

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. В.П. АСТАФЬЕВА»

На правах рукописи

Шалимова
Надежда Сергеевна

ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА АНГЛОЯЗЫЧНОГО РОМАНА ВОСПИТАНИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература стран Западной Европы и Америки XX века)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель -
кандидат филологических наук,
доцент Липнягова Светлана Геннадьевна

КРАСНОЯРСК 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. Англоязычный роман воспитания второй половины XX века: генезис, жанровая специфика, повествовательная модель.....	16
1.1. Роман воспитания: возникновение, формирование, основные традиции изображения, типы национальных моделей.....	16
1.2. Особая форма англоязычного романа воспитания второй половины XX века	29
1.3. Способы организации повествования в англоязычном романе воспитания второй половины XX века.....	40
Выводы по главе 1.....	47
Глава 2. Поэтика англоязычного романа воспитания 1951-1954 гг.	50
2.1. Роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: жанровая атрибуция и повествовательная модель.....	50
2.2 Роман У. Голдинга «Повелитель мух»: жанровая атрибуция и повествовательная модель.....	78
Выводы по главе 2.....	100
Глава 3. Поэтика англоязычного романа воспитания 1984-2013 гг.	102
3.1. Роман И. Бэнкса «Осиная фабрика»: жанровая атрибуция и повествовательная модель.....	102
3.2. Внутрижанровая аллюзивность особой формы англоязычного романа воспитания второй половины XX века	120
Выводы по главе 3.....	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	153

ВВЕДЕНИЕ

Определение жанровых особенностей художественного произведения в настоящее время является одним из важнейших направлений в литературоведении. Это связано с тем, что жизнь романного жанра в литературном процессе XX века крайне интенсивна: процесс «жанровой генерализации» [107] приводит к тому, что различные жанровые структуры взаимодействуют в рамках одного произведения, активно оформляются синкретичные формы, возникают новые жанровые разновидности [187].

По мнению М.М. Бахтина, это связано с тем, что жанр романа не является статичным, это становящийся и еще не готовый жанр, оформление которого происходит «на наших глазах» [68]. На это указывает и Н.А. Николина, отмечая двойственную природу жанра: «с одной стороны, это сознательный учет прототипа и воспроизведение существенных признаков первичного жанра, с другой стороны, это обязательная трансформация его возможностей» [107, с. 29].

В литературе XX века значительно меняется одна из основных жанровых форм романа – «роман воспитания». Произведения, относящиеся к этому жанру, приобретают иную событийную интенсивность, связанную с новыми отношениями писателя и читателя: экономией читательского времени, с одной стороны, и шокирующими реалиями, наличием развлекательного элемента, с другой. Исследователи обозначают социальную значимость особого, обновленного романа воспитания, поскольку произведения о взрослении выполняют не только философски-социальную, но и институализирующую функцию в современном мире. [241]. В центре исследования находится форма романа воспитания: гибридная, синкретичная жанровая разновидность, имеющая особую структуру повествовательной модели. Можно предположить, что жанровая двойственность, неоднозначность, относительность в данном случае не ведет к «герменевтической путанице», а позволяет разным читателям акцентировать те или иные аспекты произведения, так как восприятие текста зависит от того, в какие «рамки» реципиент его помещает [156, р. 270].

В романе воспитания XX века представлена поэтическая реконструкция некоторых архетипических моделей [145] взаимодействия личности и общества, попыток экзистенциального осмысления человеком своего места в мире [106], этому служит один из древнейших архаических обрядов – обряд посвящения, с которым связана сюжетная схема «обновленного» романа воспитания.

Роман воспитания – традиционная жанровая разновидность, имеющая древние истоки. У появления и популярности этой жанровой разновидности есть как социокультурные, так историко-литературные причины: сценарий инициации составляет основу эпоса и сказки [96], затем переходит в куртуазный роман (но в отношении античного и средневекового романов закономерно отмечать лишь частичное использование данной сюжетной схемы, поскольку в этих типах романа, как и в эпосе, герой является неизменяемой, «готовой» величиной), и далее, в поэтике романтизма, в связи с освоением личностного пространства, выходит на первый план.

Наиболее полное оформление особой формы романа воспитания происходит в литературе второй половины XX века: поскольку жанр «непосредственно реагирует на эстетическую концепцию личности» [103, с. 30], то именно ситуация XX века этому вполне способствует: освоение новой концепции времени, ослабление социально-исторического контекста, понимание сакрального, а также мифичность сознания, новые критерии бытия, разработки которых требует это кризисное время [84].

Особая форма романа воспитания служит попыткой осмысления места человека в современном мире. Во время социальных и исторических потрясений, когда сознание становится дискретно и прежние ценности перестают быть абсолютными, универсальность сюжетной схемы посвящения, обращение к которой связано с попыткой изобразить взросление героя, тема внутреннего преодоления, социального и психологического изменения героя обуславливает появление и развитие этого жанра в творчестве таких разных авторов, как Джером Дэвид Сэлинджер (*The Catcher in the Rye*, 1951), Уильям Голдинг (*Lord of the Flies*, 1954), Энтони Берджесс (*A Clockwork Orange*, 1962), Иэн Бэнкс (*The Wasp*

Factory, 1984), Стивен Чбоски (*The Perks of Being a Wallflower*, 1999), Джон Максвелл Кутзее (*The Childhood of Jesus*, 2013), Донна Тартт (*The Goldfinch*, 2013). Выбор материала для диссертационного исследования обусловлен тем, что подробному анализу подверглись «высокие образцы» жанра, поскольку именно в них представлены наиболее эксплицитные модели романа воспитания нового типа.

Жанры романа воспитания, философского, исповедального романа, романа-путешествия в литературе XX века трансформируются, меняют свой нарратологический вектор. Важнейшими чертами поэтики становятся: исповедальное повествование от первого лица, определенные стадии сюжета (фаза обособления, фаза партнерства, лиминальная (пороговая) фаза и фаза преображения) [134], особый хронотоп. Примером репрезентации повествовательной модели, которая наиболее отличается от традиционной структуры романа воспитания, можно назвать роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», текст, послуживший определенной прамосновой для последующей литературы о взрослении. Во многом, несмотря на философскую направленность (У. Голдинг «Повелитель мух»), связь с антиутопией, которую подчеркивает сам автор (И. Бэнкс «Осиная фабрика»), нарративные стратегии этих текстов [59], воплощенные в сюжетно-композиционных особенностях, пространственно-временной структуре [250], специфике повествования [128; 129; 130; 131], схожи и связаны общим, инвариантным сюжетным ядром. Объединяет эти романы и их популярность: все три текста регулярно входят в различные списки бестселлеров, лучших англоязычных романов, что, вероятно, связано с двойным кодированием данного метатекста [180], конституирующей жанровой основой которого становятся такие черты, как: особый тип нарратора, субъектная организация повествования (диалогизированный нарративный монолог) [142], собственная структура, которую можно определить как субъектно-композиционный метанарратив [108], динамический сюжет, опорные точки композиции, создающие интригу, мистификации – все это позволяет не только удерживать внимание читателя, но и определяет социальные, экстралитературные

возможности текста, который вбирает в себя функции социального института, когда за увлекательным сюжетом прячется назидательность и поучительность (так, одним из жанровых определений романа У. Голдинга «Повелитель мух» является «роман-предупреждение»).

В работе предпринята попытка теоретического и практического осмысления «обновления» жанра, выяснения его жанрообразующих признаков, а также основных категорий поэтики. Прослеживается эволюция романа воспитания, изменение его жанрового своеобразия, что связано с историко-литературным контекстом, с тем, какие задачи ставил перед собой каждый автор, а также с функционированием этого жанра в литературе и социальной значимостью подобных произведений. Выбор материала обусловлен теоретической значимостью исследования, поскольку важно было показать особый тип романа воспитания, выявить его черты, а также представить новый взгляд на произведения, прежде воспринимаемые в рамках иных категорий (определение произведения «Повелитель мух» как романа-притчи [223] или романа-антиутопии) [225]. Особую ценность имеет исследование поэтики романа И. Бэнкса «Осиная фабрика», это произведение ранее не становилось объектом серьезного литературоведческого анализа, как и творчество автора в целом. Принято лишь выделять две основные магистральные линии: научная фантастика (подписанная Иэн М. Бэнкс) и реалистические произведения. «Осиная фабрика» – дебютное произведение И. Бэнкса, в котором проявляются главные черты его стиля, мировоззрения, находят воплощение особенности взаимодействия автора с читателем, раскрываются законы построения художественного текста. Для характеристики жанровой специфики романа воспитания в работе предлагается структурно-содержательный анализ [114] избранных для рассмотрения романов, рассматриваются элементы, которые, по словам Н.Л. Лейдермана, «работают на «постройку», созидание художественного мира» [103], это: особенности сюжетостроения, типы повествования; пространственно-временная характеристика (по М.М. Бахтину «вид хронотопа»); речевая организация.

Актуальность исследования заключается в новом прочтении произведений, относящихся к роману воспитания в литературе XX века. На материале произведений Дж.Д. Сэлинджера, У. Голдинга, И. Бэнкса, Э. Берджесса, С. Чбоски, Дж. Фаулза, Дж. Кутзее, Д. Тартт выстраивается повествовательная модель англоязычного романа воспитания второй половины XX века, анализируются основные жанрообразующие признаки, что помогает более полно увидеть поэтику жанра, а также лучше понять особенности литературного процесса второй половины XX века.

Цель работы: исследование развития и трансформации жанра романа воспитания в англоязычной литературе второй половины XX века, определение вписанности творческих исканий Дж.Д. Сэлинджера, У. Голдинга, И. Бэнкса, Э. Берджесса, Ст. Чбоски, Дж. Кутзее, Д. Тартт в процесс обновления жанровой формы романа воспитания в литературе XX века, жанровая атрибуция избранных для анализа романов.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотрение эволюции романа воспитания и особенностей модификации жанра в англоязычной литературе второй половины XX века;
- выделение жанрообразующих признаков романа воспитания второй половины XX века (обращение к обряду посвящения и рассмотрение его репрезентации в повествовательной модели художественного произведения);
- структурно-содержательный анализ избранных для анализа романов, определение основных поэтологических категорий: система образов, тип героя, хронотоп, событие, сюжетно-композиционные особенности, специфика повествования (типы и формы).

