогичной чрезмерностью и экстатичностью)» [89, с. 275]. В своей «Эстетике» он выделяет признаки переходности и стабильности. Для любого переходного периода, по мнению учёного, характерны:

- «*дискредитация видимого мира как истинного*, обнаружение “по ту сторону” осязаемого и телесного мира скрытых смыслов» [89, с. 275];
- ощущение напряжённой динамики бытия (и освоение движения в искусстве);
- синтез искусств, центром которого становится музыка в качестве ведущего вида искусства, и вокруг которого группируются другие виды, заимствующие у неё композиционные принципы и выразительные приёмы;

- возрастание игрового начала в искусстве (усиление тяги к эксперименту, художественным вариациям, поисковым возможностям искусства);
- «жанровая многосоставность» (сочетание иррационального и чувственного, тяга к диссонансам, контрасту, к смешению трагического и комического);
- субъективный тип художественного творчества, углубление психологического мастерства как следствие остро ощущаемой конфликтности и драматизма окружающего мира;
- интуиция и творческая спонтанность (тяга к слитности художественно-интуитивного со стихийно-природным) под знаком телесности (барокко) либо духовности (романтизм);
- углублённая метафоричность и символика, преимущественная живописность художественного образа;
- эстетизация трагедийности (степень художественного переживания трагического глубже и острее);
- приоритет иронического начала;
- «интимность, разговорность художественных образов» [89, с. 280].

Соответственно стабильный тип культурной эпохи характеризуется устойчивой картиной мира, позитивной мировоззренческой программой, объективным типом художественного творчества, чистотой жанров, доминантой изобразительных искусств (литература, театр, живопись, скульптура) и использованием ими специфических выразительных средств, преимущественной пластичностью художественного образа, приоритетом «эпических и героических форм», тяготением к монументальным образам.

Исследователь культуры И.В. Леонов замечает: «Сегодня стало очевидным, что переходные периоды в развитии культуры являют собой не просто эпизодические ситуации, содержание которых составляет процесс смены относительно стабильных эпох. Современные научные открытия позволяют утверждать, что «переходность» носит определяющий характер в процессе культурно-исторического развития» [97, с. 4]. Исследуя паттерны культурно-исторического процесса, И.В. Леонов выделяет паттерны «стабильности» и

«переходности»: «Каждое из названных состояний имеет свои специфические черты, порождает набор устойчивых тематических структур и соответствующие паттерны» [96, с. 221]. «Стабильность», по мысли исследователя, представляет собой естественное состояние, к которому человек тяготеет изначально. «Это время, когда субъект вписывает своё существование в окружающий мир и испытывает от этого чувство комфорта, безопасности и ясности того, что происходит (П.А. Сорокин, М. Элиаде, К.Г. Юнг)» [96, с. 221]. Стабильная реальность актуализирует темы «начала», «порядка» (представлениях о мире, как об упорядоченном и закономерно развивающемся), формирует чёткую картину «прошлого и будущего» и тему «неизменности», (идея непрерывных циклов, направленная на сохранение существующего порядка вещей). По мере развития культуры возникают темы «прогресса» и «эволюции», акцент на «следование смыслам», вложенным в культурно-исторический процесс, который воспринимается преимущественно как единый («общий») для всех культур. Сумма названных тем, ведет к формированию паттерна. Исследователь подчёркивает, что «стабильность» в истории имеет множественные варианты проявления, и востребованность «тех или иных тем в различные стабильные периоды носит неравнозначный характер» [96, с. 221]. Господствующими моделями истории в стабильные периоды являются циклические и эволюционные, либо их сочетания – «разворачивающиеся спирали» культурно-исторического процесса. Паттерн стабильности в историко-литературном процессе проявлялся неоднократно. В частности, в эпоху Просвещения, в контексте классической научной парадигмы, в эволюционистских воззрениях на историю, в системных исследованиях второй половины XX столетия. И.В. Леонов считает, что «в контексте завершения переходного времени в современной России наблюдается постепенное возвращение к идеям стабильности, что неминуемо приведёт к реанимации соответствующих тематических структур и паттерна» [96, с. 221].

Однако в силу объективных причин в мировой и отечественной науке конца XX – начала XXI вв. приоритет остаётся за «переходностью», что приводит к

оживлению темы «конца» (господству апатии, эсхатологических теорий неминуемой катастрофы и конца света). Тема «хаоса» в переходные периоды – одна из наиболее популярных. Познавательный акцент направлен на тему «настоящего», мало внимания уделяется «прошлому и будущему», реанимируется тема законченного, или разового «жизненного цикла», идеи «рождения и смерти» как логически обоснованных самой природой. Быстро меняющаяся реальность возрождает тему «изменений» и непостоянства. На фоне большого числа кризисных симптомов распространяются темы «регресса» и «инволюции». И.В. Леонов подчёркивает: «Основная логика развития паттерна переходного времени выражена в смене тематических императивов от пессимизма, сопровождающего начальный этап “переходности”, к идее культуротворчества на исходе данного времени» [96, с. 221]. В культурно-исторических исследованиях паттерн «переходности» нашёл особенно яркое проявление на рубеже XIX – XX вв., а также во второй трети XX – начале XXI вв.

С кризиса европейской культуры на рубеже XIX-XX вв., а именно с «осмысления этого опыта как своеобразного «разрыва» в ткани истории начались поиски и исследования типологически подобных культурных эпох, состояний и феноменов» [265, с. 58].

1.2 Категория переходности в литературоведении

Проблемный статус переходности в науке о литературе был сформулирован в своё время известными учёными, например, А.Ф. Лосевым в его «Эстетике Возрождения: «<...> эстетика Ренессанса таила в себе глубочайшие противоречия. Но не только потому, что Ренессанс был переходной эпохой. В реальной истории (а не в уме абстрактных доктринёров) только и существуют переходные эпохи, и никаких непереходных эпох мы вообще не знаем» [105, с. 45]. По словам Л.М. Баткина, называть такие эпохи, как Возрождение «переходными» несообразно: «Если “переходность” действительно успевает составить эпоху в истории культуры, выработать неповторимый способ

мировосприятия и собственную полнокровную классику, так что продуктивность, цельность и величие переходной эпохи кажутся в известном отношении недостижимыми последующим, пусть и непереходным, временам, – то сумеем ли мы основательно и тонко понять такую эпоху, делая “переходность” (в тривиальном смысле) ее ключевым определением?» [6, с. 32-33]. По мнению учёного, в культурно-историческом процессе любая эпоха может трактоваться как «переходная» к последующей: «Все эпохи и все культуры - движения от изжитых качественных состояний к будущим» [6, с. 33].

Тем не менее, большинство специалистов в области теории и истории литературы применяют термины «переходность», «переходный» для обозначения свойств определённых литературных эпох и периодов. Значит, у таких периодов есть отличительные особенности, которые можно описать понятием «переходность».

Осмысление проблемы переходности в литературоведении невозможно без исторической поэтики, основы которой были заложены А.Н. Веселовским. Целью исторической поэтики стало исследование эволюции «поэтического сознания и его форм» [31, с. 42], понимание общих закономерностей развития словесного искусства. И.О. Шайтанов подчёркивает, что предмет исторической поэтики «не вечные законы искусства, не поэтические правила, а закономерности культурной динамики» [239]. Уже в конце 1970-х – начале 1980-х в советском литературоведении встал вопрос о необходимости дальнейшего развития исторической поэтики как способа преодоления разрыва между теоретической поэтикой и историей литературы. В сборнике «Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения» (1986) М.Б. Храпченко характеризует содержание и предмет исторической поэтики как «исследование эволюции способов и средств образного освоения мира, их социально-эстетического функционирования, исследование судеб художественных открытий, <...> изучение изменяющихся принципов литературного творчества <...>» [69, с. 13]. Монография ИМЛИ РАН «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (1994) выдвигает концепцию, дополняющую представления о литературном

развитии: «...сознание эпохи претворяется в её поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий» [70, с. 3]. В коллективной статье С.С. Аверинцева, М.Л. Андреева, М.Л. Гаспарова, П.А. Гринцера, А.В. Михайлова «Категории поэтики в смене литературных эпох» выделены три стадии развития всемирной литературы: архаический, или мифопоэтический; традиционалистский, или нормативный; индивидуально-творческий, или исторический (т.е. опирающийся на принцип историзма). Хронологические рубежи между этими типами сознания определены двумя важнейшими социально-культурными переворотами в мировой истории: в VI-V вв. до нашей эры («осевое время» Древности) и в конце XVIII века (время утверждения индустриальной эпохи) Однако проблема переходности здесь не рассмотрена как самостоятельная научная проблема.

На новый теоретический уровень проблема осмысления динамики литературного процесса, переходности и пограничья была поднята в 2000-е годы В.Б. Земсковым. Переход, по определению В.Б.Земскова, «как одна из форм изменения – это универсалия, обнаруживающая себя на всех уровнях – от субъекта культуры до культуры как мета-субъекта, объемлющего всю смысловую целостность. Каждый момент существования культуры есть изменение и переход, а значит, жизнь на границах <...>» [63, с. 132]. Переход подготавливается нарастанием внутри системы диссистемных инновационных элементов, которые складываются в конкурирующую субкультуру. Она разрушает старую систему путём её хаотизации, но затем «заново её упорядочивает и интегрирует» [62, с. 132]. Ситуацию перехода он трактует как пограничную эпоху, выделяя в ней следующие этапы: 1) период, предшествующий переходу (время малых рубежей и канунов); 2) время большого Кануна и большого Рубежа; 3) время пересечения Большой границы и 4) период, когда выявляются смысл и масштаб произошедших изменений. При этом учёный подчёркивает, что наиболее творческим является период канунов. «Канун – это зона и период активности художественной культуры, сама граница для неё зона промежутка, вненаходясь

<...>» [63, с. 133]. По словам В.Б. Земскова, сигналом приближения к Большой Границе является нарастание диссистемных элементов. Общий знаменатель и общая характеристика культуры Большой Границы – это катастрофизм. Учёный считает, что такие традиционно обозначаемые переходы, как Возрождение/барокко; классицизм, Просвещение/романтизм; позитивизм, натурализм/модерн/авангард, могут быть рассмотрены «и отдельно, и в оппозициях, и в связях, их можно представить в совокупности – от Возрождения до современности» [63, с. 133].

Большой границей учёному видится рубеж XX-XXI веков, но начало зоны пограничья он относит к середине XIX века. Соответственно, формируется свойственный переходной эпохе специфический тип «пограничного сознания», которое отражает хаотизированное состояние культуры. «На протяжении периода втягивания в зону пограничья, от романтизма до авангардизма, модернизма и постмодернизма, возникают различные варианты пограничного, порогового, предельного, порубежного, трансгрессивного творческого сознания. Нагнетание синонимов – результат стремления передать различные оттенки творческой ментальности пограничья» [63, с. 133]. Пересечение Большой Границы в художественной культуре происходит «разновременными взрывами на большом хронологическом протяжении, в разных сферах и на разных уровнях культуры» [63, с. 134].

Хаос, беспорядок в зоне перехода «перемешивает» различные по времени возникновения пласты культуры. Когда культура существует в предельном, пороговом режиме, происходит «активизация архаических пластов, вступающих в напряжённые отношения с традиционным и современным пластами, активизируется религиозно-мифологический опыт, вплотную сближаются потустороннее и посюстороннее, идеальное и земное, возрождается эсхатологическое переживание канунов и рубежей» [63, с. 136]. Такая «разогретая» культура, движущаяся к смене картины мира, активизирует «весь круг ключевых оппозиций типа конец времён/начало времён, порядок/хаос, умирание/преображение, бытие/небытие,

вера/безверие, осмысленность/абсурдность бытия, земное/трансцендентное, профанное/сакральное, утопия/антиутопия и т.д.» [63, с. 136].

По мысли В.Б. Земскова, необходимо вывести концепт цивилизационно-культурного пограничья в историческую динамику, в Большое Время становления, «понимаемого не в категориях бинарного, дихотомического кода, а в категориях синергетики, для которой главные принципы – не ставшее, а становящееся, не статика, а движение, не завершённость, а переходные формы <...> Устойчивые (целостные) цивилизационно-культурные образования – временное состояние» [113].

Значительный вклад в разработку категории переходности внёс Вл.А. Луков. Опираясь на общенаучный принцип дополнительности, сочетание историко-теоретического и тезаурусного подходов, учёный выстраивает свою теоретическую модель развития культуры и литературы «как волнообразной смены стабильных и переходных периодов». Переходность трактуется им как главное отличительное качество последних, которое «ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого числа явлений» [109, с. 14]. Для переходных периодов свойственны «необычайная пестрота культурных явлений, быстрые изменения “географии культуры”, многообразии направлений развития без видимого предпочтения какого-либо одного из них, известная открытость границ художественных систем, экспериментирование, приводящее к рождению новых культурных явлений, возникновение пред- и постсистем (предромантизм, неоклассицизм и т.д.), отличающихся от основных систем высокой степенью неопределенности и фрагментарности» [109, с. 13-14]. Исследователь отмечает, что в последние столетия переходные периоды в основном совпадают с рубежами веков.

И.В. Вершинин в монографии «Чаттертон» вносит уточнения в данную концепцию, введя понятие «теневого эпохи»: например, предромантизм он рассматривает как «теневую эпоху», развивавшуюся весь XVIII век параллельно с эпохой Просвещения: «Вообще, очевидно, доминирующему явлению, дающему название эпохе (периоду) литературы соответствует не одна, а множество иных,

тоже по-своему эпохальных явлений. Так, в XVIII в. можно выделить и такую “теневую эпоху”, как рококо» (цит. по: [109, с. 13-14]).

Оригинальную концепцию переходных эпох, в частности романтизма и рубежа XIX-XX веков выдвигает исследователь зарубежной литературы В.М. Толмачёв. Он отмечает, что на рубеже XVIII – XIX вв. в литературе происходят процессы, в результате которых она постепенно становится современной. Основные ценности европейской культуры и в XIX в., несмотря на быструю секуляризацию, так или иначе связаны с христианством. Поэтому «христианское содержание искусства выступает важнейшей меркой переходности. Связав переходность с явлением романтизма, мы руководствовались тем, что именно романтизм обозначил отношение к творчеству как особой религиозности» [132, с. 104]. Романтизм, по мнению В.М. Толмачёва, – понятие как историко-литературное, так и культурологическое. «Ядро его культурологического смысла – абсолютная (ничем не ограниченная) свобода творчества» [132, с. 105]. Воображение, творческий порыв, интуиция, по мнению романтиков, не только сродни религиозной вере, но и восполняют её определенную историческую неполноту. Художник – посредник между творящимся в слове миром и человечеством. В усвоении идеи самообоснования творчества проявилось принятие романтизмом функции посясторонней (нерелигиозной) религиозности.

Романтики видели трагическую ошибку цивилизации в том, что из неё ушла «жизнь», поэтому этот мир «недостоверен, нецелен, и в чём-то уподобился комедии, маскараду» [132, с. 105]. Романтики «связаны с настоящим, с вхождением в неотменимое личное время творчества, в миф гения, который любой ценой отчуждает длящееся (живую ткань вечно творимого мироздания, по формуле Ф. Шлегеля) – факт своего воображения, лирики, бытия в творчестве – от ставшего» [132, с. 105].

В.М. Толмачёв считает, что романтизму как эпохе в культуре соответствуют самые разные литературные стили. Главные из них – «романтизм», «натурализм», «символизм», «неоромантизм». Общее свойство романтических стилей –

ненормативность, утверждение себя через отрицание. Каждое новое явление в «большом» романтизме одновременно есть контрромантизм и романтизм. Смена романтических стилей обусловлена расширением сферы «поисков абсолюта» [132, с. 106]. XIX век, с точки зрения В.М. Толмачёва, – век долгой актуализации романтической культуры, сумма стилей которой достаточно условна и подразумевает многоголосие, а не целостность, диктуемую одним «большим стилем» [132, с. 107]. Эстетизм романтической культуры – в отречении от «жизни» ради её стилизации. Существовать в этой «культуре Я», значит быть творчески воспринятым и выраженным, доведённым до вербальной реальности. Романтизм XIX-XX вв. оставил чувство мучительного напряжения, неудовлетворенности культуры. Культура в её элитарной составной части, пишет исследователь, по-прежнему живёт ощущением кризиса под знаком романтизма [132, с. 109].

Западная культура конца XIX – начала XX вв. (от 1860-х до 1920-х годов), по словам В.М. Толмачёва, представляет собой особый тип эпохи. В её сердцевине – напряженная рефлексия об истории, которая ставит под сомнение прежние принципы структурирования бытия. Речь идёт о таком переживании «конца времени», когда в сознании культуры «намечается трагическое расщепление субъекта и объекта истории» [57, с. 6]. Как следствие, возникает парадокс двойного видения и свойственная ему символизация не только мира, но и его восприятия. «На этом фоне рождается особое артистическое мирочувствие, которое пронизано контрастами, неразрешимыми противоречиями: казаться/быть, поверхностное/глубинное, порядок/стихия, цивилизация/культура, жизнь/творчество, маска/лицо» [58, с. 5]. В результате художник, «сталкиваясь в творчестве с тем, что для него в этой ситуации вроде бы реальнее всего другого (то есть с самим собой, с природой своего творчества), становится носителем как загадки, тайны, так и трагедии переходности» [57, с. 7].

1.3 Особенности поэтики переходности

Современный ритм чередования стабильности/неустойчивости задан с началом Нового времени, когда переходность начинают связывать с рубежами столетий: это маньеризм/барокко на границе XVI-XVII веков, рококо на рубеже XVII-XVIII, предромантизм/романтизм на стыке XVIII-XIX вв., декаданс/модернизм в конце XIX – начале XX века и постмодернизм на рубеже XX-XXI вв. Обоснованность разграничения литературных эпох и выделения среди них переходных периодов – отдельная научная проблема, которая не является предметом данного исследования. В рамках темы диссертации предлагается рассматривать переходность сквозь призму поэтики, то есть как совокупность художественных особенностей (проявлений) литературы периодов неустойчивого развития, «в которых смыкаются художественные, идеологические, философские представления, соединяются мировоззренческие и творческие начала» [95, с. 4]. Разумеется, каждая переходная эпоха в силу объективных историко-культурных условий развития порождает свой вариант «переходности», уникальность которого закреплена в определении литературных направлений, жанров, стилей, и всё же существуют общие признаки, хотя и проявляющие себя по-разному в каждой конкретной эпохе, а также национальной специфике.

Отличительной особенностью переходных эпох можно считать *искусствоцентризм* (термин В.Е. Хализева) или *панэстетизм* (термин И.М. Фрадкина). Термином «искусствоцентризм» В.Е. Хализев обозначает «иерархическое возвышение искусства над всем и вся» [222, с. 84], характерное для романтизма. В данной работе термин употребляется в более широком значении – как выдвигание мира искусства в качестве альтернативы эмпирической действительности, как оформление артистического мироощущения в противовес обывательскому (филистерскому) способу существования.

Показательно, что самоценность и свобода искусства были обоснованы немецкой эстетикой (И. Кант, иенские романтики) именно на рубеже XVIII-XIX веков. Тогда же складывается романтический миф о всеилии искусства, о его превосходстве над иными формами культуры и жизнью в целом [222, с. 83].

На рубеже XIX-XX веков этот миф оживает с новой силой, и прежде всего в эстетизме и символизме. Подобное возвышение искусства несёт в себе критический заряд неприятия дегуманизирующей реальной действительности. Это своеобразный эскапизм, то есть бегство от действительности в мир художественного творчества или артистического жизнетворчества («башню из слоновой кости»). В той или иной форме искусствоцентризм сопряжён с эстетизмом, на что также указывает В.Е. Хализев [222, с. 84].

Искусствоцентризм – это ещё и стадия саморефлексии, когда литература, словно теряя интерес к миру внешнему, направляет вектор интереса и познания внутрь себя. Замечено, что художественная саморефлексия «обостряется в переходные периоды, когда происходит массовая смена одних типов художественных структур другими» [223]. По словам академика А.М. Панченко, «на переломе культура всегда испытывает потребность в самопознании и занимается им» [145, с. 15].

Переходные эпохи отличаются особым артистическим мироощущением. О существовании артистических эпох пишет Ф. Ницше в «Веселой науке». Он отмечает, что бывают времена, когда «каждый убеждён, что способен почти на всё, *дорос почти до всякой роли*, когда каждый испытывает себя, импровизирует, <...>, когда прекращается всякая природа и начинается искусство» [134, с. 675]. В своём «переходном времени» [134, с. 675] Ницше видит признаки этой «артистической веры», впервые принятой древними греками, поскольку «всякий раз, когда человек начинает обнаруживать, в какой мере он играет роль и в какой мере он *может* быть актёром, он *становится* актёром...» [134, с. 676]. Философ отмечает, что таким образом «всходит новая флора и фауна людей, которые не смогли бы вырасти в более прочные, более ограниченные времена — или пребывали бы “внизу”, под гнётом и подозрением в бесчестии, — тем самым

наступают всякий раз интереснейшие и сумасброднейшие периоды истории, когда “актеры”, *всякого* рода актеры оказываются доподлинными господами» (*курсив автора*) [134, с. 676].

Российский философ В.К. Кантор отмечает, что на рубеже XIX-XX веков «тенденция вмешательства актерства в “действительную жизнь” чувствовалась многими» [77]. По его мнению, «понятие артистизма, который начал господствовать в умах, и есть понятие, определяющее Серебряный век» [77], когда «само время актерствовало. <...> Личинность, маска замещала лик человека» [77]. Он отмечает, что артистическая эпоха нарабатывает личинно-игровые методы освоения и преображения реальности. Философ ссылается на работы Ф.А. Степуна, поставившего «вопрос об актерстве как типе сознания, типе души, типе, имеющем глубоко философский и мировоззренческий смысл» [77].

Ф.А. Степун выделяет три типа сознания («душ»): мистический, мещанский и располагающийся между ними артистический (то есть, переходный) тип. Мистицизм и мещанство, по словам философа, по-разному, но одинаково враждебны творчеству. Основная черта артистического душевного строя — «страстная любовь к творчеству, предопределенность к нему. Всякая артистическая душа живет вечным восторгом о творческом раскрытии своей тайны, но и столь же древним ужасом — знанием, что всякое творчество смертельно для тайны. Всякая артистическая душа ощущает потому творчество одновременно и как глубочайшую трагедию и как высочайшее блаженство». Главной особенностью артистической души Ф.А. Степун называет «многодушие» в противовес «единодушию» мещанского или мистического типа: «Артистическая душа — всегда душа грешная и святая, слепая и пророческая, страстно всему отдающаяся и холодно наблюдающая себя со стороны, в священном страхе строящая свою жизнь и с горькой иронией провоцирующая свое строительство». Всё своеобразие душевного строя артистизма проявляется, по словам Ф.А. Степуна, в темах любви и смерти. образу любви неизбежно сопутствует в артистической душе образ смерти. Потому «тембр артистической души — всегда скорбный тембр. Артистизм — это скорбное ощущение своей души, как праздно

колосающейся нивы, и ощущение судьбы, как ленивого и тупого серпа» [194]. В душевном строе артистизма смерть значит нечто совершенно иное, чем в строе мещанском или мистическом: «Она не принижена в нем до эмпирической жизни, но и не преображена в метафизическое бытие, она в нем и не отрицаемый конец жизни и не утверждение ее бесконечности. В артистической душе связь смерти и жизни гораздо сложнее, гораздо теснее. В ней смерть не всеразрушающий или всезавершающий последний аккорд жизни, но несменяемый лейтмотив всех ее образов, не взрыв форм жизни как таковой, но форма каждого ее отдельного часа, его последний смысл, его далекий, скорбный звон, его призыв к глубине, к остроте, к напряженности» [194].

Говоря об артистической душе, об артисте-творце, Ф.А. Степун имеет в виду «не строителей художественной культуры, но строителей собственной жизни, зодчих собственной души» [194]. То есть, творчество для него означает «некий модус жизни, некую специфическую позу души в ее противостоянии жизни» [194]. Однако, он отмечает, что зачастую артистические натуры – «отчаянные дилетанты, которым даны “порывы”, но не даны “свершения”, которые ежедневно сжигают то, чему еще вчера поклонялись» [194]. Ф.А. Степун подчеркивает, что в молодости носители артистического сознания обычно «громкие хулители своей среды, революционеры», однако к старости они «всегда ее тайные поклонники, обыватели, ибо только в ощущении себя “заеденными средой” возможно для них примирение со срывом всей своей жизни» [194]. Таких людей он называет «жертвами артистизма», тайна которых – «отсутствие творчества» [194].

По мнению В.А. Кантора, артистическая эпоха была «результатом общеевропейского, если не общемирового кризиса» [77]. Это «реакция на введение в историческое поле свободы огромных свежих масс людей. Старые системы очеловечения, гуманизации, цивилизации (вроде мистически-религиозного и мещански-бюргерского) дают сбой. Тогда включается в действие артистическая система, возвращающая людей в доцивилизованный этап с реальными мистериями и жертвами, таким путем пытаясь помочь сознанию масс

справиться с обрушившейся на них свободой. Человечество как бы сызнава проигрывает свое духовное развитие, дорабатываясь до предохранительных механизмов цивилизации, но уже способных совладать с человеком массы» [77]. Исследователь подчёркивает, что артистизм, театральность, жизненное актёрство «характерны, как показывает исторический опыт, для любого слома традиционного мировоззрения» [77].

В.А. Кантор обращает внимание на то, что на рубеже XIX-XX веков происходит переосмысление и места актёра в творческом процессе. Очевидна полемика Ф.А. Степуна с классической эстетикой, отводившей актёру второстепенную роль в художественной деятельности. Так, Гегель полагал, что «поэт вправе потребовать от актёра, чтобы он мысленно до конца вошел в данную роль, ничего не прибавляя от себя, исполняя ее так, как задумал и создал ее поэт. Актёр должен быть чем-то вроде инструмента, на котором играет автор, губкой, впитывающей все краски и так же, без изменений отдающей их назад» [38, с. 568]. И хотя тот же Гегель считал, что «с точки зрения нашего современного умонастроения быть актером не позорно ни в моральном, ни в социальном отношении», на самом деле вплоть до начала XX века актёры оставались людьми если не маргинального, то как минимум неоднозначного социального статуса. Так, Ф.А. Степун пишет, что в Германии «достопочтенные граждане и поныне не сдают им комнат и квартир. Все это правильно и в порядке вещей. В настоящем актере всегда должно чувствоваться нечто скитальческое и бездомное» [194].

Осмысление артистического образа жизни в художественной литературе начинается с романа И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», написанного в переходный период рубежа XVIII-XIX веков (1796). В романе искусство – поэзия, театр, – выступает одним из важных этапов развития героя, но всё же не самым главным. Мейстер постигает, что жизнь шире и больше искусства, что его истинное призвание — всё же не театр, а деятельная жизнь на благо людям. То есть, актерский путь предстаёт здесь как освобождение от мещанского образа жизни, способ поиска своей сущности, своего предназначения, своего места в мире. Обретая себя, герой «становился творцом, деятелем, а не актёром» [77].

Для В.Е. Хализева «литературные произведения о художниках и их созданиях» – одно из проявлений «сосредоточенности искусства на самом себе» [222, с. 51], то есть саморефлексии. Он отмечает, что к этой теме настойчиво обращались писатели эпохи романтизма: Пушкин, Гоголь, Гофман, что породило особые жанры – *Künstlernovelle*, *Künstlerroman*. А.Б. Ботникова замечает, что «романтики немало постарались, чтобы по-своему поставить и решить проблему художника» [22]. В.Г. Вакенродер в «Сердечных излияниях монаха, любителя искусств», Л. Тик в «Странствованиях Франца Штернбальда», Новалис в «Генрихе фон Офтердингене», Э.Т.А. Гофман в новеллах и в романе «Житейские воззрения кота Мурра» работали в жанре *Künstlerroman*. «Именно здесь творческая личность смогла осмыслить свое место и назначение в мире, утвердить особый жизненный статус художника и его право на владение истиной. «*Künstlerroman*», во многом продолжая традицию « романа воспитания», служил саморефлексии художника и искусства и включал в себя эстетическую программу творца, его художническое кредо» [22]. Конечно, для романтиков ценность служения людям в отрыве от искусства не казалось такой очевидной. Для них творчество и было служением.

На рубеже веков интерес к теме искусства и художника наблюдается в творчестве представителей самых разных литературных направлений: Гонкуров, Э. Золя, Р. Роллана, О. Уайльда, Р.Л. Стивенсона, Дж. Мура, Дж. Голсуорси, Г. Джеймса, Дж. Джойса, Д.Г. Лоуренса, С. Моэма, Т. Манна, Г. Гессе, А. Шницлера, Р.М. Рильке, Дж. Лондона, др. Она воплощается по-разному и разными художественными средствами, но всё же выступает маркером искусствоцентричных устремлений своего времени, признания особой роли искусства и художника. Крайним проявлением искусствоцентризма в литературе рубежа XIX-XX вв. была концепция «искусства для искусства» (Т. Готье, У. Пейтер, А. Саймонз, О. Уайльд).

В отношении стиля переходные эпохи представляют собой своего рода «вавилонские башни» после эпох «больших стилей». Здесь царит эклектика, многостилие и экспериментаторство. «В переходные эпохи усиливается феномен

«контрапункта» художественных стилей, когда их наслоение, часто хаотическое сочетание больше походит не на взаимодополнительность, а на эклектику. <...> Эклектика художественного развития переходной эпохи в известной мере освобождает культуру от *тирании одного стиля*, делает возможным возникновение новых течений», – замечает О.А. Кривцун [89, с. 274]. Однако если общий стиль как «эстетическое единство всех элементов художественной формы, обладающее определённой оригинальностью и выражающее известную содержательность» [49, с. 50] переходности не присущ, тогда следует говорить о преобладании манеры, то есть *маньеризме*, понимаемом в расширительном смысле. И.В. Гёте в статье «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) поднимает вопрос о соотношении указанных понятий, отдавая предпочтение стилю как высшему проявлению искусства, подчёркивая в манере её субъективность и отход от подражания природе. Д.С. Лихачёв в работе «Развитие русской литературы X-XVII вв.: эпохи и стили» (1973) выделяет первичные (тяготеющие к простоте и правдоподобию) и вторичные (декоративные, формализованные, условные) стили, рассматривая литературный процесс как колебания-переходы между первичными стилями и вторичными. Классицизм и реализм он причислял к первым, барокко и романтизм – ко вторым.

Современную концепцию маньеризма сформулировал австрийский историк искусства М. Дворжак в лекции «Эль Греко и маньеризм» (1920). В маньеризме он видел крушение объективной и «воцарение субъективной картины мира» [235, с. 7], выражение субъективизма индивидуальной творческой воли. Дворжак вывел маньеризм за рамки конкретного исторического периода, то есть рубежа XVI-XVII веков, когда маньеризм складывается как выражение мировоззренческого кризиса Позднего Ренессанса: «относительности понятий, представлений и идеалов во всех областях жизни» [100, с. 209]. Любой стиль, по мнению М. Дворжака, «основанный на индивидуальном капризе, вымысле, использующий гротеск, абсурд, иронию как выразительные средства» [234] может быть назван маньеристическим.

Первым учёным, кто дал развернутую характеристику маньеризму в литературе, стал Эрнст-Роберт Курциус (его монография «Европейская литература и латинское средневековье» вышла в свет в 1947 году). Немецкий ученый интерпретирует маньеризм «как метаисторическую категорию, как некую константу европейской литературы» [235, с. 8]; он выводит семь исторических разновидностей маньеризма, из которых большинство относится к античности и средневековью, последним в этом списке стоит испанский концептизм. То есть, у Курциуса маньеризм – повторяющееся («рекуррентное») явление, обреченное на «вечное возвращение» [235, с. 8].

Концепцию М. Дворжака и Э.-Р. Курциуса разрабатывал в дальнейшем А. Хаузер, автор монографии «Маньеризм. Кризис Возрождения и основы современного искусства» (1964), понимавший маньеризм как всеобщий ненормативный стиль, присущий разным историческим эпохам. Российский исследователь К.А. Чекалов пишет, что по Хаузеру, ключевым словом для понимания маньеризма является «отчуждение»: «Капитулируя перед хаосом окружающего мира, индивид погружается в созерцание собственного «я», отсюда и характерный для многих героев литературы маньеризма нарциссизм» [235, с. 8]. К.А. Чекалов отмечает, что в маньеризме рубежа XVI-XVII веков «взаимодействие литературы и изобразительного искусства было особенно тесным; горацевский тезис *ut pictura poesis* на все лады повторяли и теоретики живописи, и авторы трактатов по поэтике» [235, с. 10], то есть, стремление к синтезу искусств обнаруживает себя уже в этот период. В.С. Муравьев также выделяет в маньеризме «использование эффектов разных искусств» и экспериментальное жанровое смешение, что «открывало перспективу радикального обновления прежних жанров <...> и способствовало появлению новых» [100, с. 209].

В расширительном значении используют термин «маньеризм» М.Л. Гаспаров и М.Е. Грабарь-Пассек, которые трактуют эллинизм как эпоху маньеризма после эпохи классики, т.е. «культ крайностей после культа гармонии, культ индивидуальности после культа общей нормы» [72, с. 398]. Парадигму

«классика-маньеризм» исследователи прослеживают в отношениях аттического и эллинистического периодов древнегреческой литературы, Ренессанса и барокко, классицизма и романтизма, реализма и модернизма. Опираясь на вышеизложенное, считаем возможным считать маньеризм проявлением переходности как таковой.

Конечно, каждая переходная эпоха в силу объективных историко-культурных особенностей развития порождает свой вариант маньеризма. Однако они характеризуются и рядом общих типологических черт. Маньеризм можно трактовать как *парастиль* переходности, отмеченный не только эклектикой и многостилием, но также стремлением к синтезу искусств (использованию музыкальных и живописных средств), усложнённостью образов (декоративность, орнаментальность), элитаризмом и учёностью (игра аллюзиями и реминисценциями), акцентированной искусственностью, «деланностью» (маэстрия, 'tour de force'), углублённым психологизмом, эмоциональностью. Маньеризм – это разрыв с литературной традицией, проявляющий себя как культ новаторства и эксперимента, пересмотр и выдвигание новых жанров и стилей, обновление тематики, поиск новых художественных средств.

Одним из основных способов переосмысления традиции и отношения к бытийным процессам является *игра*. Игра является одной из древнейших форм эстетической деятельности. Игра, как правило, связана с эстетическим удовольствием, наслаждением, радостью. В индуистской религиозно-философской традиции весь материальный мир возникает в процессе «космической» игры Бога – лилы – как спонтанный выброс творческой энергии. Сотворённый мир становится игрушкой божественных аватар, земля выступает театральной сценой, на которой божество играет и развлекает живущих. В лиле мир прекрасен, поскольку исполнен божественного блаженства и творческих сил. По словам Н.В. Исаевой, художественно-литературное творчество тоже «рассматривается как отражение всё той же божественной лилы, как переключка с божественной креативностью» [65, с. 481].