Объектом исследования являются романы «Над пропастью во ржи» (Дж.Д. Сэлинджер, 1951), «Повелитель мух» (У. Голдинг, 1954), «Осиная фабрика» (И. Бэнкс, 1984), также рассматриваются произведения «Заводной апельсин» (Э. Берджесс, 1962), «Хорошо быть тихоней» (Ст. Чбоски, 1999), «Детство Иисуса» (Дж. Кутзее, 2013), «Щегол» (Д. Тартт, 2013).

Предмет исследования – жанровая модель англоязычного романа воспитания XX века, включающая ряд взаимосвязанных уровней: пространственно-временной, сюжетно-композиционный, субъектный (повествовательный).

Научно-практическая ценность диссертации заключается в возможности использования результатов исследования в практике вузовского преподавания истории английской и американской литературы XX века, истории всемирной литературы, при написании научно-исследовательских работ и пособий по западноевропейскому литературному процессу XX века и творчеству У. Голдинга, Дж.Д. Сэлинджера, И. Бэнкса, Э.Берджесса, Ст. Чбоски, Дж. Кутзее, Д. Тартт. Отдельно стоит упомянуть творчество И. Бэнкса и его роман «Осиная фабрика», который ранее не подвергался основательному литературоведческому анализу.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественном и зарубежном литературоведении предпринята попытка комплексного исследования жанровой природы романа воспитания на материале англоязычной литературы второй половины XX века, а также в том, что в качестве объекта научного анализа выбраны произведения, ранее не рассматривавшиеся с точки зрения репрезентации жанрообразующих признаков романа воспитания особого типа. Для исследования были использованы монографии и статьи западных литературоведов, не переведенные на русский язык.

Научной новизной обоснована сущность гипотезы, выдвигаемой в данном диссертационном исследовании.

Рабочая гипотеза: в выбранных романах представлена повествовательная модель особой жанровой разновидности романа воспитания, имеющая ряд поэтологических особенностей: четкую трехчастную структуру, совпадающую с обрядом посвящения; особый тип героя, хронотопа, способов повествования. Данная разновидность обогащает жанровую форму и выполняет важные художественные и социальные функции. Универсальность сюжетной схемы, обращение к которой связано с попыткой автора изобразить взросление героя,

а также дискурсивный конструкт посвящения, преодоления, социального и психологического изменения героя обуславливает появление и развитие этого жанра в творчестве Дж.Д. Сэлинджера, У. Голдинга, И. Бэнкса. Этим обусловлен и выбор этих авторов для диссертационного исследования – не будучи связанными географически, территориально, социально, они показывают наиболее эксплицитные модели романа нового типа. Так, для Дж.Д. Сэлинджера и У. Голдинга – это реакция на военные события Второй мировой войны: обращаясь к героям-подросткам, они социально, антропологически осмысливают дихотомию человека и общества; И. Бэнкс создает замкнутый, обособленный мир, живущий по законам антиутопии, где главный герой одновременно действующее лицо, рассказчик и демиург.

Методология диссертационной работы опирается на приемы культурно-исторической, мифопоэтической, формальной, структурно-семиотической, нарратологической школ литературоведения. Теоретическая база диссертационной работы основана на работах по истории и теории романа (М.М. Бахтин, Н.Д. Тмарченко, Б.М. Эйхенбаум и др.). Мифопоэтический дискурс обусловил обращение к работам В.Я. Проппа, А.Н. Веселовского, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, анализ поведенческой семиотики персонажей сделал необходимым учесть теоретическое наследие московско-тартуской школы (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский и др.), нарратологический вектор исследования обусловил внимание к формальной школе (В.Б. Шкловский и др.), а также к американской (Г.С. Морсон) и немецкой (В. Шмид) школам нарратологов. Также теоретическую базу данной диссертации составляют: по теории литературы работы Л.Я. Гинзбург, Н.Л. Лейдермана, В.А. Лукова, В.Е. Хализева, Л.В. Чернец и др.; по английской и американской литературе XX века: труды Н.А. Анастасьева, Г.В. Аникина, М.И. Воропановой, Д.В. Затонского, А.М. Зверева, В.В. Ивашевой, М.Г. Меркуловой, Н.П. Михальской, О.Н. Рединой, Н.Д. Садомской, Н.А. Соловьевой, И.А. Шишковой, Е.В. Халтрин-Халтуриной др., зарубежных исследователей В. Дильтея, М. Хирш, К. Хьюитт. Ю. Якобса.

Изучение феномена литературных архетипов, которые оказываются востребованными в повествовательной модели романа воспитания, осуществлялось Е.М. Мелетинским, В.Я. Проппом и др. Структурные и семантические особенности обряда инициации, архетип которого актуализируется в романе воспитания, исследованы А. ван Геннепом, В. Тэрнером, М. Элиаде, Дж. Фрэзером. Для раскрытия институциональной дискурсивности романа воспитания задействуется философский аспект нарратологии, исследующий структуру повествования «как сценарий процесса опосредования между представлениями социального порядка и практикой индивидуальной жизни» [171, с. 38]. Изучение жанровой эволюции романа воспитания в данный момент носит фрагментарный, несистемный характер. Анализируются отдельные произведения, без рассмотрения генезиса жанра и историко-литературной обусловленности его развития. Можно отметить ряд работ, которые посвящены выделению и исследованию сюжетной схемы посвящения в текстах, тематически и типологически связанных с жанром романа воспитания. Термин «роман инициации» разрозненно появляется в зарубежном и отечественном литературоведении последнего десятилетия и применяется относительно текстов, связанных с романом воспитания, но имеющих иную структуру. В статье Е.И. Адельгейма [163] анализируется жанр романа инициации на примере польской литературы, автор четко выделяет жанрообразующие признаки романа этого типа и его модели. Диссертация А.В. Теличко [232] посвящена поэтологическим особенностям романов Г. Майринка, рассматривается трансформации жанра романа становления в творчестве автора. Р.И. Костромицкий [185] на материале романа «Числа» рассматривает функциональность сюжетной схемы инициации в творчестве В. Пелевина. Е.А. Борисеева [167] в статье «Роман инициации: проблема жанровой атрибуции» анализирует феномен романа инициации на примере белорусской литературы и осуществляет попытку его определения в системе романских форм. Не бесспорной является статья М.И. Крупениной «Роман Ч. Диккенса «Большие

надежды» как роман-инициации» [186], где повествовательная модель романа описывается с точки зрения репрезентации схемы обряда посвящения.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В англоязычном романе воспитания второй половины XX века наблюдается эволюция субъектных способов выражения авторской позиции. Развитие жанровой модификации романа происходит в направлении усложнения, разработки новых жанровых стратегий, во многом характерных для литературного процесса XX века.
2. Ведущим композиционным принципом в «обновленном» романе воспитания становится диалогизированный нарративный монолог, наиболее ярко этот прием реализуется в романе «Над пропастью во ржи», с его помощью создается полифоническое звучание текста, «наложение» точек зрения, активизируется роль читателя.
3. Жанровые признаки романа воспитания, такие как сюжетно-композиционные особенности, пространственно-временная структура, особенности повествовательной модели, способствуют более четкому определению жанровой формы – роман воспитания нового типа, смысловым ядром которого является переход героя из сферы детства во взрослый мир, его внутреннее изменение и взросление.
4. В выбранных произведениях представлена повествовательная модель романа воспитания особого типа, имеющая ряд поэтологических особенностей. Жанровая модификация романа воспитания, репрезентированная в текстах, посвященных взрослению в англоязычной литературе второй половины XX века, обогащает жанровую форму и выполняет важные художественные и социальные функции.

Апробация работы. Основные положения диссертации получили разработку в статьях, тезисах докладов, выступлениях на конференциях разных уровней: Международной научной конференции «Пуришевские чтения» (Москва, 2014, 2015, 2017, 2018); Всероссийской научной конференции «Молодежь и наука XXI века» (Красноярск, 2011, 2014, 2017); XVI Международной научно-практической

конференции «Современные концепции научных исследований (Москва, 2015); Международном «Сибирском филологическом форуме» (Красноярск, 2016); Межрегиональной научно-практической конференции «Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения» (Красноярск, 2016, 2017, 2018); Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер) культура в коммуникативном пространстве человека» (Красноярск, 2017); Научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры в рамках форума студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» (Красноярск, 2017); Международной научно-практической конференции «Язык и литература в поликультурной среде» (Красноярск, 2017); Международном аспирантском семинаре «Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации» (Донецк, 2017). Также материалы диссертации обсуждались на заседаниях кафедры мировой литературы и методики ее преподавания Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева и на аспирантских семинарах (2011-2014), проводимых доктором филологических наук, профессором М.И. Воропановой.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Шалимова Н.С. Тип героя в романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» / Н.С. Шалимова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – Краснодар: Наука и образование, 2014, №12. Часть 1. – С. 124-126.
2. Шалимова Н.С. Роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» как роман инициации / Н.С. Шалимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014, №4 (34): в 3-х ч. Ч.III. – С. 202-205.
3. Шалимова Н.С. Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания / Н.С. Шалимова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2014, №4. – С. 265-268.

4. Шалимова Н.С. Роман И. Бэнкса «Осиная фабрика» как роман инициации / Н.С. Шалимова // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – М.: Международный исследовательский институт, 2014, № 8, Том 1. – С. 190-194.
5. Шалимова Н.С. Жанровая атрибуция романа инициации на примере произведения Д. Тартт «Щегол» / Н.С. Шалимова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2017, № 1. – С. 163-167.
6. Шалимова Н.С. Роман инициации как жанровая модификация романа воспитания / Н.С. Шалимова // Зарубежная литература XXI века: проблемы и тенденции. – М.: МПГУ, 2015. – С. 149-151.
7. Шалимова Н.С. Сюжетная модель инициации в трагедиях У. Шекспира / Н.С. Шалимова // Шекспир в контексте мировой художественной культуры/ Отв. ред. Е.Н. Черноземова. – М.: МПГУ, 2014. – С. 30-32.
8. Шалимова Н.С. Традиции Ф.М. Достоевского в романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Д. Тартт «Щегол» / Н.С. Шалимова // Зарубежные писатели о русской литературе. – М.: МПГУ: САМ Полиграфист, 2017. – С.119-120.
9. Шалимова Н.С. Повествовательная модель романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» / Н.С. Шалимова // Молодежь и наука XXI века: материалы XII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. В 4 томах. Том 2. – Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2012. – С. 176-178.
10. Шалимова Н.С. Развитие романа воспитания в англоязычной литературе / Н.С. Шалимова // Современные концепции научных исследований. – М.: Евразийский Союз Ученых, 2015, № 7. – С. 81-84.
11. Шалимова Н.С. Хронотоп Рождества в поэтике романов Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Д. Тартт «Щегол» / Н.С. Шалимова // XVIII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения «1917-2017: уроки столетия». – Красноярск: Восточная Сибирь, 2017. – С. 444-454.

12. Шалимова Н.С. Автореференциальность как конституирующая основа романа воспитания второй половины XX века / Н.С. Шалимова // Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации / Отв. ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонНУ, 2018. – С. 146-155.
13. Шалимова Н.С. Жанровая специфика романа Д. Тартт «Щегол» / Н.С. Шалимова // Тезаурус и личность ученого. – М.: МПГУ, 2018. – С. 156-158.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 261 наименование. Общий объем работы составляет 171 страницу. Во **Введении** дается общая характеристика работы, обосновывается выбор темы, определяются цель и задачи исследования, объясняется актуальность и научная новизна диссертации, формулируются положения, выносимые на защиту, излагаются теоретические основы исследования.

Глава первая «Англоязычный роман воспитания второй половины XX века: генезис, жанровая специфика, повествовательная модель» состоит из трех параграфов. В первом параграфе «Роман воспитания: возникновение, формирование, основные традиции изображения, типы национальных моделей» жанр романа воспитания анализируется со структурной, методологической, историко-литературной точек зрения. В основу этого параграфа положен хронологический порядок возникновения и развития романа воспитания, а также национальный тип модели, описывающий взаимосвязь и влияние времени и эпохи на становление и развитие романа воспитания. Обзорно представлено функционирование этой жанровой разновидности в литературе, описана историко-литературная и теоретико-литературная специфика романа воспитания.

Во втором параграфе «Особая форма англоязычного романа воспитания второй половины XX века» представлены теоретические основы изучения классического романа воспитания и последующих его модификаций. В третьем параграфе «Способы организации повествования в англоязычном романе воспитания XX века» анализируется повествовательная модель особой формы

англоязычного романа воспитания, получившей распространение в литературе XX века. **Вторая глава «Поэтика англоязычного романа воспитания 1951-1954 гг.»** состоит из двух параграфов. Первый параграф «Роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: жанровая атрибуция и повествовательная модель» посвящен выявлению в произведении жанрообразующих черт романа воспитания особого типа, в котором меняется образ главного героя, хронотоп, роль второстепенных персонажей, а также прослеживается трехчастная структура, совпадающая с обрядом посвящения.

Второй параграф «Роман У. Голдинга «Повелитель мух»: жанровая атрибуция и повествовательная модель» посвящен анализу повествовательной модели романа «Повелитель мух»: речевой организации повествования, нравственно-этической проблематике, системе персонажей, специфике хронотопа, а также жанровой принадлежности текста.

Третья глава «Поэтика англоязычного романа воспитания 1984-2013 гг.» состоит из двух параграфов. В первом параграфе «Роман И. Бэнкса «Осиная фабрика»: жанровая атрибуция и повествовательная модель» внимание акцентируется на анализе структурных единиц нарратива, рассмотрении типа событий, хронотопа и роли второстепенных персонажей в организации повествования. Во втором параграфе «Внутрижанровая аллюзивность особой формы англоязычного романа воспитания второй половины XX века» исследуется литературоцентризм как особое качество англоязычной литературы о взрослении второй половины XX века.

В **Заключении** в обобщенной форме подводятся итоги проведенного исследования, которые и являются основой положений, выносимых на защиту.

Глава 1. Англоязычный роман воспитания второй половины XX века: генезис, жанровая специфика, повествовательная модель

1.1. Роман воспитания: возникновение, формирование, основные традиции изображения, типы национальных моделей

Обращение к роману воспитания как к одной из разновидностей романного жанра во многом объясняется тем, что проблема жанра остается актуальной проблемой отечественного и зарубежного литературоведения. Это подтверждает большое количество работ, посвященных специфике романного жанра [72, 198, 128].

В исследование эволюции и поэтики романного жанра внесли вклад такие зарубежные исследователи, как В. Дильтей [83], М. Хирш [116], К. Хьюитт [154; 215] и др. Среди отечественных ученых, работавших в теории жанра романа, следует отметить таких специалистов, как В.В. Кожин [97], Д.В. Затонский [86], Е.М. Мелетинский [109], Н.Т. Рымарь [122; 123], И.А. Влодавская [75], С.В. Гайжюнас [76], А.В. Дialeктова [82], Н.П. Михальская [248], В.Н. Пашигорев [115], Л.В. Чернец [73].

Работа Н.Л. Лейдермана посвящена исследованию жанра, наблюдению над возникновением, развитием, взаимодействием жанров как испытанных «форм времени». По мнению Н.Л. Лейдермана, жанры обнаруживают несомненную генетическую связь со своими архетипами, поскольку в их основе лежит «ритуально-мировоззренческий тип» (термин Е.М. Мелетинского), а структура любого жанра «мироподобна», именно жанровая структура произведения отвечает за его «перекодировку» и организует произведение в художественный образ жизни [103]. В полной мере это применимо и к роману воспитания, характерной чертой которого во второй половине XX века становится «рифмирование» с обрядом посвящения.

Наиболее фундаментальной работой, посвященной роману воспитания, является монография В.Н. Пашигорева «Роман воспитания в немецкой литературе XVII-XX веков» [115]. Как отмечает исследователь, общим содержанием романа

воспитания является психологическое, нравственное и социальное формирование личности главного героя.

В литературоведении роман воспитания традиционно рассматривался в рамках категории жанра, как художественная целостность, обладающая устойчивыми признаками: определенной структурой, типом героя, сюжетными мотивами. Исследователи отмечают, что зафиксировал появление этой жанровой разновидности и предложил термин для ее обозначения немецкий литературовед К. Моргенштерн в 20-е годы XIX века [160]. Жанрообразующими чертами ученый называет изображение героя от начала жизни до определенной ступени зрелости, а также «воспитание» читателя. Начало обстоятельного изучения романа воспитания связано с работами В. Дильтея, исследователь выделяет три типа романа воспитания:

- Entwicklungsroman – novel of development (роман развития);
- Erziehungsroman – novel of education or pedagogical novel (роман образования или педагогический роман);
- Künstlerroman – novel about an artist (роман о художнике (музыканте, актере, артисте), т.е. роман о представителе искусства) [83].

На сложность и неоднозначность перевода на русский язык обозначений разных типов романа воспитания обращает внимание В.Н. Пашигорев, рассматривая три типа романа как «три различных уровня и способа самораскрытия индивида, где: Entwicklungsroman понимается как «роман развития», которое не обязательно завершается качественным изменением, Erziehungsroman – как «роман воспитания» в его дидактическом аспекте, и Bildungsroman – как «роман образования», подразумевающий последнюю ступень «динамического саморазвития духовной субстанции личности, на высшем, интеллектуально-мифопоэтическом уровне» [115].

Вслед за В.Н. Пашигоревым, исследуемая жанровая разновидность обозначается традиционным в отечественном литературоведении термином «роман воспитания». Этот термин позволяет избежать назидательных коннотаций и передает процесс формирования и качественного изменения личности героя, но

поскольку во второй половине XX века речь идет, скорее, не о постепенном формировании, а о резком изменении внутреннего мира, полном преображении души, что предполагает революционное, а не эволюционное изменение сознания главного героя, то термин «роман становления» представляется не совсем точным. Термин «роман образования» также не вполне удачен и, как отмечает В.Н. Пашигорев, практически не прижился в литературоведении, так как звучит тяжело с точки зрения норм русского языка. Отталкиваясь от размышлений М.М. Бахтина о том, что «в жанре всегда сохраняются элементы архаики», что «эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению», что «жанр всегда и стар и нов одновременно», жанровую разновидность романа воспитания второй половины XX века можно рассматривать как этап обновления традиции, которая начинает формироваться еще со второй половины XVIII в. [64].

Исследователи Д. Бакли, С. Хоу, Н. Фридман, М. Хирш уточняют жанровое определение и выделяют следующие разновидности: роман формирования личности (the novel of formation), роман о юности (the novel of youth), роман образования (the novel of education), роман ученичества (the novel of apprenticeship), роман взросления (the novel of adolescence), роман инициации (the novel of initiation), «роман о жизни» (the life-novel) [216].

М.М. Бахтин рассматривает проблематику и виды романа воспитания и указывает на особый тип взаимоотношений между автором и героем, а также уникальность хронотопа. Жанрообразующим признаком романа воспитания он считает образ меняющегося героя: ученый так определяет идейно-художественное своеобразие произведений этого жанра: «Наряду с этим господствующим, массовым типом стоит иной, несравненно более редкий тип романа, дающий образ становящегося человека. В противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа героя» [64].

Появление сюжета становления в английском романтизме традиционно связывается с влиянием философии Жан-Жака Руссо: «Детальные указания Руссо по просвещенному воспитанию ребенка Эмиля оказывали большое влияние на достигших известности в начале XIX века писателей-романтиков» [219].

Особенное значение образ ребенка имеет в творчестве У. Блейка и У. Вордсворта. Для У. Блейка [37] именно ребенок обладает способностью «пропускать через себя интеграцию, простоту и доброту в мир, который взрослые потеряли и хотели бы вновь найти» («to assume a coherence, a simplicity and a kindliness in the world that adults have lost and wish they could regain») [212].

В «Истории английской литературы» отмечается двойственность в трактовке этого образа, радостному детству, как лейтмотиву первого сборника («Песни невинности»), противопоставлено тревожное настроение и изображение обездоленного детства в сборнике «Песни опыта». «Лейтмотив первого сборника – детство радостное; лейтмотив второго – детство поруганное» [60, 197]. Похожая тональность характерна для творчества другого поэта-романтика – У. Вордсворта: «Частое обращение к образам детей в поэзии Вордсворта связано с мыслью поэта о том, что именно детскому сознанию свойственно то воображение, которое необходимо для романтической поэзии» [90, 203].