А.Ф. Лосев пишет о том, что представление о жизни как игре было свойственно и древним грекам. На протяжении целого тысячелетия (VI в. до н.э. — V в. н.э.) «обычная преходящая человеческая жизнь и бытие надчеловеческое, космическое, вечное понимаются не иначе, как игра, беспечная и неразумная, увлекательная и замысловатая» [104]. Как игру осмысляет бытие Гераклит: «Вечность (aiōn) есть играющее дитя (paidzōn), которое расставляет шашки (pesseyōn): царство [над миром] принадлежит ребенку» [104]. Платон видит в людях «чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью» (цит по: [104]). Согласно Платону, боги управляют людьми, «дёргая за прилаженные к куклам нити или шнурки (neura). Из них только одна нить золотая, руководимая разумом, а все остальные — грубые, железные, влекомые человеческими страстями» (цит по: [104]). Если признать человека игрушкой богов и видеть в жизни каждого человека «прекраснейшую игру», можно укрепить добродетель, по мысли Платона, ибо источник игры «есть само божество, всегда разумное, знающее и совершенное» [104].

Хотя значение игры в жизни и в искусстве было осознано еще в античности, в философско-теоретическом аспекте проблема соотношения искусства и игры была поставлена И. Кантом и Ф. Шиллером в конце XVIII в. Игра, представляющая собой свободное самовыявление, осмыслялась ими как деятельность, родственная художественному творчеству. Кант рассматривает искусство как «видимость, которой дух играет» и через которую раскрывается истина, доставляя наслаждение. В «Критике способности суждения» Кант говорит о «свободной игре познавательных способностей», «свободной игре способностей представления», игре душевных сил (воображения и разума), которая лежит в основе эстетического суждения вкуса и в конечном счете ведет к постижению внерациональных сущностей. К «изящным искусствам» Кант относит три вида искусств: словесные, изобразительные и «искусство игры ощущений» [76, с. 194]. К словесным искусствам он причисляет красноречие и поэзию: «Красноречие — это искусство заниматься делом рассудка как свободной игрой воображения; поэзия — заниматься свободной игрой воображения как делом рассудка» [76,

с. 195]. Свободную игру ощущений, доставляющую удовольствие, Кант делит на азартную игру, игру звуков и игру мысли. Только последние два вида он связывает с изящными искусствами, хотя во всех трех усматривает эстетический характер разной степени интенсивности.

Ф. Шиллер в игре видит истоки искусства. Для него игра – это наслаждение, связанное со свободным от принуждения проявлением избытка жизненных сил. Соотнося игровую деятельность человека с эстетической, Шиллер полагал, что красота не терпит утилитарного отношения к себе: «От игры свободного течения идей, которая еще совершенно материальна и всецело объяснима из законов природы, воображение наконец в попытке свободной формы делает скачок к эстетической игре... Не довольствуясь тем, что в необходимое внесен излишек эстетического, свободное побуждение к игре наконец совершенно порывает с оковами нужды, и красота сама по себе становится объектом стремлений человека» [244]. Способность к игре Шиллер считал одним из сущностных свойств человека: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [244].

Во второй половине XIX века проблема соотношения искусства и игры получила позитивистскую интерпретацию, например, в теории синкретизма и происхождения искусства из обряда и «действия» у А.Н. Веселовского, в работах Г. Спенсера. Определенный итог размышлениям относительно сущности и функций игры подвёл нидерландский философ и культуролог Й. Хейзинга в фундаментальном исследовании «Homo ludens» (1938). Согласно Й. Хейзинге, вся человеческая культура возникла из игры. Развивая идеи Шиллера, он показал, что игра относится к сущностным характеристикам человека наряду с разумностью и созидательной способностью. Игра старше культуры, культура «возникает и развивается в игре», имеет игровой характер [224, с. 7].

«Инобытие, необычность и необыденность игры, ее праздничный характер включают в ее орбиту не только все сценические искусства, но и такие феномены культуры, как маскарад (маска как феномен игры и театральная маска), ритуальное переодевание, карнавал, карнавализацию» [27]. Сущность последней

раскрыл М.М. Бахтин в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). Основы карнавализации Бахтин усматривал в «присущей культуре игре противоположными смыслами, в их перестановках, перемене местами (жизнь – смерть, высокое – низкое, сакральное – профанное, прекрасное – безобразное, доброе – злое, увенчание – развенчание и т.п.), в игровой профанации ценностей, снятии сущностных антиномий культуры в смехе, в утверждении релятивности культурных приоритетов, в полифонии и внутреннем диалогизме формо-смысловых ходов в культуре» [27]. Многие из этих идей доминируют в модернистских и постмодернистских культурологических подходах и исследованиях.

Рассматривая, как именно игровое начало проявляет себя в художественном произведении, О.А. Кривцун выделяет следующее: «В художественном содержании игровой элемент обнаруживает себя в разработке событийного ряда, сюжета, выстраивании коллизии и конфликта. <...> На уровне художественной формы игровое начало проявляется в самом процессе изобретения художественных средств иносказания: метафор, языковых условностей, специальных алогизмов, обыгрывающих несхожесть правил сочетания компонентов действительного мира и мира художественного вымысла» [89, с. 243]. Исследователь отмечает, что новые резервы игрового начала обнаруживаются «в тот момент, когда *искусство избирает в качестве своего предмета проблемы теории искусства*», то есть когда «произведение посвящалось осмыслению самого процесса создания произведения». Речь в данном случае, конечно, идёт о саморефлексии, в которой проявляет себя искусствоцентризм переходных периодов. Действительно, О.А. Кривцун подчёркивает, что в начале XX века «подобные опыты, когда *художественное сознание оказывается направленным на самое себя*, становятся систематическими» [89, с. 243]. Приводя в пример творчество художников рубежа веков (В.В. Кандинский, П.Н. Филонов, К.С. Малевич), утверждавших новые приёмы видения мира, экспериментировавших с «антиэстетикой» поэтов (В. Хлебников, А.Е. Крученых) О.А. Кривцун пишет, что они оказались

вовлечены «в круг экспериментально-игровых и поисковых опытов, призванных изменить наше представление» о возможностях искусства. Подобная ревизия традиционных средств искусства выступает «проявлением стихии мощного игрового начала, время от времени завладевающего искусством и втягивающего его в свой вихрь. Художник начала века во многом *играет в свое искусство*, как играли и художник барокко, и художник романтизма» [89, с. 243]. Также философ обращает внимание на то, что в переходные эпохи усиливается «тяга к эксперименту, различным художественным вариациям, поисковым возможностям искусства, что позволяет сделать вывод о возрастании игрового начала в искусстве такой эпохи» [89, с. 277].

В переходные периоды игровое начало проявляет себя в гипертрофированных, акцентуированных формах. Игру можно рассматривать как метапринцип переходности, поскольку игра здесь выступает прежде всего способом мирозерцания, формирования картины мира. Актуализация представлений о жизни как о театре, карнавале, маскараде, игре судьбы (слепой случайности) всегда происходит в кризисные переходные эпохи, обнажающие «сбои» в человеческом обустройстве мира. Можно утверждать, что метафора жизни-игры – это один из литературных архетипов. Игра может быть атрибутом высокого артистизма, жизнетворчества, о котором говорилось выше, но жизненное лицедейство зачастую прикрывает ущербность бытия, его искусственность и дисгармонию. Топика жизни-игры, мира-театра приобретает особую востребованность в период кризиса гуманизма (маньеризм) и барокко (У. Шекспир, Б. Грасиан, Э. Тезауро), в эпоху романтизма (Э.Т.А. Гофман), на рубеже XIX-XX вв., где тема жизни-игры войдет в творчество таких писателей, как Р.Л. Стивенсон, О. Уайльд, Г. Джеймс, К. Маккензи и многих других.

По словам А.А. Степановой, «в художественном творчестве переходного времени <...> литература, искусство “проигрывает” возможные варианты развития эстетического и культурного сознания, подчас в разрушительных, отвергающих всякий миропорядок формах <...>». В момент перехода возникает

обозначенная М.М. Бахтиным ситуация «свободной игры со священным» [193, с. 18].

Одним из проявлений игры можно считать появление произведений стилизационного и пародийного характера, которые были «весьма влиятельны в первые десятилетия» XX века [222, с. 51]. По определению В.Е. Хализева, *стилизация* – «это намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитация, воспроизведение его черт и свойств» [222, с. 250]. Интерес к стилизации в начале XX века был общеевропейским, появится даже особый жанр – *пастиш*, где «игра на конструкциях и формулах» [222, с. 51] станет средством иронического сопряжения «“чужого” духа и собственного» [100, с. 419]. Стилизация и пародия – старые формы литературной игры, цели которых прежде всего внутрিলитературны: это переосмысление традиции, стремление к её обновлению, поиск новых художественных языков.

Переходные типы искусства (рококо, романтизм, декаданс) обнаруживают особенное пристрастие к *теме молодости*, связывая её не просто с расцветом жизни, но и позиционируя её как единственный полноценный период в жизни человека. Молодость противопоставляется зрелости (старости) в ряду антитез живое – мёртвое, прекрасное – безобразное, созидательное – разрушительное, подлинное – фальшивое, творческое – обыденное. Молодость концептуализируется как этический и эстетический идеал. Рефлексия о скоротечности молодости реализуется в форме обострённой чувствительности. В неоромантизме молодость предстаёт категорией этической как воплощение лучших человеческих качеств (к примеру, отвага, благородство юных героев Р.Л. Стивенсона). Молодость – категория эстетическая в декадансе (воплощение Красоты как высшей ценности – «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда) и модернизме (синоним творчества). По словам Д. Урнова, «Portrait of the Artist as a Young Man» («Портрет художника в юности») Дж. Джойса означает, что «лишь по этому признаку распознаётся художник, между тем как все другие признаки проблематичны, не гарантированы» [209, с. 192].

На рубеже XIX-XX веков заметен новый всплеск интереса к теме «молодого человека», но и сама тема, и жанр романа воспитания, традиционно её воплощавший, претерпевают существенную трансформацию, переживают период новаций. В.М. Толмачёв отмечает, что «художественные искания 1900-1910-х годов отразились в видоизменении романа воспитания» [59, с. 20]. Этот жанр, по его словам, «причудливо синтезировал романтическую концепцию личности, поэтику натурализма и импрессионизма (см. под этим углом зрения на книгу рассказов «Дублинцы» Дж. Джойса» <...>), а также проблематику, или не совпадающую с интересами натурализма, как в случае с джойсовским романом («Портрет художника в юности», 1916), или, как в творчестве Э.М. Форстера («Самый длинный путь», 1907) и Д.Г. Лоренса («Сыновья и возлюбленные», 1913), явно постнатуралистическую» [59, с. 20].

Если «молодой человек» середины XIX века стремился к взрослению, к достижению определённого социального статуса, признанию со стороны «взрослого» мира, то «молодой человек» переходной поры сосредоточен на самопознании и разрешении проблем своего внутреннего «я» (Дориан Грей, Пол Морел, Стивен Дедалус, Морис Холл, Майкл Фейн). То есть, обновление темы идёт в направлении углубления интроспективности и психологизма, тем более что этому способствуют открытия, сделанные Фрейдом в области психоанализа (теория подсознательного, учение о сексуальности), расширяющие рамки художественного анализа.

Желание как можно дольше продлить прекрасную пору юности является еще одним мотивом эскапизма – дистанцирования от проблем «взрослого» мира (крайним его выражением станет созданный Дж. Барри образ Питера Пэна – ребёнка, не желающего взрослеть). В культуре молодости можно увидеть и своего рода проявление «инфантильной усталости» *fin de siècle*, пришедшей на смену викторианской серьёзности, долгу и ответственности.

Переходность отмечена стремлением к пересмотру морально-нравственных норм, что проявляет себя в проповеди имморализма, а порой и аморализма. Характерен интерес переходных культур к тому, что в периоды стабильности

является маргинальным, в частности, к художественному освоению таких сложных философских и этических категорий, как хаос, уродство, зло, смерть, болезнь. Сюда же можно отнести и разрушение гендерных границ и стереотипов, что на рубеже XIX-XX веков находит выражение в феминизации, интересе к гомоэротизму и андрогинности.

Феминизация культуры – ещё одно проявление переходности, которым в той или иной мере были ранее отмечены, к примеру, рококо и романтизм. Французский исследователь Жорж Пийеман отмечает, что в искусстве к XIX-н. XX вв. «женщина занимает господствующее место» [255, с. 53]. М. Урнов видит причину феминизированности в том, что «жизненная сила утончилась, ослабла, видоизменилась» [210, с. 290]. Феминизация характеризовалась определёнными внешними формами проявления. К ним можно отнести активно формирующуюся идеологию феминизма и движение суфражизма, развернувшееся в Британии в конце XIX века. Социальным аспектом феминизации литературы станет массовое вхождение в неё женщин-писательниц, чей диапазон творчества был достаточно широк – от элитарной литературы (В. Вулф, В. Сэквилл-Уэст) до массовой (Э. Орчи, М. Гаркнесс и др.). Феминизация творчества и литературной тематики проявилась и в том, что исследование женской судьбы и женского характера стало одной из главных тем литературы рубежа XIX-XX веков (Г. Ибсен, Л. Толстой, Э. Золя, Т. Гарди, Г. Джеймс, Дж. Мур, Д. Г. Лоуренс, Э. М. Форстер, А. Беннет, К. Маккензи). Таким образом проявляла себя тенденция к драматизации и психологизации романа, так как появление «новой женщины» на рубеже веков открывало новые стороны драматизма современной жизни. Феминизация романа и искусства в целом станут знаменем эпохи, поставившей на повестку дня необходимость пересмотра места женщины в мире, её социально-экономической, политической и культурной роли.

Глубинные проявления феминизации связаны с внутренним, трудноуловимым сдвигом в мировоззрении и идеологии эпохи в сторону преобладания тех категорий, которые традиционно связывают с женским

началом: «чувственного – телесного – греховного – природного» [215, с. 395], иррационального, интуитивного и др. Ослабление традиционных «мужских» рационалистических оппозиций (добра и зла, мужского и женского, высокого и низкого) приводит к «размыванию граней» и стремлению к синтезу, соединению несоединимого. Показателен в этом плане интерес эпохи к мифотворчеству и синтезу искусств, по-своему воплотившим синкретические устремления времени, а также – к андрогинности и гомосексуальности как способам обретения новой цельности, преодоления фрагментации и разлада.

В осмыслении фемининного начала на рубеже веков выделяются два полюса. С одной стороны – софиологические идеи о Вечной Женственности (В. Соловьёв), с другой – антифеминистские идеи Фридриха Ницше и Отто Вейнингера, Гюстава Лебона и Уиндема Льюиса. Все активное, духовное и творческое в человеке Вейнингер («Пол и характер», 1903) относит к мужскому началу, а все материальное и пассивное – к женскому. Мужчина представляет дух, женщина — влечение; в мужчине запечатлена более высокая ступень развития сознания (высшая ступень — гений), тогда как сознание и душа женщины не развиты, она есть существо лживое, лишённое морали и личности. Известен ряд негативных и противоречивых высказываний Ницше о женщинах («Так говорил Заратустра»), критика идеи Вечной Женственности звучит в работе «По ту сторону добра и зла».

Французский антрополог и психолог Гюстав Лебон в своей «Психологии масс» (1895) сближает феминизацию и наступающую «эру масс», оценивая современную ему эпоху «как время переходное и анархическое», имеющее «хаотический характер» [92, с. 148]. Характеризуя чувства и нравственность толпы, Лебон указывает на то, что толпа «всегда обнаруживает черты женского характера» [92, с. 169].

Под влиянием ницшеанства сформировалась теория искусства Уиндема Льюиса, английского художника и писателя. Презрение к женщине, отмечает Джон Кэри, было ключевым компонентом в размышлениях У. Льюиса об искусстве и обществе. Феминизация литературы, без сомнения связанная с

демократизацией, воспринимается им как одно из проявлений деградации литературы, её опошления и «массовизации», а истинное, высокое искусство он связывает с «классическим, рациональным, аристократическим и мужским» («classical, rational, aristocratic and male» (цит. по: [273, с. 185])).

Подобное отношение не в последнюю очередь будет способствовать вхождению в литературу темы гомоэротизма как маркера элитарности, избранности, как высшей формы любви, освящённой античными традициями («Морис» Э. Форстера, О. Бердсли «У подножия холма», анонимный роман «Моя тайная жизнь»).

С феминизацией романа и искусства будет связан радикальный пересмотр и столь значимой для литературы темы, как *дом и семья*. На рубеже веков эти образы перестают быть символами уюта и убежища от одиночества, приобретая черты разлада и дисгармонии, которыми отмечен внешний мир. Распад патриархальной семьи теперь будет во многом связан с деградацией мужского начала и образа отца как его носителя. Образ ничтожного слабовольного отца, не способного служить ни хранителем нравственных устоев семьи, ни её кормильцем, станет знаковым для литературы рубежа (см. «Путь всякой плоти», «Тесс из рода д'Эрбервилей», «Сыновья и любовники», «Портрет художника в юности», «Карнавал»), как и оживление темы сиротства, отсутствия отца (О. Уайльд, Т. Гарди, Г. Джеймс, Э.М. Форстер, К. Маккензи).

Особую важность тема дома и семьи имела для английской литературы. В эпоху викторианства в культурный код британцев, переживающих активный процесс самоидентификации как нации имперской, встраивается триада взаимозависимых и взаимообусловленных категорий «дом – религия – нация» (Home – Religion – Nation). Британия, а точнее Англия, осознаёт себя прежде всего как 'domestic nation' (нация семейного очага). Американская исследовательница Тереза Трейвер по этому поводу пишет: «Victorian constructions of English national identity and domesticity were always mutually constitutive, as domesticity was understood to be one of the identifying markers of “Englishness,” while the home served as a microcosm of the nation» [325, с. i]

(«Викторианские конструкции английской национальной идентичности и домашности всегда были взаимообразующими, поскольку домашность понималась как один из определяющих маркеров «английскости», в то время как дом служил микрокосмом нации»). Идея дома и семьи была положена в основание национального фундамента: « <...> the family was a kind of building block on which the national community rested» [325, с. 6] (« <...> семья была чем-то вроде строительного блока, на котором держалась национальная община»). Поэтому покушение на семейные основы воспринималось викторианцами как угроза самой нации. Одной из таких угроз стало распространение католичества, связанное с деятельностью Джона Генри Ньюмена и его последователей.

Протестантство было важной частью английской национальной идентичности, поскольку в протестантской культуре дом и семья выступали одной из фундаментальных ценностей земной жизни. Католицизм подрывал основы семейной идеологии в силу того, что ставил авторитет церкви выше семьи, а также практиковал монашество и целибат: «In the anti-Catholic imagination, the infiltration of Catholics or crypto-Catholics into the Protestant home did not merely threaten the nation by analogy, but by assaulting it at the level of its (presumed) foundations» [325, с. 6] («В антикатолическом представлении проникновение католиков или криптокатоликов в протестантский дом не просто угрожало нации по аналогии, но атаковало её на уровне (предполагаемых) основ»). Рост интереса к католицизму в кругах английской интеллигенции был обусловлен рядом факторов. Во-первых, это было возвращение к первоисточкам христианства, во-вторых, способом трансформации национальной идентичности и выхода за пределы национальной ограниченности, в-третьих, реакцией на повсеместное распространения прагматизма и утилитаризма. Разочарование в викторианской системе ценностей привело многих представителей английской культуры в католическую веру. Среди известных писателей, в разное время принявших католичество, – Обри Бёрдсли (1897), Гилберт Кит Честертон (1922), Грэм Грин (1926), Ивлин Во (1930), Комптон Маккензи (1914), Т.С. Элиот (1938).

Концепты «дом – религия – нация» как основа национальной идеологии в ходе их становления даже современниками не воспринимаются как нечто безусловное (см.: У. Теккерей, Э. Треллоп, Дж. Элиот, Дж. Мередит), не говоря уже об антивикторианском бунте конца XIX столетия, когда наступление идёт и на семью, и на англиканство, и в целом на систему викторианских нравственных ценностей (напр., С. Батлер, Т. Гарди, О. Уайльд). Тем не менее, в поствикторианскую эпоху тематика и проблематика художественных произведений в значительной мере вращаются в рамках круга «дом – религия – нация», хотя и претерпевают существенную трансформацию.

Выводы к главе 1

Осмысление феномена переходности стало возможным с появлением необходимого философского базиса, когда на рубеже XVIII-XIX веков философия осваивает категории движения, изменения, развития, процесса (И. Кант, И. Г. Фихте, Ф.И.Й. Шеллинг), складывается диалектический метод Гегеля, формируется романтическая эстетика (Ф. Шлегель, А. Шлегель). Новый этап в развитии концепции переходности связан с переосмыслением на рубеже XIX-XX веков идей А. Шопенгауэра, появлением философских концепций Ф. Ницше, О. Шпенглера. Во второй половине XX века происходит настоящий переворот в восприятии переходных эпох и феноменов, связанный с появлением синергетики, основы которой разработаны И.Р. Пригожиным. Культура предстаёт здесь в динамике взаимопревращения Порядка и Хаоса, при этом хаос, ассоциирующийся с переходностью, предстаёт как начало не только разрушающее, но и плодотворное, обеспечивающее порой истинный расцвет искусства и литературы.

Использование принципов синергетики дало новый толчок осмыслению переходности в гуманитарных науках. Во второй половине XX века переходность обрела категориальный статус и получила глубокую разработку в культурологии (М.С. Каган) и эстетике (О. А. Кривцун): были выделены отличительные

признаки переходных и стабильных культурных явлений (О. А. Кривцун), составлены паттерны стабильности и переходности (И.В. Леонов).

В литературоведении категория переходности сохраняет проблемный статус и системной научной разработки пока не получила. Теоретическое освоение переходности осуществлялось в основном в рамках междисциплинарного подхода (В.Б. Земсков) или историко-теоретического (Вл.А. Луков, И.В. Вершинин, В.М. Толмачёв).

Предпринятый анализ переходности сквозь призму поэтики, то есть как совокупности художественных проявлений литературы периодов неустойчивого развития позволил сделать выводы, что к поэтологическими особенностями переходности можно отнести *искусствоцентризм* как выдвигание мира искусства в качестве альтернативы эмпирической действительности, как оформление артистического мироощущения в противовес обывательскому (филистерскому) образу мыслей. Искусствоцентризм связан с эскапизмом (бегство от действительности в мир художественного творчества или артистического жизнетворчества), (пан)эстетизмом (возвышение эстетических ценностей над прочими, культ красоты), литературной саморефлексией (вектор интереса и познания литературы направлен внутрь себя). Искусствоцентричные устремления актуализируют тему искусства и художника и приводят к рождению жанра *Künstlerroman* (Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»).

Переходные периоды, как правило, характеризуются отсутствием большого стиля. Здесь доминирует эклектика, многостилие, индивидуальная манера. *Маньеризм* можно рассматривать как *парастиль* переходности, отмеченный также стремлением к синтезу искусств (использованию музыкальных и живописных средств), усложнённостью образов (декоративность, орнаментальность), элитаризмом и учёностью (игра аллюзиями и реминисценциями), акцентированной искусственностью, «сделанностью» (маэстрия, 'tour de force'), углублённым психологизмом, эмоциональностью. Маньеризм – это разрыв с литературной традицией, проявляющий себя как культ новаторства и

эксперимента, пересмотр и выдвижение новых жанров и стилей, обновление тематики, поиск новых художественных средств.

В переходные периоды игровое начало проявляет себя в гипертрофированных, акцентуированных формах. *Игру* можно рассматривать как *метапринцип* переходности, поскольку игра выступает прежде всего способом мирозерцания, основой картины мира. Актуализация представлений о жизни как о театре, карнавале, маскарade, игре судьбы (слепой случайности) всегда происходит в кризисные переходные эпохи, обнажающие «сбои» в человеческом обустройстве мира.

Переходные типы искусства обнаруживают особенное пристрастие к *теме молодости*, позиционируя её как единственный полноценный период в жизни человека. Молодость противопоставляется зрелости (старости) в ряду антитез живое – мёртвое, прекрасное – безобразное, созидательное – разрушительное, подлинное – фальшивое, творческое – обыденное. Молодость концептуализируется как этический и эстетический идеал. Рефлексия о скоротечности молодости реализуется в форме обострённой чувствительности. На рубеже XIX-XX веков тема «молодого человека» и жанр *Bildungsroman* переживают существенное обновление, связанное с углублением интроспективности и психологизма, чему способствуют открытия, сделанные Фрейдом в области психоанализа (теория бессознательного и учение о сексуальности), а также феминизацией.

Переходность отмечена пересмотром морально-нравственных норм, что проявляет себя в проповеди имморализма, а порой и аморализма. Переходность проявляет интерес к маргинальному (хаос, уродство, зло, смерть, болезнь), в том числе разрушению гендерных стереотипов, что на рубеже XIX-XX веков находит выражение в феминизации, интересе к гомоэротизму и андрогинности.

Феминизация связана с глубинным сдвигом в мировоззрении и идеологии эпохи в сторону преобладания категорий, связываемых с женским началом: природного, иррационального, интуитивного. С феминизацией ассоциируется усиление дионисийского начала, нарастание хаоса и опасность саморазрушения.

Отсюда – стремление части мужской культурной элиты противопоставить аполлоническое, рациональное начало, что найдёт выход в том числе в антифеминистических теориях. В литературе феминизация проявит себя в художественных экспериментах модернизма: в переносе действия во внутренний мир, разработке «потока сознания». С феминизацией связаны мифотворчество и синтез искусств, воплотившие синкретические устремления времени, а также интерес к андрогинности и гомосексуальности как способам обретения новой цельности, преодоления фрагментации и распада. С феминизацией романа и искусства будет связан радикальный пересмотр и столь значимой для литературы темы, как *дом и семья*. На рубеже веков эти образы перестают быть символами уюта и убежища от одиночества, приобретая черты разлада и дисгармонии, которыми отмечен внешний мир.

На сегодняшний день переходность является становящейся литературоведческой категорией, концепция которой полностью ещё не сформировалась. Представленный выше анализ продемонстрировал перспективность поэтологического подхода к переходности.

ГЛАВА 2. ИГРА КАК ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА ПЕРЕХОДНОСТИ В «ТЕАТРЕ МОЛОДОСТИ» КОМПТОНА МАККЕНЗИ

2.1 Черты поэтики переходности в романном цикле Комптона Маккензи «Театр молодости»

Эдвард Монтагью Комптон Маккензи (Edward Montague Compton Mackenzie, 1883-1972) принадлежит к генерации английских писателей, которые, сформировавшись в системе поздневикторианских ценностей, в начале XX столетия создают произведения, ставшие, по словам британского исследователя Б. Джонсона, «литературным выражением социального бунта и морального скептицизма» («the literary expression of social revolt and moral skepticism» [286, с. 5-6] (*Здесь и далее перевод наш, если не указано иначе – Л. С.*). Открытость сознания и творчества, способность к эксперименту, новаторское переосмысление традиции отличали творчество писателей этого поколения.

Начало литературной карьеры Комптона Маккензи было многообещающим. Известный английский писатель и критик Фрэнк Суиннертон включил Маккензи в «большую шестерку» («The Big Six» [319, с. 312]) перспективных молодых авторов наряду с Д.Г. Лоуренсом, Э.М. Форстером, Х. Уолполом, Д. Кэннаном и Д. Бересфордом: «весь мир узнал, что преемники Уэллса, Беннета и Голсуорси были найдены» («<...> all the world knew that successors to Wells, Bennett, and Galsworthy had been found») [319, с. 311].

Проблемы «переходного» сознания нашли воплощение в раннем творчестве К. Маккензи 1910-х годов, включающем романы «Бегство влюблённых» (1911), «Карнавал» (1912), «Зловещая улица» (1913, 1914), «Гай и Полина» (1915), «Приключения Сильвии Скарлет» (1917, 1918), «Девушка из Вэнити» (1920), вошедшие в цикл «Театр молодости» («The Theatre of Youth»).

Замысел создания «Театра молодости» возник у Маккези в 1914 году, когда он работал над своим третьим и самым известным романом «Sinister Street»

(«Зловещая улица»). По словам писателя, «Театр молодости» должен был представлять собой «всеобъемлющее исследование современного общества, в котором персонажи большой и сложной серии книг изображались бы в молодые годы» («a complete survey of contemporary society in which the personages of a large and complicated series of books were to be shown in youth») [294, с. 186]. Подобным планам не дано было осуществиться, по признанию самого Маккензи, из-за Первой мировой войны, отодвинувшей мир ‘*belle époque*’ в далёкое прошлое. Вероятно, дело здесь и в масштабе дарования, не сопоставимым с даром универсального охвата действительности, свойственным О. Бальзаку или Э. Золя. И всё же «Театр молодости» обладает признаками романного цикла. Главным фактором художественной целостности выступает общность тематики и проблематики, которую обеспечивают лейтмотивы, указанные в названии цикла: культ молодости и игра-театрализация. Также все указанные романы, кроме первого (действие «Бегства влюблённых» разворачивается в XVIII веке), объединены приёмом «сквозных» персонажей. Например, герой «Карнавала» Морис Эйвери станет одним их персонажей «Зловещей улицы», Гай Хейзелвуд, второстепенный персонаж последнего романа, перейдёт в следующее произведение, «Гай и Полина», на правах протагониста, Сильвия Скарлет, появившаяся в «Зловещей улице», выступает главным действующим лицом дилогии «Приключения Сильвии Скарлет». «Бегство влюблённых», выпадая из сюжетных связей, примыкает к циклу проблемно-тематически: именно здесь «получат прописку» два важнейших лейтмотива раннего творчества Маккензи: тема молодости, трактуемая в аспекте обострённой «переходной» чувствительности, и игровое начало, реализуемое здесь в форме открытой театрализации.

Комптон Маккензи не входил в число литературных гениев, он – представитель той многочисленной когорты второстепенных писателей, которые, по словам В.М. Жирмунского, «создают литературную “традицию”» [51, с. 227]. Для пристального изучения поэтики переходности были выбраны четыре романа «Театра молодости», признанные лучшими в раннем творчестве Комптона

Маккензи. Здесь Маккензи достаточно точно угадал и воплотил некоторые важные тенденции культуры и литературы своего переходного времени.

2.2 Игровые стратегии в романе «Бегство влюблённых»

В 1911-м году увидел свет первый роман Комптона Маккензи «The Passionate Elopement» («Бегство влюблённых»). Трудная судьба этого произведения, пять лет искавшего своего издателя, задуманного как пьеса («Gentleman in Grey», 1906), сменившего несколько названий («Curtain Wells», «Tragedy in Porcelain») окупается тем успехом, который оно имело после публикации. Роман понравился как читателям, так и критикам, несмотря на единодушное признание искусственности, нереалистичности произведения. Общее мнение выразил английский литературовед С.П.Б. Мэйз: «<...> *The Passionate Elopement*, was simply a magnificent *tour de force*, an exquisite “essay in literary bravura”, a piece of loveliness thrown off by the artist as a young man while he was feeling his way» [307, с. 19] («Бегство влюблённых» было великолепным *tour de force*, изысканным “опытом литературной бравады”, прелестной вещицей, оброненной художником в юности, пока он нащупывал свой путь»). По словам Дж. Канлиффа, это «an eighteenth century exercise in concentration and flexibility» («экзерсис в концентрации и изяществе в духе XVIII века») [274, с. 318], А. Эдкок увидел в романе «light and exquisite caprice» («лёгкий и изысканный каприз») [268, с. 185], а Т.Р. Эрландсон – «an exercise in pastiche <...> intelligently and subtly handled» («упражнение в стилизации...грамотно и тонко выполненное» (цит. по: [276, с. 30-31])).

За «Бегством влюблённых» закрепилась репутация «детских игр» писателя, дающих мало представления о стиле Маккензи в дальнейшем. Значительно позже, уже в 1970-е американский исследователь Д. Дули напишет, что на самом деле, этот роман не так уж отличается от других произведений К. Маккензи. Как говорилось выше, «Бегство влюблённых» выпадает из сюжетных связей «Театра молодости», поскольку действие разворачивается здесь в XVIII веке. Однако

отнесённость событий в прошлое не дает основания считать роман историческим, так как в основе освоения художественной действительности лежит не принцип историзма, а принцип стилизации, что отвечает игровому подходу к художественному материалу в условиях переходности.

По определению В.Е. Хализева, стилизация – «это намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитация, воспроизведение его черт и свойств» [222, с. 250]. Исследователь отмечает: «В эпоху символизма стилизации нередко расценивались как доминанта и центр современного искусства» [222, с. 250]. Интерес к стилизации в начале XX века был общеевропейским, и обращение к этому жанру Маккензи – дань его увлечению символизмом и декадансом.

Главным объектом стилизации в «Бегстве» выступает английский просветительский роман, и в первую очередь – «комические эпопеи» Филдинга. Можно говорить об интертекстуальных «переключках» с произведениями С. Ричардсона, Т. Смоллета, Л. Стерна, О. Голдсмита, Р.Б. Шеридана, а также французским романом, в частности, «Опасными связями» Шодерло де Лакло. Второй важнейший жанр, изящно обыгрываемый в романе – пастораль в стиле рококо. Учитывает автор и художественные открытия XIX века: в «Бегстве...» можно обнаружить «следы» влияния Э.Т. Гофмана, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Л. Кэррола, а также литературы рубежа XIX-XX веков, в частности, О. Уайльда.

В осуществляемой в «Бегстве влюблённых» жанровой игре обнаруживаются признаки метапрозы (литературной рефлексии), когда повествователь по ходу действия размышляет об уместности или актуальности художественных приёмов. Например, в главе «Наперсница» автор обсуждает функцию confidentки в драме: «You have seen the confidante in action. Is it not well that we have banished her from society? <...> No longer does she play asterisk to a heroine, because nowadays the adventures of our heroines are entirely introspective. But, <...> let us drop a tear for the confidante; she has helped a thousand perplexed authors to unfold their simple dramas, she has helped many a scene-shifter to leisure» [304, с. 169] («Вы увидели наперсницу в действии. Разве не хорошо, что мы изгнали её из общества? <...>».

Она больше не играет звёздочку для героини, потому что сегодня приключения наших героинь полностью интроспективны. Но, <...> прольём же слезу по наперснице, она помогла тысяче озадаченных авторов развернуть свои простые драмы, она помогла многим сценографам отдохнуть»). И далее автор комментирует использованием этого приёма рядом авторов, обращавшихся к нему: Р.Б. Шеридан, Р. Камберленд, Т. Смоллет, О. Голдсмит.

Способы стилизации, используемые в романе Маккензи, многообразны. Например, автор активно использует архаизмы: старинную орфографию (*monastick, romantick, ribbands, landskip, duologue*), устаревшую лексику (*Vapours, Winds*) и синтаксические конструкции (*Says Phyllida*).

События «Бегства влюблённых» разворачиваются в начале XVIII века на водном курорте Кёртен Веллс (*Curtain Wells*), прототипом которого послужил знаменитый курорт того времени Бат. Следует отметить, что для своей стилизации Маккензи выбирает название, отличающееся от традиционных заглавий просветительских романов (зачастую дескриптивного характера (см. полное заглавие «Робинзона Крузо»), часто с указанием имени героя, его социального статуса («История Тома Джонса, найдёныша», «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, эсквайра»), моральной или философской проблематики: «Памела, или Вознаграждённая добродетель», «Кандид, или Оптимизм» и др.).