Как отмечает немецкий исследователь Б. Хаферкамп, идеализированный образ ребенка, получивший столь широкое распространение у романтиков, прежде всего у У. Блейка и У. Вордсворта, в викторианскую эпоху стал, «тупым орудием», так как «естественная невинность Блейка и Вордсворта повторяется в сотнях историй XIX-го века, всегда необъяснимо добрых и чувствительных» [214, s. 12]. Для писателей-викторианцев тема невинности детей имеет иную, нежели чем для романтиков, смысловую нагрузку [157]. В романах воспитания XIX века усиливается социальный фон, ребенок часто становится жертвой несправедливого и неправильного хода вещей, этот образ приобретает трагическую окраску. И.Г. Волжанская, рассматривая детские образы в прозе Ч. Диккенса, в числе прочих выделяет тип «детей-мучеников (образы, олицетворяющие христианскую идею самопожертвования)» [175, 237].

«Мир детства» является важнейшей составляющей художественного мира Ч. Диккенса. Произведения, связанные с темой взросления, в XX веке так или иначе опираются на литературную традицию, заложенную Диккенсом. Особенное значение имеет роман «Дэвид Копперфилд», аллюзивная связь с которым

обнаруживается при внимательном чтении и интертекстуальной дешифровке романов воспитания второй половины XX и начала XXI веков (прежде всего это такие произведения, как «Над пропастью во ржи» Дж.Д. Сэлинджера, «Щегол» Д. Тартт). Во многом это связано с речевой организацией повествования, автобиографизмом, исповедальностью романа. Н.П. Михальская отмечает «И все же «Дэвид Копперфилд» это не только «взгляд в прошлое и не только автобиография. Это роман о становлении личности, формировании молодого человека, вступающего в жизнь и находящего свое признание» [111]. Отличительной чертой характеристики главного героя исследовательница называет то, что Дэвид Копперфилд проходит испытания, не разочаровываясь в жизни и сохраняя отзывчивость и веру в людей, в отличие, например, от героев О. де Бальзака, Стендаля, У. Теккерея [111]. Своеобразие жанра романа воспитания в творчестве Ч. Диккенса посвящены работы Т.И. Сильман [125], Н.Л. Потаниной [118], В.В. Ивашевой [92]. По мнению Л.В. Федотовой, «замученные дети, ушедшие из жизни, не изведавшие человеческого счастья, являются одним из характерных типов детских образов в творчестве Ч. Диккенса» [233, 60].

В американской литературе развитие образа ребенка имеет свою специфику [249]: «...американские писатели видели в ребенке <...> символ девственной территории, где преобладает демократия и где есть неограниченные возможности для роста» [161, 50]. Знаковыми для рассмотрения репрезентации темы детства в американской литературе являются произведения М. Твена, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, глубоко и точно это отмечено Б.А. Гиленсоном: «Тема инициации (initiation), вхождения подростков в мир взрослых, столь существенная для американской литературы (вспомним хотя бы о несравненных Айке Маккаслине из «Медведя» Фолкнера, Холдене Колфилде из повести Сэлинджера «Над пропастью во ржи») получает преломление у Хемингуэя. «Сквозной» герой его ранней новеллистики Ник Адамс вызывает очевидные ассоциации с Гекльберри Финном» [79].

А.Г. Ненилин в диссертации, посвященной проблемам детства в англо-американской литературной традиции, также отмечает тему инициации как одну из ключевых, но трактует ее в отрицательном ключе: «...ведущей темой американской литературы стала тема инициации, причем часто инициация, нередко выступающая в контексте американской литературы как синоним потери невинности, приравнивается с авторской позиции и в читательском восприятии к акту приобщения ко злу» [229].

Нам ближе другая точка зрения, связанная с пониманием взросления не как утраты доброго и светлого начала, но как нахождения себя, обретения внутренней гармонии, целостности и определения своего места во «взрослом мире». Именно так интерпретируется сюжет инициации в сборнике статей, посвященных «Гарри Поттеру» [151], в котором исследуются различные аспекты текста: воплощение архетипов и «бессознательного» («Archetypes and the Unconscious in Harry Potter»), исторический контекст («Literature influence and historical contexts»). Тема инициации описывается в контексте постепенного открытия главным героем в себе волшебных сил.

Определяя значение темы взросления в американской литературе, Н.Л. Иткина отмечает: «От Марка Твена до Сэлинджера детская точка зрения утверждается как истинная, совпадающая с точкой зрения самого творца художественного мира, т.е. автора. Даже там, где она не главенствует формально, ее нравственное и эстетическое влияние всегда ощутимо. Если «прекрасное мгновение» Гете – вершина зрелости, то прекрасное мгновение американского писателя, напротив, принадлежит детству. Недаром Хемингуэй видел в каждом американце мальчишку и называл своих соотечественников «american boy-men». Пребывая в детстве, американский писатель пребывает в «вечном настоящем» («everlasting now»). Его мечта – остановить мгновение, продлить его до бесконечности» [93, с. 65].

Новое наполнение получает образ ребенка в XX веке, несмотря на сохранение доминирующих тенденций, отмечается «несомненный перевес негативных качеств в противовес позитивным. При этом речь идет не только о

детских проказах и недостатках, но и об аномальном развитии... Жестокость, грубость, жажда убийства, садизм, испорченность, беспощадность, бесчеловечность – это лишь неполный список примеров» [235, s. 150-151].

В монографии Эмер О'Салливан, посвященной детской литературе, описываются поэтологические черты литературы для детей: универсальная модель развития, переосмысление классических образцов, характерные мотивы. Относительно Дж.Д. Сэлинджера говорится об особой роли заглавия, которое содержит отсылку к Роберту Бернсу и является «ключом» к пониманию главного образа романа – Холдена Колфилда [210, p. 51].

В работе профессора Оксфордского университета Карен Хьюитт «Understanding English literature» [154] затрагивается широкий круг тем: от практической интерпретации английской прозы до теории литературы и литературного перевода. Также рассматриваются вопросы восприятия и интерпретации английской литературы русским читателем «English literature in Russia: some problems of interpretation» («Английская литература в России: некоторые проблемы интерпретации»). К поэтике произведений о взрослении, «картинкам школьной и студенческой жизни» Карэн Хьюитт обращается во вступительной статье к сборнику малых прозаических форм «Contemporary British stories», отмечая связь подобных текстов с «rite de passage» (обрядом перехода (посвящения)) [215].

В книге «The Catcher in the Rye: new essays» под редакцией Дж.П. Стида [162] роман рассматривается как беспрецедентный текст американской литературы и культурный феномен, обладающий потенциалом «изменения жизни».

В объемном издании «501 книга, которую вы должны прочитать» [253] в статье, посвященной Сэлинджеру, акцентируются «анти-социальные» стратегии романа (anti-social content), упоминается о том, что убийца Джона Леннона и нападавший на Рональда Рейгана держали в руках именно этот роман, а основная идея книги формулируется как «универсальный страх взросления» («universal fear

of growing up»). «Повелитель мух» также включен в этот список, основными доминантами книги называется исследование природы зла в душе человека.

По мнению М.М. Бахтина, истоки романа воспитания следует искать в античной литературе, в так называемом «биографическом романе», так как внутренняя жизнь там показана во взаимосвязи с внешним действием и усилена дидактическая направленность. Ученый относит к классическим примерам романа воспитания следующие тексты: «Киропедия» Ксенофонта (IV в. до н. э.), «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (XIII в.), «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле (XVI в.), «Симплиссимус» Гриммельсгаузена (1699), «Эмиль» (1762) Ж.Ж. Руссо, «Вильгельм Мейстер» И.В. Гете (1795), «Титан» Жан-Поля (1803), «Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса (1850), «Жан Кристоф» (1904-1912) Р. Роллана, «Будденброки» (1901) и «Волшебная гора» (1924) Т. Манна, «Детство» (1852), «Отрочество» (1854) и «Юность» (1857) Л.Н. Толстого, «Обыкновенная история» (1847) и «Обломов» (1859) И.А. Гончарова [69].

В классическом романе воспитания стадии развития или «ступени», через которые проходит герой, универсальны, конфликт построен на столкновении оторванных от жизни идеалов главного героя с реальностью. Путь героя можно определить как движение к гармоничному восприятию мира, от эгоцентризма к людям [82].

Ю.С. Камардина в учебно-методическом пособии, посвященном изучению романа воспитания в литературе XIX века, обобщает предшествующие работы и, на основе работ М. Хирш и Дж. Бакли, выделяет следующие жанрообразующие признаки классического романа воспитания: автобиографичность, схожая история происхождения (сиротство, отсутствие душевной общности с родителями), обучение (в широком смысле), скитания, внутренний конфликт, испытание любовью, обретение материального благополучия [94].

В русской литературе роман воспитания имеет свои особенности. Анализу идейно-художественного своеобразия репрезентативных образцов этого жанра посвящена работа Е.В. Краснощековой. В исследовании рассматривается, как осваивали и разрабатывали этот жанр Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин,

И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский, делаются выводы о трансформации жанровой традиции, «освоении» ее русской литературой [100]. Мотивы взросления, инициации отмечаются в романе «Мы» Е. Замятина [126].

Диссертация Э.А. Демченковой посвящена рассмотрению произведения Ф.М. Достоевского «Подросток» как романа воспитания. Делается вывод о том, что Ф.М. Достоевский продолжает традицию романа воспитания, образуя следующий виток ее развития – раскрывая новую концепцию «катастрофического» становления личности [238].

Функционированию жанра романа воспитания в русской литературе посвящена статья Т.Н. Токаревой «Традиции романа воспитания в советской литературе», в которой обобщается изучение романа воспитания и суммируются основные теоретические послы, а также выделяются черты советского варианта романа воспитания, подчеркивается, что обращение к роману воспитания в советской литературе становится магистральным и позволяет увидеть становление одной из жанровых стратегий литературы этого периода в контексте традиции европейского романа воспитания. Описывая остросоциальный контекст и помещая героя в ситуации социального и ментального выбора, авторы не показывают его становления, либо изображают схематично, концентрируя внимание на том, как в идеальной, хотя и непростой среде появился и формировался образцово-показательный герой (Н.А. Островский «Как закалялась сталь», М. Горький «Мать», А.С. Макаренко «Педагогическая поэма») [202].