В заглавие романа Маккензи выносит кульминационный момент действия (побег Филлиды и Вернона), которое в то же время приобретает символическое значение бегства от действительности. Слово *elopement* само по себе означало бегство с возлюбленным, эпитет *passionate* – «пылкий, страстный», – придавал словосочетанию избыточно-экспрессивное значение. Стилистика названия воспринималась скорее как декадентская, поскольку идеал эскапизма ассоциировался с романтически-декадентским отрицанием пошлости и приземлённости современной действительности. Однако, учитывая время действия, характер образности и стиль повествования, можно говорить о наличии здесь рокайльной модальности, традиционно тяготевшей к бегству от действительности в мир театральной игры.

Установка на театрализацию подчеркивается в романе неоднократно. Например, название места действия, ‘Curtain Wells’, являющееся вымышленным топонимом, содержит, по сути, рецептивный код произведения: ‘wells’ – традиционное обозначение источников минеральных вод, ‘curtain’ – это занавес. Кто является режиссером, зрителями, как распределены роли, становится известно в самом начале. В качестве организатора действия и субъекта повествования в «Бегстве влюблённых» выступает всеведущий автор. С первых страниц он напрямую обращается к читателю, предлагает познакомиться с действующими лицами, проводит по местам обитания персонажей, подглядывая за их утренним туалетом: «Here, then, is an excellent opportunity to catch a few of our fine characters unaware. Follow the guidance of my Muses and you will see hero and heroine, comedian, villain, and chorus stripped of all outward aids to beauty» [304, с. 2]. («И вот отличная возможность застать врасплох кое-кого из наших прекрасных персонажей. Следуйте за моими музами, и вы увидите героя и героиню, комедианта, злодея и хор без всяких прикрас»).

Используя местоимения *we*, *us*, *ours*, повествователь включает читателя в свой фокус зрения, который плавно, словно объектив кинокамеры, перемещается от объекта к объекту, исследуя окружающий мир. Таким образом читатель становится по сути зрителем, тем более что в применяемой технике (плывущий фокус, ориентация на визуализацию и сиюминутность изображаемого) угадывается знакомство с кинематографом, активно развивавшемся в начале XX века и ставшем одним из источников нового художественного языка переходного периода.

В отличие от «комических эпопей» Филдинга, где несомненно чувствуется рука драматурга, но всё-таки преобладает повествование, «рассказывание» о событиях, у Маккензи доминирует сцена – описание и диалог, причём описание носит скорее характер показа, визуализации. Вот вдова Кортин, замешкавшись с выбором цвета платья, спешно заканчивает свой туалет, боясь опоздать к утреннему приёму вод: «The shoes are buckled, stockings are gartered, and a black mantua placed gently round her shoulders. One more touch of powder, one more brush

from the rouge pot, one more flounce and one more flirt <...>» [304, с. 8] («Пряжки на туфлях застёгнуты, чулки подвязаны, и черный плащ мягко окутал её плечи. Ещё немного пудры, ещё немного румян, ещё один рывок, ещё один взмах/бросок...»). Все грамматические и лексические средства направлены здесь на создание ощущения текущего момента и присутствия: прошедшее время заменено настоящим, фразы ритмизированы за счёт повторения синтаксических конструкций, повтор слов 'one more' работает как анафора, – всё передаёт высокий темп действия, создаёт эффект спешки. Отметим, что ритмизированная фраза как поэтический приём может рассматриваться как проявление «синтеза искусств» и примета переходности. Ритмизированную прозу Маккензи широко использует как в этом романе, так и в последующих.

Таким образом, с самого начала романа заявляет о себе одна из главных составляющих игрового контекста произведения – авторская игра с предшествующей литературной традицией: жанрами, авторскими масками, художественными языками и стилями как основа повествовательной стратегии.

Обращение к музам, множественные мифологические аллюзии, торжественный стиль в описании незначительных вещей, событий и людей, как и у Филдинга, производит иронический эффект, создаёт героико-комическую модальность, например, при описании «Великого дома Великого маленького человека» Бо Риппла (Beau Ripple), председателя местного общества, которого в первой сцене «мы» застаём под кроватью в не соответствующей его «величию» позе («we drop our eyes, do we behold two pink feet and the Circumference of the least austere portion of his anatomy» («мы опускаем глаза, и видим ли мы две розовые ступни и окружность наименее строгой части его анатомии»)) [304, с. 3]. При этом повествователь сообщает, что Бо будет «председательствовать» в его истории [304, с. 4], но, судя по комическому снижению образа, в амплуа комика.

Так же как у Филдинга в «Томе Джонсе», повествователь в романе Маккензи знает всё о чувствах и помыслах своих героев. Следующая сцена, разворачивающаяся в меблированных комнатах миссис Чоук, знакомит читателя с мистером Фрэнсисом Верноном (Francis Vernon). Рассматривая прелестную мисс

Филлиду Кортин (Phyllida Courteen) на балконе дома напротив, Вернон подсчитывает, сколько он получит, если женится на ней. С образом Вернона в роман входит тема денег и долгов, и становится понятно, что в этом «спектакле» ему отведена роль злодея.

Третья сцена разворачивается на улице и представляет Филлиду Кортин («all swansdown and rosy cheeks» [304, с. 4] («лебяжий пух и розовые щёчки»)), решившую подшутить над подругой, послав ей фальшивую валентинку, и молодого джентльмена Чарльза Лавли (Lovely), проходившего мимо. Филлида случайно роняет валентинку ему в манжету, и это обстоятельство служит поводом для знакомства молодых людей. В результате Лавли выступает посыльным и становится соучастником любовного розыгрыша, что считалось плохой приметой в Валентинов день. С образами Филлиды и Чарльза в повествование входит тема весны, любви и поэзии, что становится маркировкой их амплуа – героя и героини.

Представив в первой главе претендентов на основные роли, во второй «The Pump Room» («Бювет»), рассказчик представляет «хор» – the Exquisite Mob – чьи мнения и суждения сыграют не последнюю роль в судьбах главных героев. В этой «изысканной толпе» авторский взгляд выхватывает отдельные портреты: поклонников вдовы Кортин майора Тэрри (Tarry) и судью Муна (Moon), лорда Вэнити (Lord Vanity) и его дочь леди Джейн Вэйн (Jane Vane), миледи Банбаттер (my Lady Bunbutter) и других. В целом, Кёртен Веллс оказывается достаточно густо населён гротескными персонажами, чьи имена говорят сами за себя. «Говорящее» имя напоминает прежде всего о традиции просветительской литературы и помогает очертить амплуа персонажей. Некоторые имена, например, лорда Вэнити (Lord Vanity) и его дочери леди Джейн Вэйн (Jane Vane), несомненно, вызывают ассоциации с «Ярмаркой тщеславия» Теккерея. Говорящее имя выступает зачастую способом сатирической характеристики «водяного» общества. Хотя общая интонация повествования выдержана в иронично-юмористическом духе Филдинга, она не лишена сатирических модуляций в изображении нравов Кёртен Веллса. Осмеянию подвергается непреходящий идеал английского обывателя ('monastic ideal of regularity' [304, с. 1]), который в романе

воплощён в строгом ритуале повседневной жизни водного курорта. На самом деле жизнь эта пуста и бесцельна, и регулярность процедур, постоянство обычаев и традиций придаёт ей осмысленность и наполняет содержанием.

Подобное «распределение ролей» определяет следующий игровой уровень – это игра персонажей, которые исполняют ту или иную роль в задуманном автором представлении. Для большинства действующих лиц это действия в рамках определённого романического типажа, театрального амплуа или маски дель арте. Показательно, что к персонажам романа применяются такие определения как ‘puppets’ [302, с. 154], ‘marionettes’ [302, с. 157], ‘dolls’ [302, с. 160]. Так же, как у Теккерея в «Ярмарке тщеславия», кукла выступает символом зависимости человека от морали и нравов, общественного мнения и представлений, ожиданий окружающих, ложных идолов и иллюзий.

Некоторые действующие лица «Бегства...» способны вести в романе свою игру. Например, претензии на гегемонию свойственны Бо Рипплу, организующему всю социальную жизнь Кёртен Веллса, привыкшему контролировать каждый шаг своих «подданных». Среди «играющих» персонажей – Вернон, который выдаёт себя за другого, подрывает репутацию Лавли, организует похищение Филлиды, а также служанка Филлиды Бетти, устраивающая счастье своей госпожи. Их интриги по-своему развивают игровой контекст произведения.

Важную роль в реализации игрового начала выполняет образ маскарада и маски дель арте. Маскарад, традиционно являющийся метафорой человеческого лицедейства (см. «Историю Тома Джонса» Филдинга), имеет аналогичную функцию в «Бегстве влюблённых». Главы XVI и XVII, посвященные Китайскому маскараду, – самые театральные с точки зрения организации действия и используемых языковых средств. Мизансцены и декорации, костюмы и маски, постановочная чайная церемония и танцы, особенно большой китайский менуэт, создают эффект «спектакля в спектакле». Здесь участники менуэта – ‘blue and golden dolls’ – кажутся Филлиде неживыми: «Purged of all feelings save for correct gesture, the vizards seemed no more alive than their mirroured counterparts that moved

with equal grace upside down in the polished floor of the parquet» [304, с. 160] («Лишённые всех чувств, сосредоточенные на точности жеста, маски казались не более живыми, чем их зеркальные двойники, которые с такой же грацией двигались вверх ногами по полированному паркету»). У героини возникает ассоциация с театром теней, где она незадолго до этого смотрела спектакль с участием Коломбины, Пьеро, Пульчинеллы и Арлекина. Там Арлекин убивал Пьеро и надевал его маску, а Коломбина в финале проливала слёзы [304, с. 161]. Этот сюжет, разыгранный масками комедии дель арте, станет зловещей проекцией дальнейших событий романа, где Вернону придётся исполнить роль Пьеро, Лавли – надеть маску Арлекина и стать убийцей, Рипплу – выступить в маске Пульчинелло, а самой Филлиде – стать безутешной Коломбиной.

Важным способом стилизации является создание в романе убедительного антуража, декораций действия. Уже критика 1910-20-х годов обратила внимание на подлинность атмосферы «галантного» века в «Бегстве...». Маккензи точен в описании бытовых деталей, мод, гигиенических представлений того времени. Например, в обиходе действующих лиц «Бегства» мы встречаем популярную в XVIII веке воду Люса, которая служила и мылом, и лекарством, а также вошедший тогда в моду одеколон шипр. Персонажи «Бегства...» пользуются мушками, носят парики, нюхают табак и т.д. Автор живо воплощает характерные манеры эпохи, вкусы, пристрастия, развлечения, хорошо известные читателю по романам Филдинга, Смоллета, Стерна: утренний приём вод и кофейные вечера, ассамблеи и маскарады, петушинные бои, карточные игры.

Многих исследователей начала XX века озадачивало то, что на достаточно убедительном пространственно-временном фоне писатель размещает откровенно условных персонажей. «The characters are as gracefully artificial as if they had walked out of an eighteenth century pastoral <...>» [268, с. 184-185] («Персонажи так изящно искусственны, словно сошли с пасторали восемнадцатого века»), – пишет английский критик А. Эдкок. Лишь в 1970-е годы о преднамеренности такой концепции напишет американский исследователь Д. Дули. Он подчёркивает, что, используя шаблонные образы и давая им имена, акцентирующие их

нереалистичность, Маккензи вряд ли мог ожидать, что его героев воспримут как-то иначе. По его мнению, основной интерес действующих лиц романа состоит в тех ассоциациях, которые их сопровождают [276, с. 30-31].

Ассоциации, о которых пишет Д. Дули, возникают благодаря аллюзиям, реминисценциям, цитатам, – той технике, которую сейчас принято называть интертекстуальной. Целым комплексом аллюзий «нагружено» имя Филлиды Кортин (Phyllida Courteen). Фамилия главной героини – производное от глагола ‘court’, что означает ‘ухаживать, добиваться (с целью женитьбы); соблазнять’. Действительно, Филлида – главный объект соперничества для антагонистов, Лавли и Вернона, и центральная фигура последовавшей любовной трагедии. Ещё одна носительница фамилии Кортин, мать Филлиды, составляет пародийный любовный треугольник со своими поклонниками – майором Тэрри и судьёй Муном.

Имя Филлиды восходит к древнегреческому мифу, с ним связана тема трагической любви: история самоубийства фракийской царевны из-за афинского царевича Демофонта, сына Тесея, не вернувшегося к ней в обещанный срок. Послание Филлиды к Демофонту представлено в «Героинях» Овидия (Письмо II). С появлением в «Буколиках» Вергилия пастушки Филлиды имя станет традиционным для пасторальных жанров. К примеру, так зовут одну из пастушек «Астреи» Оноре д’Юрфе.

Образ Филлиды в «Бегстве...» связан с пасторальным модусом, иронически обыгрываемым в романе. Она – главная «пастушка» в романе, поскольку является воплощением молодости, чистоты, невинности, неискущённости, простоты. Она тяготеет к природе и уединению, и не случайно её свидания с Амором (Верноном) проходят на фоне растительности: в городском саду-лабиринте или оранжерее. Этот топос органичен для Филлиды, здесь она может открыть свои чувства. Совсем другое дело – светские мероприятия: попытка Вернона поцеловать Филлиду на маскараде едва не приводит к разрыву влюблённых. В быту героиню окружают фарфоровые статуэтки пастушек, шторы, расписанные пасторальными мотивами, цветы: «I should like to live in a curtain», thought Phyllida, «and be always

young and always happy and always happy and always hand in hand with – but after all nothing could be less like a shepherd than Amor» <...> [304, с. 87] («Я бы хотела жить на портъере, – думала Филлида, – и быть всегда молодой, всегда счастливой, всегда счастливой и всегда идти рука об руку с ... но, в конце концов, ничто не может быть менее похожим на пастуха, чем Амор»). В приведенном фрагменте Филлида осознаёт, что её возлюбленный Амор (этим именем представился Вернон) не годится в «пастушки». Действительно, образ Вернона связан с пикарескной традицией, а плут – герой города, продукт урбанизации. Поэтому Вернон и не хочет жить в Кенсингтоне, который так нравится Филлиде, поскольку он, по его мнению, *rustick* – сельский [304, с. 40].

Образ Фрэнсиса Вернона включает также реминисценции образов злодеев просветительских романов (Ловласа, сквайра Б., сквайра Торнхилла), а его французское имя и гибель на дуэли вызывают ассоциации с образом виконта де Вальмона из «Опасных связей».

За любовной историей Филлиды и Вернона «проглядывает» сюжетная интрига из «Клариссы Гарлоу», связанная с темами одиночества и непонимания, любви и предательства, обманутого доверия и роковых последствий. Как и Кларисса (которая, как становится известно, приходится героине «Бегства...» кузиной), Филлида – нелюбимая дочь. О покойном отце героиня вспоминает с теплотой, но при живой матери она чувствует себя сиротой, поскольку вызывает у вдовы Кортин лишь раздражение и своей свежестью (напоминая об ушедшей молодости), и тем, что по завещанию супруга в случае замужества дочери вдова Кортин потеряет своё состояние: «The presence of Phyllida made her mother's blood so much rennet. Conversation became mere curds and whey» [304, с. 77] «Присутствие Филлиды превращало кровь её матери в сычужный фермент. Разговор разваливался как творог и сыворотка»). Решение Филлиды бежать с Верноном обусловлено не только осуждением общества, но и одиночеством.

Об истории Клариссы и Ловласа напоминает и сложное отношение Вернона к Филлиде. Поначалу герой задумал свой план похищения как традиционный злодей и совратитель: он не прочь насладиться молодостью и красотой Филлиды,

а потом заполучить её жемчужное ожерелье. Но накануне побега с ним происходит непредвиденная метаморфоза: он влюбляется. В финале, как и Ловлас, он погибает на дуэли, а Филлида остаётся жить, но, как показывает авторский всевидящий взгляд в будущее, это будет жизнь в одиночестве и печальных воспоминаниях о неосуществившейся любви.

Чарльз Лавли, претендент на роль героя – самый неоднозначный образ романа. В нём есть нечто родственное Тому Джонсу: он сирота, он беден, хотя и благородного рода. Он часто попадает впросак, даже когда совершает добрые поступки, становится жертвой клеветы и заговора. Ему, так же, как и Филлиде, близок пасторальный топос: он органично чувствует себя на природе и в минуты отчаяния уходит в поля, чтобы поразмышлять о своей жизни.

И хотя фамилия Чарльза – *Lovely* – насыщена положительными коннотациями, ('красивый, пригожий, привлекательный'), она не может не настораживать созвучием с фамилией *Lovelace*. Здесь можно усмотреть намёк на двойственность функции образа Чарльза в сюжете, где в финале герой и злодей, по сути, меняются местами.

Однако в образ Лавли вплетаются иные традиции. Он – поэт, а не просто молодой человек с благородным сердцем и чистой душой, как Том Джонс или Чарльз Серфес. Художник, не понятый толпой (а это ситуация Чарльза) – это уже «кровная» романтическая тема. Романтическую природу имеет и меланхолия героя, его неудовлетворённость реальностью.

Образ Лавли также связан с темой одиночества: герой лишён и дома, и семьи. Он живёт в пансионе курортного городка Кёртен Веллс, предаваясь традиционным развлечениям аристократической молодежи своего времени (карты, петушиные бои, балы, рауты, маскарады и др.) и не особо задумываясь о перспективах своей жизни. Его воспоминания о детстве исполнены драматизма: пьющий отец, проигравший состояние матери в карты, ранняя смерть матери, затем скитания с отцом и жизнь на карточные выигрыши. Оставшись полным сиротой после смерти родителя, Чарльз перенимает по наследству его страсть к вину и картам: пороки, погубившие его отца, свойственны и Чарльзу. «Let me tell

you that the hearts of the Lovelys are all of a piece – and ‘tis cardboard» [304, с. 111] («Скажу тебе, что сердца всех Лавли сделаны из одного материала – из картона для карт»), – говорит его отец. Именно карточный долг Вернону заставляет Лавли скрывать от Риппла имя поклонника Филлиды и мешает вовремя предотвратить трагедию. В финале романа, «отыграв» роль благородного героя, спасшего прекрасную Филлиду и застрелившего негодяя Вернона, Чарльз вдруг обнаруживает, что главное злодейство совершил он. Убив человека, которого героиня искренне любила, он обрёл Филлиду на одиночество до конца её дней.

Несмотря на то, что образ Чарльза, как и других персонажей, «зажат» рамками литературных амплуа, функций и масок, в нем есть психологическое измерение. Его внутренний мир представлен во внутренних монологах, через несобственно-прямую речь. Например, он раздумывает над природой собственного чувства к Филлиде, понимая, что оно не вполне соответствует литературному канону: «<...>; but his own heart did not beat with the proper amount of answering fervor» [300, с. 238] («но его собственное сердце не билось с должным пылом в ответ»).

Множественные ассоциации должен был вызывать и образ Бо Риппла. Похожие персонажи есть в романах Филдинга (Бо Нэш) и Смоллета, но там церемониймейстеры – фигуры эпизодические. В романе же Маккензи Риппл – одна из центральных фигур. Он перенимает на себя функции «добрых дядюшек», пекущихся о воспитанниках (см. Олверти у Филдинга, Брамбл у Смоллета, Питер Тизл у Шеридана). Сам образ Бо зачастую подаётся, как уже говорилось выше, в травестийном ключе. Подобный эффект возникает, например, при сопоставлении кёртенского общества с монархией, а Бо – с Людовиком XIV. В истории этого персонажа есть горькая ирония: по сути, Риппл – это постаревший Лавли. Симптоматичен ряд совпадений в биографиях героев: в молодости Риппл тоже был поэтом, чьи «Эпиграммы» вызвали в своё время целую бурю в обществе. Он пережил драматическую историю любви, после чего покинул родные места и поселился в Кёртен Веллсе. Он сменил свою настоящую фамилию – Белладайн – на Риппл (смена имени с «высокими» латинскими корнями на заурядное

англосаксонское ‘ripple’ напоминает историю переименования феи Розабельверде из сказки Гофмана «Крошка Цахес»).

Помимо интертекстуальных, в «Бегстве влюблённых» присутствуют и интермедийные аллюзии и реминисценции, связанные в первую очередь с театром. Поскольку всё происходящее в романе представлено автором-повествователем как спектакль, каждый персонаж функционирует в определённом театральном амплуа: Бо Риппл – комик, миссис Кортин – комическая старуха (молодящаяся вдова), Филлида – героиня-инженю, Бетти – служанка-наперсница, Вернон и Лавли – антагонисты: злодей и герой и т.д.

Помимо того, что за героями стоят определённые романические типажи, театральные амплуа и маски, некоторым из них соответствует и определённая игральная карта – то есть происходящее в романе можно рассмотреть и как карточную партию. Так, Риппл, являющийся с лопатой к «бунтовщикам», выступившим против жёстких курортных порядков, и заявляющий, что он – их спадиля, пиковый туз, – позиционирует себя в роли главной карты колоды. Здесь автор использует игру слов, а Риппл демонстрирует незаурядное чувство юмора, поскольку на английском лопата – ‘spade’, а пиковый туз (спадиля) – the ace of spades.

Свою игру ведёт и вдова Кортин. «I shall play indifferent well and yet – no matter. Perhaps I shall hold Spadille every hand of the game» [304, с. 126] («Я буду играть посредственно, но это неважно. Возможно, у меня будет спадиля в каждой партии», – думает она, надевая черно-красное платье и украшая себя мушкой в форме пик (одновременно став похожей и на Червонную королеву из «Алисы в стране чудес», и на пиковую даму, карту старухи, вдовы, злой женщины). С Верноном ассоциируется трефовый валет (карта денежных хлопот – Knave of Clubs. Интересно, что в английском *knave* – это еще и мошенник, плут. «Some knave of Clubs may trump your Queen» [300, с. 94] («Какой-нибудь валет треф может превзойти твою королеву»), – говорит Чарльзу его друг Тони Клер, соответственно проецируя на Филлиду карту бубновой королевы (традиционная карта молодой незамужней женщины). Чарльз играет как джокер – его роль

окажется неожиданной даже для него самого. По сути первой дуэлью антагонистов становится игра в карты и кости (глава X, «После ассамблеи»), где Чарльз проигрывает. Вторая дуэль, на пистолетах, окажется роковой для Вернона (глава XXXVI, «Алый рассвет»).

Множественные аллюзии и реминисценции дополняют общий игровой контекст романа-стилизации, где игра со стилями и формами повествования, образами и мотивами станет одним из способов переосмысления традиции, поиска собственного художественного языка.

Карнавальнo-игровая эстетика заложена и в композиции сюжета «Бегства влюблённых». Действие романа начинается февральским утром 14-го февраля, в День влюблённых и завершается 1-го апреля, в британской традиции это День дураков (All Fools' Day). По принципу перевёртыша любовный розыгрыш в Валентинов день обернётся трагедией в день смеха. На протяжении этого небольшого срока разворачивается довольно традиционная интрига: борьба антагонистов Лавли и Вернона за сердце Филлиды, которая отдаст предпочтение Вернону; противостояние Лавли «водяному» обществу, которое он высмеивает в сатирической поэме «Кёртен Поллс»; побег Филлиды с Верноном, погоня, дуэль Лавли и Вернона, гибель последнего.

Показательно, что глава, содержащая развязку, называется «April Fools»: финал романа представлен как всеобщее «одурачивание». Благородный порыв Лавли в духе героев просветительского романа (спасти прекрасную Филлиду, наказать негодяя Вернона) оборачивается «утраченными иллюзиями» и разрушенными надеждами. Всё в финале «Бегства влюблённых» оказывается не на «своём» месте: меняются ролями герой (Лавли) и злодей (Вернон), героиня (Филлида) не полюбит «правильного» героя (Лавли). Обмануты и ожидания читателя, привыкшего к преимущественно счастливым концовкам английских романов и драм XVIII века (см. «Том Джонс» Филдинга, «Путешествие Хамфри Клинкера» Смоллета, «Памела» Ричардсона, «Вексфильдский священник» Голдсмита, «Школа злословия» Шеридана). Финал романа подводит к мысли, что главное зло – это вмешательство в судьбу другого человека, посягательство на

свободу личности. Знаменательно, что после случившейся трагедии Бо Риппл, обращаясь к своим подданным, призывает их никогда не вмешиваться в дела других (глава XXXVII).

По принципу зеркального отражения связана с основным действием свёрнутая сюжетная линия, посвящённая событиям двадцатилетней давности. Сэр Джордж Репингтон, встретив на постоялом дворе испуганную Филлиду и догадавшись, что она – беглянка, рассказывает ей поучительную историю своей сестры, которая также некогда сбежала со своим возлюбленным. Тот убил на дуэли её жениха, но сделать её счастливой не смог. Имя её возлюбленного, как вскоре станет известно – Валентин Лавли, то есть Репингтон излагает историю женитьбы родителей Чарльза. Любовный треугольник Лавли, Филлиды и Вернона практически повторяет эту драматическую историю, вплоть до времени действия, апреля, и портретного сходства Филлиды с мисс Репингтон. Приём сюжетного повтора переводит частное на уровень повторяемого, вечного и подводит к выводу, что любовь в этом мире неизбежно обречена на гибель, поэтому любить могут только те, кто об этом еще не знает, – молодые.

Таким образом, игра в «Бегстве влюблённых» реализуется на нескольких художественных уровнях. Становясь элементом жанра, игровое начало наделяет «Бегство влюблённых» признаками стилизации (пастиша). На сюжетно-композиционном уровне используется маска всеведущего повествователя, обыгрываются театральные амплуа и литературные типажи, используются карнавалы-игровые приёмы: логика перевёртыша и неожиданности, распространённые сюжетные ходы (похищение, погоня, дуэль). Повествовательная стратегия выстраивает диалог с целой культурной эпохой, Просвещением. Поставив перед героями из XVIII-го века «вечные» проблемы – взаимопонимания, свободы личности, соотношения реальности и воображения, добра и зла – автор решает их в духе современности. Возникающая «нестыковка» между прошлым и настоящим порождает иронический эффект: вопросы, которые с точки зрения Просвещения казались решаемыми, в начале XX века предстают принципиально неразрешимыми.

2.3 Мир как театр и мир театра в романе «Карнавал»

В работе «Карнавал и маскарад: два типа культуры» А. Л. Гринштейн выдвигает гипотезу о том, что в первые десятилетия XX века происходит окончательное оформление «маскарадной культуры», зародившейся во второй половине XVI – начале XVII века в недрах культуры карнавальской, усвоившей атрибутику карнавала (маска, игра, праздник, смех), но наполнившей её совершенно иным, зачастую противоположным смыслом: «Активное обращение художников, принадлежащих к разным национальным и культурным традициям, <...> работающих в разных жанрах, к образу маски, к темам, так или иначе связанным с маскарадом, перевоплощением, притворством, обманом, к мотиву маски, к проблемам подлинности и неподлинности, аутентичности и разрыва с собственной сущностью, утраты своего лица и т.д. представляется одной из важнейших особенностей литературы нашего столетия» [132, с. 29]. Если карнавал транслировал идеи обновления и возрождения, абсолютной свободы, бунта, вечного настоящего, созидания, объединения, то маскарадная культура, используя ту же топику, концентрируется на идеях несвободы, одиночества и отчуждения, профанности времени, смерти.

Особую роль в превращении карнавала в маскарад суждено было сыграть комедии дель арте, комедии масок, которая, «являясь венцом развития карнавальской культуры, одновременно знаменовала собой смещение акцентов в рамках этой культуры: маска из второстепенного, вспомогательного атрибута, каким она была в карнавале, превращается в основу новой культуры» [132, с. 26].

К XVIII веку комедия дель арте по сути заканчивает своё существование, но её маски обретают новую жизнь в живописи и литературе рококо. Образы Пьеро, Арлекина, Коломбины, Панталоне появляются в произведениях известных художников (К. Жилло – «Итальянские актёры», А. Ватто – «Меццетен», «Жиль», «Итальянские комедианты») и писателей (А.-Р. Лесаж, П.К. Мариво). Однако характер масок существенно меняется. «Театральность рококо – маскарадная, защитная, хотя кажется откровенной и легкомысленной. <...>Театральность

рококо – это прятки под маску, а маска оберегает интимный мир», - отмечает М. Молодцова [131]. В целом движение идёт от буффонного в сторону психологического и даже лирического.

Маски и приёмы комедии дель арте активно используются в дальнейшем романтическом искусством, благодаря чему будут внесены радикальные новации в драматургию и театр. Разрабатывая темы двойничества и двоимирия, авторы-романтики активно использовали топику маски, игры, театральности, прибегая в том числе к образам комедии дель арте. Театровед М.М. Молодцова отмечает, что немецкие романтики видели прямые аналогии между игровыми принципами комедии дель арте и романтической иронией: «Для Тика и Гофмана ключ к идеальной сцене хранился в инструментарии итальянской комедии дель арте, а как отыскать его в куче приспособлений, скопившихся за века, подсказывали немцам рисунки Жака Калло и комедии Карло Гоцци» [131]. Она считает, что после «Кота в сапогах» Л. Тика комедия дель арте становится «философией сцены, и её основополагающий тезис о создании сценической правды путем обнаружения всей наготы театральной условности, ложится в основу театра новой эпохи» [131].

Трактовка мотивов комедии дель арте Э.Т. Гофманом, предопределяет, по мнению исследовательницы, режиссерские композиции рубежа XIX-XX веков. Новелла Гофмана «Синьор Формика» воплощает двойничество театра и жизни, «где на сцене всё так, как тому бы следовало быть в натуре, а в жизни все столь гротескно и неправдоподобно, как в шутовском балагане» [131]. По словам Е.Г. Хайченко, эта новелла представляет собой «разыгранный в слове» спектакль комедии дель арте [221]. Игровая карнавальная стихия определяет и поэтику новеллы Гофмана «Принцесса Брамбилла». В пестром хороводе масок находит себя истинного комедианта Джильо Фава, преодолевший свой «хронический дуализм».

Е.Г. Хайченко обращает внимание на то, что образ куклы, марионетки, механического человечка «был необычайно популярен в искусстве романтической эпохи» [221]. Г. фон Клейсту лишенная дихотомии духа и тела

марионетка представлялась «идеальным исполнителем, беспрекословно подчиняющимся воле своего водителя» [131]. Труппа актеров-марионеток описана Э.Т.А. Гофманом в новелле «Необыкновенные страдания директора театра». «Режиссерское мировидение» Гофмана было оценено только на рубеже XIX-XX веков. «Режиссер, капельмейстер были для Гофмана не талантливыми техниками-специалистами, а повелителями целого мира, чудодеями, которые одурачивают филистеров и вводят чистые, наивные, музыкальные души в мир фантастической, но подлинной реальности», – писал Д.В. Философов (цит по: [131]).

Важное значение образам дель арте придавали символисты, разработав целую теорию амбивалентности маски. Искусствовед Л.В. Левицкая отмечает, что именно литература и эстетика символизма «дают в начале XX века новую жизнь и новый смысл мифу о всеобщем маскараде как о законе человеческого бытия» [93]. По её словам, маска в эту эпоху - явление неоднозначное, двойственное. Она выступает и как символ «безликого бытия» современного человека, и как «способ раскрыть неповторимую индивидуальность творческой личности, является признаком обновлённой жизни, ставшей искусством, и символом смерти, открывает новые выразительные возможности в искусстве и передает мертвенность повседневной жизни, лишённой творчества и красоты» [93].

Интерес к маске, игре, театрализации был общеевропейским. А.А. Косарева, исследовавшая традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа веков отмечает, что в конце XIX века маски итальянской народной комедии «были популярны среди самых серьёзных художников, а в начале XX века стали превращаться в архетипы искусства» [85, с. 3]. Маски появляются в творчестве Ж. Лафорга, К.Ж. Гюисманса, П. Верлена, А. Рембо, в живописи Д. Энсора, графике О. Бердсли. Исследовательница О.В. Чебанова считает, что вся Европа «подпала под обаяние итальянской комедии масок» благодаря опере Руджеро Леонкавалло «Паяцы» («Pagliacci»), которая «быстро завоевала подмостки Европы благодаря чертам, новым для пьес с традиционным сюжетом такого рода: в классическом треугольнике Арлекин-Коломбина-Пальятчо (персонаж, по

характеру напоминающий Пьеро) комедия оборачивалась трагедией, а смех был смехом сквозь слёзы» [233]. Речь идёт о том, что опера заканчивалась двойным убийством: актрисы, игравшей Коломбину, и её возлюбленного. Идея «Паяцев», как считают, была вдохновлена успехом оперы Пьетро Масканьи «Сельская честь» («Cavalleria rusticana»), к которой «Паяцы» близки и по тематике, и по музыкальному решению (во многих театрах эти две короткие оперы часто ставят вместе). Финал «Сельской чести» также был связан с убийством. Обе оперы относят к веризму – направлению в итальянской литературе, музыке и изобразительном искусстве конца XIX - начала XX веков, близкому по эстетическим установкам натурализму.

Следует отметить, что тема смерти стала органичной частью дельартовских сюжетов на рубеже XIX-XX веков. У символистов Коломбина «тесно была связана со смертью» [233], Смерть часто выступала её двойником («Балаганчик»). Гибелью Пьеретты (Коломбины) и Пьеро заканчивается пантомима Артура Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты», имевшая большой резонанс в русской литературе. Эта пьеса вдохновила В. Мейерхольда на постановку «Шарфа Коломбины», А. Таирова – «Покрывала Пьеретты», а С. Эйзенштейна – на создание театрального сценария «Подвязка Коломбины». Образы и мотивы комедии дель арте появляются в балетах С. Дягилева «Карнавал» и «Петрушка», в «Балаганчике» А. Блока и его же поэме «Двенадцать», в пьесе М. Кузмина «Венецианские безумцы» и др.

А.А. Косарева в своей диссертации приводит список произведений английских авторов, где встречаются образы комедии масок. Это пьесы драматургов рубежа XIX–XX веков: «Пьеро на час» Эрнеста Доусона (Ernest Dowson «Pierrot of the Minute», 1897), «Прунелла, или любовь в голландском саду» Лоуренса Хаусмана и Харли Грэнвилла Баркера (Laurence Housman and Harley Granville Barker «Prunella, or Love in a Dutch Garden», 1906), «Создатель грёз» Олифанта Дауна (Oliphant Down «The Maker of Dreams», 1912), «Главная легенда: пьеса о Красном Пьеро» Джона Дринквотера (John Drinkwater «The Only Legend: A Masque of the Scarlet Pierrot», 1913), «Замужество Коломбины»

Гарольда Чэпина (Harold Chapin «The Marriage of Columbine», 1910), «Арлекинад: экскурсия» Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа (Harley Granville Barker and Dion Clayton Calthrop «The Harlequinade: An Excursion», 1918), «Синий Арлекин» Мориса Бэринга (Maurice Baring «The Blue Harlequin», 1911), а также прозаические произведения английских писателей с мировым именем – роман «Жив-человек» и рассказы «Летучие звёзды» и «Понд-Панталоне» Гилберта Кита Честертона (Gilbert Keith Chesterton «Manalive», 1912; «Flying Stars», 1911). Завершает список роман Комптона Маккензи «Карнавал» (1912).