В американской литературной традиции в качестве «высоких» образцов жанра романа воспитания можно назвать такие произведения, как: «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» Марка Твена, «Над пропастью во ржи» Дж.Д. Сэлинджера, «Убить пересмешника» Харпер Ли, «Хорошо быть тихоней» Ст. Чбоски. Синтетичной, гибридной прасновой является этот жанр для творчества Донны Тартт («Маленький друг», «Таинственная история», «Щегол»). Типичной чертой американского романа является тема фронтирности, освоения новых земель. К.М. Баранова в диссертации, посвященной основным идейным и

сюжетно-образным мотивам в литературе Новой Англии XVII-XVIII веков, а также становлению традиций в литературе США, отмечает: «Освоение Нового Света представляло собой реальный жизненный опыт переселенцев, который отражался в их сочинениях через систему основных идейных и сюжетно-образных мотивов.<...> Из взаимосвязи изучаемых мотивов слагалась идейная и художественная ценность самих произведений» [237].

Выделенные исследовательницей черты оказываются важны и для понимания поэтики романа Дж.Д. Сэлинджера, близкого теме фронтирности. «Для фронта были характерны суровый быт, тяжелые и опасные условия существования как следствие постоянных столкновений с аборигенами, индейцами, отсутствие законов, культ силы, авантюризм. Граница вызвала к жизни социально-психологический тип первопроходца, пионера. Это способствовало формированию таких качеств национального характера, как свободолюбие, оптимизм, вера в перспективы быстрого обогащения» [182].

Фронтирные мотивы «освоения» незнакомых территорий, чередования «годов учений и странствий», противопоставления «своего и чужого», реализующиеся в «пересечении границы семантического поля» [106], являются сюжетообразующими в романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Центральной темой фронтирности является в творчестве М. Твена, это имеет биографические причины: «Твен происходил из семьи, чья судьба тесно переплелась с американским фронтиром. Детские годы писателя прошли на Миссисипи, в городке Ганнибал, в ту пору Ганнибал был последним форпостом цивилизации, дальше шли почти неосвоенные земли» [249].

Следует заметить, что роман воспитания, со свойственным ему пафосом становления личности, огромной ролью социального контекста, идеей правдоискания является важным жанром для английской литературы. Связано это со стремлением к «явной или закауфлированной универсализации воспитания детей, внедрению в их сознание стандартизированных норм и образцов личностной культуры, идеологически ориентированных миропредставлений, закладывающих основы базовых ценностных установок» [244]. И.А. Шишкова

отмечает: «У викторианских и современных авторов можно многому научиться, так как в Великобритании педагогический диалог (термин М.М. Бахтина) подростков с их взрослыми наставниками не прекращался с конца XVIII в.» [244].

Образы детей и подростков в английской и американской литературе будут значительно отличаться (Тома Сойера и Оливера Твиста, например). В литературных традициях Англии и США социокультурная, психологическая, мифологическая проблематика темы детства осмыслялась по-разному [124; 164; 165]. Для развития и воплощения идей Ж.-Ж. Руссо, которые оказались, во многом отправной точкой развития жанра, «девственная» территория Америки оказалась более благодатной почвой, чем урбанизированная и цивилизованная Англия, «тема детства здесь тесным образом связана с концептом «американского Адама», как неотъемлемой частью «американской идеи» [229]. Отмечается, что в американской литературе детские образы играют более «активную» сюжетную роль: «Вслед за Марком Твенем и другие американские писатели – Хемингуэй в рассказах о Нике Адамсе, У. Фолкнер («Свет в Августе»), Т. Вульф («Взгляни на дом свой, ангел»), Сэлинджер («Над пропастью во ржи») и другие – подчеркивают в детстве силу естественности, но не созерцательной, а действенной...» [208, с. 253], «Американский мальчик меньше старается понять действительность такой, какова она есть, и больше пытается ее изменить, пересоздать в соответствии со своим желанием и выдумкой» [208, с. 252].

Особую роль в осмыслении английской литературной традиции играет категория «английскости», которая, вслед Е.Г. Сатюковой [242] воспринимается нами в неразрывной связи с национальной концептосферой, менталитетом, традициями, наследием [113]. В художественном тексте наиболее полно данная категория воплощается на идейно-тематическом, образном и языковом уровнях, что связано с определяющим социокультурным дискурсом. Подробному рассмотрению этой темы посвящена статья М.Г. Меркуловой и Е.Г. Сатюковой [191].

Значимыми произведениями английской литературы о взрослении, во многом повлиявшими на последующую литературную традицию, являются книги:

Д. Дэфо «Робинзон Крузо» [47], Ч. Диккенса («Оливер Твист», «Дэвид Копперфилд») [43; 44] У. Голдинга «Свободное падение» [3], «Повелитель мух» [4], Э. Берджесса «Заводной апельсин» [1]. Можно говорить о том, что вектор развития английского романа воспитания во второй половине XX века существенно меняется, примером может служить образ ребенка, утратившего светлое начало у У. Голдинга. Тем не менее, связь с литературной традицией в романе «Повелитель мух» присутствует – это, несмотря на движение «от противного», опора на «робинзонаду», что подтверждает сама задумка «Повелителя мух» как пародии на «Коралловый остров» М. Баллантайна.

Сюжетное ядро произведений, связанных с темой становления, оказывается схожим, обладающим взаимопроникаемыми элементами. Так, можно говорить о внутрижанровой аллюзивности, взаимообусловленной рецепции, схожих, связанных темой взросления, текстов. Особенное значение это приобретает в конце XX века, ярким примером служит роман С. Чбоски «Хорошо быть тихоней»: в тексте содержится упоминание более десяти произведений, которые являются своеобразной школой не только для героя, но и для читателя, расставляя ориентиры в литературе, подсказывая круг чтения. Также, благодаря упоминанию этих авторов, Чбоски определяет литературную традицию, с которой связан роман, эксплицирует вписанность произведения в предшествующую парадигму. В культурном поле романа оказывается не только литература, но и музыка, кино, телепередачи, так определяется необходимый контекст для формирования героя и, шире, реципиента, подростка. Особенное место отведено литературе и в списке авторов симптоматично оказываются: Харпер Ли («Убить пересмешника»), Дж. Барри («Питэр Пэн»), Дж. Керуак («В дороге»), Ф. Фицджеральд («Великий Гэтсби», «По эту сторону рая»), У. Шекспир («Гамлет»), А. Камю («Посторонний»), Айн Рэнд («Источник»), У. Берроуз («Голый завтрак»), Г.Д. Торо («Уолден, или Жизнь в лесу»), Дж. Ноулз («A separate peace», «Сепаратный мир», роман не переведен на русский язык). Таким образом, определяется жанрообразующий мотивно-тематический комплекс романа воспитания, где доминирующими темами являются: тема свободы, тема скитаний

и путешествий как среды для познания себя, тема внутреннего выбора, тема взросления, тема одиночества, любовная тема. Репрезентативным, с точки зрения внутрижанровой аллюзивности, является роман Д. Тартт «Щегол», в котором на всех уровнях текста присутствует рецепция произведений, типологически связанных с темой воспитания и взросления. Это творчество Ч. Диккенса, Дж.Д. Сэлинджера, Ф.М. Достоевского, Дж. Роулинг.

Важным для определения особенностей английского романа воспитания представляется упоминание произведений Дж. Фаулза («Коллекционер», «Волхв»), Дж.М. Кутзее («Детство Иисуса», «Бесчестье»). Более подробно эти тексты будут рассматриваться во втором параграфе третьей главы диссертации.

Таким образом, специфику национальных моделей европейского романа воспитания можно обозначить следующим образом: английский роман воспитания сосредотачивает свое внимание на социально-нравственных и нравственно-психологических вопросах, в нем сильна морализаторская и дидактическая тенденции [57; 58; 75], французский вариант романа воспитания «роман карьеры» показывает процесс адаптации героя к неблагоприятным условиям жизни и процесс его нравственной деградации, главной смысловой доминантой немецкого романа воспитания является интеллектуализм, философская направленность, роман воспитания в русской литературе, как правило, имеет выраженный институциональный характер, также он показывает образцового героя, создавая собирательный образ, типологизируя его. Американский роман воспитания имеет особую повествовательную структуру, ему присуще исповедальное, доверительное обращение к читателю, особый тип героя, фронтирность. Следует отметить, однако, что роман воспитания второй половины XX века представляет собой поликультурный прецедент и имеет синкретичную, гибридную жанровую структуру, специфика национальных моделей в нем четко не прослеживается.

1.2. Особая форма англоязычного романа воспитания второй половины XX века

«Обновление» романа воспитания происходит в контексте изменения вектора развития литературы и служит попыткой осмысления места человека в современном мире, во время социальных и исторических потрясений, когда сознание становится дискретно, человек дезориентирован и прежние ценности перестают быть абсолютными. Роман воспитания становится одним из художественных методов осмысления объективного мира, способов социализации человека и с этой точки зрения может сравниться с английской антиутопией, нашедшей воплощение в творчестве Г. Уэллса, О. Хаксли [121], Д. Оруэлла, немецким философским романом (Т. Манн), литературой «потока сознания» (романы Дж. Джойса и В. Вулф), прозой «потерянного поколения» (Э. Хемингуэй, Э.М. Ремарк).

Как говорилось раньше, жанры романа воспитания, философского романа, романа-путешествия, исповедального романа в литературе XX века во многом трансформируются, становятся синкретичными формами, меняют свой нарратологический вектор, это видно на примере таких текстов, как «Волшебная гора» Т. Манна, «Волхв» Дж. Фаулза, «Заводной апельсин» Э. Берджесса, «В дороге» Дж. Керуака, «Жестяной барабан» Г. Грасса.