Балет-пантомима «Карнавал», у которого К. Маккензи позаимствовал название романа, труппа С. Дягилева показала в Лондоне во время Русских сезонов в 1911 году (постановка М. Фокина). Основой балета было романтическое сочинение Роберта Шумана – цикл фортепианных пьес «Карнавал. Маленькие сцены, написанные на четыре ноты» (1835). В произведении, состоящем из двадцати одного эпизода, выступают самые разнообразные персонажи, среди них четыре маски: Пьеро, Арлекин, Коломбина и Панталоне. В основе сюжета – любовь Арлекина и Коломбины, которых преследует Панталоне. Главная тема – выступление членов «Давидова братства» (давидсбюндлеров) против филистимлян (филистеров) и их победа. Показательна переключка между двумя переходными эпохами: спектакль «Карнавал» вошел в историю хореографии как одна из тех тонких стилизаций, в которые так любил играть рубеж XIX-XX веков.

С романа «Карнавал» начинается настоящая литературная известность К. Маккензи. «“Carnival” ran away with the English public <...>» [319, с. 311] («“Карнавал” имел огромный успех у английской публики»), – отмечал известный критик Фрэнк Суиннертон. Он подчёркивал, что Маккензи совершенно отчётливо принадлежал к тому поколению выпускников Оксфорда, которое «обожало поэтизированную фразу и романтизированный декаданс» («adored the poeticised phrase and a romanticised decadence» [319, с. 316]), то есть указывал, по сути, на признаки маньеризма в его романах. Отмечая как самую сильную сторону романа драматизированные сцены с кокни, среди недостатков Суиннертон называет «a rather *fin-de-siècle* emotionalism» [319, с. 316], то есть ту «рубежную»

чувствительность, которая, по нашему мнению, тоже является проявлением переходности.

Своеобразие поэтики этого романа К. Маккензи, как и предыдущего, определяет игра как метапринцип переходности и игровая (карнавально-маскарадная) топика как способ её реализации. Действие в «Карнавале» переносится в современность, то есть в Британию рубежа XIX-XX веков. В центре повествования – жизненный путь Дженни Пёрл Рэйберн, девушки из бедных кварталов лондонского Ист-Энда (среды лондонских кокни), ставшей танцовщицей балета, пережившей драматическую любовную историю и погибшей от рук ревнивого мужа.

В «Карнавале» очевидна жанрово-стилевая эклектика, характерная для переходных периодов. Налицо традиция жанра жизнеописательного или биографического романа, воплощаемая преимущественно реалистическими средствами, то есть, «Карнавал» – это в первую очередь социально-психологический роман. В романе нет конкретных дат, но историческое время прописано достаточно точно. Имеется целый ряд таких показательных сюжетных деталей, как появление электричества, сосуществование извозчиков и первых такси в Лондоне, обсуждение политики Уильяма Гладстона, бывшего премьер-министром Великобритании четвёртый раз в 1892-1894 годах, портрет Ллойд Джорджа, популярного политика 1890-х-1900-х, упоминание о войне (очевидно, англо-бурской, 1899-1902), описание демонстрации суфражисток (они проводились с 1907 года) – всё это позволяет локализовать время действия как последнее пятнадцатилетие XIX – первую декаду XX века. Художественное время охватывает, таким образом, четверть столетия – двадцать пять лет жизни Дженни, от её рождения до гибели.

В отличие от «Бегства влюблённых» здесь обыгрывается другая повествовательная стратегия. В своих мемуарах Маккензи вспоминал: «В “Карнавале” я пытался следовать методу Флобера в “Мадам Бовари”, избегая любого происшествия, которое не входил в кругозор главной героини» («*In Carnival I had tried to follow Flaubert’s method with *Madame Bovary* of avoiding any*

incident that was not within his principal character's ken») [298, с. 154]), то есть речь идёт о маске объективного повествователя. Следует отметить, что выдержать позицию авторского невмешательства Маккензи в полной мере не удаётся, и он принимается порой бичевать социальные институты – образование, религию, брак, ханжескую мораль, – в духе Джордж Элиот, видя в них виновников трагедии Дженни Рэйберн: «Jenny was a sufferer from the period of transition through which educational theories were passing, and might have been better off under the old system of picturesque misapprehensions of truth, or even with no deliberate education at all» («Дженни стала жертвой переходного периода, через который проходили теории образования, и, возможно, ей было бы лучше при старой системе с её живописными заблуждениями или даже вообще без формального образования» [292]. Порой повествователь выражает личное отношение и привлекает внимание читателя к важным с его точки зрения моментам: «It is important to understand the stark emptiness of Jenny's mind now and for a long while afterwards. Life was a dragging, weary affair unless she was being amused» («Важно понять абсолютную пустоту ума Дженни сейчас и еще долгое время спустя. Жизнь была утомительной и скучной, если её не развлекали» [292].

Кажущаяся при первом приближении простота романной структуры – линейное развёртывание времени и пространства – при более пристальном изучении оборачивается сложностью архитектоники. Образ карнавала, вынесенный в название, отсылает к главной теме романа – судьбе балерины, а также к его концепции – представлению о жизни как театре, «карнавале» (маскараде), которое Ю. Манн называет «старым гротескным употреблением» [111, с. 211].

Роману предпослан эпиграф: «Put out the light, and then – put out the light». Это цитата из «Отелло» Шекспира: слова героя перед убийством Дездемоны: «Задую свет. Сперва свечу задую, <...>², в чём можно увидеть предвестие трагического финала, а также установку на театрализацию действия. О.О. Легг в понятие театральности художественного произведения включает два аспекта:

² Перевод Б. Пастернака

психологический и поэтологический. Первый связан с упоминавшейся ранее идеей мира-театра. Как поэтологическая характеристика театральность возникает там, «где в художественном мире произведения появляется своеобразная пространственная трёхмерность: первый уровень: скрытое от зрителя закулисное пространство, где размещаются “механизмы управления спектаклем” и куда проецируются причины описываемых событий – это своеобразное пространство театральной режиссуры; второй уровень: литературная сцена, где главная фигура персонаж-актер, который, в некоторых случаях, сам режиссирует свое сценическое поведение. И наконец третий уровень – это зрительный зал, как область эмпирической реальной действительности, но существующей обязательно в качестве своеобразного «внутритекстового зрителя» [94, с. 7].

В романе «Карнавал» (как и в «Бегстве влюблённых») можно найти все три признака театральности, однако конструируется она здесь несколько иначе. Если в первом романе в роли режиссёра выступал всеведущий автор, в «Карнавале» персонифицированного демиурга нет. Так же, как в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, эту функцию выполняет «внеличное, метафизическое пространство эстетического бытия, само по себе трансцендентное, а потому иррациональное» [94, с. 9]. Пространством «сцены», по ловам О.О. Легг, в этом случае становится художественный мир романа. Пространство «зрительного зала» связывается с областью эмпирической реальности и внехудожественным (обыденным сознанием) [94, с. 9].

По сути уже в первой главе «Карнавала», в которой сообщается о рождении в обычной английской семье девочки, которую нарекли Дженни Пёрл Рэйберн, уже обозначились два уровня действия – «двоемирие», определяющее художественный мир романа: мир обыденной реальности (уровень «сцены» и «зрителя») и мир артистической игры, вечного искусства (уровень демиургии). Они воплощаются посредством двух композиционных планов: реалистического и символического. Завязкой действия становится появление на свет героини, которой предначертано существовать в амплуа Коломбины («Рождение Коломбины»).

С самого начала в облике героини подчёркивается её исключительность, которую осознаёт миссис Рэйберн, не испытавшая ничего подобного при рождении двух старших детей: «Perhaps Mrs. Raeburn experienced an elation akin to that felt of old by wayside nymphs who bore children to Apollo and other divine philanderers» [292] («Возможно, Миссис Рэйберн испытывала восторг, подобный тому, что испытывали в старину придорожные нимфы, рожавшие детей Аполлону и другим божественным волокитам»). Здесь важным является упоминание Аполлона: актёров называли детьми или слугами этого божества. В главе XI («Театр варьете “Ориент”») о балеринах будет сказано: «Они были детьми Аполлона» («They were children of Apollo» [292]). То есть, образ героини тоже двойится: на символическом уровне она – дитя бога-покровителя искусств.

Исключительность Дженни связана с её удивительной «живостью» (vitality), что отличает её от всех окружающих. Вспомнив, что у её сестры скоро родится первенец, миссис Рэйберн думает, что «это будет статуэтка пугги рядом с Дженни. Её девочка была живой. Как удивительно она ощущала эту жизненную силу в темноте, прижимая ребенка к своей груди. Её собственные глаза сияли, но глаза Дженни были звездами, и на их фоне её собственные казались просто монетками» («it would be a putty statuette beside her Jenny. The latter was alive. How amazingly she was conscious of that vitality in the darkness, when she felt the baby against her breast. Her own eyes were bright, but Jenny's eyes were stars that made her own look like pennies beside them» [291, с. 25]). Однако весь дальнейший ход сюжетного действия связан с убыванием этой витальности в героине, убыванием её жизненной силы (на уровне эмпирического бытия) временем, социальными обстоятельствами, чередой несчастий, неудач, разочарований, предательств.

Первые несколько лет жизни героини пространство ограничено домом и населяющими его людьми, что составляет для маленькой Дженни обширный предмет исследования. Изображение психологии ребёнка станет достижением переходного периода рубежа XIX-XX веков (М. Пруст, Р. Роллан, Дж. Джойс, Д.Г. Лоуренс, М. Твен). Как и его выдающиеся современники, К. Маккензи использует метод психологической детализации, показывая, как формируется

сознание человека, как в него входят понятия красоты, Бога, страх смерти. Психологически точно, с «высоты» детского роста, передан взгляд ребёнка на мир: «People were only realized in portions. For example, Ruby O'Connor existed as a rough, red hand, descending upon her suddenly in the midst of baby enjoyments. Alfie and Edie were two noises, acquiring with greater nearness the character of predatory birds. <...> Her father she first apprehended as a pair of legs forming a gigantic archway, vast as the Colossus of Rhodes <...>. Better than kisses or admonitions, she remembered her mother's skirt, whether as support or sanctuary» [291, с. 26] («Люди воспринимались ею только по частям. Например, Руби О'Коннор была грубой красной рукой, внезапно опускавшейся на неё посреди детских утех. Алфи и Иди были двумя шумами, которые при приближении напоминали крики хищных птиц. <...> Своего отца она сначала принимала за пару ног, образующих гигантскую арку, огромную, как Колосс Родосский, <...>. Лучше, чем поцелуи или увещевания, она помнила юбку своей матери, служившую ей то опорой, то убежищем»). По мере роста героини географическое пространство расширяется, включает улицу Хэгуорт, район Ислингтон, Лондон, потом другие города и страны.

Родившись в мелкобуржуазной среде, Дженни с раннего детства бунтует против её косной морали, отвергая любые условности и ограничения своей свободы: «<...> she was alert to combat authority. From that moment to the end of her days, life could offer her nothing more hateful than attempted repression» [292] («она была готова бороться с любым авторитетом. С этого момента и до конца её дней жизнь не могла предложить ей ничего более ненавистного, чем попытка подавления»). Далее последует бунт против гендерных стереотипов (желание стать мальчиком), побеги со школьных уроков, непослушание, позже – желание танцевать, поступление в балетную школу и решение стать актрисой, что само по себе было вызовом буржуазным моральным устоям. Даже её тётя Перкис, узнав о решении Дженни пойти на сцену, запрещает своим сыновьям с ней общаться.

В романе очевидно влияние позитивистских и натуралистических тенденций. Здесь тщательно прописан социальный фон, дана предыстория семьи

героини, где идёт речь о характерной для натурализма истории социальной и моральной деградации. Для матери Дженни, Флоренс Ануин, дочери мясника, брак со столяром Чарли Рэйберном был мезальянсом, поскольку он находился значительно ниже её по социальному статусу. Брак, к тому же, оказался несчастлив: весёлая и жизнерадостная Флоренс обнаружила, что Чарли – человек скучный и ограниченный, чьи интересы сосредоточены лишь на посещении бара «Масонское оружие», где он проводил всё своё свободное время.

Дженни, несмотря на свою исключительность и ряд черт, сближающих её с карнавальным прототипом (смех, задор, обаяние, жизнерадостность, свободолюбие, независимость, проказливость) выступает типичным продуктом своего времени и той среды, в которой она выросла: её нравов, убогой системы образования и ограниченных возможностей. Здесь Маккензи следует реалистическому методу Арнольда Беннета и Герберта Уэллса. В частности, Д. Дули отмечает, что как и Беннет, «Маккензи использует происхождение, чтобы обозначить диапазон возможностей человека» («Mackenzie uses the background to establish the dimensions of a person's life» [276, с. 38]. Следуя во многом за Уэллсом в изображении «ограниченных жизней», Маккензи, по словам Д. Дули, пошёл в направлении, в котором никогда бы не пошёл Уэллс: он подчёркивает духовную бедность своей героини [276, с. 39], у которой нет никаких идеалов, кроме свободы. Разница в образовании сделала невозможным счастье Дженни и её возлюбленного, Мориса Эйвери. В романе есть целый ряд комических эпизодов, связанных с попыткой Мориса поговорить с Дженни об искусстве или восприятием Дженни и её подруг произведений искусства:

«Is that your mother?» asked Madge, pointing to Mona Lisa. (– Это твоя мать? – спросила Мэдж, показывая на Мону Лизу.)

«Don't be silly», Madge Wilson, Jenny corrected. «It's a picture, and I *don't* think much of her», she continued. «What a terrible mouth! Her hands is nice, though – very nice. And what's all those rocks at the back – low tide at Clacton, I should think» [291, с. 126] (– Не глупи, Мэдж Уилсон, – поправила её Дженни. – Это картина, и я о ней не *очень* высокого мнения, – продолжила она. – Какой ужасный рот! Хотя

руки у нее красивые – очень красивые. А что это за скалы там сзади – отлив в Клактоне, я думаю).

Главная драма жизни Дженни, нереализованность её таланта, позволявшего ей подняться до уровня прима-балерины (*Prima Ballerina Assoluta*), поясняется её неспособностью подняться над запросами своей среды, вырваться из-под её власти: Дженни так и остаётся «маленьким» человеком.

В «Карнавале» дано реалистическое изображение английского театра, в которое вплетаются натуралистические акценты. Это не исследование творческого процесса и не изображение мира богемы, а картина театральных нравов. В романе представлены истории «маленьких» жизней танцовщиц кордебалета, наполненных тяжёлым трудом и личными драмами, дружбами и ссорами, домогательствами постановщиков и презрением солистов, а также преследуемых неизменной толпой поклонников, ожидающих балерин у чёрного входа: «Every night, about half-past eleven, the strange mixture of men waited for the gradual exodus of the ladies of the ballet. A group of men, inherently the same, had stood thus on six nights of the week for more than fifty years» [291, с. 88] («Каждый вечер, около половины двенадцатого, разнородная группа мужчин ожидала постепенного исхода балетных дам. Группа людей, по сути своей одна и та же, стояла так шесть ночей в неделю уже более пятидесяти лет»).

В сюжете можно выделить три основных этапа в жизни героини и соответствующие сюжетные коллизии. Первая из них, охватывающая большее пространство романа (главы I-XXXII), связана с проблемой взаимоотношений дочери и матери. Здесь просматриваются контуры конфликта «отцов и детей», неистребимого антагонизма поколений. Противостояние, изначально заложенное как столкновение свободолобивого, необузданного нрава Дженни и ограничительной, воспитательной функции миссис Рэйберн усиливается с объявившимся у героини желанием танцевать. Наивысшего накала столкновение характеров достигает в главе «Эпилог», где на ультиматум семьи Дженни отвечает уходом из дома. Здесь возникает мотив «блудной дочери», исчерпание которого – возврат героини, – казалось, должно было бы стать разрешением

конфликта. Однако коллизия неожиданно завершается трагически – сумасшествием и смертью миссис Рэйберн.

Характерная для викторианства дозировка внешнего выражения чувств, недопустимость обсуждения интимных тем, невозможность настоящей психологической близости приводят к драматическим последствиям. «It doesn't always do to show one's feelings» («Не всегда следует показывать свои чувства») [291, с. 45], – эта фраза миссис Рэйберн многое объясняет в отношениях матери и дочери. В результате миссис Рэйберн подозревает дочь в грехопадении, которого та не совершала, и это постепенно сводит её с ума. Дженни, в свою очередь, страдает вдвойне: она не может согласиться на унижительное положение содержанки, которое ей предлагает Морис Эйвери, но её оскорбляет и то, что мать считает это свершившимся фактом. Миссис Рэйберн умирает, так и не узнав, как дорога она была дочери. Смерть матери, с одной стороны, освобождает Дженни, снимая с неё всякие моральные обязательства, с другой – обрекает на полное одиночество. Героине вдруг открывается, что эта потеря невозможна. В данной ситуации можно проследить игровую логику перевёртыша, обмана ожиданий, иронию судьбы.

Эмоциональным и драматическим центром романа является любовная интрига. «Балет Купидона» – так называется спектакль, во время которого Дженни увидела в зале Мориса Эйвери. Поначалу безмятежные и искренние, любовные отношения заходят в тупик в связи с проблемой их дальнейших перспектив. Конфликт между влюблёнными имеет социальную подоплёку: Морис – джентльмен, и, оберегая покой своей семьи, он не считает возможным жениться на актрисе. Дженни это понимает: «Still in some ways it was a pity that Maurice was a gentleman. It would never mean a wedding. Those photographs of his mother and sisters had crushed that idea. Even if he asked her to marry him, she wouldn't» [291, с. 120] («И все же в каком-то смысле было жаль, что Морис оказался джентльменом. Это никогда не будет означать свадьбы. Фотографии его матери и сестер разрушили эту идею. Даже если он попросит её выйти за него замуж, она не согласится»). И всё же Дженни обижает то, что единственным

выходом из ситуации Морис видит неофициальную связь, мотивируя это заботой о благе любимой: «<...> if you married me you wouldn't like it. You wouldn't like meeting all my people and having to be conventional and pay calls and adapt yourself to a life that you hadn't been brought up to. <...>. I don't believe in class distinctions or any of that humbug. But you'd be happier not married» [с. 134] («<...>если ты выйдешь за меня замуж, тебе это не понравится. Тебе не понравится встречаться со всеми моими родственниками, соблюдать условности, совершать визиты и приспособливаться к жизни, к которой тебя не готовили. <...> Я не верю ни в классовые различия, ни во всякую подобную чушь. Но ты будешь счастливее, не выходя замуж»). Отказ Дженни приводит к разрыву: Морис, уехав за границу по семейным делам, неожиданно решает не возвращаться и бросает Дженни в тяжёлый момент её жизни, когда умирает миссис Рэйберн, а спивающийся отец отказывается содержать дочерей, включая самую младшую Мэй, инвалида от рождения.

И всё же главный источник конфликта в отношениях Дженни и Мориса – разная жизненная идеология. Морис – типичный представитель эстетствующей молодёжи начала века с её лёгким отношением к жизни, где нет места глубоким чувствам и мыслям, где всё: костюм, занятия искусством, увлечение женщиной – поза. Он олицетворяет в романе артистический способ жизни, ставший приметой рубежа XIX-XX веков. Морис называет себя художником-дилетантом, занимаясь понемногу разными искусствами, но ни в одном из них – ни в литературе, ни в живописи, ни в скульптуре, – особого успеха не достигает. Служение искусству требует таланта и самоотдачи, которых у него нет.

По контрасту с внешне привлекательным, но пустым Морисом полнее раскрывается внутреннее обаяние Дженни: её способность к настоящим чувствам, её преданность театру. Знаменательно, что богемная «аура» окутывает в большей мере образ Мориса, чем Дженни, для которой театр – тяжёлый повседневный труд. На поверку «artistic temperament» Мориса, придающий ему некий романтический ореол, оказывается лишь лицемерной маской. Не случайно тема масок, карнавала вводится в роман с появлением Мориса, который становится

основным её носителем: «I feel all the time you think I'm masquerading. I feel like a figure with a mask in a carnival. I meet you in another mask. I say, 'Take it off', and you won't. You shrivel up» («Мне всё время кажется, будто ты думаешь, что я притворяюсь. Я чувствую себя фигурой в маске на карнавале. Я встречаю тебя в другой маске. Я говорю сними её, а ты не хочешь. Ты замыкаешься в себе») [291, с. 117].

«Маскарад» чувств – это не только противоречие между истинными чувствами викторианского человека и их внешним выражением, это также несовпадение между действием бессознательного, механизм которого нащупывает в романе писатель, и объяснением человеком своих поступков. Примером могут служить отношения Дженни с Джеком Дэнби, которыми Дженни пытается заполнить душевную пустоту после предательства Мориса. Странная притягательность Дэнби для Дженни была непонятна ей самой: «Danby's effect was that of a sedative drug whose action, however grateful at the time, is loathed in retrospect, <...>. Jenny found herself longing to sit near him and was fretful in his absence <...>. He was worth nothing to her without the sense of contact» [291, с. 176] («Дэнби действовал на неё как успокоительное, эффект которого, каким бы благотворным он ни был в момент приёма, в ретроспективе вызывает отвращение <...>. Дженни поймала себя на том, что ей хочется сидеть рядом с ним, и в его отсутствие ей было не по себе <...>. Он ничего не значил для неё без ощущения контакта». Дэнби апеллирует к её чувственности, её природному женскому началу, разбуженному любовью к Морису, но так и не удовлетворённому. В конце концов, Дженни позволяет ему соблазнить себя в канун дня Святого Валентина. Себе героиня объясняет решение провести ночь с Дэнби желанием убить в сердце остатки той любви, которая там ещё жила. Продолжать с Дэнби отношения она отказывается, зная, что он – человек глубоко порочный, занимается торговлей порнографическими журналами. А.А. Косарева обращает внимание на внешнее сходство Джека Дэнби с обликом Пьеро (ярко-синие глаза, мертвенно-бледная кожа). Она считает, что этот персонаж «напоминает Пьеро-

декадента из пьес Лафорга и Гюисманса – развратного денди, постоянного читателя “Иллюстрированного порнографа”» [85, с. 224].

Оказавшись после смерти матери в отчаянном положении, Дженни принимает предложение нового поклонника, корнуолльского фермера Закэри Трухеллы и, взяв с собой младшую сестру Мэй, уезжает с ним в Корнуолл. Взаимоотношения с Трухеллой составляют ещё одну сюжетную коллизию. Конфликт между Дженни и Закэри носит характер столкновения разных культур: Дженни – дитя большого города, ориентированная на всё новое и прогрессивное, Закэри – корнуолльский фермер, религиозный фанатик, привязанный к патриархальным обычаям. Понимание этого приходит к Дженни после визита Фрэнка Каслтона, друга Мориса, вызвавшего с её точки зрения неадекватную реакцию мужа: «He belonged to another life where farmers did not grovel in the mud before Heaven's wrath, where husbands did not swear foully at wives, asking forgiveness from above <...>» [291, с. 237] («Он принадлежал к другой жизни, где крестьяне не пресмыкались в грязи перед гневом небес, где мужья не ругали грязными словами своих жён, прося прощения свыше...»).

Для создания образа Трухеллы (Trewhella) писатель использует говорящее имя: в нём звучит обещание «настоящего ада», в котором Дженни и оказывается по прибытии в Бочин. Писатель прибегает к контрастной образности: с одной стороны, Трухелла говорит языком Библии, подчеркивающий первозданность его страсти, с другой – персонаж характеризуется рядом зооморфизмов (*fox, wolf, sneak*), акцентирующих его бестиальное начало. Вновь возникает мотив маски, притворства: становятся очевидны наносной характер внешней цивилизованности, фарисейство, рядящиеся в тогу набожности. Пропасть между героями непреодолима, и взаимопонимание невозможно в принципе. Эта столкновение должно было оказаться фатальным. Финал романа, вызвавший множество нареканий со стороны критики, не выглядит таким уж нелогичным, если учесть, что гибель Дженни получает двойную мотивировку: с одной стороны – конфликт с «дикими» нравами Корнуолла и религиозным фанатизмом мужа, с другой – исполнение «роли» в жизненном спектакле с фатальным концом,

напоминающем сюжет оперы Масканы «Сельская честь», которая упоминается в тексте.

Проявление феминизации литературы можно увидеть в том, что в романе достаточно ярко обозначен гендерный конфликт, своего рода «борьба полов», одна из популярных идей рубежа веков, которая проявляет себя в оппозиции женских и мужских образов, и это противопоставлении не в пользу последних. Мотив несостоятельности, никчемности мужчин, семейной дисгармонии неоднократно повторяется в романе.

Мать Дженни, миссис Рэйберн, испытывает презрение к своему мужу, обусловленное не тем, что он изначально занимал низшую социальную ступень по сравнению с ней. Неуважение вызвано человеческой никчемностью супруга, поскольку тот не интересуется жизнью жены и своих детей, не имеет никаких стремлений и интересов, кроме посещения бара, где он находился и в момент рождения Дженни. Дети Рэйбернов в дальнейшем разделят презрение, испытываемое матерью к их отцу. Это окажет негативное воздействие на судьбу сестёр: неудачно сложится семейная жизнь Иди, старшей сестры, младшая, Мэй, будучи инвалидом от рождения, не создаст семьи вовсе, трагически закончится замужество Дженни. Враждебность юной Дженни по отношению ко всей сильной половине человечества, уверенность в том, что все мужчины – «отвратительные мерзавцы» («the dirtiest rotters on earth» [291, с. 77]), неожиданно найдёт подтверждение в поведении Мориса Эйвери, бросившего Дженни без всяких объяснений. Английский критик С.П.Б. Мэйз с известной долей иронии заметил по этому поводу, что Маккензи «кажется совершенно неспособным создать образ достойного мужчины» («seems quite unable to create a decent man» [307, с. 20]).

При этом роман пронизан ощущением неполноценности, безысходности женского существования. «Hasn't it never struck you there's a whole heap of girls in this world that's got nothing to do?» [291, с. 170] («Тебе никогда не приходило в голову, что в этом мире существует целая куча девушек, которым нечем себя занять?») – спрашивает у Дженни Лили Верго, бывшая балерина. Лили приводит Дженни в клуб суфражисток, идеи которых Дженни толкует по-своему, как

возможность отомстить мужчинам. Она даже принимает участие в демонстрации, но её жестокий разгон, последовавшая давка, попытка ареста, шокируют и отвращают героиню от суфражизма.

Одной из форм проявления игрового начала, а также важным фактором художественной целостности «Карнавала» становится, по мнению французского исследователя Поля Гегана, «игра предсказаниями и вещными символами, которые вносят что-то вроде предопределённости в судьбу Дженни» [281, с. 109]. В начале романа это появление в доме Рэйбернов трёх тёток матери, старых дев мисс Хорнер, которым был послан некий знак, что они должны взять Дженни на воспитание в строгости и любви к богу. Отказ племянницы отдать дочь их оскорбляет, и они, как злые феи из сказки, пророчат девочке злую судьбу: «Your daughter will go by ways you know not of; she will be lost in the mazes of destruction, she will fall in the pit of sin» [291, с. 81] («Твоя дочь пойдёт дорогами неизведанными, она заблудится на путях гибельных, она падёт в бездну греха»). В этот момент словно включается хронотоп судьбы, начинается исполнение предначертания. Трижды в романе звучит пророчество о гибели героини: сначала оно звучит в устах тёти Пёркисс, затем сестры Мэй и брата Алфи: «В один прекрасный день ты получишь пулю в грудь. Тебя пристрелят» («You'll get a bullet in your chest one of these days. You'll get shot» [291, с. 81]). Избавленная в детстве от сурового религиозного воспитания (мисс Хорнер принадлежат к общине «Примитивных методистов»), в конце жизни Дженни оказывается замужем за религиозным фанатиком, который, считая её великой грешницей, считает себя вправе лишить её жизни.

В качестве предвестников судьбы выступают различные предметы и природные явления: танец мёртвых листьев накануне рождения и гибели героини, брошь с «несчастливым» опалом, подаренная Морисом, разбитая им статуя «Спящей танцовщицы», моделью для которой была Дженни, др.

Игровой контекст развивают различные сюжетные детали, такие как кукла и маскарад. В романе неоднократно возникает мотив игрушки в руках судьбы: «Jenny was becoming conscious of the wire from which she was suspended for the

world's gaze, jiggled hither and thither and sometimes allowed to fall with a flop when fate desired a new toy» [291, с. 191-192] («У Дженни возникло чувство, будто её подвесили на проволоке для всеобщего обозрения, раскачивали туда-сюда и иногда позволяли со шлепком упасть, когда судьба желала новую игрушку»).

Прямых указаний в тексте на то, что какому-либо персонажу, кроме Дженни, соответствует какая-то конкретная маска, нет, но А.А. Косарева считает, что в образах главных действующих лиц «присутствует целый ряд характеристик “дельартовских” масок». «Морис, возлюбленный Дженни, напоминает Арлекина; Джек Дэнби, соблазнитель Дженни, – Пьеро; Трухелла, старый муж Дженни – Панталоне» [85, с. 16].

Все они, как в итальянской комедии, умещаются в ряд плут - шут - дурак. Знаменательно, что слово “fool” встречается в романе бессчётное количество раз, возникая в самых различных ситуациях. Например, в речи Дженни: «What's the use of being in love? It's a fool's game» [291, с. 129]; «I wouldn't let any man make a fool of me» [291, с. 21]. Все герои стремятся отторгнуть от себя личину дурака. И в этом смысле упомянутые нами сюжетные линии можно рассмотреть в аспекте взаимного «одурачивания». Особенно показателен в этом плане диалог Дженни и Мориса в самом начале их знакомства:

«If I wanted you to make a fool of yourself, you'd make a fool of yourself» («Если бы я хотела, чтобы ты выставил себя дураком, ты бы выставил себя дураком»).

«But supposing I made a fool of you?» asked Maurice slightly nettled («А что, если в дураках окажешься ты?», – спросил Морис, слегка уязвлённый).

«I don't think you could» («Не думаю, что у тебя получится») [291, с. 110].

Характерен также эпизод из детства Дженни, где героиня, обвиненная мадам Альдавини в прогулах, выкручивается из ситуации, перехватив письмо, отправленное её матери, обманув таким образом и мадам, и миссис Рэйберн, то есть ведет себя как настоящая плутовка, хотя, – это подчеркивается, – по натуре она правдива [291, с. 64]. Аналогично она ведет себя в различных ситуациях со своими многочисленным и поклонниками: получив все необходимые ей

удовольствия, оставляет воздыхателя “с носом”, надевая маску глупости то на себя, то на него: «Tree old men tried to persuade her to live with them. Seven young men vowed they had never met so sweet a girl. To the three former Jenny murmured demurely: «But I'm a good little girl, I don't do these things» [291, p.89] («Трое стариков пытались уговорить её жить с ними. Семеро молодых людей поклялись, что никогда не встречали такой милой девушки. – Но я хорошая девочка, – скромно пробормотала Дженни, обращаясь к первым трём. – Я не делаю таких вещей»).

Образный ряд дурачества, шутовства включает в себя и образ профессионального клоуна мистера Верго, а также традиционные для английской литературы образы чудаков – Чарли Рэйберна, старика Чемпена, Каслтона. К этому образному ряду примыкают и образы сумасшествия, кажущегося или реального. Любое отклонение от нормы поведения может быть воспринято окружающими как сумасшествие, как, например, в сцене в Гринвиче, куда компания Дженни и Мориса явилась позавтракать в карнавальных костюмах [291, с.143]. “Madness” – ключевое слово в финальном диалоге Дженни и Мориса. В конечном счете, к нему сводятся объяснения Мориса по поводу разрыва [291, с. 249].

Художественное двоemiрие (те композиционные уровни, которые были намечены ещё в первой главе) всё чаще напоминает о себе во второй половине романа, где сосредоточены ещё пять глав, в названии которых упоминается Коломбина (глава XVII «Спящая Коломбина», глава XXIX «Коломбина на рассвете», глава XXXV «Свадьба Коломбины», глава XXXVII «Коломбина в темноте», глава XXXXI «Коломбина счастлива»). Они акцентируют символический план повествования и всё чаще напоминают о том, что происходящее в романе – спектакль, разыгрываемый по воле некоего демиурга. Большая часть этих глав не сюжетны, это скорее интерлюдии, лирические зарисовки, фиксирующие те или иные состояния героини.

Важная роль в реализации театрализации как игрового субпринципа принадлежит мотивам наблюдения («глазения»), из которых складывается

собираемый образ «внутритекстового» зрителя. Сначала Дженни выступает в роли зрителя: жизненных сцен, семейных скандалов, театральных представлений. С раннего детства её влечёт мир искусства как противоположность убогому миру её существования. Открывает для неё волшебство театра уличное кукольное представление «Панч и Джуди»: «She laughed when Punch hit Judy; she laughed louder still when he threw the baby into the street» [291, с. 30] («Она засмеялась, когда Панч ударил Джуди; она засмеялась еще громче, когда он выбросил ребенка на улицу»). Театр Панча и Джуди, по определению С.Ю. Дреничевой, – это низовой вариант комедии масок: «Генетически английский Панч связан с героем итальянской комедии. Кукольный герой, безусловно, близок Арлекину, герою комедии дель арте, во многом наследующему античным мимам» [47, с. 8]. Она отмечает, что поначалу Панч был «лишь веселым, крикливым хвастуном, к концу XVIII в. характер его стал более жестким, грубым. Панч превратился в веселого убийцу, без разбора орудуящего дубинкой» [47, с. 8]. То есть, смерть как карнавальная мотив проникает и в низовой вариант комедии масок. Примечательно то, что в балаганном сюжете, который смотрит Дженни (он заканчивается повешением Панча), можно увидеть проекцию трагических событий, связанных с замужеством самой героини.

Высоким вариантом комедии дель арте в Англии была рождественская пантомима. Подробное описание пантомимы «Аладдин» представлено в главе «Пробуждение амбиций», где мистер Верго, бывший клоун, ведёт детей Рэйбернов в театр. Там Дженни впервые видит на сцене Клоуна, Панталоне, Арлекина и Коломбину, которая станет её идеалом, тогда же появится мечта стать актрисой: «Oh, to be a Columbine, she thought, to dance in silver and pink down Hagworth Street with a thousand eyes to admire her, a thousand hands to acclaim the beautiful vision» [291, с. 56] («Ах, вот бы стать Коломбиной, – думала она, – танцевать в серебристо-розовом платье по Хэгуорт-Стрит, чтобы тысячи глаз восхищались ею, и тысячи рук приветствовали прекрасное видение»). В полной мере это желание не сбудется: станцевать Коломбину в театре Дженни так и не удастся. А стремление быть в центре внимания, приковывать взгляды обернётся

мучительным ощущением присутствия «всевидящего ока», как будто за ней постоянно наблюдают. В заключительной части романа, где действие разворачивается в Корнуолле, в Бочине, это смутное чувство чужого присутствия усиливается фактом того, что за ней шпионят.

Английская рождественская пантомима состояла из двух частей: серьёзной и комической. В первой части, которую называли вступлением, вместе со сказочными героями действовали персонажи из обыденной жизни: «сельские сквайры, городские торговцы, дровосеки, мельники, молочники, добропорядочные домовладельцы», то есть, здесь представал «мир лондонской обыденности, или, вернее, те его стороны, которые <...> заслуживали смеха» [221]. Переходом между частями была сцена трансформации, где все персонажи меняли свои облики, превращаясь в участников «комических игр», или «арлекинады». Именно здесь действовали традиционные маски комедии дель арте: Коломбина и Арлекин, которых преследовал Панталоне, а помогал соединиться влюблённым Клоун. Если посмотреть на сюжет «Карнавала» с точки зрения принципов пантомимы, то всё сюжетное действие романа представляет собой лишь «вступление», смерть Дженни – момент трансформации, переход в метафизическое пространство эстетического бытия.

Символическое воплощение образ «внутритекстового зрителя» приобретает в сцене Второго Имперского Маскарада: «Covent Garden balls are distinguished by the atmosphere of a spectacle which pervades them. The floor itself has the character of an arena encircled by tiers of red boxes, many of which display marionettes, an unobtrusive audience, given over to fans and the tinkle of distant laughter; while the curtained glooms of others are haunted by invisible eyes» [291, с. 137] «Балы в Ковен-Гарден отличаются атмосферой спектакля, которая их сопровождает. Пол напоминает арену, окружённую рядами красных лож, во многих видны марионетки, неприметная аудитория, занятая веерами и звенящая издали смехом; в других, в занавешенной темноте скрываются невидимые глаза»).

История Дженни Пёрл прочитывается и как ещё одна история «маленького человека», не сумевшего реализовать свой талант, и в то же время героиня предстаёт как карнавальная сущность (воплощение живости, смеха, праздника, бунта), родившаяся в эпоху маскарада. Дженни с рождения навязывается маска, и только смерть освобождает её. На символическом плане действия смерть героини в декадентском духе эстетизируется (как смерть Сибилы Вэйн в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда): искусство вечно, а значит, Колумбина бессмертна. Сюжетное действие «Карнавала» представляет человеческую жизнь как театрализованное представление, вечный «танец масок», бесконечное лицедейство.

Выводы к главе 2

Проведённый анализ первых двух романов «Театра молодости» позволяет сделать ряд выводов. Игра в «Бегстве влюблённых» реализуется прежде всего как повествовательная стратегия, включающая целую систему приёмов: образ всеведущего автора, традиционные амплуа и литературные типажи, распространённые сюжетные ходы (маскарад, похищение, погоня, дуэль, карточная игра), логику перевёртыша и неожиданности. Игровое начало пронизывает сюжет и композицию романа, на обыгрывании ассоциаций строятся образы действующих лиц. Поэтика романа построена на умножении аллюзивных полей: за главными действующими лицами стоят определённые романические типажи, театральные амплуа, маски дель арте, некоторым сопутствует символика игральных карт.

В романе «Карнавал» Маккензи уходит от откровенного, акцентированного обнажения игровой техники в «Бегстве влюблённых» в сторону более деликатного её вплетения в натуралистическую палитру романа «Карнавал». Эстетизация как примета искусствоцентризма проявляет себя в первую очередь в артистической реальности, которая обнаруживает себя на символическом плане: в проецировании на главную героиню образа Колумбины,

и масок Арлекина, Пьеро, Панталоне на мужских персонажей, в «необходимости» разыгрывания заданного сценария (спектакля) с фатальным концом. Игровая топика «Карнавала» включает также образы маскарада, маски, куклы. В «Карнавале» обыгрывается отличная от «Бегства» повествовательная стратегия: используется образ объективного повествователя. Черты феминизации можно увидеть в ярко обозначенном гендерном конфликте – характерной для рубежа веков «борьбе полов».

Игра выступает поэтологической доминантой обоих романов и реализуется на разных художественных уровнях: жанра, формы повествования, модуса, образа, мотива. Важную роль в игровой поэтике романов выполняет принцип театрализации.

ГЛАВА 3. КУЛЬТ МОЛОДОСТИ КАК ЛЕЙТМОТИВ ПЕРЕХОДНОСТИ В ПОЭТИКЕ «ТЕАТРА МОЛОДОСТИ»

3.1. «The Tragedy of Youth» в романах «Театра молодости» Комптона Маккензи

В английской литературе конца XIX - начала XX века наблюдается новый всплеск интереса к «истории молодого человека» и жанру Bildungsroman, традиционно её воплощавшему. Однако и сама тема, и жанр, как уже было сказано ранее, претерпевают существенную трансформацию.

Молодость героев Маккензи – причина их противостояния лишенному иллюзий и творческих порывов миру. На символическом уровне антитеза молодость-старость «подключается» к целому ряду эстетических, этических и онтологических оппозиций, прочитываемых в романах «Театра молодости» (прекрасное - безобразное, созидательное - разрушительное, живое - мертвое, свет - тьма и др.), на уровне же сюжета она реализуется как нравственный конфликт. Так, Чарльз Лавли («Бегство влюблённых»), Гай Хейзелвуд («Гай и Полина») и Майкл Фейн («Зловещая улица»), оставаясь внутри своего привилегированного класса, восстают против его устоев и традиций. Лавли в своей сатирической поэме «Кёртен Поллс» высмеивает ханжество и лицемерие обитателей курортного городка Кёртен Веллс, их претензии на яркую и осмысленную жизнь, которая на самом деле пуста и бесцельна. Гай совершает асоциальный поступок, решив стать поэтом. Противостояние миру Майкла Фэйна выражается в неприятии самодовольства своего класса, нежелания замечать вопиющее неблагополучие жизни, обилие в ней «зловещих» улиц.

В трёх произведениях «Театра молодости» главными действующими лицами выступают молодые женщины: это Дженни Пёрл («Карнавал»), Сильвия Скарлет («Приключения Сильвии Скарлет») и Дороти Лонсдейл («Девушка из Вэнити»). В своих «женских» романах Маккензи значительно шире использует натуралистическую палитру. Его героини из социальных низов (Дженни и Дороти

принадлежат к уважаемым людям, а Сильвия представляет мир социального дна), поэтому они вступают с миром в социальный конфликт, составляющей частью которого является гендерный. Но все же акцент и здесь сделан на этической составляющей конфликта: героини Маккензи становятся актрисами, что само по себе для викторианских обывателей равнялось нравственному падению. Эти обстоятельства в целом определяют большую остроту столкновения героинь с миром, но и дают большой диапазон для развития характеров.

Следует отметить, что интерес к женской судьбе – тоже своего рода отклик на тенденции переходной эпохи. По сути, можно говорить о феминизации темы «молодого человека», её трансформации в тему «молодой женщины». Феминизация романа и искусства в целом становятся маркером переходной эпохи, поставившей на повестку дня необходимость пересмотра места женщины в мире, её социально-экономической, политической и культурной роли.

Несмотря на то, что герои и героини Маккензи принадлежат к разным социальным слоям, их объединяет мир искусства. Все протагонисты «Театра молодости» – личности творческие: Чарльз и Гай – поэты, Дженни, Дороти и Сильвия – актрисы. Майкл Фэйн также связан с театром и искусством посредством своей сестры Стеллы, одарённой пианистки, и возлюбленной Лили Хэйден, но главное – Майкл занимается жизнетворчеством. Тема искусства и художника в мировой литературе часто сплетается с темой «молодого человека» (см. «Вильгельм Мейстер» Гёте, «Дэвид Копперфилд» Диккенса и др.), для рубежа XIX-XX веков такой синтез особенно характерен (см. «Сыновья и любовники» Д.Г. Лоуренса, «Портрет художника в юности» Дж. Джойса, «Мартин Иден» Дж. Лондона).

В романах «Театра молодости», как уже говорилось выше, Маккензи, выстраивает триаду взаимосвязанных и взаимообусловленных понятий: творчество – молодость – любовь. В финале его герои, пережив свой период «бури и натиска», подходят к окончанию любви и увлечения искусством и вступают во взрослую жизнь. Чарльз Лавли («Бегство влюблённых») становится оплотом того самого порядка, что вызывал его протест, и модный курортный

городок Кёртен Веллс обретает нового распорядителя, «Бо» – *arbiter elegantiarum*, потеряв еще одного поэта. Гай Хейзелвуд («Гай и Полина»), расторгнув помолвку и простившись с мечтой посвятить себя поэзии, отправляется работать на престижную должность. Майкл Фэйн, оказавшись в финале романа на развалинах вечного Рима, осознает «*the pettiness of youthful tragedies*» [301, с. 829] («мелочность юношеских трагедий»). И если в финале романов Лоуренса и Джойса мы видим, по словам В.М. Толмачёва, готовность героев к «акту метаморфозы человека в художника, поэта» [59, с. 104], то у Маккензи всё наоборот: художники и поэты, превращаясь во взрослых, становятся обыкновенными людьми – обывателями.

3.2. Развитие жанра *Bildungsroman* в романе «Зловещая улица»

В начале XX века английский роман воспитания, сохраняя свои жанровые константы – образ «становящегося человека» [10, с. 278], логику сюжета, обусловленную идеей «ученичества у жизни, реализация которого возможна только во временной и пространственной протяжённости», ритм повествования, определяемый «этапами развития героя», тип хронотопа, где «биографическое время преобладает над историческим» [31, с. 21] и др., также «обретает качественно новые черты», по словам И.А. Влодавской [31, с. 35]. «Для английских “мейстериад” этого периода, - пишет исследовательница, - оказывается более характерен, в отличие от континентального варианта, нонконформистский тип воспитания личности <...>. Это «спешащие вниз» герои Батлера, Маккензи, Кеннана, Бересфорда. Стимулом движения становится отказ от навязываемой средой социальной роли во имя обретения себя <...>. Отсюда в английском романе воспитания начала века особая энергия отрицания и энергия поисков: отрицание образа жизни и мысли викторианской Англии и поиски новых морально-этических и социальных ценностей» [31, с. 43].

Вышесказанное вполне справедливо в отношении «Зловещей улицы» («*Sinister Street*»), самого значительного произведения раннего творчества

Комптона Маккензи. На первый взгляд, это типичный роман воспитания, где в центре – личностное формирование Майкла Фэйна, молодого человека из высшего слоя среднего класса - ‘upper middle class’. О замысле романа автор писал: «I felt it was time an attempt was made to present in detail the youth of somebody handicapped by a public school and university education instead of poverty or more humble circumstances» [298, с. 153] («Я чувствовал, что настало время попытаться детально изобразить юность того, кому препятствия создают публичная школа и университетское образование, а не бедность и более скромные условия»). Некоторым критикам и исследователям это давало основания считать, что конфликт в данном романе «отличается меньшей остротой и драматизмом» [31, с. 144]. Однако наличие богатства и социальная защищённость не решают всех проблем взросления и личностного становления человека. Исследователь Дэвид Дули (США) замечает по этому поводу: «As time goes on, Michael finds, that (like Stephen Dedalus) he has to fly past nets set to catch him: his mother’s desire that he may be an agreeable companion for her when she happens to want one; his school’s, that he conform to expectations and win a scholarship to Oxford; his schoolmates’, that he conform to the group; the esthete Wilmot’s, that he become a decadent: and a host of others» [276, с. 46] («С течением времени Майкл обнаруживает, что (как и Стивен Дедалус) он должен избегать сетей, расставленных, чтобы уловить его: мать, желающей, чтобы он мог составить ей приятную компанию, когда она захочет; школой, чтобы он соответствовал ожиданиям и выиграл стипендию в Оксфорде; одноклассниками, чтобы он примкнул к их группе; эстетом Уилмотом, чтобы он стал декадентом; и многими другими»).

Роман состоит из четырёх книг, каждая из которых соответствует одному из этапов становления человека. детство, отрочество, юность и молодость. Первая книга, «The Prison House» («Темница»), посвящена детству Майкла Фэйна. Действие начинается с переезда Майкла в Лондон «из мира ромашек величиной с Луну и гористых зелёных холмов» (“From a world of daisies as big as moons and of mountainous green hillocks” [301, с. 15], вместе с няней и младшей сестрой Стеллой, когда герою около трёх лет, и завершается его окончанием

подготовительной школы, когда ему одиннадцать. Мальчик живёт в большом доме, в окружении нескольких слуг, но чувствует себя одиноким и несчастным. Причина его страданий - отсутствие горячо любимой матери, которая лишь изредка навещает детей: «His mother's absence made very sad for Michael the tall thin house in Carlington Road. He felt enclosed in the restraint from which his mother had flown like a bird» [301, с. 29] («Для Майкла отсутствие матери наполняло печалью этот высокий узкий дом на Карлингтон-Роуд. Он чувствовал себя как заключённый в камере, из которой, словно птица, улетела его мать»).

Фигура отца в жизни Майкла отсутствует: миссис Фэйн говорит сыну, что тот умер. Однако уже в первой главе становится понятно, что за историей его родителей скрывается тайна. В спальне матери Майкл обнаруживает фотографию мужчины «в бриджах с мечом в руке - принц, судя по его великолепному платью и красивому лицу» («in knee-breeches with a sword—a prince evidently by his splendid dress and handsome face» [301, с. 26]). Майкл просит мать сочинить сказку о человеке на фотографии, и миссис Фэйн рассказывает, как однажды всадник на коне увёз из дома младшую дочь священника, после чего они жили счастливо – то в замке, то «на прекрасном корабле, на котором плавали в самые красивые города мира» («in a beautiful ship and went sailing away to the most beautiful cities in the world» [301, с. 28]). Так в повествовании начинают работать две точки зрения – детская (героя-ребёнка) и взрослая (автора, других персонажей). Именно эксперимент с точкой зрения Дули считает важным художественным достижением Маккензи: «On the whole we stay with the boy's consciousness and follow his development. By the time book 2 <...> has been reached, we are certainly looking at life with his eyes» [276, с. 43] («В целом мы остаёмся в рамках сознания мальчика и следим за его развитием. К тому времени, когда мы подходим к книге 2, <...> мы определённо смотрим на жизнь его глазами»).

Использование подобной техники напоминает о стиле Джойса в «Портрете художника...», который был издан пятью месяцами позже. Однако, отмечает Дули, есть и серьёзное отличие: «<...> Michael's limited awareness is demonstrated through a language and a perspective that are not his» [276, с. 42] («<...>

ограниченное знание Майкла о мире передаётся через язык и перспективу, которые не являются его собственными»).

Сказочные мотивы, с помощью которых описывается история родителей Майкла, получают дальнейшее развитие в контексте страшной сказки, где на Няню, воспитывавшую детей в отсутствие матери, проецируется образ злой ведьмы. Майкл не любит Няню, поскольку в его глазах она уродлива, докучлива и несправедлива: «<...> Michael began to resent Nurse altogether, and so far as he was able he avoided her. <...> That seemed to him a circumscribed and close existence for which he had no sympathy. It was a world of poking about in medicine-cupboards, of blind unreasonableness, of stupidity and malice and blank ugliness. <...> and he would hate her. She interfered with him, with his day-dreams and toys and meals; <...>» [301, с. 57]) («Майкл начал сильно обижаться на няню и, насколько мог, избегал ее. <...> Её существованием казалось ему ограниченным и тесным, и он не испытывал к нему симпатии. Это был мир копания в шкафчиках с лекарствами, слепой неразумности, глупости, злобы и пустого уродства. <...>, и он стал ненавидеть её. Она мешала ему, мешала его мечтам, игрушкам и еде <...>»).

Контекст страшного развивается многочисленными фобиями ребёнка, чьё болезненное воображение способно приписать злобный вид одной из перекладин кровати или страдание тополию за окном. Майкла пугают окна соседних домов и подвалы, он боится спать один в комнате, страшится криков на улицах вечернего Лондона, где разносчики газет рекламируют очередное убийство или преступление. Его пугают громкие голоса по вечерам из кухни, где Няня и кухарка миссис Фрит о чём-то спорят. Из описания одной из таких сцен, подсмотренных Майклом, очевидно, что обе женщины пьяны, хотя ребёнок этого и не понимает.

В роли спасительницы Майкла – «сказочной принцессы» - выступает гувернантка мисс Картью, ставшая не только учителем, но и другом Майкла. Она возвращает в его мир красоту и гармонию, уважение и справедливость: «Miss Carthew's arrival widened very considerably Michael's view of life. <...> Michael had for so long been familiar with ugliness that he was dangerously near to an eternal

imprisonment in a maze of black fancies. He had come to take pleasure in the grotesque and the macabre <...>» [301, с. 65] («Приезд Мисс Картью значительно расширил кругозор Майкла. <...> Майкл так давно был знаком с уродством, что был опасно близок к вечному заточению в лабиринте черных фантазий. Он научился наслаждаться гротескным и жутким <...>»).

Мисс Картью ограничивает власть Няни над Майклом. Конфликт двух воспитательниц представлен как борьба двух волшебниц: «It was extraordinary how Nurse shrank into nothing at Miss Carthew's approach, like a witch in the presence of a good fairy» [299, с. 70] («Удивительно, как Няня при приближении мисс Картью съживалась, словно ведьма в присутствии доброй феи»). Мисс Картью избавляет Майкла от ночных страхов, занимая его ум более позитивными темами, чем преступления и несчастья. Наконец, она раскрывает главную тайну Няни, её многолетнее пьянство, результатом чего были странности в её поведении. «<...>for years the neighbourhood had known of Nurse's habits, had even seen her on two occasions upset Stella's perambulator. Indeed, so far as Michael could gather, he and Stella had lived until Miss Carthew's arrival in a state of considerable insecurity» [301, с. 91] («<...> на протяжении многих лет соседи знали о наклонностях Няни, даже видели пару раз, как она опрокинула коляску со Стеллой. Действительно, насколько Майкл мог судить, до появления мисс Картью они со Стеллой подвергались значительной опасности»).

Помимо сказочных мотивов в ткань повествования вплетаются литературные образы и символы. Научившись рано читать, Майкл обнаружил, что книги могут быть спасением от одиночества. Уже в третьей главе («Страхи и фантазии») мальчик знакомится с романом «Дон Кихот» и избирает его главного героя своим нравственным идеалом. Образ Рыцаря Печального Образа проходит через всю книгу, став alter ego Майкла. Также здесь возникает образ зловещей улицы, которую Майкл видит в одном из своих кошмаров. Повторяясь несколько раз в сюжете романа, этот образ выполняет функцию лейтмотива и обретает символическое значение.

Вторая книга, «Classic Education» («Классическое образование»), посвящена годам отрочества героя. Это семилетний период обучения в средней школе ('public school') до достижения Майклом восемнадцати лет. Действие здесь существенно ускоряется, двигаясь не только при помощи смены времён года, как в первой книге, но и посредством перехода Майкла из класса в класс, знакомства с новыми людьми, его поездок и путешествий. «Развитие сюжета, движение героя в этой книге подобно маятнику: Майкл то отдаляется от школьной среды к влекущему многообразию жизненного опыта, то вновь погружается в безмятежную рутину школьной жизни», - пишет И.А. Влодавская [31, с. 136].

Страх перед миром сменяется его активным изучением: в основе второй книги лежит идея исканий и открытия мира. Границы пространства, достаточно замкнутые в первой книге, значительно расширяются за счёт появления новых интересов и увлечений Майкла, куда теперь входит спорт (футбол), религия, декаденство, противоположный пол. Происходит эмансипация героя от женского влияния, что проявляется в сложных отношениях с мисс Картью, её уходе, меньшей зависимости от матери. И даже обретение дома (миссис Фэйн, поместившая Майкла в пансион после ухода мисс Картью, возвращается, «реанимирует» семейное гнездо и теперь живёт в нём постоянно) не слишком влияет на внутренне состояние Майкла, ставшего менее зависимым от внешних влияний, и на его систему приоритетов, где теперь на первом месте – дружба и любовь. Пережив несколько разочарований в школьной дружбе, Майкл обретает верного друга в лице Алана Меривейла. А после нескольких любовных увлечений в духе Ромео, Майкл встречает Лили Хэйден, воплотившую его идеал красоты.

На смену женскому доминированию в воспитании приходит погружение в мужской мир и поиск мужского способа жизни. «<...> это история поиска модели поведения», - пишет Д. Дули, - «<...> у него нет отца, который бы руководил им или дал ему образец поведения, чтобы ему подражать либо же выступать против него» («<...> it is the story of a quest for a pattern of conduct. <...> but he has no father to guide him or to provide him with a pattern of behavior either to imitate or to react against» [276, с. 46]).

Подростковые метания героя во многом связаны с поисками замены отцу. Со временем в жизни Майкла появляется целый ряд мужчин-наставников, выполняющих во многом отцовские функции: эксцентричных учителей – таких, как мистер Нич, способный поддержать дискуссию о популярном, хотя и запрещённом поэте Суинберне, или священников вроде Дома Катберта и отца Вайнера, с которыми Майкл обсуждает психологические и нравственные проблемы. Но в своих исканиях Майкл порой находит и таких неоднозначных «наставников», как поэт Уилмот, вовлекающий его в свой декадентский образ жизни, или брат Алоизий, он же Генри Митс, посвятивший Майкла в подробности интимных отношений полов.

В конце второй книги Майкл и Стелла узнают, что они – внебрачные дети лорда Сэксби. Об этом 18-летнему Майклу и 16-летней Стелле сообщает сама миссис Фэйн, узнав о смерти графа Сэксби на англо-бурской войне. Факт незаконнорождённости станет потрясением для Майкла: «< ...>his heart seemed to have been crushed between ice» [301, с. 354] («его сердце, казалось, было раздавлено глыбами льда»), хотя его сестра высказывала ранее предположение о том, что их родители, скорее всего, не были женаты, проявив бóльшую проницательность и свободу суждений, чем её брат. Майклу же потребуются некоторые усилия, чтобы преодолеть «первое болезненное ощущение стыда» («first pained sensation of shamefulness» [301, с. 354]) и не видеть в матери падшую женщину. Тем не менее, это открытие не окажет существенного влияния на социальный статус героя, и не помешает его планам поступления в Оксфордский университет.

Годы учёбы в школе – это и первое постижение героем категорий нации и империи, начало процесса социальной и национальной самоидентификации. Майкл начинает осознавать свою принадлежность к высшему социальному сословию. Начало англо-бурской войны, увлечённость патриотическими настроениями рождает поначалу гордость за то, что он англичанин и гражданин великой империи: «<...> for three months at least Michael shared in the febrile elation and arrogance and complacent outlook of the average Englishmen» [301, с. 248]

(«<...> в течение трёх месяцев, по меньшей мере, Майкл разделял лихорадочный восторг, высокомерие и самодовольство среднего англичанина»). Однако постепенно у героя возникают сомнения в праведности этой войны, а взлёт национализма и шовинизма вызывает отвращение: «<...> Michael began to wonder whether war conducted by a democracy had ever been much more than a circus for the populace» [301, с. 252]. («<...> Майкл начал задаваться вопросом, а не является ли война, ведомая демократией, всего лишь цирком для толпы».)

В третьей книге – «Dreaming Spires» («Дремлющие шпили») - действие переносится в Оксфорд, где пройдут студенческие годы Майкла. Начавшийся ещё в школе процесс социальной и национальной самоидентификации героя получает здесь логическое продолжение. Майкл гордится тем, что он английский джентльмен и равный среди равных – будущей британской элиты. Оксфордский университет хотя и выполняет образовательную функцию, выступает прежде всего хранителем национального духа, традиций и кузницей будущих правителей страны. Ректор Колледжа Святой Марии (Сэнт-Мэриз) в своём напутствии первокурсникам указывает именно на это: «“You have come to Oxford,” he concluded, “some of you to hunt foxes, some of you to wear very large and very unusual overcoats, some of you to row for your college and a few of you to work. But all of you have come to Oxford to remain English gentlemen”» [301, с. 395] («Вы приехали в Оксфорд, – заключил он, – некоторые, чтобы охотиться на лис, некоторые – чтобы носить очень просторные и весьма необычные плащи, некоторые – чтобы представлять колледж в соревнованиях по гребле, и лишь немногие – чтобы работать. Но все вы приехали в Оксфорд, чтобы остаться английскими джентльменами»).

«Действие здесь заметно замедляется», - считает И. Влодавская [31, с. 137]. Основу действия составляют обычные события университетской жизни. Академическая активность - переход из семестра в семестр, экзамены, спортивные соревнования – не играет главной роли в сюжете. На первый план выходят события за рамками учебной деятельности: общение Майкла с друзьями, их участие в создании журнала «Оксфордское зеркало», в постановке

шекспировских пьес, в совместных банкетах и дебошах. Важное место в третьей книге принадлежит дискуссиям, которые Майкл и его товарищи ведут по вопросам смысла образования, литературы и искусства, политики и будущей карьеры, брака и семьи. А.А. Люксембург отмечает это как характерную примету англо-американского университетского романа воспитания: «В романе воспитания сюжет в традиционном понимании может почти не прослеживаться. <...> В университетском же варианте этого жанра широко используются также дискуссии, диспуты, в ходе которых герой и его соученики обмениваются суждениями о любви, политике, философии, но, прежде всего, разумеется, о том учебном заведении, где судьба свела их воедино. Такого рода беседы свидетельствуют об интеллектуализации университетской прозы <...>» [110, с. 49].

Одну из таких примечательных дискуссий спровоцировала ночная травля Смизерса, студента из бедных, «who had made himself obnoxious to the modish majority not from any overt act of contumely, but for his general bearing and plebeian origin» [301, с. 442-443] («который сделался несносным для модного большинства не из-за какого-то явного оскорбления, а из-за манеры держать себя и плебейского происхождения»). Забравшись в комнаты Смизерса, подвыпившая компания обнаружила убогую, по сравнению с их апартаментами обстановку, явные следы бедности. Майклу становится стыдно за их выходку, но поражает его то, что Смизерс занимается не классическими штудиями, а химией: «To judge by his books, he was at St. Mary's to ward off the criticism of outraged Radicals by competing on behalf of the college and the university in scientific knowledge with newer foundations like Manchester or Birmingham. Smithers was merely an advertisement of Oxford's democratic philanthropy, and would only gain from his university a rather inferior training in chemistry at a considerably greater personal cost but with nothing else that Oxford could and did give so prodigally to others more fortunately born» [301, с. 444] («Судя по его книгам, он был принят в колледж Сэнт-Мэрииз, чтобы отражать критику возмущённых радикалов, конкурируя от имени колледжа и университета в научных знаниях с новыми заведениями, такими, как

университеты Манчестера или Бирмингема. Смизерс был всего лишь рекламой демократической филантропии Оксфорда, и от своего университета он мог получить довольно посредственное образование в области химии за значительно большую цену, но ничего из того, что Оксфорд мог и давал так щедро другим, более удачно родившимся»). Развернувшаяся после этого «набега» среди друзей Майкла дискуссия касается смысла высшего образования, права выходцев из низших сословий и иностранцев обучаться в престижном университете. И Майкл склонен признать право «других» причаститься к духу Оксфорда, тем более, что «попасть сюда способна лишь сильная личность, заслуживающая уважения за свою неординарность» [110, с. 50].

Оксфорд в романе – это мир мужчин и доминирующей темой здесь является студенческая дружба. Здесь у Майкла появляется множество единомышленников и несколько близких друзей среди ровесников. Женское «вторжение» здесь кратковременно и связано с визитами родственников или приездом Майкла домой на каникулы, теперь уже в новый дом на Чейни-Уок, который нравится Майклу намного больше, чем старый на Карлингтон-стрит. О неуместности женщин в Оксфорде Майкл говорит матери во время празднования по поводу окончания университета: «The great point of Oxford—in fact, the whole point of Oxford—is that there are no girls» [301, с. 598] («Главный смысл Оксфорда, по сути, весь смысл Оксфорда – в том, что здесь нет девушек»), озвучивая мысль о том, что Оксфорд – мир студенческого братства и интеллектуальной аскезы.

Сомнение в идеалах нации, а вместе с ними и в религии, которая не даёт ответов на все его вопросы, приводит героя к необходимости самостоятельного исследования широкого мира в четвертой книге «Романтическое воспитание» («Romantic Education»). Здесь выдвигается на первый план мир низших социальных слоёв, а также театра и богемы. Прочитав на следующий день после выпускного бала «Историю кавалера де Грие и Манон Леско», Майкла вспоминает о своей первой любви, Лили Хэйден, которую он оставил, увидев однажды, что она флиртует с другим. Осознавая свою ответственность перед Лили, опасаясь, что он мог подтолкнуть её на путь нравственного падения, герой

отправляется на её поиски в бедные кварталы Ист-Энда. «Опыт героя в этой части отмечен наибольшим эмоционально и социально окрашенным драматизмом», – отмечает И.А. Влодавская [31, с. 138]. В изображении Леппард-стрит и других «зловещих» мест звучат характерные для натурализма «ноты безысходности, сумрачной обречённости» [31, с. 138]. В то же время в повествование вплетаются мотивы, вызывающие в памяти романы Диккенса, связанные прежде всего с чередой колоритных, порой гротескных обитателей социального дна. Это жадные и скандальные домовладельцы, лицемерные служители закона, сутенёры, проститутки, среди которых – обаятельные и добросердечные девушки, не нашедшие другого способа заработка, матери, вынужденные идти на улицу, чтобы прокормить ребёнка. Проводником Майкла в этот «дантов тёмный лес душ» выступает его давнишний знакомый по монастырю, бывший брат Алоизий, он же Генри Митс, взявший теперь фамилию Барнс. За приключениями этой пары Фэйн -Барнс угадываются мотивы «Дон Кихота», однако Барнс оказывается преступником и убийцей и разрушает ту модель взаимоотношений, которую выстраивает Майкл.

Изучив бытование разных сословий английского общества, Майкл открыл для себя вопиющее неблагополучие жизни. Он отказывается принимать самодовольство своего привилегированного класса, стремление замкнуться в собственных границах, нежелание замечать обилие «зловещих» улиц. Поиск новой этической модели поведения приводит героя к отрицанию кодекса джентльмена и замене его кодексом Дон Кихота, чей образ становится alter ego Майкла, акцентируя романтический характер его бунта против бездушной и пошлой действительности. Идея преодоления сословных границ толкает его на совершение безрассудных, с точки зрения буржуазной морали, поступков: он хочет жениться на Лили Хэйден, девушке не его круга. И лишь предательство Лили, нарушение ею моральных принципов, делает этот брак невозможным.

В финале «Зловещей улицы» звучит тема утраты иллюзий, достаточно характерная для романа воспитания. Разочаровавшись во всём, Майкл приезжает

в Рим, чтобы на фоне его древних руин осознать всю незначительность собственных драм. Герой решает принять католичество и стать священником.

3.3. Игра в пастораль в романе «Гай и Полина»

«Гай и Полина» – это четвёртый роман Комптона Маккензи, вошедший в цикл «Театр молодости». Парное именное заглавие произведения, сразу отсылает к традиции «любовной повести», и в первую очередь – к «Дафнису и Хлое» Лонга, где история любви разворачивается в рамках буколического хронотопа. Последующие литературные эпохи разработали свои вариации жанра – так, средневековый рыцарский роман развивал авантюрную интригу (напр., «Тристан и Изольда»), роман рококо (напр., «История кавалера де Грие и Манон Леско» А. Прево) акцентировал неоднозначность человеческой природы и невозможность счастья, сентиментальный роман («Поль и Виржини» Б. де Сен-Пьера) актуализировал нравственную проблематику и тему пагубности цивилизации, но неизменными оставались возвышенные чувства влюбленных, разлука, испытания и обстоятельства, препятствующие соединению любящих. Многие из этой жанровой парадигмы можно обнаружить и в романе Комптона Маккензи, в том числе пасторальную топику и идиллический модус.

Пасторальный топос «включается» с первых же строк романа: «The slow train puffed away into the unadventurous country; and the bees buzzing round the wine-dark dahlias along the platform were once again audible» [293, с. 9] («Поезд, пыхтя, медленно отчалил в неведомую даль, и снова стало слышно жужжание пчёл над тёмно-бордовыми георгинами»). Паровоз как воплощение индустриальной цивилизации здесь противопоставлен цветам и пчелам как традиционным атрибутам пасторального мира. Характерное для пасторали противопоставление цивилизации и природы обозначается уже с самого начала. Эта антитеза получает дальнейшее развитие как оппозиция учёности и естественности в следующей сцене, где Гай Хейзелвуд, прибывший на станцию Шипкот, вызывает изумление носильщика, узнавшего, что в многочисленных ящиках багажа находятся книги:

«<...>there was in his attitude just as much incredulity mingled with disdain of useless learning as would preserve his dignity» [293, с. 9] («в его поведении было столько недоверия, смешанного с презрением к бесполезной учёности, сколько могло сохранить его достоинство»).

Действие романа разворачивается в Оксфордшире, в окрестностях городка Уичфорд (*Wychford*). События разворачиваются в двух поместьях – Плэшез Мид (*Plashers Mead*), старинном доме елизаветинской эпохи, который арендует Гай Хейзелвуд, главный герой романа, и расположенной по соседству усадьбе приходского священника, – *Rectory*, – где проживает пастор Грей с женой и тремя дочерьми – Моникой, Маргарет и Полиной. История любви Гая и Полины положена в основу сюжета романа.

Точного указания на время действия в романе нет, но поскольку Гай «пришел» в этот роман из «Зловещей улицы», понятно, что действие происходит в первое десятилетие нового века. Для Европы это ‘*belle époque*’ – золотой век материального процветания, неумной «жажды красоты» перед грядущей катастрофой Первой мировой. Приметы этого уходящего мира скромно разбросаны по тексту романа: в упоминаниях о Македонии и Персии, с которыми связаны поступающие Гаю предложения работы (понятно, что речь идет о политической активности Британии в этих регионах). Картину мира дополняют описания медленно угасающего городка Уичфорда, чей расцвет пришелся на далекие времена короля Карла Первого (1600-1649) и Уичфордского аббатства, заброшенного еще в XVI веке, и как бы напоминающее о том, что упадок ждет всех и каждого.

Впрочем, время историческое не играет решающей роли в художественном мире романа: оно находится, по сути, за границами уичфордской идиллии, где время течёт по-другому. «*Time walks very lame there*» («Время тут хромотает») [293, с. 9] – предупреждал Гая ещё возница, встречавший его на станции. В произведении доминирует циклический хронотоп, что соответствует пасторальной и идиллической традиции. Внешне текст делится на восемь частей по временам года – Осень, Зима, Весна, Лето, Новая/Еще одна осень, Новая Зима,

Новая весна, Новое лето и эпилог. Каждый сезон соответственно подразделяется на три главы по месяцам: Сентябрь, Октябрь, Ноябрь и т.д. При этом эпилог назван «эпиграфом», что указывает на то, что окончание очередного природного и жизненного цикла героев – это также и начало нового жизненного этапа, нового круга вещей в природе.

Внешние события обыденны: взаимные визиты, обеды, музицирование, прогулки, работы в саду, редкие поездки за пределы Уичфорда – так происходит характерное для идиллии «вписывание героя» «в некоторую природную или социальную данность жизнеуклада» [161, с. 77]. Здесь не происходит ничего внезапного или неожиданного: целых три месяца потребуется Гаю на то, чтобы понять, что он влюблён именно в младшую сестру, Полину. Сначала он просто попадает под очарование окружающего пейзажа, своего поместья, семьи Греев в целом. Сам он определяет это воздействие словом ‘enchantment’, что означает ‘обаяние’, ‘очарование’, но также и ‘волшебство’, ‘колдовство’, ‘магия’. Еще через три месяца, к концу зимы, он решится на любовное признание.

Поначалу любовь Гая и Полины развивается как настоящая пасторальная идиллия. Чувства влюблённых чисты и возвышены, и главную сложность для них поначалу представляют лишь проблемы психологического свойства. Они оба не понимают языка любви, у них нет опыта построения отношений, знания психологии противоположного пола. Свою любовь к Гаю Полина сама определяет как ‘half-dream’. Ей нравится мечтать о Гае, но реальный Гай ее смущает, и она продолжает робеть в его присутствии еще несколько месяцев после любовного признания. Развитие чувств героев происходит вместе с движением времён года, изменениями в природе. М.М. Бахтин отмечал, что одна из особенностей идиллии – «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы – и событий человеческой жизни» [9, с. 375].