Связь литературы с обрядами вообще и обрядом посвящения в частности и, следовательно, мифом и сказкой, как жанровыми прототипами для последующих эпических форм, сюжетное ядро инициации как культурный инвариант всегда были объектом изучения ритуально-мифологической и формальной школ в литературоведении. Обращение к сюжету инициации можно связать с процессом «ремифологизации» (Е.М. Мелетинский), то есть использовании различных социокультурных стереотипов в искусстве. По мнению Е.А. Струковой, авторов привлекают такие качества мифа как универсальность, сакральность, архетипичность, соотнесенность с национальной самобытностью, с одной стороны, и с общечеловеческими ценностями, с другой [231]. Нарратив

романа воспитания включает различные мифологемы, устойчивые литературные и фольклорные мотивы, а структурной его аналогией, можно предположить, является схема волшебной сказки [200].

Существует точка зрения, связанная с тем, что кроме текстов, прямо ориентированных на инициацию, типологически сравнимых с ней, сюжетная схема посвящения в литературе выделяется искусственно и носит условный характер, так как речь скорее идет о совпадении некоего фрейма, универсальных законов повествования, ибо «выделение индивида из коллектива может лежать в основе самого понятия героя, уход и возвращение – через волшебную сказку – стали рамкой для большинства сюжетов, характерный ритм потерь и приобретений также обнаруживается во многих жанрах» [247, с. 99]. Роман воспитания причисляется к текстам, где подобное сопоставление имеет «непосредственный смысл»: «Более общее значение имеет сходство самих структур инициации и мифа, эпоса, волшебной сказки. На основе этого сходства был сделан ряд попыток распространить сопоставление на другие повествовательные жанры, в том числе и не фольклорные. Если для одних случаев (например, текстов, прямо ориентированных на инициацию, как «Золотой осел» Апулея (посвящение Исида) или типологически соотносимых с инициацией, как «Божественная комедия») это сопоставление имело непосредственный смысл (ср., возможно, и европейский роман воспитания с его обязательным путешествием), то для других оно должно рассматриваться лишь как совпадение универсалий повествования» [247, с. 99].

В настоящем исследовании обращение к сюжетной схеме инициации связано с попыткой теоретического и историко-литературного осмысления функционирования жанра романа воспитания в англоязычной литературе второй половины XX века, а также с тем, что его рассмотрение выходит за границы имманентного жанрового анализа, рассматриваются экстралитературные факторы и институализирующие функции подобных текстов. Подробному изучению этой темы посвящена упомянутая работа А.Н. Садриевой «Трансформация западноевропейского романа воспитания в культурном контексте современности»

[241]. Исследовательница отмечает: «Роман воспитания, возникающий в литературе Просвещения и функционирующий на всем протяжении современности, выступает одной из культурных институций. Вне анализа его институционального воздействия роман воспитания может быть воспринят и воспринимается только как один из литературных жанров, в то время как на протяжении трех столетий он выполняет функции регуляции социума» [241]. С точки зрения исследовательницы, роман воспитания связан с производством социокультурной идентичности и имеет институциональное воздействие на читающего субъекта, что обнаруживается в его нарративе: репрезентации текстом опыта автора как субъекта культуры; императивно «воспитывающей» авторской позиции; наличии специфической «зоны рефлексии», в которой осуществляется воспитание читателя; а также присутствия суггестивных мифологем и литературных архетипов, обеспечивающих некритическое восприятие романа читателем. Автор разграничивает просветительский и модернистский романы воспитания: для просветительского романа характерно рационализированное становление героя, процесс воспитания предстает в нем «вылепливанием» образцового субъекта. В модернистском романе воспитания предзаданные социокультурные смыслы и ценности оказываются не истинными, а ложными, и путь героя предполагает мучительный поиск собственного смысла [241].

После кризиса традиционной формы романа на рубеже XIX-XX веков, обнажившего, по словам Ю. Якобса и М. Краузе, «сомнения относительно цельности личности и дезинтеграцию личностного опыта», возникает необходимость «переосмыслить прежние категории изображения действительности в романе» [217, с. 199]. Кризис, связанный с утратой привычных ценностей, дегуманизацией, демонтажом, обуславливает обращение к обновленной форме романа, связанного с взрослением, становлением, внутренним изменением героя [95].

Уже отмечалась связь романа воспитания с историко-культурным контекстом, а также национальная специфика жанра. По мнению А.В. Теличко,

«формирующаяся к началу XX в. концепция личности восходит как к образу романтического героя (в его «контрастности», «многоаспектности» [203, с. 36, 43]), так и к опыту психологической прозы XIX в., а также разнородных проявлений рубежа веков (натурализм, символизм) [232]. Исследовательница уместно упоминает Л.Я. Гинзбург, цитируя ее мысль о том, что «многообразный», «многоступенчатый» охват личности эпохи реализма все же наталкивается на определенные границы, в то время, как «декадентская» личность, «обозначившаяся к концу XIX века, отличается именно тем, что переступает границы и строит себя из элементов, прежде запрещенных» [80, с. 20-21].

Образ главного героя, становящегося субъекта, менялся в разное время в соответствии с различными литературными традициями, типом национальных моделей романа воспитания, взглядом отдельных писателей. Ребенок у романтиков показан как святое и непорочное существо, у Ж.-Ж. Руссо это чистая душа, не тронутая цивилизацией. В литературе XX века образ ребенка зачастую наделяется такими чертами, как озлобленность, эгоистичность, жестокость, мстительность. Особенно ярко это проявлено в таких текстах, как «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange, 1962) Э. Берджеса или «Осиная фабрика» И. Бэнкса (The Wasp Factory, 1984), показательны рассказы Рэя Брэдбери «Вэльд» (The Veldt, 1950) и «Маленький убийца» (The small Assassin, 1946), где дети, являясь олицетворением зла, насилия, несвободы, становятся причиной гибели своих родителей. Так, имена героев рассказа «Вэльд» Питер и Венди отсылают к произведению Дж. Барри «Питэр Пен и Вэнди» (Peter Pan and Wendy, 1911), а сюжетная линия, главным стержнем которой является конструирование детьми иллюзорного мира, впоследствии становится смысловой и художественной доминантой романа И. Бэнкса «Осиная фабрика».

Параллельно существует и другое восприятие и изображение ребенка: в творчестве Дж.Д. Сэлинджера, Харпер Ли преобладает противоположная тенденция, идеализации, восприятия детей как «агнцев».

Говоря о развитии жанра романа воспитания в XX веке, необходимо учитывать уже упомянутую тенденцию, которая определяется как «жанровая

генерализация» [107] – роман воспитания тесно связан с романом странствий и остается существенной составной частью всех видов и форм этого жанра и в XX веке. Характерной чертой литературы XX века также становится обращение к мифу, ремифологизация и демифологизация, именно эти особенности становятся ключевыми в поисках ответа на вопрос о месте человека в мире, взрослении, границах свободы. Сюжеты романов воспитания XX века напоминают схему мифов посвящения, герои словно блуждают в профанном мире, мире заблуждений и иллюзий, а затем встают на путь поисков подлинного знания. Обращение героев к себе, своей духовной сущности, становится началом их духовной перемены, которая представляет в художественном мире романа путь к спасению. Роман воспитания нового типа неразрывно связан с традиционным романом воспитания, сохраняя основные жанрообразующие характеристики, он трансформирует их, представляя особую разновидность жанра. В центре изображения остается «история героя», но меняются акценты: на первый план выдвигается не путь, пройдя который герой приобретает опыт и взрослеет, а сама возможность его становления [211]. А.В. Теличко справедливо отмечает, что в то время, как в традиционном романе воспитания становление изображается как линейный и конструктивный процесс, в романе воспитания нового типа старое «я» растворяется и порождает новое «я», этим подобные тексты в корне отличаются от традиционного романа воспитания» [232].

Содержательные особенности и специфика структуры романов воспитания нового типа заключается в совмещении философской и социальной проблематики, для них характерно художественное обобщение и убедительное осмысление действительности, эмоциональная емкость (речь героев, метакомментарии, обращения к читателю), ассоциативное богатство текста, целостность описания, художественная точность. Авторское присутствие в тексте реализуется наиболее эксплицитно, когда вводится фигура рассказчика, который одновременно и повествователь, и действующий субъект. Это своеобразное и сложное совмещение точек зрения и голосов автора, героя и читателя.

Характерной чертой англоязычного романа воспитания в XX веке остается моноцентризм повествования, подразумевающий, согласно А.В. Дialeктовой, что второстепенные герои «очерчены слабо, схематично <...> так как выполняют в романе эпизодическую роль: способствуют в данный момент формированию характера героя» [82, с. 37]. Сюжет романа воспитания подчинен всестороннему и полному раскрытию образа главного героя, все второстепенные персонажи выполняют конструктивную или деструктивную функцию в его воспитании и формировании. В.Я. Пропп выделил «первичные элементы», под которыми он понимает функции действующих лиц. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [120]. Если тип романа воспитания можно определить как роман о становлении героя в его многоплановости и сложности, показывающий постепенную эволюцию образа, то роман воспитания второй половины XX века посвящен испытанию героя, проверке его социально-онтологической модальности, выраженной в готовности быть взрослым.

Тип героя [241] классического романа воспитания – это герой-правдоискатель, в литературе XX века он часто предстает как герой-испытываемый, этому жанру не свойственна психологизация образа, развернутые интроспекции, мышление в парадигме добра и зла, внутренняя суть героя проверяется в возможности действовать и меняться. Традиционно, герой обновленного романа воспитания – необычный ребенок, он «нерадивый, никчемный» (Холден Колфилд, герой романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи») или, наоборот, одаренный, обладающий необычными, подчас пугающими способностями (Фрэнк Колдхейм, герой романа И. Бэнкса «Осиная фабрика»). Ральф (герой романа У. Голдинга «Повелитель мух») также сразу выделяется желанием действовать, решительностью и ответственностью.

Для композиции классического романа воспитания характерны моноцентризм, ступенчатость, поэтапность, в англоязычном романе воспитания второй половины XX века повествовательная модель обретает четкую трехчастную структуру, напоминающую этапы посвящения. Нарративная схема

романа распадается на три части, а движение героя между локусами художественного пространства символически соответствует этапам обряда. Инициация состоит из трех этапов:

- Сегрегация – отделение посвящаемого от старого окружения и разрыв с прошлой жизнью;
- Транзиция (лиминация) – промежуточное состояние, реализующее само посвящение;
- Инкорпорация (агрегация) – последующее включение индивида в жизнь общества в новом качестве [71].

В особой жанровой разновидности романа воспитания, распространенной во второй половине XX века, фабула подчинена закономерности перехода главного героя из одного состояния в другое. По мнению Е.М. Мелетинского, «эти этапы лучше всего назвать «образовательными ступенями», поскольку можно проследить, какой опыт приобрел герой в том или ином эпизоде жизни и как этот опыт сказался в общей сумме результатов его воспитания» [109].

Обращаясь к повествовательной модели инициации в тексте, необходимо обратить внимание на происхождение, природу и специфику этого явления. Наиболее важными ритуалами (обрядами) являются: инициация (посвящение юноши во взрослое состояние), календарное обновление природы, умерщвление вождей-колдунов, свадебные обряды [139]. Насыщенность литературы и культуры архаическими мотивами обуславливает обращение к этому материалу в литературоведении представителей мифологической и ритуально-мифологической школ (В. Буслаев, А. Афанасьев, Дж. Кэмпбелл, М. Элиаде и др.). Особое значение придается трудам Д. Фрэзера, в которых исследованы ритуалы, связанные с обновлением жизни, ритуальные истоки становятся доминантой при художественном анализе множества произведений. «Ориентированность на поиски архетипических начал в романе XX века связана с разочарованием в историзме, в идее прогресса и с желанием «выйти» за пределы конкретного исторического времени и доказать существование вечных, неизменных начал в бессознательных сферах человеческой психики,

зарождающихся в праистории и повторяющихся в ходе ее в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов» [73].

Особое значение сюжет инициации имеет в литературе второй половины XX века, коррелируясь с изображением судьбы молодого человека, его взросления, обретения своего места в мире, духовного становления. «В столкновении с трудностями и болью, мальчик получал послание о том, что больше не может вернуться домой прежним. Посвящение обычно включало тройное откровение: священного, смерти и сексуальности. Религиозно-мистические переживания были неотъемлемой частью этого этапа. Смерть при посвящении одновременно означала конец детства, неведения и состояния непосвященности. Только после обрядовых испытаний подросток признавался ответственным членом общества, т.е. взрослым, со всеми присущими правами и обязанностями в сообществе» – пишет В. Тэрнер [133].

Подробному рассмотрению обрядов инициации, их социальных, философских, психологических, социокультурных функций посвящена диссертация А.М. Фирсовой «Социокультурная трансформация обрядов и ритуалов инициации в мировой традиции», в которой подробно рассматривается место феномена посвящения «как явления культуры в сознании общества, как механизма самосохранения, воспроизводства и регенерации культуры, а также как системы, гарантирующей компонент устойчивости современного общества» [243].

По мнению исследовательницы, инициация важна не только с точки зрения институционального и социального потенциала обряда, но с точки зрения того, что она имеет огромный «личный смысл», поскольку «человеческая жизнь полна глубинных кризисов, тревоги, потери и обретения самого себя, «смерти и воскрешения» [243]. Представляется, что именно эта сторона обряда становится генеративной для англоязычного романа воспитания второй половины XX века, сопряженного с ощущением утраты основ, одиночеством, потерянностью человека, поскольку, несмотря на то, что в современной европейской культуре

институт инициации отсутствует, «темы инициации живы в подсознании современного человека» [114].

Несмотря на приближенное изображение обряда инициации, миметическую референциальность, фикциональность повествования, художественная организация текста способствуют тому, что роман воспитания, структурно и семантически связанный с обрядом инициации, одновременно выполняет социальную, педагогическую и художественную функции. Он является стереотипной художественной организацией с повторяющимися и эволюционирующими структурами. Изменяясь и эволюционируя, роман воспитания не меняется в сущности: он сохраняет первооснову, которая связана с принципом становления главного героя, пафосом правдоискательства. Изменяются хронотоп романа и социальный статус героя, отдельные элементы фабулы и сюжета, но неизменным оказывается тип героя, сюжета, жанра. Форма романа воспитания более стабильна и статична, содержание – более динамично и подвижно. В центре изображения романа воспитания лежит жизненный опыт героя, в результате напряженной внутренней борьбы он переживает самоотречение и самопреодоление и в результате приходит к внутренней гармонии, таким образом, читатель видит диалектику формирования духовного мира героя.

Способ саморазвертывания духовной субстанции главного героя классического романа воспитания – интеллектуально-мифопоэтический, в то время как в англоязычном романе воспитания второй половины XX века он деятельный, бытийственный. В «обновленном» романе воспитания представлено эксплицитное наложение повествовательной модели на обрядовую схему, соответствие локусов художественного пространства этапам посвящения. Если основная идея классического романа воспитания это рождение и становление динамической личности, то англоязычного романа воспитания второй половины XX века важно проявление этой личности в действии, пройти посвящение – значит проявить себя сильной, цельной, зрелой личностью, пережившей экзистенциальный переворот.

Особенности романа воспитания, такие как биографизм, конфронтация идей, интеллектуальные дискуссии, относительная статичность, стереотипность формы, динамизм содержания остаются жанрообразующими и в англоязычном романе воспитания второй половины XX века. Этой жанровой разновидности также свойственна стереотипность формы, четко вписанной в схему инициации, содержание же варьируется в связи с особенностями критерия инициации, общей формулой которого является экзистенциальный переворот в сознании героя, а частным выражением может быть доказательство собственного бытия/гендерная трансформация («Осиная фабрика»), качественное внутреннее изменение, принятие себя и окружающего мира («Над пропастью во ржи»), возможность разумной организации пространства, ответственность («Повелитель мух»).

Общим выражением конфликта романа воспитания является движение героя от инфантильно-индивидуального к социально-гармоническому восприятию мира, конфликт же особой формы романа воспитания, наиболее распространенной в англоязычной литературе XX века, нельзя охарактеризовать общей тенденцией, он всегда сопряжен с самим героем, экзистенциальным поворотом его сознания, это тоже инкорпорация, обращение к социуму и возвращение в него, но в новом качестве, критерий прохождения инициации индивидуален.

Необходимо также обозначить особенности функционирования анализируемой жанровой разновидности в современной литературе: герой романа воспитания XXI века – необычный человек, оказавшийся в необычных условиях, либо создающий их сам [102]. Многие тексты стилистически или сюжетно связаны с произведениями о взрослении XX века (романы Дж.Д. Сэлинджера, У. Голдинга, И. Бэнкса), но в них более акцентированы мотивы одиночества: «Маленький нью-йоркский ублюдок» (Little New York Bastard, 2003), М. Дилан Раскин [45], «Кафка на пляже» (2002), Харуки Мураками [50]; смерти «Вернон Господи Литтл», Пьер Ди Би Си (Vernon God Little, 2003) [40]; физической или ментальной девиации главного героя, его сопричастности потустороннему миру, межэтнических различий: «Короткая и удивительная жизнь Оскара Уо», Жуно

Диас (*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 2007) [41]. Следует упомянуть еще один роман, сюжетно и композиционно связанный с романом инициации – это роман Донны Тартт «Щегол» (*The Goldfinch*, 2013). Объединяющими чертами поэтики можно назвать образы главных героев, нарративный вектор, речевую организацию повествования, стадии сюжета [98; 99].

Можно говорить об интертекстуальных связях, объединяющим элементом которых является сюжет инициации: при разных эстетических и содержательных задачах, которые ставят перед собой художники, произведения оказываются связаны сюжетом инициации. «Посвящение» в данном случае выступает как апогей социального и психологического взросления героя, это проверка его внутренней зрелости, готовности быть взрослым.

Представления об инициации используются в качестве мифологического моделирования [101] «романа воспитания», поскольку исторически инициации и были древнейшей формой воспитания, подготовки посвящаемого к участию в хозяйственной, военной и религиозной жизни взрослых членов племени. В романе воспитания актуализируется архетипическая сущность инициации, как неременной и самой важной ступени взросления и развития, «само «воспитание» в таком романе было своеобразным эквивалентом и наследником архаической инициации» [109].

1.3. Способы организации повествования в англоязычном романе воспитания XX века

Между классической формой романа воспитания и его особой формой, функционирующей во второй половине XX века, присутствуют важные нарративные отличия: роман воспитания – описательный текст, хотя и содержащий имплицитную нарративность и событийную интенсивность, роман инициации же – нарративный, так как событие, с его главными критериями, выраженными в фактичности и результативности, становится в нем главной поэтологической категорией. Событие традиционно понимается как «перемещение персонажа через границу семантического поля», «значимое отклонение от нормы» или «пересечение запрещающей границы» [106]. В художественном пространстве «обновленного» романа воспитания не дается интроспекций и метакомментариев, представлена лишь фиксация события, о его истинности и значимости для духовного становления героя выводы делает сам читатель.

Критерии событийности в романе воспитания нового типа совпадают с критериями событийности вообще, это: релевантность, непредсказуемость, консекутивность, необратимость, неповторяемость [142], но критерием прохождения является именно экзистенциальный переворот сознания героя, схожий с движением неофита к прозелиту в ходе инициации, который и репрезентирует социально-онтологическую модальность личности. Если классический роман воспитания показывает основные ступени взросления как поступательное движения героя в парадигме истины, добра и красоты, то в романе воспитания нового типа герой попадает в экстраординарные условия, и повествование сужается до размеров одного события, которое заменяет цепочку происшествий и приключений. В этом событии нередки перипетии сюжета, неожиданные ходы, вмешательство стихии (пожар в «Повелителе мух» и «Осиной фабрике», сильный дождь в финальной сцене «Над пропастью во ржи»). В классических примерах романа воспитания зачастую в названии глав

присутствует указание на хронотоп, а также в краткой форме передается основная фабула («Оливер Твист» Ч. Диккенса [44], «История Тома Джонса, найденныша» Г. Филдинга), в англоязычном романе воспитания второй половины XX века событийная интенсивность выражается в главном событии, воплощающем само посвящение.