Заголовочный комплекс романа напоминает о теме «времён года», нашедшей яркое воплощение в европейском искусстве. В поэзии и музыке данная тема будет популярна со времён Ренессанса («Пастушеский календарь» Э. Спенсера, «Времена года» Дж. Томсона; цикл концертов для скрипки «Времена

года» А. Вивальди, оратория «Времена года» Гайдна), но интерес к ней проявится и на рубеже XIX – XX веков (фортепианный цикл «Времена года» П.И. Чайковского, 1876; одноактный балет в 4-х картинах «Времена года» А. К. Глазунова, 1900).

В идиллическом ключе изображается жизнь семьи Греев как «поэзия счастливого быта» [101, стб. 289]. Гай настолько очарован домом Греев при первом посещении, что сравнивает его с тем, будто ему дали заглянуть в удивительную книгу, где дано какое-то волшебное представление о жизни – «an almost magical representation of life» [293, с. 42]. Но то, что кажется Гаю «невероятно очаровательным» («extraordinary charming»), для местных обывателей – Брайдона и Уилшера, сыновей местных доктора и юриста, – «странная семья» («Queer family») [293, с. 52]. Станным им кажется прежде всего обращение Греев со временем: «Always like this, <...> Absolutely no notion of time<...>» [293, с. 51] («Вот всегда так <...> Совершенно никакого понятия о времени»). Для Гая же всё в доме Греев воплощает красоту – изящные, хотя и не новые интерьеры, все три сестры и камерная музыка, которую они исполняют по вечерам, но главное – те отношения, которые создали Греи, та атмосфера любви, заботы, участия и толерантности, которая царит в доме.

Создавая образы Греев, Маккензи отдает дань диккенсовской традиции: пастор и его жена отмечены чертами чудачества. Для мистера Грея главная страсть его жизни – сад. Любопытно, что он практически не показан в церкви: но зато он всецело поглощен садовыми работами, разговорами о редких и диковинных растениях, которые он успешно культивирует, выведением новых видов, войной со своим помощником, посмевающим посадить такие вульгарные растения, как капуста, и т.д. О цветах он говорит как о людях, в отношении ко всему, что не принадлежит к цветам, демонстрирует «лёгкую насмешку» ('faint mockery'). Причастность пастора Грея и членов его семьи (жены и младшей дочери) к возделыванию сада вносит в роман элемент земледельчески-трудовой идиллии (в терминологии М.М. Бахтина [9, с. 373]). В этом плане пастор Грей вызывает ассоциации с образом другого пастора – Примроза, героя

«Вексфильдского священника» О. Голдсмита, романа, также отмеченного идиллическим модусом. Но в отличие от Примроза, который возделывает землю ради хлеба насущного, Грей делает это ради красоты, он – садовник-эстет, выращивающий только цветы. Однако образ садовника нагружен библейскими аллюзиями: в Библии сам Господь уподобляется садовнику. Не случайно и дочери Грея похожи на цветы: Гай постоянно сравнивает Полину с дикой розой, сама Полина думает о том, что Маргарет похожа на лилию. Показательно, что гостиная сестер сохранила название ‘nursery’ – это не только ‘детская’, но также и ‘питомник’.

Семейная идиллия Греев в финале романа также разрушается, и толчком служит долгожданное и счастливое событие – замужество Маргарет. Она осуществляет Надежду – влюблённого в нее Ричарда Форда, а также своих родных – на повторение семейной идиллии в её семье.

Вслед за Маргарет покинуть семейное гнездо решает и Моника. Она выбирает путь Веры: становится послушницей в одном из англиканских сестринств. Таким образом, она всё же пытается остаться в рамках сестринских отношений, правда, расширяя и трансформируя это понятие.

Полина выступает самым олицетворением Любви («I only want to live for love» [293, с. 170]), но именно ей придётся пережить разрушение любовных отношений, поначалу казавшихся безоблачными. Расставшись с Гаем, она остаётся в родительском доме. Попытка Греев противостоять времени, не замечая его хода, законсервировать совершенство своего дома заканчивается поражением: с уходом старших сестёр дом уже никогда не будет прежним.

Законы жанра требовали включения в текст многочисленных природных картин всех времен года, различного состояния погоды и разного времени суток. Поэтому типы и виды пейзажей в романе многообразны: здесь можно найти идеальный летний пейзаж, бурный зимний и унылый осенний, романтический ноктюрн, мрачную готическую зарисовку, рассветный пейзаж, воображаемый и др.

Помимо жанрообразующей, пейзаж выполняет в произведении ряд других функций. Во-первых, смена времён года и природных картин выступает главным двигателем художественного времени и пространства в романе, практически лишённом интриги и событийности. В соответствии с пасторальной традицией образы природы наделены собственной эстетической и этической ценностью: здесь гармония природного бытия никем не ставится под сомнение, даже если состояние погоды и не нравится персонажам. При этом ряд пейзажных изображений с полным правом может претендовать на звание картины, разворачиваясь в целостный художественный образ. Одна из таких пейзажных зарисовок появляется уже в экспозиции, в первой главе, когда взору Гая, едущего со станции Шипкот на двуколке местного жителя Годболда, открывается следующий вид: «Справа и слева широкими полосами раскинулись пастбища, и, когда мистер Годболд остановился на минуту, чтобы взглянуть на колею, воздух, наполненный переливающимся золотом осенней пыли, казалось, поделился с ним богатством своего безмолвия: вдоль редкой придорожной посадки цветки цикория пылали насыщенным бледно-голубым цветом расстилавшегося над ними сентябрьского неба, и Гай, подобно им, почувствовал благоговение перед этой безоблачной картиной. Дорога ещё с полмили бежала вверх, затем резко ныряла вниз в долину реки Гринраш, откуда изящно тянулся в воздух шпиль Уичфордской церкви, похожий на струйку дыма, поднимающуюся из переливчатой короны, парящей над городком, прилепившимся к дальнему склону холма» («The country tossed for miles to right and left in great stretches of pasturage, and when Mr. Godbold pulled up for a moment to look at a trace, the air brilliantly dusted with autumnal gold seemed to endow him with the richness of its silence: along the sparse hedgerow chicory flowers burned with the pale intense blue of the September sky above, and Guy felt like them worshipful of the cloudless scene. The road ran along the upland for half-a-mile before it dipped suddenly down into the valley of the Greenrush from which the spire of Wychford church came delicately up into the air, like a coil of smoke ascending from the opalescent corona that hung over the small town clustered against the farther hillside») [293, с. 15].

Пейзаж выступает здесь способом характеристики места действия как *locus amoenus*, поскольку налицо такие признаки идеального пейзажа (по классификации М. Эпштейна [257, с. 131]), как тёплое время года (начало сентября), солнечная погода, наличие цветов, живой изгороди, реки. В данном случае идеальный пейзаж маркирует место действия как потенциально идиллическое.

С другой стороны, в этом описании узнаются черты национального английского пейзажа, ставшего известным благодаря работам выдающихся английских художников – Т. Гейнсборо, Дж. Констебля, У. Тёрнера, - где при всём различии их манер присутствует характерная лоскутность, холмистость местности, глубокие зелёные долины, извивающиеся русла рек, пастбища как атрибут сельскохозяйственной деятельности. Очевидно знание автором живописных приёмов - здесь вид на окрестности Уичфорда изображается с высокой точки обзора, дающей возможность панорамного «земного» вида. Более всего живописная композиция напоминает манеру Констебля. Искусствовед Е.С. Медкова в связи с его творчеством отмечает: «Дорога (или река как аналог дороги) у Констебля всегда имеет видимую на горизонте цель в виде селения, дома или силуэта собора <...>» [118]. Изображение световоздушной среды - свечение, переливчатость – наваяно, видимо, импрессионистической манерой Тёрнера. В целом пейзаж вполне реалистичен, во-первых, потому, что (как у Констебля, основателя реалистического пейзажа), здесь изображены самые заурядные объекты - редкая растительность придорожных посадок и т.п.

Однако выраженная субъективно-экспрессивная манера описания этого идеального вида говорит о присутствии иных стилевых влияний. Описание пейзажа отмечено орнаментальностью, усложнённостью: обращает на себя внимание громоздкость синтаксических конструкций (в параграфе всего два предложения), избыточность экспрессивной лексики, (the air **brilliantly dusted with autumnal gold**, seemed to **endow him with the richness of its silence**); нагруженность фразы тропами: метафорами, олицетворением, оксюморонам (**autumnal gold**, chicory flowers **burned with the pale intense blue of the September**

sky above (выделено мной – Л.С.)). Как в стихотворениях символистов, здесь сливается внешнее (картина солнечного сентябрьского полдня) и внутреннее (восторг героя, переживание им острого ощущения счастья и гармонии). Персонифицируя природные объекты – цветки цикория - и уравнивая себя с ними, герой по сути обожествляет природу в духе пантеизма романтиков и символистов, что сближает данное пейзажное описание с эстетско-символистской поэтикой рубежа XIX-XX веков. Оранментальность, усложнённость, поэтизированность фразы выступают признаками маньеризма как черты переходности.

Закономерен вопрос о принадлежности данного фрагмента художественной речи, то есть, о том, с чьей точки зрения дается описание. Очевидно, что не с точки зрения Годболда, чьё восхищение уместается в три слова: «Tasty little place». Нельзя исключить присутствия точки зрения автора, но всё же представляется, что здесь доминирует точка зрения героя, Гая Хейзелвуда, с его стремлением к эстетизации действительности. Гай смотрит на окрестности Уичфорда взглядом горожанина, открывающего для себя прелесть сельского пейзажа, взглядом образованного человека, знакомого с основами пейзажной композиции и колористики и взглядом поэта, склонного к орнаментальному стилю. Пейзаж выступает здесь не только в функции описания места действия, но и характеристики героя как эстета и человека с «артистическим темпераментом», как скажет о нём позже Моника Грей.

Своего рода контрастом приведённому идеальному пейзажу становится ночной пейзаж, которым завершается первая глава. С наступлением сумерек Гай не зажигает свечей, но в тёмном доме ему становится неудобно, он отдёргивает шторы на окне, и как раз застаёт момент восхода луны, обставленный с некоторой театральностью (шторы функционируют здесь как занавес): «В это мгновение её ободок показался над темными холмами, и вскоре огромная луна цвета блеклого золота поплыла над кромкой земли. Хотя она появилась не для того, чтобы проливать свет, долина откликнулась на её присутствие, и Гай тоже поддался соблазну выйти из комнаты и пойти погулять по росе» («At that instant her rim appeared above the black hills, and presently a great moon of dislusted gold swam

along the edge of the earth. Although she appeared to shed no light, the valley responded to her presence, and Guy was lured from his room to walk for a while in the dews») [293, с. 21].

Выйдя в сад, герой оказывается в совершенно преображенной ночным светиллом местности: «В саду плотный туман окутал его влажными серебряными складками; но над головой было ясное звёздное небо, и он мог видеть, как луна медленно полирует свой диск, плывя по небесному своду. Он обнаружил, что оказался в какой-то странной местности, где кроны деревьев, казалось, улетели от своих невидимых стволов, где на время затихли все звуки, только его собственные шаги по мокрой траве издавали что-то похожее на звуки скрипки» («Out in the orchard a heavy mist wrapped him in wet folds of silver; yet overhead there was clear starlight, and he could watch the slow burnishing of the moon's face in her voyage up the sky. It was a queer country in which he found himself, where all the tree-tops seemed to be floating away from invisible trunks, and where for a while no sound was audible but his own footsteps making a music almost of violins in the saturated grass») [293, с. 21-22].

Ночной пейзаж создан в иной художественной манере, нежели дневной. Во-первых, точка обзора теперь находится внизу, в том числе потому, что на уровне земли герой ничего не видит из-за тумана. В живописи это даёт возможность дать больше небесной панорамы. В отличие от статичного дневного пейзажа, здесь всё находится в движении. Если идеальный пейзаж нормативен, то ключевое слово данного ноктюрна – *queer*: странный, необычный. Вспомнив об особом отношении к ночи в эстетике романтизма, такой тип пейзажа можно определить как романтический, учитывая также его динамичность и одухотворенность, что не противоречит «сплавленным» эстетическим тенденциям переходного периода. Лунный свет магическим образом трансформирует окружающее пространство, делает его неузнаваемым. По сути, этот ночной пейзаж актуализирует тему магии, волшебства, очарования идиллического мира Уичфорда, обозначенную в самом названии городка – *Wychford*, – которое можно перевести как «ведьмин брод».

Далее визуальная часть ночного пейзажа сменяется звуковой (ночь беззвучная, «тихая»). Зрительное восприятие отключается вовсе, и Гай, всё так же окружённый густым вечерним туманом, воспринимает реальность лишь посредством раздающихся вокруг звуков: «Исподволь в тишине зазвучали разнообразные звуки. Он услышал сухой писк летучей мыши и как пережевывают жвачку коровы, пасущиеся на другой стороне ручья. Сам ручей что-то бормотал и затихал, бормотал и затихал; полёвки, пившие у берега воду, издавали всплески, чьё звучание, повышаясь и понижаясь как в гаммах, напоминало низкие ноты цимбал. Вдалеке заухала сова, залаяла выдра; потом, когда проходил по середине сада, он не слышал ничего, только с торжественным стуком падали яблоки, пока скрип шлюзовых ворот не поглотил все более лёгкие звуки» («Gradually a variety of sounds began to play upon the silence. He could hear the dry squeak of a bat and cows munching in the meadows on the other side of the stream. The stream itself babbled and was still, babbled and was still; while along the bank voles were taking the water with splashes that went up and down a scale like the deep notes of a dulcimer. Far off, an owl hooted, an otter barked; and then as he crossed the middle of the orchard he was hearing nothing but apples fall with solemn thud, until the noise of the lock-gate swallowed all lighter sounds») [291, с. 22] (*выделено мной – Л.С.*).

Многообразие природных звуков выстраивается здесь в определённую звуковую гармонию, и возникает, по сути, музыкальный (звуковой) пейзаж. На примере данного эпизода есть смысл говорить и об особой утончённости мировидения на переходном этапе. Эта природная «музыка» станет увертюрой к судьбоносной встрече Гая с сёстрами Грей.

Ночной пейзаж вызывает не меньший отклик в душе героя, чем дневной. Однако, если на идеальный солнечный пейзаж откликается в первую очередь сознание героя, то лунный ночной апеллирует скорее к его воображению, и Гай думает о том, что хотел бы суметь в стихах рассказать немного о магии этой осенней ночи. Именно в этот момент с берега реки доносится мелодичный смех: «<...> его голова была так наполнена лунным светом, что если бы он столкнулся лицом к лицу с легендарной королевой фей, он едва бы удивился» («<...>

suddenly he heard from the depths a sound of laughter, so full was his brain of moonshine that if he had come face to face with a legendary queen of fairies, he would hardly have been surprised») [293, с. 23].

Охваченный любопытством, он идёт на звук, и встречает трёх прекрасных девушек. От испуга одна из них переворачивает свою корзину, рассыпав грибы, которые, раскатившись по траве, «выстроили миниатюрный восточный город, такими белыми и холодными казались купола их шляпок под луной» («the mushrooms <...> tumbled upon the the grass to be an elfin city of the East, so white and cold were their cupolas under the moon») [293, с. 24]. Вызвавшись помочь собрать грибы в корзину, Гай узнаёт, что они дочери местного пастора. Встреча с сестрами Грей, поданная в волшеббно-сказочных модуляциях (по крайней мере, в восприятии Гая), становится завязкой действия.

Баланс дневного и ночного, солнечного и лунного, светлого и тёмного, заданный в первой главе сменой природных картин, станет важным фактором поэтики романа, иллюстрируя в дальнейшем разные типы мировосприятия (Полине близка дневная, солнечная, пасторальная сторона бытия, Гаю – ночная, лунная, романтическая) и диалектику разных сторон человеческой души (светлого и тёмного, рационального и чувственного и т.д.).

В течение первого идиллического года в романе доминирует дневной пейзаж в его самых разных погодных проявлениях. В каждой из глав появляется небольшая сезонная зарисовка-портрет месяца. Автор зачастую прибегает к поэтическим приемам: олицетворениям, метафорам, сравнениям, что вносит в повествование лирическую интонацию. Поскольку основная драматическая нагрузка переносится на внутреннюю жизнь персонажей, ведущим средством повествования (наряду с описанием) становится несобственно-прямая речь или внутренний монолог. Пейзажные вкрапления иногда «вторгаются» во внутренние монологи героев, иллюстрируя то или иное психологическое состояние. Чаще всего состояние природы созвучно настроению героев: «Сероглазый девственный месяц, не принадлежащий ни одному времени года, вынужденный часто испытывать на себе как злобу отступающей зимы, как и хулиганский натиск

весны, приобрёл ту самую серьёзность, что соответствовала настроению Гая» («The grey-eyed virginal month, that is of no season and must as often bear the malice of Winter's retreat as the ruffianly onset of Spring, had now that very seriousness which suited Guy's troth») [293, с. 120].

Во второй части романа начинает доминировать ночной пейзаж и чаще появляются картины непогоды. Это отражает изменения в восприятии Гаем внешнего мира: он уже не видится ему идиллическим или просто дружелюбным, и даже Полина вызывает у него первые приступы раздражения. Гай впервые задумывается о том, чтобы покинуть Уичфорд, хотя сам такое решение считает предательством своей любви. Вместе с расширением пространства ночи усиливается и влияние тёмных, подсознательных импульсов в отношениях героев, что также является чертой переходности, когда внимание писателей обращается к тайной, «неофициальной» стороне сознания. На поверку любовные терзания Гая, которые он обозначает куртуазным термином 'love sickness' или 'love madness', больше напоминают проявления фрейдовского либидо: ощущая, что они на краю катастрофы, и пытаясь найти способ преодолеть духовные противоречия, Гай начинает проявлять свою любовь с особой страстностью, но это не сближает влюблённых: («Он знал, что заставляет её таким образом страдать, но понимание этого лишь подстёгивало его эгоистическую пылкость. В их отношениях появилась какая-то жестокость, которая самому Гаю была ненавистна, но в сложившихся обстоятельствах, когда он испытывал лихорадочное удовольствие от того, что причиняет ей боль, он ежедневно позволял себе всё больше вольностей. <...> Он с ужасом осознавал, что оскорбляет её любовь к нему, но чем больше он это понимал, тем более грубо себя вёл, пока не стал иногда в испуге задаваться вопросом, а не родилось ли в глубине его души стремление разрушить свою любовь до основания») «He was aware that she was terribly tried by this, but the knowledge made him more selfishly passionate. A sort of brutality had entered into their relation which Guy hated, but to which in these circumstances that made him feverishly glad to wound her he allowed more liberty every day. <...> He was horribly conscious of abusing her love for him, and the more he was aware of that,

the more brutal he showed himself until sometimes he used to wonder in dismay if at the back of his mind the impulse to destroy his love altogether had been born» [293, с. 318].

Поскольку количество свиданий влюблённых жёстко ограничивает семья Полины, Гай уговаривает возлюбленную сбежать из дома по ночам и кататься с ним на лодке, иногда до утра. Тайные ночные свидания для Полины становятся страшным испытанием. Для неё как для героини пасторальной, ночь – чуждое пространство, тем более готический топос, который в романе связан с заброшенным Уичфордским аббатством и старой мельницей, наводящими на неё ужас, природу которого Гай, с его романтическими пристрастиями, никак не может понять. Именно туда привозит Гай Полину во время последнего такого свидания в июне, где с ней случается нервный срыв, она кричит, падает в воду и едва не топит себя.

Драматическое влияние на взаимоотношения влюблённых окажут обозначившиеся духовные противоречия – Гай признается Полине, что он атеист и ходил в церковь, лишь чтобы видеть её. Она, дочь пастора и носительница искренней веры, воспринимает это как кощунство, Гай же возмущен тем, что Полина ездит на исповедь к какому-то незнакомому человеку и рассказывает ему об их любви. Последнюю точку в отношениях героев поставят разногласия нравственно-этического характера: Гай озвучивает идею свободы художника в вопросах любви, что станет последней каплей в накопившихся противоречиях, и Полина принимает решение расторгнуть помолвку.

Используя жанровый каркас старинного жанра пасторали, Маккензи создаёт современный психологический роман, где проступают характерные для переходного периода рубежа веков мотивы «битвы полов», порой изощрённая и недостойная героя-мужчины месть женщине, во многом связанная с компенсаторикой неудавшейся жизни, что заставляет вспомнить литературный опыт предшественников Маккензи – и прежде всего С. Кьеркегора с его «Дневником соблазнителя». И вместе с тем явной художественной удачей «рубежного» автора можно считать психологически точное изображение того, как

постепенно и незаметно светлое и прекрасное чувство вытесняется мелкими житейскими обидами, разочарованием, жестокостью и даже ненавистью.

В пейзажной поэтике романа «Гай и Полина», конечно, отчетливо заметен интерес автора к художественным экспериментам рубежа веков, в частности к синтезу или взаимодействию искусств, расширению возможностей художественного языка. По сути, он использует те средства, которые сейчас называют интертекстуальными и интермедийными. Взаимопроникновение живописного и музыкального составляет одну из самых примечательных особенностей романа.

Музыкальность романа создавалась автором вполне осознанно и последовательно. В своих воспоминаниях он отмечал, что пытался построить роман как сонату для скрипки и фортепиано: «I was determined to show with Guy and Pauline that I could tackle as difficult a piece of construction as any novelist could set himself, by composing a sort of violin and piano sonata» [298, с. 234]. Писатель стремился перенести на литературное произведение структурные принципы произведения музыкального, что, как показывают некоторые современные исследования³, в полной мере невозможно. Тем не менее, в композиции романа идея сонатной формы реализуется как звучание двух «инструментов» - голосов Полины и Гая (в «визуальной» терминологии – чередование двух «точек зрения»).

Музыка в романе представлена многопланово. Во-первых, это музыка природы – своего рода проявление ‘*musica mundana*’, «музыки сфер» - космической гармонии мироздания. В пасторальном мире Уичфорда она реализуется через природный звукоряд – жужжание пчёл, пение птиц, шум дождя и т.д. В саду Гая у каждой тропинки – ‘its own melody of running water’ («своя собственная мелодия струящейся воды»).

³ См.: Ашмарин И. И. Музыкальность как культурогенный феномен (естественнонаучные и антропологические аспекты). [Электронный ресурс]: <http://www.sociology.mephi.ru/docs/kulturologia/html/ashmarin.html>; Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 2007. [Электронный ресурс]: <http://cheloveknauka.com/sistema-ponyatiy-i-terminov-muzykovedeniya-v-istorii-evropeyskoj-poetiki>

Другой тип музыки – ‘*musica humana*’, музыка человеческая. Она связана с выражением внутреннего мира героев и выступает «критерием душевных и духовных достоинств» [116, с. 31]. Именно любовь к музыке становится для Гая «пропуском» в дом Греев, и первый вопрос, который миссис Грей задаёт Гаю при встрече, – любит ли он музыку.

В романе «Гай и Полина» есть несколько эпизодов, описывающих, как сёстры Грей исполняют произведения камерной музыки, играя трио или квартеты вместе с матерью. Именно музыка открывает Гаю всю красоту отношений, царящих в этой семье. Однако в описание исполнения музыкального произведения – своего рода музыкальный экфрасис – вторгается визуальное и живописное. Наблюдая за игрой сестёр, Гай думает об удивительной декоративности сцены, её «картинности». Ему больше нравится, когда девушки играют трио: тогда он и миссис Грей слушают их, сидя в креслах эпохи Карла с высокими плетёными спинками, как два дарителя на старинной картине флорентийской школы, оставаясь за рамками картины и в то же время являясь её частью: «He liked best perhaps the trios, when he and Mrs. Grey, each in a Caroline chair with tall wicker back, remained outside, and yet withal as much in the picture as two donors painted by an old Florentine» [293, с. 56].

В то же время инструмент, манера игры, а также цветовая палитра раскрывают особенности характера каждой из сестёр Грей. В аккомпанементе Моники на фортепиано, подчёркивается изысканное мастерство исполнения, но также холодность, отстранённость, рациональность. Её образ «написан» холодными красками: белое платье, волосы бледного золота: «Monica in a white dress sat straight and stiff with pale gold hair that seemed the very colour of the refined, the almost rarefied accompaniment upon which her fingers quivered and rippled. Something of her own coldness and remoteness and crystalline severity she brought to her instrument, as if upon a windless day a fountain played forth its pattern» («Моника в белом платье сидела прямо и неподвижно, её бледно-золотые волосы казались цветом того изысканного, почти утонченного аккомпанемента, над которым порхали и трепетали её пальцы. Что-то от своей холодности, отстраненности и

кристальной строгости она привнесла в свой инструмент, словно в безветренный день фонтан играл своими узорами») [293, с. 56].

Маргарет составляет контрастную пару Монике и тёплой цветовой гаммой (платье цвета янтаря, тёмные глаза), и глубоким звучанием своей виолончели, и по-матерински тёплым отношением к ней: «Margaret's amber dress deepened from the shade of Monica's hair, and Margaret's eyes glowed deep and solemn as the solemn depths of the violoncello over which she hung with a thought of motherhood in the way she cherished it» («Янтарное платье Маргарет темнело на фоне волос Моника, а глаза Маргарет сияли глубоко и торжественно, как торжественные глубины виолончели, над которой она нависала как мать, лелеющая дитя») [293, с. 56].

Полина, раскачивающаяся во время игры вместе со своей скрипкой, ассоциируется у Гая с сиянием розовых лепестков, издающим музыку. Здесь образ младшей сестры практически отождествляется с природной стихией: «Of her, as she swayed to the violin, nothing could be said but that from a rose-bloomed radiance issued a sound of music» («О ней, покачивавшейся под звуки скрипки, нельзя было сказать ничего, кроме того, что из розового сияния исходили звуки музыки») [293, с. 57].

Общее впечатление, производимое сёстрами на Гая, – ощущение красоты. Их жизнь представляется Гаю в визуальном образе – в виде упорядоченного узора, как танец божественных Ор на греческом фризе: «Guy could almost see every hour of their girlhood passing in orderly pattern, as the divine Hours dance along a Grecian frieze» («Гай почти видел, как каждый час их девичества проходит в упорядоченном ритме, подобно тому, как божественные Оры танцуют вдоль греческого фриза») [293, с. 57].

Сравнение сестёр с Орами, богинями времён года, – ключ к пониманию живописной аллюзии, связанной с аллегорическим изображением времен года в образах девушек. Строгая и сдержанная Моника, «выписанная» в холодной гамме, воплощает зиму. Маргарет, чей портрет создан тёплыми красками, – воплощение чувственного лета. Юная и порывистая Полина, занимающая в цветовой гамме промежуточное положение между Моникой и Маргарет (голубые

глаза, светло-каштановые волосы), – портрет весны. Осень воплощает миссис Грей. Показательно, что она больше всего похожа на Полину. Гай также думает о том, что они – как разные фазы луны: Полина – молодая, а её мать – старая.

Музыкальность, несомненно, вносит элемент лиризма, особой проникновенности в драматическую историю Гая и Полины, служит способом углубления психологизма. Аппелляция в романе «Гай и Полина» к живописной и музыкальной традиции – это попытка диалога с иными искусствами и культурными эпохами, переосмысления творческого наследия, эксперимент по расширению параметров художественного мира и возможностей художественного языка.

История несостоявшегося поэта и его несостоявшегося брака потребовала привлечения весомого интертекстуального ресурса, основу которого составляют цитаты из лирических произведений, поэтические аллюзии и реминисценции. В тексте романа упоминаются имена и произведения многих выдающихся поэтов: Данте, У. Шекспира, Д. Донна, Д. Мильтона, А. Поупа, С. Колриджа, Дж. Китса, П.Б. Шелли, А. Теннисона, Р. Браунинга, Д.Г. Россетти, К. Россетти, У. Морриса, А.Ч. Суинберна.

Биографические аллюзии выступают в качестве параллелей или иллюстраций к ситуации главного героя, который не только использует в качестве образца творческое наследие поэтов, но и опирается на их жизненный опыт. Например, историю четырнадцатилетней помолвки Теннисона Гай вспоминает, чтобы убедить себя в том, что два или три года ожидания брака с Полиной – это не так уж долго. Раздумывая, как скоро они смогут пожениться при его доходе в сто пятьдесят фунтов, он вспоминает, что Колридж когда-то вступал в брак с меньшим доходом.

Поэтические интертексты выполняют многообразные художественные функции. Прямое цитирование стихотворений и поэм в некоторой мере служит задачам жанрообразования: таким образом Маккензи изящно обыгрывает использование в пасторальном романе лирических вставок. Например, песня шута из «Двенадцатой ночи» Шекспира, которую Гай поёт, плывя на лодке из

Оксфорда в Уичфорд, выступает в роли «пастушеской» монодии. Шекспировский текст здесь также напоминает об основной теме цикла «Театр молодости» – быстротечности молодости, выступающей своеобразной вариацией старинного мотива ‘carpe diem’:

<i>What is love? 'tis not hereafter;</i>	<i>Нам любовь на миг даётся.</i>
<i>Present mirth hath present laughter;</i>	<i>Тот, кто весел, пусть смеётся:</i>
<i>What's to come is still unsure:</i>	<i>Счастье тает, словно снег.</i>
<i>In delay there lies no plenty;</i>	<i>Можно ль будущее взвесить?</i>
<i>Then come kiss me, sweet and twenty,</i>	<i>Ну, целуй – и раз, и десять:</i>
<i>Youth's a stuff will not endure. [293,</i>	<i>Мы ведь молоды не век.⁴</i>

с. 155]

Поэтические произведения иногда намечают проекцию дальнейшего развития сюжета. Например, после первой встречи и знакомства с сёстрами Грей на фоне романтического лунного пейзажа, Гай читает «Канун Святой Агнессы» Дж. Китса. Сюжет поэмы, где действие тоже разворачивается лунной ночью, «предвещает» грядущее рождение собственной любви Гая.

Второй раз эта же поэма Китса появляется на страницах романа в главе «Ещё одна осень. Ноябрь». В развитии действия прошёл год. Терзаемый «любовным безумием» (*love madness*), Гай впервые уговаривает Полину выйти ночью к нему на свидание в сад. В напряжённом ожидании условленного времени - одиннадцати часов вечера – герой читает «Канун Святой Агнессы», когда к нему неожиданно заходят местные знакомые Брайдон и Уилшер. Вынужденный вести с ними пустяшную светскую беседу, Гай «смотрел на томик Китса, лежащий лицом вниз на столе, надеясь, что ему ещё позволят вернуться к рыцарям и дамам, предающимся своим бессловесным молитвам, пока с трепетом не подумал о моменте, когда сможет прочесть: «О, сотни лет, должно быть, пролетели, - / Следы влюблённых стёрты, сметены...»⁵ («eyed the volume of Kleats lying face downward on the table, hoping he would be allowed to come back to the knights and ladies praying in dumb oratories, while he thought with a thrill of the

⁴ Перевод Э. Линецкой

⁵ Перевод Е. Витковского

moment when he should be able to read: “And they are gone; ay, ages long ago / These lovers fled away into the storm”» [293, с. 263-264]).

Несовпадение внешнего и внутреннего дискурсов усиливает драматизм ситуации, не лишённый элемента комизма: Гай хочет вернуться к героям Китса, чтобы настроиться на возвышенный лад, но вынужден слушать, какая искусственная муха служит лучшей насадкой на рыбалке. В данном эпизоде мотивы «Кануна Святой Агнессы» актуализируют тему тайны и «бегства влюблённых», по крайней мере, из-под контроля родителей и от взглядов любопытствующих. Звучит здесь и элегическая нота, связанная с «убивающим» временем – в заключительных строках поэмы Китса речь идёт о том, что теряются следы даже большой любви. В контексте романа поэма Китса развивает мотив быстротечности молодости, чьё приближающееся окончание так драматично ощущает Гай.

Поэтические образы выступают порой в роли «предвестников» судьбы или alter ego персонажей. Имя Святой Агнессы, которая считалась покровительницей брака, но также целомудренных дев, не желающих вступать в брак, наряду с упоминанием ещё ряда непорочных девственниц – Святой Розы Лимской, Святой Урсулы - косвенно указывает на неосуществимость брачных планов Полины. С другой стороны, образ нежной Маделины, героини поэмы Китса, дистанцирующейся от грубого пиршества в родовом замке, живущей в собственном мире грёз и фантазий, выступает «двойником» Полины.

Однако когда нежное и трепетное чувство любовного восторга перерастает в пылкую страсть, образ Полины в сознании Гая трансформируется в образ Безжалостной красавицы из баллады Китса *La Belle Dame Sans Merci*. И хотя в отношениях Гая и Полины до момента разочарования ещё далеко, эта баллада по своему пророчит им несчастье. Первая строчка четвёртой строфы стихотворения Китса ‘I met a lady in the meads, / Full beautiful - a faery's child’⁶ («Я встретил

⁶ Keats, John. *La Belle Dame Sans Merci* [Электронный ресурс] / John Keats – Режим доступа: <http://www.bartleby.com/126/55.html>

девушку в лугах / Дитя пленительное фей...»⁷), отсылает к ситуации рождения чувственности в отношениях героев. Речь идёт о сцене, когда Гай и Полина тайком сбегают из дома Греев и носятся по залитым майскими дождями лугам, упиваясь ощущением свободы: «The meadow they had found was crimsoned over with ragged robins that in this strange light glowered angrily like rubies. Pauline bent down and gathered bunches of them until her arms were full. Her skirt was wet, but still she plucked the crimson flowers; and Guy was gathering them too, knee-deep in soaking grass. What fever was in the sunset to-night? <...>Guy caught her to him; and into that kiss the fiery sky entered, so that Pauline let fall her ragged robins and they lay limp in the grass and were trodden under foot» [293, с. 163-164] («Луг, который они нашли, был малиновым от кукушкиного цвета, цветки которого под этим странным освещением, казалось, уставились на них сердитым рубиновым взглядом. Полина наклонилась и стала рвать их охапками, сколько вместилось в руки. Её юбка намочила, но она продолжала срывать кроваво-красные цветы; Гай тоже их рвал, стоя по колено в мокрой траве. Что за лихорадка была в сегодняшнем закате? <...> Гай притянул её к себе, и в их поцелуй вошло пламенеющее небо, Полина уронила сорванные цветы, и они безвольно лежали на траве, пока их не растоптали»).

Растоптанный кукушкин цвет станет для героев символом страсти и беды. А образ Полины в сознании Гая начинает двоиться, подобно тому, как это происходит с образом героини в упомянутой балладе Китса. На то, что Полина тоже несёт в себе угрозу (любобной муки, опасность для свободы поэта), указывает сближение её с образом Безжалостной красавицы, когда Гай и его друг Майкл Фэйн называют Полину между собой 'fairy's child' (дитя феи), как героиню баллады. В ту же ночь в воспалённом сознании Гая многократно повторяются строки из этого стихотворения Китса: «"La belle Dame sans mercy hath thee in thrall!" / 'La belle Dame sans mercy hath thee in thrall!' / 'La belle Dame sans mercy hath thee in thrall!" The words did not cool Guy's pillow that night, but they

⁷ Перевод Л. Андрусона представляется наиболее точным. Режим доступа: <http://top-antropos.com/john-keats-la-belle-dame-sans-merci-leonid-andruson>

led him by strange ways into a fevered sleep» [293, с. 164]. («Жестокой нашей госпожи / Теперь ты будешь раб»!⁸ Эти слова не остудили подушку Гая той ночью, но странным образом погрузили его в лихорадочный сон»).

Полина, живущая в мире фантазии и воображения, вызывает у Гая также ассоциации с Блаженной девой – Небесной подругой (*The Blessed Damozel*) Д. Г. Россетти. Известный переводчик Г. Кружков по поводу этого стихотворения заметил: «Многие критики первой чертой прерафаэлитской школы называют dreaminess - мечтательность, задумчивость, погруженность в грёзы. Такой грёзой видится знаменитое стихотворение “Блаженная дева” (*The Blessed Damozel*) Россетти» [90]. Образ появляется во внутреннем монологе Гая в связи с размышлением о религии и церкви. Получив приглашение от Полины на её двадцатый день рождения и сообщение, что в восемь она будет в церкви, Гай впервые задумывается о том, что они никогда не обсуждали проблему религии. Он, «несчастный и недостойный скептик» («miserable and unworthy sceptic» [293, с. 159]), считает для себя святотатством «посягать на её сегодняшнее священнодействие» («to intrude upon such sanctities as hers would be today» [293, с. 158]). С другой стороны, он понимает, что Полина будет его ждать, и если он не придёт, огорчится: «She would be like the blessed damozel leaning out from the gold bar of Heaven and weeping because he did not come. There was no gain from honesty, if she were made miserable by it» [293, с. 159] (*выделено мной – Л.С.*). («Как Блаженная дева, она будет выглядывать из-за золотой ограды небес и плакать, потому что он не пришёл. Что толку от честности, если из-за неё она будет несчастна»). По сути, вопрос веры впервые осмысливается Гаем как серьёзное препятствие, хотя сами отношения влюблённых ещё находятся на подъёме.

В следующий раз аллюзия, связанная с этим стихотворением Россетти, появляется в главе «Ещё одна весна. Март». За год в отношениях влюблённых накопилось множество противоречий, на пути их союза возникло множество препятствий. Гая преследуют кредиторы, и чтобы погасить долги, ему приходится

⁸ Полный и достаточно точный перевод этой строчки предлагает А. Щедрцов. Режим доступа: <http://top-antropos.com/literature/biblioteka/item/188-john-keats-la-belle-dame-sans-merci-aleksandr-shedretsov>

продать бóльшую часть своих книг. Ему никак не удаётся опубликовать сборник стихотворений, и раз в несколько дней очередной издатель возвращает ему рукопись.

Первая серьёзная размолвка влюблённых происходит, когда Гай узнаёт, что Полина была на исповеди. Он требует, чтобы она отказалась от этого обычая. По сути, Гай ставит Полину перед выбором «любовь или вера» и впервые сознательно даёт ей возможность разорвать помолвку. Позже, успокоившись, он пытается понять, почему религиозность Полины нравилась ему раньше, но стала раздражать теперь: «The spectacle of Pauline's simple creed had hitherto pleasantly affected his senses; and she had taken her place with the heroines of romantic poets and painters. It had been pleasant to murmur: "Pray but one prayer for me 'twixt thy closed lips,/ Think but one thought of me up in the stars"⁹: and to compare himself with the lover of The Blessed Damozel had been a luxurious melancholy. Pauline and he had worshipped together in chapels of Lyonesse where, if he had knelt beside her with rather a tender condescension toward her prayers, he had always been moved sincerely by the decorative appeal they made to him» [293, с. 323] (*выделено мной – Л.С.*). («До сегодняшнего дня созерцание простодушной Полининой веры доставляло ему удовольствие; и она [Полина] заняла своё место среди героинь романтических поэтов и художников. Было так приятно шептать: "Помолись только раз обо мне сквозь сомкнутые губы, / Подумай лишь раз обо мне в вышине среди звёзд"¹⁰: а сравнение себя с возлюбленным Блаженной девы погружало в роскошную печаль. Вместе с Полиной они были в часовнях Лайонесса, где он, если и преклонял колени рядом с ней с довольно нежным снисхождением к её молитвам, он был всегда искренне тронут их декоративной привлекательностью»).

Если в первом случае образ Небесной подруги – Блаженной девы, предстаёт в контексте искреннего и трогательного чувства (хотя и несколько снижается в бытовых реалиях), второй раз он вписан в иронический обертон, маркером

⁹ Строки из стихотворения У. Морриса "Summer Dawn"

¹⁰ В сети Интернет есть украинский перевод М. Ореста: *Подумай мисль одну про мене в висоті, / Одну лише мольбу за мене піднеси*. Режим доступа: http://oklib.com.ua/photos/zarubijna_literatura/pdf/litnie_svitannya-vilyam_morris-zarubijna_literatura.pdf

которого выступает словосочетание *'a luxurious melancholy'*. Очевидно, что речь идёт об игре, позе страдающего влюблённого. Гай признаётся себе, что Полинина вера в Бога стала декоративным обрамлением множества его стихотворений. Ему становится стыдно, когда он вспоминает строки, которые теперь воспринимались как отвратительная неискренность, с которой он позволил поиграть своему перу: «Her faith had been the decorative adjunct of a great deal of his verse, and he flushed hotly to remember lines that now appeared as damnable insincerities with which he had allowed his pen to play» [293, с. 323]. Романтизация и эстетизация Гаем образа Полины – сотворение из неё Музы, Прекрасной дамы - искажает «пасторальную» природу героини, выступающей самым воплощением естественности и любви, в некотором роде «лишает» её жизни (пример «убийственной» эстетизации - Сибилла Вэйн у О. Уайльда), и это сыграет свою фатальную роль в расставании влюблённых.

Гай понимает, что воспетое им благочестие Полины было реальным и способным обратиться против него и его любви. Он вспомнил, что, читая стихотворение Кристины Россетти об отречении от возлюбленного, который не разделял её веру в Бога, он думал, что это поэтическое преувеличение. Теперь Гай понял, что так могло быть на самом деле: «Now indeed he could see why she was so much the greatest poetess of them all: her faith had been real. Lines from that Sonnet of sonnets came back to him, broken lines but full of dread: “I love ... God the most; / Would lose not Him but you, must one be lost”» [293, с. 324]. («Теперь он действительно понял, почему она была величайшей поэтессой среди них всех: её вера была настоящей. Строки из «Сонета сонетов» пришли ему на ум, разорванные строки, но внушающие трепет: “Я люблю ... Бога больше всего; / Потерять его не могу, лишусь тебя, утраты одного не избежать”»¹¹).

В приведённых отрывках из трёх интертекстем атрибутирована только одна, цитата из поэмы Кристины Россетти “Monna Innominata: A Sonnet of Sonnets”,

¹¹ В сети Интернет есть достаточно вольный перевод Тани Каммер: *Любить сильнее могу я только Бога, / Поверь, не оглянусь я у порога ...* Режим доступа: <http://www.proza.ru/2013/11/02/754>; и не очень точный перевод Дмитрия Густова: *Люблю тебя, но Бог сильнее любим; / Как быть, ведь в сердце может быть один;* Режим доступа: http://samlib.ru/g/gustow_d_j/m_i_6.shtml

которая намечает дальнейшее развитие сюжета, а именно расставание влюблённых. Две другие отсылают к творчеству выдающегося поэта, художника, дизайнера, издателя, «универсального человека» эпохи викторианства Уильяма Морриса. В первом случае это начальные строчки стихотворения «Summer Dawn» («Летний рассвет»), посвящённое тому, как лирический герой вместе с просыпающейся природой страстно ждёт рассвета и хотя бы мысленного знака от своей возлюбленной (в романе Маккензи подобная сцена будет вписана в сюжет). Во втором случае речь идёт о реминисценции, вызывающей в памяти поэму Морриса «The Chapel in Lyonesse» («Часовня в Лайонессе»). Страстный поклонник Средневековья и активный участник «артуровского возрождения», У. Моррис создавал многие свои произведения, в том числе поэтические, на основе образов и мотивов легенд о рыцарях «Круглого стола». К ним относится и «Часовня в Лайонессе», где представлены монологи трёх персонажей: сэра Озанны Храброе сердце, похороненного в часовне, но не умершего, «зависшего» между сном и явью, жизнью и смертью, сэра Галахада и сэра Борса де Ганис, созерцающих эту странную «жизнь в смерти».

Если учесть, что Лайонесс – легендарная страна, упоминающаяся в сказаниях о короле Артуре, то упоминание Гая о том, что они были в часовнях Лайонесса, - свидетельство того, что герой в значительной мере живёт в мире фантазий, как и Полина, проживая там не только свою любовь, но и свою славу, и мечты о создании Поэтической академии.

Примечательно, что имя Уильяма Морриса ни разу не упоминается в тексте «Гая и Полины», хотя влияние его эстетики и философии здесь самое существенное. Оно определяет не только художественные пристрастия героя, но и его жизненную модель. Само решение Гая бросить всё и уехать в деревню писать стихи – это стремление в моррисовском духе соединить природу и искусство. По словам исследовательницы творчества У. Морриса Э. В. Седых, писатель стремился «<...> согласовать поэтическую мечту с практицизмом бытия, сделать искусство жизнью, а жизнь – искусством. В такой идеальной жизни красивый человек, создающий красивые вещи, жил бы в красивом окружении, где бы

слились воедино все составляющие моррисовского синтеза искусств: прекрасный Дом, совершенная Книга и гармоничная Личность» [178, с. 21]. Именно поэтому в романе уделяется такое большое внимание дому. Плэшез Мид – старинное здание постройки 1590-го года, настолько срослось с окружающим пейзажем, что стало его органичной частью, напоминая обнажившуюся породу, «<...> the house displayed itself as much an integral part of the landscape as an outcrop of stone» [293, с. 15]. Дух Средневековья и вписанность в природу – это выбор дома в моррисовском духе. В романе Маккензи подробно описаны интерьеры, библиотека, окружающий сад, что в эстетике Морриса было важно: «Моррис был ваятелем эстетичного дома; он стремился не только украшать интерьеры и эстетизировать окружающую среду, но и придавать дому осмысленное литературно-живописно-декоративное звучание» [178, с. 19-20].

Фигура Уильяма Морриса, весьма значимая на рубеже XIX-XX вв., стала прототипом для образа художника Джона Ламберта, чьё поместье, Лэдингфорд Мэнор (*Ladingford Manor*), Гай посещает вместе с Полиной и её сестрой Маргарет: «<...> and so the three of them set out across a path in the meads that Guy populated with romantic figures of the mid-Victorian days. On this style Swinburn may have sat; here Burne-Jones may have looked back at the sky; and surely it were reasonable to suppose that Rossetti might have tied up his shoe on this big stone by the brook, even as Guy was tying up his shoe now» [293, с. 190-191] («<...>и вот они втроём отправились по тропинке через луга, которые Гай тут же населил романтическими фигурами средневикторианского периода. На этом перелазе мог сидеть Суинберн, вот тут Бёрн-Джонс мог оглянуться и посмотреть на небо, ну и вполне резонно можно было предположить, что Россетти мог завязывать шнурок на ботинке, поставив ногу на этот большой камень у ручья, как это делает сейчас Гай»).

В описании интерьеров Лэдингфорд-Мэнор, гобеленов и книг, изготовленных Джоном Ламбертом, картин, где изображена миссис Ламберт в образе Сидонии, Гиппархии, Эрменгарды и королевы Бланш угадывается наследие Морриса, в частности, его летний дом Кельмскотт Мэнор, который

наряду с другими домами, в которых он жил, воплощал «его идеал синтеза искусств, взаимодействия литературы с живописью и декоративными искусствами (Ред Хауз, Кельмскотт Мэнор, Кельмскотт Хауз)» [176, с. 19-20]. Хотя вышеперечисленных картин в действительности не существовало, они вызывают ассоциации со множеством других женских портретов, написанных Моррисом и прерафаэлитами: Гвиневры, Лилит, Прозерпины, Марианны и др. Отсылку к несуществующим произведениям искусства и литературы можно обозначить термином «псевдоинтертекстуальность». Отказавшись от имени Морриса, Маккензи создаёт универсальный образ человека-творца, которым мечтает стать Гай вслед за своим кумиром.

Моррисовское влияние моделирует и образно-композиционный строй романа, организованного по принципу «вреён года». Э. Седых отмечает важность этой темы в творчестве У. Морриса: «Передача состояния, длительности – главная задача изобразительного искусства Морриса; отсюда его частое обращение к теме «Времена года», которые рассматривались им как упорядоченные циклы природы и человеческой жизни, состояния души. Для изображения вреён года он использовал аллегорические женские фигуры <...>» [178, с. 27].

Ещё одно весомое поэтическое «присутствие» в романе «Гай и Полина» связано с Робертом Браунингом. В романе упоминается его поэма «Полина» и приводятся цитаты из двух стихотворений, «Двое в Кампанье» и «Статуя и бюст». Первое произведение обращает на себя внимание идентичностью имён главных героинь, в чём можно усмотреть пример интерфигуральной аллюзии. Самому Гаю эта поэма не нравится. По его мнению, Браунинг не уважает свою Полину, обходясь с ней слишком эгоистично, но в дальнейшем со своей Полиной будет вести себя практически так же. Обращает на себя внимание ряд биографических совпадений: Браунинг в юности по линии дипломатического ведомства, побывал в России и Персии. Гай служил в Македонии и планировал в конце романа отправиться в Персию, но в конце концов возвращается в Македонию, откуда когда-то сбежал в пасторальную реальность. Стихотворение Браунинга «Двое в

«Кампанье» посвящено теме сложности любовных взаимоотношений. Оно о том, что двое одним стать не могут, даже при огромном желании. Поэма «Статуя и бюст» - история неосуществившейся любви, развивающая тему скоротечности молодости и общий контекст неспособности современных молодых людей к реализации великой истории любви.

Поэтические аллюзии в романе «Гай и Полина» выполняют многообразные функции, придавая в целом тривиальному сюжету объём и глубину. Любовная история Гая и Полины предстаёт, с одной стороны, одной из многих подобных историй, уже рассказанных в мировой литературе. С другой стороны, «поэтическое сопровождение» наделяет повествование лиризмом и психологической убедительностью, и история гибели любви Гая и Полины обретает своё индивидуальное лицо, свежесть трактовки и значительность.

Таким образом, пасторальная топика и идиллический модус получают многообразное и разностороннее воплощение в романе Комптон Маккензи «Гай и Полина». В конце романа «Гай и Полина» любовная и семейная идиллии оказываются разрушенными, что поднимает вопрос о возможности их существования в современном мире, ставит под сомнение способность современного «молодого человека» соответствовать тем нравственным требованиям, которые предъявляют любовные и семейные отношения. В финале романа Гай терпит поражение в его противостоянии обыденности и времени – в финале романа он вдруг неожиданно ощущает, что постарел. Окончание молодости означает конец творчества и любви, и Гай покидает Плэшез Мид, чтобы вернуться в обыденную жизнь. Ему опять предлагают работу в Македонии – и он туда уезжает.

Выводы к главе 3

Проведённый анализ романов «Зловещая улица» и «Гай и Полина» позволяет сделать ряд выводов. Своеобразие поэтики этих произведений определяется в первую очередь лейтмотивом молодости.

В романах К. Маккензи тема молодости найдёт достаточно оригинальное воплощение как «the tragedy of youth» («трагедия юности»), где молодые люди необычайно драматично переживают неумолимый бег времени, отпущенного для юношеских безрассудств и творческих дерзаний, когда сама жизнь становится творчеством, и где из всех трагедий главная – взросление. Подобная рефлексия напоминает о родстве с другими переходными эпохами (ср.: *carpe diem*, романтическое восприятие жизни как мгновенья, быстротечность жизни в рококо, др.). Писатель апеллирует и к реалистической традиции «истории молодого человека», и в то же время тяготеет к театрализации и эстетизации темы, соединив её с «театром». В результате возникает стилевая эклектика, характерная для переходности: трактовка темы в «Театре молодости» и реалистична, и нереалистична одновременно, поскольку включает влияния, связанные с романтизмом, символизмом, эстетизмом, натурализмом.

В «Зловещей улице» Маккензи обращается к традиции романа воспитания, расширив его параметры за счёт вовлечения других жанров: сказки (1 книга), школьной повести (2 книга), университетского романа (3 книга) и «романа трущобы» (4 книга). Выбрав в качестве главного героя молодого человека из благополучной среды, Маккензи показал, что конфликт можно построить на углублении психологического анализа, что соответствовало тенденциям переходности. В «Зловещей улице» происходит замена театрализации как субпринципа игры на литературность: главный герой соотносит свою модель поведения с литературными образцами (Амадис Гальский, Дон Кихот, кавалер де Грие)

В романе «Гай и Полина» обыгрываются приёмы и мотивы пасторали и идиллический модус. Черты переходности связаны здесь не только с жанровой реновацией пасторали. Роман отмечен ярко выраженными приметаманьеризма. Синтез искусств проявляет себя в широком использовании поэтических приёмов, музыкальных и живописных средства, искусно вплетённых в прозаический нарратив.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема переходности представляет собой научную проблему, актуальную для всех отраслей гуманитарного знания. Переходность является на сегодняшний день становящейся научной категорией, концепция которой полностью ещё не сформирована. Существенные достижения в разработке категории переходности демонстрируют культурология, эстетика, философия, где представлены варианты парадигмального осмысления переходности, выделены её отличительные признаки, составлены варианты её типологии. Данные научные разработки имеют потенциал использования в литературоведении.

Осмысление феномена переходности стало возможным с появлением необходимого философского базиса на рубеже XVIII-XIX веков, когда философия осваивает категории движения, изменения, развития, процесса (И. Кант, И. Г. Фихте, Ф.И.Й. Шеллинг), складывается диалектический метод Гегеля, формируется романтическая эстетика (Ф. Шлегель, А. Шлегель). Новый этап в развитии концепции переходности связан с переосмыслением на рубеже XIX-XX веков идей А. Шопенгауэра, появлением философских концепций Ф. Ницше, О. Шпенглера. Во второй половине XX века происходит настоящий переворот в восприятии переходных эпох и феноменов, связанный с появлением синергетики, основы которой разработаны И.Р. Пригожиным. Культура предстаёт здесь в динамике взаимопорождения Порядка и Хаоса, при этом хаос, ассоциирующийся с переходностью, предстаёт как начало не только разрушающее, но и плодотворное, обеспечивающее порой истинный расцвет искусства и литературы.

Использование принципов синергетики дало новый толчок осмыслению переходности в гуманитарных науках. Во второй половине XX века переходность обрела категориальный статус и получила глубокую разработку в культурологии (М.С. Каган), и эстетике (О. А. Кривцун). Были выделены отличительные признаки переходных и стабильных культурных явлений (О. А. Кривцун), составлены паттерны стабильности и переходности (И.В. Леонов).

В литературоведении категория переходности сохраняет проблемный статус и системной научной разработки пока не получила. Теоретическое освоение

переходности осуществлялось в основном в рамках междисциплинарного подхода (В.Б. Земсков) или историко-теоретического (Вл.А. Луков, И.В. Вершинин, В.М. Толмачёв).

Переходность можно рассматривать как тип поэтики, то есть совокупность художественных проявлений. Одним из важнейших среди них является *искусствоцентризм* как выдвигание мира искусства в качестве альтернативы эмпирической действительности, как оформление артистического мироощущения в противовес обывательскому (филистерскому) здравомыслию. Искусствоцентризм связан с эскапизмом (бегство от действительности в мир художественного творчества или артистического жизнетворчества), (пан)эстетизмом (возвышением эстетических ценностей над прочими, культ красоты), литературной саморефлексией (вектор интереса и познания литературы направлен внутрь себя). Искусствоцентричные устремления актуализируют тему искусства и художника в литературе, что приведет к рождению жанра *Künstlerroman* (Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»).

Переходные периоды, как правило, характеризуются отсутствием большого стиля. Здесь доминирует эклектика, многостилие, индивидуальная манера. *Маньеризм* можно рассматривать как *парастиль* переходности, отмеченный стремлением к синтезу искусств (использованию музыкальных и живописных средств), усложнённостью образов (декоративность, орнаментальность), элитаризмом и учёностью (игра аллюзиями и реминисценциями), акцентированной искусственностью, «сделанностью» (маэстрия, 'tour de force'), углублённым психологизмом, эмоциональностью. Маньеризм – это разрыв с литературной традицией, проявляющий себя как культ новаторства и эксперимента, пересмотр и выдвигание новых жанров и стилей, обновление тематики, поиск новых художественных средств.

В переходные периоды игровое начало проявляет себя в гипертрофированных, акцентуированных формах. *Игру* можно рассматривать как *метапринцип* переходности, поскольку игра выступает прежде всего способом мирозерцания, основой картины мира. Актуализация представлений о жизни

как о театре, карнавале, маскараде, игре судьбы (слепой случайности) всегда происходит в кризисные переходные эпохи, обнажающие «сбои» в человеческом обустройстве мира.

Переходные типы искусства обнаруживают особенное пристрастие к *теме молодости*, позиционируя её как единственный полноценный период в жизни человека. Молодость противопоставляется зрелости (старости) в ряду антитез живое – мёртвое, прекрасное – безобразное, созидательное – разрушительное, подлинное – фальшивое, творческое – обыденное. Молодость концептуализируется как этический и эстетический идеал. Рефлексия о скоротечности молодости реализуется в форме обострённой чувствительности. На рубеже XIX-XX веков тема «молодого человека» и жанр *Bildungsroman* переживают существенное обновление, связанное с углублением интроспективности и психологизма, чему способствуют открытия, сделанные Фрейдом в области психоанализа (теория бессознательного и учение о сексуальности), а также феминизацией.

Переходность отмечена пересмотром морально-нравственных норм, что проявляет себя в проповеди имморализма, а порой и аморализма. Переходность проявляет интерес к маргинальному (хаос, уродство, зло, смерть, болезнь), в том числе разрушению гендерных стереотипов, что на рубеже XIX-XX веков находит выражение в феминизации, интересе к гомоэротизму и андрогинности.

Феминизация связана с глубинным сдвигом в мировоззрении и идеологии эпохи в сторону преобладания категорий, связываемых с женским началом: природного, иррационального, интуитивного. С феминизацией ассоциируется усиление дионисийского начала, нарастание хаоса и опасность саморазрушения. Отсюда – стремление части мужской культурной элиты противопоставить аполлоническое, рациональное начало, что найдёт выход в том числе в антифеминистических теориях. В литературе феминизация проявит себя в художественных экспериментах модернизма: в переносе действия во внутренний мир, разработке «потока сознания» (В. Вулф, Дж. Джойс). С феминизацией связаны мифотворчество и синтезу искусств, воплотившими синкретические

устремления времени, а также интерес к андрогинности и гомосексуальности как способам обретения новой цельности, преодоления фрагментации и разлада. С феминизацией романа и искусства будет связан радикальный пересмотр и столь значимой для литературы темы, как *дом и семья*. На рубеже веков эти образы перестают быть символами уюта и убежища от одиночества, приобретая черты разлада и дисгармонии, которыми отмечен внешний мир.

Анализ ранних романов Комптона Маккензи демонстрирует продуктивность поэтологического подхода к переходности. Произведения «Театра молодости» Комптона Маккензи отмечены такими чертами переходности, как игра (театрализация) и культ молодости, которые выделены в названии цикла «Театр молодости».

Игра выступает художественной доминантой переходности, реализуясь в разных аспектах поэтики романов. В «Театре молодости» обыгрываются различные жанровые традиции (*Bildungsroman*, пастораль, стилизация (пастиш), социально-бытовой роман, психологический роман), художественные языки (романтический, натуралистический, реалистический, символический), авторские маски (всеведущий автор, объективный повествователь). На сюжетно-композиционном уровне используется игровая логика обратности, перевёртыша, неожиданности («Бегство влюблённых», «Карнавал»); возникает символическое амплуа, маска, *alter ego* для героя (Коломбина для Дженни Рэйберн, Дон Кихот для Майкла Фэйна). Игровой мотив проявляет себя в таких повторяющихся из романа в роман образах, как маска, кукла, маскарад, карнавал, особую значимость приобретают знаковые для рубежа веков образы комедии дель арте (Пьеро, Коломбина, Арлекин), ряд сюжетных деталей (карточная игра, театральное представление), которые дополняют общий игровой контекст произведения. Игровое начало реализуется и как мотив злого рока, насмешки судьбы, прихотей фортуны.

В романах Маккензи выстраивается образ жизни-театра, который строится по принципу двоемирия: его возвышенную сторону воплощают искусство, творчество, любовь (атрибуты яркого и живого мира молодости), а низменную —

пошлое лицедейство повседневной жизни, удел мира «зрелых». На концептуальном уровне метафора жизни-игры превращает мир конца XIX – начала XX века в гротескный образ жизненного театра, отражающий дегуманизацию мира, его механистичность и стилизованность, а жизнь человека – в бесконечное лицедейство.

Тема молодости воплощается в романах «Театра молодости» Маккензи как «the tragedy of youth». Здесь выстраивается парадигма взаимосвязанных и взаимообусловленных понятий: молодость/природа – творчество/искусство – любовь. В финале герои, пережив свой период «бури и натиска», подходят к окончанию любви и увлечения искусством и вступают во взрослую жизнь. В отличие от современников Маккензи (напр., Лоуренса и Джойса), где герой осознаёт готовность к акту «метаморфозы человека в художника, поэта» (В.М. Толмачёв), у Маккензи наоборот: художники и поэты, превращаясь во взрослых, становятся людьми обыкновенными – обывателями. Окончание молодости трактуется как катастрофа, завершение единственного полноценного, по-настоящему «живого» периода существования. Такая обострённая рефлексия о быстротечности молодости выступает своеобразной интерпретацией мотива 'carpe diem' и вписывается в тот культ молодости, которым отмечены многие переходные эпохи.

Романы Комптона Маккензи отмечены чертами искусствоцентризма: мир искусства и творчества здесь представлен как альтернатива мертвящему бытию повседневной реальности. Герои и героини «Театра молодости» принадлежат к разным социальным слоям, но их объединяет причастность искусству. Все протагонисты «Театра молодости» – личности творческие: Чарльз Лавли и Гай Хейзелвуд – поэты, Дженни Пёрл, Дороти Лонсдейл и Сильвия Скарлет – актрисы. Майкл Фэйн также связан с театром и искусством посредством своей сестры Стеллы, одарённой пианистки, и возлюбленной Лили Хэйден, но главное – Майкл в духе артистического мировоззрения рубежа XIX-XX веков занимается жизнетворчеством.

Такая черта переходности, как феминизация, проявляет себя в том, что в трех произведениях «Театра молодости» главными действующими лицами выступают молодые женщины: это Дженни Пёрл («Карнавал»), Сильвия Скарлет («Приключения Сильвии Скарлет») и Дороти Лонсдейл («Девушка из Вэнити»). Героини Маккензи становятся актрисами, что само по себе для викторианских обывателей равнялось нравственному падению. Эти обстоятельства в целом определяют бóльшую остроту столкновения героинь с миром, а также дают большой диапазон для развития характеров. Следует отметить, что такой интерес к женской судьбе – тоже своего рода отклик на тенденции эпохи. По сути, можно говорить о феминизации темы «молодого человека» на рубеже XIX-XX веков, её трансформации в тему «молодой женщины».

Произведения «Театра молодости» характеризуются чертами маньеризма. Проза К. Маккензи отмечена эклектичностью стиля, усложнённостью и декоративностью художественных средств (пристрастием к сложным метафорам, сравнениям, эпитетам), чертами элитаризма и учёности (латинские цитаты, образы из античной мифологии и литературы). Автор тяготеет к синтезу искусств, использованию живописных и музыкальных приёмов, поэтического языка. Это приводит порой к избыточно-экспрессивному, орнаментальному стилю, подвергнутому критике, который, тем не менее, демонстрирует характерные для своего времени эстетические пристрастия, стремление к эксперименту и обновлению художественного языка.

«Театр молодости» Комптона Маккензи, уступая в значительности произведениям многих выдающихся современников (Лоуренса, Форстера, Джойса, Вулф) по-своему интересно и самобытно представляет тенденции и умонастроения переходной эпохи рубежа XIX-XX веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. – М: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 1. – 600 с.
2. Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гете, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. — СПб: Геликон Плюс, 2010. — 496 с.
3. Афолина Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла. Автореф. дис... канд. филол. наук. Специальность: 10.01.08 - Теория литературы. Текстология. – Тверь, 2005. – 24 с.
4. Ашмарин И.И. Музыкальность как культурогенный феномен (естественнонаучные и антропологические аспекты) // Научная сессия МИФИ-2001. Проблемы университетского образования. Экономика и управление. Актуальные проблемы гуманитарных наук. – Т. 6. – С. 172-173.
5. Бартош Н.Ю. История европейской культуры: миф в европейском искусстве второй половины XIX – начала XX в.: Учеб. пособие / Н.Ю. Бартош, Н.Л. Панина; Новосиб. гос. ун-т. – Новосибирск: ИНЦ НГУ, 2017. – 98 с.
6. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин. — М.: Наука, 1989. – 272 с.
7. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1995. – 448 с.
8. Баттистини М. Символы и аллегории: Энциклопедия искусства / М. Баттистини. – М.: Омега, 2008. – 384 с.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
10. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство 1979. – С. 188-236.
11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9-193.

- 12.Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — 2-е изд.— М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
- 13.Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. — СПб.: Азбука, 2000. — С. 194-232.
- 14.Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон. — М.: Терра-Книжный клуб; Канон-пресс-Ц, 2001. — 384 с. — (Канон философии).
- 15.Бердяев Н. А. Конец Ренессанса (к современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии / Под ред. Н. А. Бердяева. — Берлин: Обелиск, 1923. — С. 21-46.
- 16.Беспалов О.В. Пластичность и живописность как универсалии художественного сознания. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. Специальность 09.00.04 - эстетика. — Москва, 1999.
- 17.Бизеев А.Ю. Переход как основное понятие анализа трансформационных процессов в культуре. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. Специальность 24.00.01 – теория и история культуры. — М., 2010. — 25 с.
- 18.Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Гарольд Блум. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 672 с.
- 19.Бонецкая Н.К. Андрогин против сверхчеловека // Вопросы философии / Н.К. Бонецкая. — 2011. — №7. — С. 81-95.
- 20.Борев Ю.Б. Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия // Теоретико-литературные итоги XX века / Гл. ред. Ю. Б. Борев. — Т. 1. Литературное произведение и художественный процесс / Отв. ред. Ю. Б. Борев. — М.: Наука, 2003. — С. 6-48.
- 21.Бороноева Т.А. О теоретико-методологических принципах осмысления феномена переходности современной художественной культуры // Вестник Бурятского государственного университета. — 2009. — №14. — С. 113-118.
- 22.Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А.Б. Ботникова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/nemeckij-romantizm-dialog-hudozhestvennyh-form.htm>

- 23.Брайнин-Пассек В.Б. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике [Электронный ресурс] / В. Б. Брайнин-Пассек. – Режим доступа: <http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern1.htm>
- 24.Брузгене Р. О динамизме формы: музыкальность литературного текста // Вестник Пермского университета: Русская и зарубежная филология / Р. Брузгене. – 2009. Вып. 5. – С. 79-85.
- 25.Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета: Русская и зарубежная филология / Р. Брузгене. – 2009. – Вып. 6. – С. 93-99.
- 26.Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: пособие / А. А. Булгакова. – Гродно: ГрГУ, 2008. – 107 с.
- 27.Бычков В.В., Бычков О.В. Игра // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH019bdffafd8c387c8ba2579b>
- 28.Валетова О.В. Драматическая лирика Роберта Браунинга (1830-50-е годы). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность: 10.01.03 - литература народов стран зарубежья (европейская литература). – СПб., 2004.
- 29.Вейдле В.В. Умирание искусства [Электронный ресурс] / Владимир Вейдле. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=429323&p=1>
- 30.Вейнингер О. Пол и характер [Электронный ресурс] / Отто Вейнингер. – Режим доступа: <http://lib.ru/DPEOPLE/wajninger.txt>
- 31.Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
- 32.Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. Пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н.Бройтман и др. / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – 556 с.

- 33.Влодавская И.А. Английский роман воспитания начала XX века. 10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии. Диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук. – Донецк, 1983. – 377 с.
- 34.Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. Типология жанра / И. А. Влодавская. – К.: «Вища школа», 1983. – 182 с.
- 35.Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П.П Гайденко. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
- 36.Ганин В.М. Поэтика пасторали. Эволюция английской пасторальной поэзии XVI-XVII веков. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – М., 1997. – 32 с.
- 37.Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3-х томах. Т. 1. – М.: Мысль, 1970. – 501 с.
- 38.Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. Т. 3. – М.: Искусство 1971. – 621 с.
- 39.Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 472 с.
- 40.Гирин Ю. Н. Авангард как пограничная форма культуры // Диалог со временем / Ю.Н. Гирин. – 2013. – №42. – С. 46-67.
- 41.Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 159 с.
- 42.Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
- 43.Гуревич П.С. Культурология: Учебник / П. С. Гуревич. – М.: УИЦ «Гардарики»; Литературно-педагогическое агенство «Кафедра-М», 1999. – 288 с.
- 44.Данилина Г.И. Интермедальность литературы в свете исторической поэтики / Г. И. Данилина // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сборник научных трудов. Вып. 2 / под ред. О. Н. Турышевой. — Екатеринбург: Ажур, 2014. — С. 7-15.
- 45.Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия / А. К. Дживелегов. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. – 300 с.

46. Долгая Н.Н. Модус переходности в английской и русской «малой прозе» рубежа XIX-XX вв. Автореферат ... дис. канд филол. наук. 10.01.05 – сравнительное литературоведение. – Днепропетровск, 2010. – 23 с.
47. Дреничева С.Ю. Традиция площадного кукольного представления в английском театре XIX в. «Панч и Джуди». Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.01 – театральное искусство. – М., 2007. – 26 с.
48. Дунаев Г. С. Пластическая музыка и традиции синтеза искусства // Традиция в истории культуры / Отв. ред В. А. Карпушин. – М.: Наука, 1978. – С. 244-252..
49. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / Есин А. Б. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
50. Евнина Е.М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX-XX веков / Е. М. Евнина. – М.: Наука, 1967. – 262 с.
51. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1978. – 424 с.
52. Забабурова Н.В. Соотношение понятий «буколика», «пастораль», «идиллия» в эстетической и художественной практике А. С. Пушкина // Н. В. Забабурова. Россия и Запад: избирательное сродство. В 2-х томах. Ч. II. Пушкин и вокруг него. – Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2007. – С. 137-153.
53. Забабурова Н.В. Игра в пастораль в повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка»: маски, роли, элементы драматической композиции // Н. В. Забабурова. Россия и Запад: избирательное сродство. – Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2007. – С. 128-136.
54. Забабурова Н.В. Трансформация пасторальных мотивов в средневековом «Романе о Розе» // Н. В. Забабурова. Россия и Запад: избирательное сродство. В 2-х томах. Ч. I. Зарубежная литература. – Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2007. – С. 37-45.
55. Заваркина М.В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики / М.В. Заваркина. – 2020. – Т. 18. – №1. – С. 7-35.

56. Загер П. Оксфорд и Кембридж. Непреходящая история / Петер Загер. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2012. – 640 с.
57. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др.; Под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 496 с.
58. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 1 / Под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. — 304 с.
59. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2 / Под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. — 400 с.
60. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с. – (Книжная серия «Мастера»).
61. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века / Д. В. Затонский. – М.: Сов. писатель, 1988. – 414 с.
62. Зверев А. М. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы / А. М. Зверев. – 1992. – №3. – С. 3-56.
63. Земсков В. Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Общественные науки и современность / В. Б. Земсков. – 2001. – №6. – С. 132-139.
64. Иванов В. В. Маска как элемент культуры // Культура сквозь призму идентичности. – М.: Индрик, 2006. – С. 343-359.
65. Индийская философия: Энциклопедия / Отв. ред. М. Т. Степанянц; Ин-т философии РАН. — М.: Вост. лит.; Академический Проект; Гаудеамус, 2009. — 950 с.

- 66.Ионесов В.И. Модели трансформации культуры: типология переходного процесса. Автореферат дис. ... доктора культурологии. Специальность 24.00.01 - теория и история культуры. – Самара, 2011. – 39 с.
- 67.Исаев С.Г. Литературно-художественные маски: Теория и поэтика / С. Г. Исаев. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – 336 с.
- 68.Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. – М.: Ad Marginem Press, 2015. – 816 с.
- 69.Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения : [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Редкол.: М. Б. Храпченко и др.]. – М.: Наука, 1986. – 336 с.
- 70.Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П. А. Гринцер. — М.: Наследие, 1994. — 512 с.
- 71.История английской литературы / Под ред. И.И.Анисимова, А.А.Елистратовой и др. – М: Издательство Академии Наук СССР, 1958. – Т. 3. – 732 с.
- 72.История всемирной литературы : В 9 т. Т. 1 / Гл. редкол.: Г. П. Бердников (гл. ред.) и др.; АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [С. С. Аверинцев, В. К. Афанасьева, И. С. Брагинский и др.]; Редкол.: И. С. Брагинский (отв. ред.) и др.; [Авт. вступ. замечаний Ю. Б. Виппер]. – М.: Наука, 1983. – 583 с.
- 73.История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8 / Редкол.: Ю. Б. Виппер (гл. ред.) и др.; РАН; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол. т.: И.М. Фрадкин (отв. ред.) и др. – М. : Наука, 1994. – 848 с.
- 74.История зарубежного театра / Под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. – М.: Просвещение, 1981. – Ч 1. – 336 с.
- 75.Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. Становление, развитие и современное состояние персоналистского типа культуры: закономерности переходного этапа в Европе (XV-XVIII вв.); самоопределение нового типа культуры (XIX-XX вв.); проблема "Запад-Россия-Восток"; синергетический взгляд на перспективы развития мировой

- культуры в XXI в. - 2003. - 320 с. – Санкт-Петербург: ООО «Издательство “Петрополис”», 2003. – 320 с.
76. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. — М.: Искусство, 1994. — 367 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
77. Кантор В.К. Артистическая эпоха и ее последствия (По страницам Федора Степуна) // Журнальный зал [Электронный ресурс] / В.К. Кантор. - Режим доступа: <https://voplit.ru/article/artisticheskaya-epoha-i-ee-posledstviya-po-stranitsam-fedora-stepuna/>
78. Карпенко Г.Ю. О «мужской» поэтике А.С. Пушкина, или о смыслопорождающих возможностях одного уподобления: Ольга Ларина = Филлида // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. – №64 – С. 145-166.
79. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – СПб: Алетейя, 2002. – 414 с.
80. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 111 с.
81. Кораблёв А.А. О некоторых закономерностях литературной эволюции // Античність – сучасність (питання філології). – Вип. 1. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – С. 34-41.
82. Кораблёва Н.В. Переходность литературного произведения (заметки на полях «Имени розы» У. Эко / Античність – сучасність (питання філології). – Вип. 1. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – С. 109-112.
83. Косарева А.А. Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX-XX веков. Автореф. дис... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2013.
84. Косарева А.А. Образ Пьеро в пьесе Л. Хаусмана и Х. Г. Баркера «Прунелла, или любовь в голландском саду» / А. А. Косарева // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». – Челябинск, 2013. – Вып. 75. – С. 48 – 51.

85. Косарева А.А. Образ Колумбины в романе К. Маккензи «Карнавал» / А. А. Косарева // Жанр. Стиль. Образ. Актуальные вопросы теории и истории литературы. – Киров, 2013. – С. 222 – 227.
86. Косиков Г.К. Текст/Интертекст/Интертекстология / Георгий Косиков // Натали Пьеге-Гро. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 8-42.
87. Костриков К.Н. Феномен переходности в развитии художественной культуры. Автореф. дис. ... доктора философских наук. Специальность 09.00.11 - социальная философия. – М., 2005. – 40 с.
88. Костыря М.А. Ночной пейзаж в западноевропейской живописи XVII века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/nochnoy-peyzazh-v-zapadnoevropeyskoy-zhivopisi-xvii-veka>
89. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник / О.А.Кривцун. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 434 с.
90. Кружков Г.М. Видение красоты в прерафаэлитской поэзии // Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://profilib.com/chtenie/133604/alfred-tennison-poeticheskiy-mir-prerafaelitov-2.php#t1>
91. Кружков Г.М. Чехов и волшебная сказка: О сюжетной схеме «Трех сестер» // Кружков Г.М. Ностальгия обелисков. — М.: НЛЮ, 2001. — С. 411-418.
92. Лебон Г. Психология масс / Гюстав Лебон. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 320 с.
93. Левицкая Л.В. Маска и лицо в русском искусстве конца XIX - начала XX веков. Диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения [Электронный ресурс] / Л. Левицкая. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/maska-i-litso-v-russkom-iskusstve-kontsa-19-nachala-20-vekov#ixzz40taR1pJr>
94. Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка

тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр». Дис. ... кандидата филологических наук. – СПб, 2004. – 170 с.

95. Лейтес Н.С. Черты поэтики немецкой литературы нового времени / Н.С. Лейтес. – Пермь : ПГУ, 1984. – 80 с.
96. Леонов И.В. Паттерны культурно-исторического процесса: парадигмально-тематический анализ // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 5 (24). С. 219-222.
97. Леонов И.В. Феномен «переходности» в макродинамике культуры: парадигмальное осмысление. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры. – СПб, 2008 – 233 с.
98. Лехциер В.Л. Феноменология «пере»: введение в экзистенциальную аналитику переходности / В.Л. Лехциер; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2007. – 332 с.
99. Литература и живопись / Под. ред. И. А. Иезуитова. – Л.: Наука, 1982. – 288 с.
100. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советской энциклопедия, 1987. – 752 с.
101. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М: Интелвак, 2001. – 1600 стб.
102. Лихачёв Д.С. Два типа границ между культурами // Русская литература. — 1995. — № 3. — С. 4–6.
103. Ломакина Е.А. Маска как художественный прием в комедии Уильяма Уичерли "Деревенская жена" в контексте традиции западноевропейской драматургии. Автореф. дис... канд. филол. наук. Специальность: 10.01.03 - литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература) – Самара, 2006. – 22 с.
104. Лосев А.Ф. История античной эстетики: [в 8 т.] / А. Ф. Лосев. - (Вершины человеческой мысли). [Т. 8]: Итоги тысячелетнего развития . Кн. 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/lose008/txt44.htm>

105. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: «Мысль», 1978. – 623 с.
106. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПБ, 2004. –С. 11-148.
107. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. Избр. статьи. В 3 т. – Т. 2. – Таллин, 1992. – С. 400.
108. Луков Вл.А. Мировая литература в контексте культуры: новые подходы к исследованию // Проблемы истории, филологии, культуры Издательство: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова (Магнитогорск). – №19. – 2008. – С. 250-259.
109. Луков Вл.А. Предромантизм / Вл. А. Луков. – М.: Наука, 2006. – 683 с.
110. Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза. История, эволюция, проблематика, типология / А.М. Люксембург. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1988. – 288 с.
111. Манн Ю. В. О понятии игры как художественном образе // Манн Ю. Диалектика художественного образа. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 210-237.
112. Маньковская Н.Б. "Париж со змеями" (Введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская. – М., 1994. – 220 с.
113. Материалы конференции «Цивилизационно-культурное пограничье как генератор становления мировой культуры / литературы». Москва, 4 – 6 июня 2012 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nrgumis.ru/articles/335/>
114. Махов А. Е. Musica Litteraria: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А.Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
115. Махов А. Е. “Историческая топика”: раздел риторики или область компаративистики? // Журнальный зал (Опубликовано в журнале: Вопросы литературы, 2011, №4) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14.html>

116. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Автореф. дис. ... доктора филологических наук. – М., 2007. – 40 с.
117. Махов А.Е. Любовная риторика романтиков / А.Е. Махов. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
118. Медкова Е.С. Особенности национального пейзажа// «Искусство» - №17, 2006. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601709>
119. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Ампула актера. – М.: ГВЫРМ, 1922. – 15 с.
120. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
121. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. — М.: РГГУ, 1994. – 136 с. — (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
122. Миннуллин О.Р. Донецкая филологическая школа: учебное пособие / О. Р Миннуллин, А. А. Кораблев. – Донецк: ГОУ ВПО «ДонНУ», 2020. – 238 с.
123. Мироненко Л.А. Просвещение / романтизм: архетипы Дома и Дороги // Античність – сучасність (питання філології). – Вип. 1. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – С. 53-59.
124. Миф и художественное сознание XX века / [отв. ред. Н.А. Хренов]; – М.: Гос. ин-т искусствозн.; Канон-Плюс, 2011. – 686 с.
125. Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08 / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - Москва, 1989. - 40 с.
126. Михайлов А.В. Обратный перевод: Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей / А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 2000. - 852 с.

127. Михайлов А.В. Поэтика барокко // Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи / А.В. Михайлов.. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. — С. 68-187 (Серия «Письмена времени»).
128. Михайлов А.В. Языки культуры / А.В. Михайлов. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 909 с.
129. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков / А.В. Михайлов. — М.: Искусство, 1986.— С. 7-43.
130. Михальская Н.П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Традиция в истории культуры / Отв. ред В. А. Карпушин. — М.: Наука, 1978. — С. 180-190.
131. Молодцова М. М. Комедия дель арте: (История и современ. судьба) / М. Молодцова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://teatrlib.ru/Library/Molodtsova/dellarte/>
132. «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: сборник работ/ Под ред. Л.Г. Андреев. — М.:ЭКОН, 2000. — 256 с.
133. Надъярных М.Ф. Художественный процесс рубежа XIX-XX веков. Константы переходности // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 6-52.
134. Ницше Ф. Сочинения. В двух томах: Т. 1. / Фридрих Ницше. — М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1998. — 830 с.
135. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения / Фридрих Ницше. — М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во «Фолио», 1998. — 1056 с. — (Серия «Антология мысли»).
136. Новикова В. Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма: Монография / В.Г. Новикова. — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. — 369 с.
137. Новикова В. Г. Код «живописного» в современном английском романе // Филология. Искусствознание Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2014.— № 2 (3). — С. 114–119.

138. Новикова В. Г. «Мир накануне войны» в английской прозе первого десятилетия XX века. // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2014, №2 (2). – С. 36-40.
139. Нордау М. Вырождение. Современные французы / Макс Нордау. – М.: Республика, 1995. – 400 с. – (Прошлое и настоящее).
140. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: Искусство, 1991. – 588 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
141. Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали / М. Оссовская. – М.: Прогресс, 1987. – 528 с.
142. Остапенко С.А. Феномен явления «переходности»: теоретические аспекты / С.А. Остапенко // Культура народов Причерноморья. — 2007. — № 122. — С. 84-86.
143. Павлов А. Ю. Улично-площадной театр как культурный феномен: учебное пособие / А. Ю. Павлов. — Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2019. — 114 с.
144. Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. Сборник научных трудов / [редкол.: Т. В. Саськова (отв. ред.), Н. В. Забабурова, Н. Т. Пахсарьян]. - Москва : Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова, 2005. – 304 с.
145. Панченко А.М. О русской истории и культуре / Александр Панченко. — СПб.: Азбука, 2000. – 464 с.
146. Пахсарьян Н.Т. «Свет» и «тени» пасторали в Новое время: пастораль и меланхолия // Пасторали над бездной: сборник научных трудов / Отв. редактор проф. Т.В. Саськова. - М.: Издательский дом «Таганка» МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2004. – С. 3-10.
147. Пахсарьян Н.Т. Театральное» и «естественное» в драматической пасторали Ракана «Пастушества» [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа: <http://natapa.msk.ru/bibliograficheskiy-ukazatel/teatralnoe-i-estestvennoe-v-pastoralnoy-drame-rakana-pastushestva.html>

148. Пахсарьян Н. Т. Об одном из предшественников Пруста в области повествования. [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа: <http://natapa.msk.ru/bibliograficheskiy-ukazatel/ob-odnom-iz-predshestvennikov-prusta-v-oblasti-povestvovaniya.html>
149. Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятия рубежа, перехода и перелома. [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/pakhsaryan-04c.htm>
150. Пахсарьян Н.Т. Рококо. [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-all/pahsaryan-rokoko.htm>
151. Пахсарьян Н.Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая исчерпанность старого? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000. Учебное пособие / [Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др.] Под ред. Л.Г.Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 69 – 116.
152. Пахсарьян Н.Т. Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо (тезисы доклада) [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа: <http://natapa.msk.ru/bibliograficheskiy-ukazatel/parodiya-travestiya-pastish-v-zhanrovoy-evolyutsii-romana-ot-barokko-k-rokoko.html>
153. Пелипенко А. А. Постмодернизм в контексте переходных процессов [Электронный ресурс] / А. А. Пелипенко. – Режим доступа: <http://apelipenko.ru/Наука/Статьи/Теориякультуры/Постмодернизмвконтексте.aspx>
154. Пелипенко А. А. Эволюция феномена массового искусства XVIII – XX вв. [Электронный ресурс] / А. А. Пелипенко. – Режим доступа: <http://apelipenko.ru/Наука/Статьи/Теориякультуры/ЭволюцияфеноменамассовогоискусстваXVIIIXXвв.aspx>
155. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 376 с.

156. Петрухинцев Н. Н. XX лекций по истории мировой культуры: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 400 с.
157. Половинкина О. И. «Субстантивация» современного (modern) в викторианской литературе // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 642-674.
158. Полякова И. А. Антропология места, или Культурные метаморфозы *genius loci* // Вопросы культурологии. – 2011. - №10. – С. 46-51
159. Попова-Бондаренко И. А. Эволюция временной организации художественного целого в процессе перехода от романтизма к реализму. Диссертация на соискание учёной степени канд. филол. наук. – Донецк: ДонГУ, 1992. – 306 с.
160. Потанина Н.Л., Гололобов М.А. Городской текст как теоретическая проблема // Филологическая регионалистика. 2012. №1 (7). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskoy-tekst-kak-teoreticheskaya-problema>.
161. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358с.
162. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ./ Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. — М.: Прогресс, 1986. — 432 с.
163. Пригожин И. Р. Философия нестабильности // Вопросы философии / И.Р. Пригожин. – №6. – 1991. – С. 46-57
164. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева. – Вестник ОГУ. – 2005. – №11. – С. 87-94.
165. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Натали Пьеге-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
166. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4: От романтизма до наших дней. – СПб.: Петрополис, 1997. – 880 с.
167. Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Н.Т. Рымарь. – Куйбышев: Изд-во Саратовского университета, 1990. – 256 с.

168. Савельев К. Н. Исторические портреты английского декаданса: монография / К.Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2008. – 254 с.
169. Савельева М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М.Ю. Савельева. – К.: Парапан, 2003. – 272 с.
170. Сайко Е.А. Культур-диалог в переходные эпохи: от серебряного века к современности (концептуализация моделей) Автореферат дис. ... доктора философских наук. Специальность: 09.00.13 – религиоведение. - М., 2006. – 48 с.
171. Сайко Е.А. Понятие «переходность»: концептуализация моделей. [Электронный ресурс] / Е.А. Сайко. – Режим доступа: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Sayko.pdf>
172. Саруханян А. П. Авангардизм / модернизм в Англии // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. – М: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 2. – С. 272-312.
173. Саруханян А. П. Эстетическое движение в Англии рубежа веков // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 245-283.
174. Свердлов М.И. К вопросу об английском неоромантизме // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 284-315.
175. Свердлов М.И. Парадоксы зла в английской литературе рубежа XIX-XX веков // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 800-843.
176. Свердлов М.И. Переломное двадцатилетие: английская литература в 1890-1910-х годах // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 233-244.
177. Себина Е. Н. Пейзаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 228-239.

178. Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства. Автореферат дис. ... докт. фил. наук. 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы, Америки, Австралии) – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2009. – 42 с.
179. Седых Э.В. К проблеме интермедиальности: живописное в поэтическом / Э. В. Седых // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сборник научных трудов. Вып. 2 / под ред. О. Н. Турышевой. — Екатеринбург: Ажур, 2014. — С. 103-111.
180. Свирида И.И. Метаморфозы в пространстве культуры / И.И. Свирида. – М.: Индрик, 2009. – 464 с.
181. Сидорина Т.Ю. Парадоксы кризисного сознания / Т.Ю. Сидорина. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т., 2002. – 239 с.
182. Сидорина Т.Ю. Философия кризиса: Учебное пособие / Т.Ю. Сидорина. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 456 с.
183. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. — М: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
184. Силантьева В.И. Теория переходности: традиционный литературоведческий и синергетический подходы // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». – 2014. – № 2 (8). – С. 31-41.
185. Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В. С., Филатов В.П. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
186. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада-ИНИОН, 1996. – 320 с.
187. Соколов М.Н. Принцип рая / М. Н. Соколов. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 704 с.
188. Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. - М.: Флинта: Наука, 2004. - 344 с .

189. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / Питирим Александрович Сорокин. — М.: Астрель, 2006. — 1176 с:
190. Сорокин П.А. Циклические концепции социально-исторического процесса [Электронный ресурс] / П.А. Сорокин. — Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/sorokin.htm>
191. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество / Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов: Пер. с англ. — М.: Политиздат, 1992. — 543с.
192. Софронова Л.А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности / Л.А. Софронова. — М.: Индрик, 2006. — С. 343-359.
193. Степанова А.А. Феномен перехода: культурно-эстетические аспекты и литературоведческий смысл // Уральский филологический вестник / А.А. Степанова. — 2017. — №3. — С. 8-22.
194. Степун Ф.А. Природа актёрской души [Электронный ресурс] / Ф.А. Степун. — Режим доступа: <http://theatre.annasokolova.net/stepun.html>
195. Тезаурус идей и понятий Донецкой филологической школы: учеб. пособие / Сост. А. А. Кораблев. — Донецк: ДонНУ, 2012. — 331 с.
196. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д.Тамарченко. — Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.:Издательский центр «Академия», 2004. — 512 с.
197. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. — Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 368 с.
198. Теория метафоры: Сборник: Пер с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Общ. Ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М.: Прогресс, 1990. — 512 с.
199. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа: Монография / Н.В. Тишунина. — Спб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. — 160 с.

200. Тойнби А.Дж. Цивилизация перед судом истории: Сборник / А.Дж. Тойнби. – М.: Айрис-пресс, 2003. – 592 с.
201. Токарева Г.А.: Пасторальная палитра «Песен Невинности» У. Блейка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/tokareva-pastoralnaya-palitra.htm>
202. Толмачёв В.М. Границы творчества в художественных исканиях рубежа веков (опыт понимания символистского романа) // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 734-765.
203. Толмачёв В.М. О границах художественного символа и символизма // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 64-87.
204. Толмачев В.М. От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры / В.М. Толмачев. — М.: МГУ, 1997. — 363 с.
205. Топоров В.Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур / Сост. Т. Б. Князевская; Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. — М.: Наука, 1994. — С. 38-75.
206. Туйзюкова И.Г. Интерпретация образов «Галантного века» в графике Обри Бердсли и художников объединения «Мир искусства» // Вестник СПбГУКИ. – 2014. – №4 (21).
207. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. — М.: Издательский центр «Академия», 2009. — 336 с.
208. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 217 с.
209. Урнов Д.М. Другая книга Джеймса Джойса. // Иностранная литература, №12, 1976. – С. 187-196.
210. Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе / М.В. Урнов. – М.: Художественная литература, 1986. – 384 с.

211. Урнов М.В. На рубеже веков: (Очерки англ. литературы) / М.В. Урнов. – Москва: Наука, 1970. – 430 с.
212. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
213. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. - СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.
214. Фёдоров А.А. Идеино-эстетические искания в английской прозе последней трети XIX века. Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М, 1992. – 42 с.
215. Философия: Учебник. 2-е изд., перераб. и доп. Отв. редакторы: В.Д. Губин, Т.Ю. Сидорина, В.П. Филатов. - М.: ТОН-Остожье, 1997. – 704 с.
216. Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие / И.В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 151 с.
217. Филюшкина С.Н. Современный английский роман: Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники / С.Н. Филюшкина. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1988. – 184 с.
218. Фрейд З. Основной инстинкт / Сост., предисл. П. С. Гуревича / Зигмунд Фрейд. – М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. – 656 с.
219. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Пер. с нем. / Юрген Хабермас. – М.: Издательство «Весь мир», 2003. – 416 с.
220. Хазагеров Г. Г. Топос vs концепт. К изучению топосферы культуры [Электронный ресурс] / Г. Г. Хазагеров. – Режим доступа <http://www.hazager.ru/pragmatica/82-topos-vs-concept.html>
221. Хайченко Е.Г. Великие романтические зрелища. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима [Электронный ресурс] / Е.Г. Хайченко. — Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskie-zrelischa/teatr-charlza-dikkensa.htm>
222. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев - М.: Высш. шк., 2000. – 398 с.

223. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века [Электронный ресурс] / М.А. Хатямова. – Режим доступа: <https://mybook.ru/author/marina-albertovna-hatyamova/formy-literaturnoj-samorefleksii-v-russkoj-proze-p/read/>
224. Хейзинга Й. Homo Ludens (человек играющий) / Й. Хейзинга. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – 338 с. – (Психология без границ).
225. Хобсбаум Э. Век Империи. 1875—1914 / Эрик Хобсбаум. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 512 с.
226. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа / М.Б. Храпченко. – М.: Худож. лит., 1986. – 439 с.
227. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М.Б. Храпченко. – М.: Худож. лит., 1977. – 446 с.
228. Хренов Н. А. Воля к сакральному / Н. А. Хренов. — СПб.: Алетейя, 2006. — 571 с.
229. Хренов Н.А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры // Общественные науки и современность. -- № 2. – 2001. – С. 167-180.
230. Хренов Н.А. Искусство в исторической динамике культуры / Н.А. Хренов. – М.: ООО «Издательство «Согласие», 2015. – 752 с.
231. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н.А. Хренов. — М.: Едиториал УРСС, 2002. —448с.
232. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / Кондаков И. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с.
233. Чебанова О.В. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX — первой трети XX века. [Электронный ресурс] / О. В. Чебанова. – Режим доступа:<https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200501911>
234. Чекалов К.А. Маньеризм // БРЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/2184165
235. Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературе / К.А. Чекалов. – М.: Наследие, 2001. – 208 с.

236. Червинская О.В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции: Монография / О.В. Червинская. – Черновцы: Alexandria cel Bun; Рута, 1997. – 272 с.
237. Червинская О.В. Фактор аллотропии как специфический фермент культурно-исторического процесса // Античність – Сучасність (питання філології). – Вип.1. –Донецьк: ДонНУ, 2001. – С.14-20.
238. Черняк М.А. Массовая литература XX века: учеб. пособие / М.А. Черняк. — М.: Флинта, 2013. — 432 с.
239. Чёрная Л.А. Русская культура переходного периода от средневековья к Новому времени / Л.А. Чёрная. – М.: Языки культуры, 1999. – 288 с.
240. Чик Д. Ч. Архетип мудрого старика в украинском и английском романе воспитания первой половины XIX в. // Вестник Университета Российской академии образования. – 2014. – № 1. – С. 102-111.
241. Шайтанов И.О. Веселовский А.Н. // БРЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/literature/text/1910371>
242. Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики / Игорь Шайтанов. – М.: РГГУ, 2010. – 656 с.
243. Шестаков В.П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер / В.П. Шестаков. – М.: Российск. гос. ун-т, 1999. – 188 с.
244. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека Электронный ресурс / Фридрих Шиллер. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/shiller=letters.htm#_Тoc73352334
245. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
246. Шпенглер О. Закат Европы / Освальд Шпенглер. – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. – 592 с. – (Глобальные проблемы человечества).
247. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 92 с.

248. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] / Умберто Эко. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php
249. Эко У. Средние века уже начались [Электронный ресурс] / Умберто Эко. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/eko-u/srednie-veka-uzhe-nachalis>
250. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме / Кирсти Эконен. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 400 с.
251. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде. — М.: Академический Проект, 2010. — 251 с.
252. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Мирча Элиаде. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
253. Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре. Коллективная монография / Под редакцией А. Е. Махова. – М.: Intrada, 2016. – 240 с.
254. Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Под ред. А.П. Саруханян; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2005. – 541 с.
255. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр.. – М.: Республика, 1998. – 429 с.: ил.
256. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков / Михаил Эпштейн. – М.: Сов. Писатель, 1988. – 416 с.
257. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной ...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.
258. Эпштейн М. Н. Философия тела / М.Н. Эпштейн. Тело свободы / Г.Л. Тульчинский. — СПб.: Алетейя, 2006. — 432 с. — (Серия «Тела мысли»).
259. Эсалнек А. Я. Теория литературы [Электронный ресурс]: учеб пособие / А. Я. Эсалнек. – М.: Флинта, 2016. – 208 с.

260. Эсалнек А. Я. Типология романа [Текст]: (теоретический и историко-литературный аспекты) / А.Я. Эсалнек. – Москва : Изд-во МГУ, 1991. – 159 с.
261. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста: учебное пособие / А. Я. Эсалнек. – М.: Флинта, 2012. – 101 с.
262. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др.— М.: Политиздат, 1989. — 447 с.
263. Якимович А.К. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма // Иностранная литература. – 1991. – №8. – С. 229-237.
264. Яковлева Т.А. Культура и культурология в хронотопе переходности. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Специальность 24.00.01 – теория и история культуры. – Челябинск, 2004. - 23 с.
265. Яковлева Т.А. Методологические подходы, уровни и аспекты исследования феномена переходности в рамках культурологической мысли (общий обзор) // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2014. – Т. 14. - №4. – С. 58-61.
266. Ясперс К. Смысл и назначение истории: [Сборник] / К. Ясперс. – М.: Республика, 1994. – 527 с. – (Мыслители XX века).
267. XVIII век: театр и кулисы: Сборник научных трудов / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: МГУ, 2006. – 271 с.
268. Adcock A. St. John. Gods of Modern Grub Street. – London: Sampson Low & Co., 1923. – 927 p.
269. Amigoni D. The English Novel and Prose Narrative / David Amigoni. – Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2000. – 172 p.
270. Berberich C. The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature : Englishness and Nostalgia / Christine Berberich.– Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2007. – 207 p.
271. Bradbury M. The Modern British Novel / Malcolm Bradbury. – London: Penguin Books, 1994. – 516 p.

272. Buzard J. *Disorienting Fiction: The Autothnographic Work of Nineteenth - Century British Novels* / James Buzard. – Princeton: Princeton University Press, 2005. – 320 p.
273. Carey J. *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939* / John Carey. –London; Boston: Faber and Faber, 1992. – 246 p.
274. Cunliff J. W. *English Literature during the Last Half-Century*. – New York: The MacMillan Company, 1928. – 357 p.
275. Dangerfield G. *Compton MacKenzie Begins a Tetralogy* // *The Saturday Review*, February, 27, 1937. – P. 11.
276. Dooley D.J. *Compton Mackenzie* / D.J. Dooley.– New York: Twayne Publishers, Inc., 1974. – 171 p.
277. *Fools and jesters in literature, art, and history / a biobibliographica sourcebook* / Edited by Vicki K. Janik. – Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1998. – 543 p.
278. Freeman J. *The Novels of Mr. Compton Mackenzie*. – *The Living Age*, March 6, 1920.- P. 604-612.
279. Freeman N. *Conceiving the City: London, Literature, and Art 1870–1914* / Nicholas Freeman. – New York: Oxford University Press Inc., 2007. – 240 p.
280. Gould G. *The English Novel of To-Day* / Gerald Gould. - London: John Castle, 1924. – 224 p.
281. Gueguen P. *Comptom Mackenzie Romancier* / Paul Gueguen. – Lille: Universiter de Lille, 1982. - 564 p.
282. *Henry James and H.G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art and Their Quarrel* / Edited by Leon Edel and Gordon N. Ray. – Urbana: University of Illinois Press, 1958. – 272 p.
283. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. – New York and London: Routledge, 2004. – 268 p.
284. Hutcheon L. *Formalism and the Freudian aesthetic* / Linda Hutcheon. – New York: Cambridge University Press, 2006. – 249 p.

285. Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* / Linda Hutcheon. – Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980. – 168 p.
286. Johnson R.B. *Some Contemporary Novelists (Men)*. - Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1970. – 221 p.
287. Kay-Smith Sh. *Compton Mackenzie and His Work // The Bookman*.– December, 1925. – Pp. 391-395.
288. Kennedy M. *The Outlaws of Parnassus*.— London: The Gresset Press, 1958. – 214 p.
289. Larson J. *Ethics and Narrative in the English Novel, 1880-1914* / Jil Larson. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 176 p.
290. Lawrence D.H. *The Collected Letters of D. H. Lawrence*. –Volume 1. – New York: The Viking press, 1962. – 638 p.
291. Mackenzie C. *Carnival / Compton Mackenzie*. – London: The Readers Library Publishing Company Ltd., 1925. – 250 p.
292. Mackenzie C. *Carnival / Compton Mackenzie* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/33012/33012-h/33012-h.htm>
293. Mackenzie C. *Guy and Pauline / Compton Mackenzie*. – London: Martin Secker, 1915. 395 p.
294. Mackenzie C. *Literature in my time / Compton Mackenzie*. – London: Rich and Cowan, 1933. – 254 p.
295. Mackenzie C. *My Life and Times. Octave One: 1883-1891* / Compton Mackenzie. – London: Chatto and Windus, 1963. – 255 p.
296. Mackenzie C. *My Life and Times. Octave Two: 1891-1900* / Compton Mackenzie. – London: Chatto and Windus, 1963. – 327 p.
297. Mackenzie C. *My Life and Times. Octave Tree: 1900-1907* / Compton Mackenzie. – London: Chatto and Windus, 1964. – 294 p.
298. Mackenzie C. *My Life and Times. Octave Four: 1907-1915* / Compton Mackenzie. – London: Chatto and Windus, 1965. – 268 p.
299. Mackenzie C. *My Life and Times. Octave Five: 1915-1923* / Compton Mackenzie. – London: Chatto and Windus, 1966. – 269 p.

300. Mackenzie C. *On Moral Courage* / Compton Mackenzie. – London: Collins. 1962. – 255 p.
301. Mackenzie C. *Sinister Street* / Compton Mackenzie. – London: Penguin Books, 1992. – 829 p.
302. Mackenzie C. *Sylvia & Michael: The Later Adventures of Sylvia Scarlett* / Compton Mackenzie.– New York; London: Harper & Brothers Publishers, 1919. – 326 p.
303. Mackenzie C. *The Early Life and Adventures of Sylvia Scarlett* / Compton Mackenzie. – London: Martin Secker, 1924. – 496 p.
304. Mackenzie C. *The Passionate Elopement* / Compton Mackenzie. – London: Martin Secker, 1911. - 343 p.
305. Mackenzie C. *The Vanity Girl* / Compton Mackenzie. – London: Cassel & Company, Ltd, 1925. – 308 p.
306. MacPherson J.A. *The Chronicle Novel of Compton Mackenzie 1937-1945. A Study of The Four Winds of Love.* Thesis presented to the Faculty of Arts of the University of Ottawa in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. - Antigonish, Nova Scotia, 1966. – 233 p.
307. Mais S.P.B. *Books and Their Writers.* - London: Grant Richards Ltd., 1920. – 343 p.
308. Mansfield K. *Novels and Novelists.* – Boston: Beacon Press, Middleton Murry, 1959. - 308 p.
309. Middleton G. *Nine books of the month. Compton Mackenzie's Carnival.* // *The Bookman*, May 1912. – P. 312-313. <http://www.unz.org/Pub/Bookman-1912may-00312>
310. *Modernism: 1890-1930* / Edited by M. Bradbury and J. McFarlane. – Harmondsworth (Mddx.) etc.: Penguin books, 1986. – 688 p.
311. Miller, James E. *The Fictional Technique of Scott Fitzgerald.* – Hague: Nijhoff, 1957. – 124 p.
312. Mullan J. *How Novels Work* / John Mullan. – New York: Oxford University Press, 2006. – 346 p.

313. *Music and text: critical inquiries* / Edited by Steven Paul Scher. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 327 p.
314. Parrinder P. *Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day* / Patrick Parrinder. – New York: Oxford University Press, 2006. – 346 p.
315. Peters J.D. *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel* / Joan Douglas Peters. – Gainesville: University Press of Florida, 2002. – 250 p.
316. Piehler L.F. *Spatial dynamics and female development in Victorian art and novels: creating a woman's space* / Liana F. Piehler. – New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2003. – 164 p.
317. *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century (Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts)* / by F. Orestano, F. Frigerio. – Bern: Peter Lang, 2009. – 304 p.
318. Swinnerton F. *Background with Chorus*. - London: Hutchinson, 1956. – 236 p.
319. Swinnerton F. *The Georgian Literary Scene. A Panorama*. - London, Toronto: William Heinemann Ltd., 1935. - 548 p.
320. *The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes* / Edited by A. W. Ward, A. R. Waller, W.P. Trent, J. Erskine, S.P. Sherman and C. Van Doren. – New York: Bartleby.com, 2000 (www.bartleby.com/cambridge/). [Date of Printout]
321. *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature* / Edited by Laura Marcus and Peter Nicholls. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – 841 p.
322. *The Norton Anthology of English Literature* / M.H.Abrams. – New York, London: W W Norton & Company, 1987. – 2656 p.
323. *The Routledge Companion to Philosophy of Literature* / Edited by Noël Carroll and John Gibson. – New York, London: Routledge, 2016. – 495 p.
324. Thomas D., Thomas J. *Compton Mackenzie. A Bibliography*. - London: Mansell Publishing Limited, 1986. - 309 p.

325. Traver T. H. "I Have Not a Home:" Catholic Conversion and English Identity. A Dissertation Submitted to the Graduate School of the University of Notre Dame for the Degree of Doctor of Philosophy. – Notre Dame, Indiana, 2007. – 236 p.
326. Wainwright V. Ethics and the English novel from Austen to Forster / Valerie Wainwright. – Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2007. – 216 p.
327. Waugh A. Tradition and Change: Studies in Contemporary Literature. – London: Chapman and Hall Ltd., 1919. – 303 p.
328. Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967 – 2004) by Steven Paul Scher / Edited by Walter Bernhart and Werner Wolf. – Amsterdam, New York: Rodopi, 2004. – 524 p.
329. Wright C. Compton Mackenzie // The New Republic. – February 13, 1915. – P. 53-54. – Режим доступа: <http://www.unz.org/Pub/NewRepublic-1915feb13-00053>
330. Young K. Compton Mackenzie. - London: Longmans Green & Co., 1968. –32 p.