Традиционно, важным условием и свидетельством прохождения обряда считается инкорпорация неофита после инициации. Но в литературе XX века, где целью становится доказательство экзистенциальной возможности существования героя как субъекта, главным становится его осознание себя как единицы бытия, ощущение возможности быть гармоничной частью мира. В романе воспитания герой изображается с первых минут жизни, излагается предыстория, все это объясняет особенности его характера и причины поступков, в англоязычном романе воспитания второй половины XX века герой представлен в решающий момент. Читатель не знает истории его развития, либо знает ее с точки зрения самого героя, видит его внутренний взгляд на происходящее, не видит читатель и завершения его судьбы, финал часто остается открытым. Неизвестным остается то, каковым будет возвращение Ральфа, как сложится судьба Фрэнка, по ощущениям которого только сейчас начинается его путь, тем более неясно, что произойдет с Холденом – болезнь этого героя не только символизирует отстраненность и выключенность из социальных связей, но и внутренний перелом, необратимое изменение: Холден до возвращения домой и встречи с сестренкой, Холден после решения о побеге, Холден, который смотрит на Фиби на карусели, и Холден-рассказчик, находящийся в санатории – это разные герои с различными точками зрения, неповторимыми состояниями сознания.

Как уже отмечалось, изменение нарратологического вектора романа воспитания, не всегда осознанное самими авторами, связано с желанием философски, антропологически осмыслить место человека в мире, границы его свободы, заострить важнейшие экзистенциальные моменты бытия. То, что герои оказываются в пограничной ситуации, часто перед лицом смерти, позволяет им проникнуть в мир собственной «экзистенции», переживая «экзистенциальный

опыт» (Г. Марсель), понимание (М. Хайдеггер), «экзистенциальное озарение» (К. Ясперс). Отсюда и эмоции, переживаемые героем, например, ощущение сильного, животного страха, который «убирает» все житейское, мирское, заставляя прочувствовать истинное существование. Основополагающим концептом является свобода, переживая свободу, освобождение от всего незначительного, наносного, герой переосмысливает бытие и ощущает возможность самостоятельного и свободного существования во взрослом мире. Тема преодоления страха и обретения свободы является одной из наиболее значимых в мотивно-тематическом комплексе романа воспитания.

Особенностью поэтики «обновленного» романа воспитания является организация речевого повествования, в частности, использование фигуры рассказчика. Авторское присутствие в тексте реализуется в таком случае наиболее эксплицитно, так как рассказчик является одновременно и повествователем и действующим субъектом. Это своеобразное и сложное совмещение точек зрения и голосов автора, героя и реципиента.

Мир героя открывается не столько в его внутренних диалогах, сколько в изображаемой действительности: повествование от первого лица показывает читателю объективный мир через призму восприятия рассказчика. Так, текст объединяет изображаемый мир, героя, автора и читателя, благодаря автометаописанию, прямым обращениям рассказчика к читателю.

Стоит отметить, что главная тема классического романа воспитания – постепенное развитие, воспитание: «Центральный предмет изображения – постоянство движения жизни, ее непрерывность, поэтому темпоритм движения сюжета романа воспитания не стремительный, но сдержанный, мир романного целого не имеет центрированной модели, которая отражала бы решение одного главного вопроса, разрешение одного конфликта» [238]. Иную сюжетно-фабульную организацию имеет поэтика «обновленного» романа воспитания, это трехчастная структура, определенный локус действия, эксплицированное испытание героя.

Своеобразен хронотоп обновленного романа воспитания, в котором присутствуют различные способы субъективизации, управления временем: время действия уплотнено до нескольких дней, где каждый час приобретает символическое психологическое значение, разные временные отрезки характеризуются разной интенсивностью, часто темп контрастен – все эти приемы обращают внимание на самое важное – миг, в который совершается изменение в сознании героя.

Важным элементом поэтики романа являются воспоминания, которые выполняют роль композиционного приема, выделяющего кульминационные моменты повествования. Таким образом, читатель видит всю сложность и многогранность психологического процесса, происходящего сейчас, в романном настоящем, события которого обогащаются глубоким подтекстом. Для англоязычного романа второй половины XX века характерна исповедальная тональность, которая строится во многом благодаря диалогичному взаимодействию рассказчика и читателя, где диалогичность – ключ к пониманию психологических движений в душе главного героя. В анализируемых текстах исключение составляет роман У. Голдинга, в котором представлен динамический тип сюжета, а повествование от первого лица появляется только в кульминационных, наиболее драматичных эпизодах (внутренняя речь Ральфа во время побега от Джека и дикарей в конце романа).

Следует обратить внимание на формы выражения авторской позиции: чаще всего, повествование строится от первого лица, что способствует максимально откровенному, искреннему, полному раскрытию героя. Авторская позиция выражается в сюжетно-композиционной структуре, создании речевого портрета персонажей, в использовании символики: цветовой, образной, световой, символики деталей, поступков; а также через образы-символы («Повелитель мух»). Как отдельный способ авторского присутствия в тексте можно выделить субъектный тип организации повествования, создание субъектно-композиционного метанарратива [87; 89], наиболее ярко это проявилось в поэтике романа И. Бэнкса «Осиная фабрика».

Поскольку для романа воспитания особого типа несвойственно линейное изображение взросления и становления героя, общий принцип построения можно назвать «спектральным анализом», в отличие от диалектического описания жизни героя, перед читателем раскрываются только узловые моменты его истории.

Согласно литературной традиции, в романах воспитания используется два основных способа повествования, от первого и от третьего лица, но основным является рассказ от первого лица, когда действующее лицо одновременно является рассказчиком. В литературоведении употребляются два различных термина – «повествователь» и «рассказчик». Их различие определяется по-разному: по грамматической форме («повествователь» излагает события «от третьего лица», «рассказчик» – «от первого») [206, с. 219-240], по мере выявленности («повествователь» – «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», «рассказчик» – «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст» [99, с. 33-34].

По мнению В. Шмида, «повествователь» является инстанцией более «объективной», близкой автору, в то время как «рассказчик» – более «субъективной. Понятие же «нарратор» скорее функциональное, обозначающее носителя повествовательного начала, безотносительно к типологическим признакам» [142].

Использование фигуры рассказчика характерно для англоязычного романа воспитания второй половины XX века, это связано с особым вниманием к внутреннему миру главного героя, который обычно выступает и как рассказчик, и как действующее лицо, что позволяет ему одновременно находиться в деятельной и рефлексивной позициях. Также этот прием существенно влияет на воплощение авторского замысла. В записных тетрадях к роману «Подросток» Ф.М. Достоевский, выбирая между рассказами «от третьего и первого лица», анализирует достоинства и недостатки той и другой техники: «От Я – оригинальнее и больше любви, и художественности более требуется, и ужасно смело, и короче, и легче расположение, и яснее характер подростка как главного лица, и смысл идеи как причины, с которою начат роман, очевиднее» [46, с. 24].

Степень взаимодействия рассказчика с адресатом в романе воспитания может быть разной (В. Шмид): диалогизированный нарративный монолог, апелляция, где рассказчик изображается эксплицитно («Над пропастью во ржи»), объективация повествования, обращение к читателю, но не ориентированность на него («Осиная фабрика»), повествование от третьего лица, презентация разных точек зрения, где герой показан в ряду других персонажей («Повелитель мух»).

Рассказчик может быть едва уловимым, сливаясь с абстрактным автором («Осиная фабрика»), но и в этом случае он обладает определенной точкой зрения, которая выражается в отборе эпизодов и событий повествуемой «истории».

Типичный рассказчик обновленного романа воспитания – диегетический нарратор (в терминологии В. Шмида), то есть такой нарратор, который одновременно фигурирует в двух планах: в повествовании (как субъект), и в повествуемой истории (как объект). Образ читателя наделяется конкретными чертами, чаще всего это чуткий и внимательный собеседник, обращение к нему выражается в апелляции, имплицитно выраженном призыве занять определенную позицию по отношению к рассказчику, его истории, повествуемому миру. Апелляция выполняет экспрессивную функцию, а также играет важную нарративную роль.

В структуре повествования от третьего лица (объективированном) фигура комментирующего рассказчика отсутствует. Так организовано повествование в романе У. Голдинга «Повелитель мух». Автор в таком случае выступает как наблюдатель, таким образом, создается ощущение объективности для полной и многогранной передачи внутреннего мира персонажей. При этом объективированное повествование все же двупланово: в речи повествователя присутствуют голоса персонажей. Такая форма повествования позволяет выразить субъективную оценку, которая выявляет самохарактеристику героя и его взгляд на других персонажей.

Делая выводы, можно заключить, что роман Дж.Д. Сэлинджера по типу повествования – сказ (В.В. Виноградов [174]). Рассказчик назван и стилистически выделяется. Рефлексия рассказчика сопровождается многоплановым

метакомментарием, использующим различные регистры речи [119]. В романе используется вульгарная лексика, сленг. Но здесь уместнее говорить об акториальном типе повествования, сказовом нарративе, не чистом сказе, а его трансформации. С точки зрения речевой организации повествования особенно важным представляется стилизация устной речи, исповедальность, прямое обращение к читателю, именно этот модус высказывания является типичным в произведениях, где главным героем является подросток.

В романе И. Бэнкса «Осиная фабрика» также представлен акториальный тип повествования, но с большей объективацией, апелляция к читателю выполняет меньшую повествовательную и импрессиивную функцию. В тексте присутствуют метакомментарии героя, но связь между адресатом и рассказчиком редуцирована, их взаимодействие строится на постепенном раскрытии образа рассказчика, через откровенность повествования, искреннее объяснение причин и психологических оснований поступков и событий [90].

В романе У. Голдинга «Повелитель мух» история излагается от лица автора, представлены разные точки зрения, главный герой показан в ряду других персонажей. Повествуя от третьего лица, автор не имеет строгих ограничений, воспроизводится полная картина художественной действительности, раскрываются разные художественные образы и точки зрения. Однако примечательно, что в момент наивысшего напряжения (финальная глава «Вопль охотников») внутренний мир главного героя изображается с помощью включения элементов «потока сознания».

Англоязычный роман воспитания второй половины XX века не показывает рождения и становления героя, читатель не видит его поступательного движения, психологических, педагогических и философских основ его характера. Герой – не ребенок, как в романе воспитания, это неопит, стоящий на пороге зрелости. Развернутым ретроспекциям и интроспекциям романа воспитания, философским (немецкий роман воспитания [38; 39; 49]) и социальным (английский) [43; 44] ретардациям противопоставлена событийная, деятельная «проверка» героя. Разрушение романтических иллюзий, путь от детского инфантильного сознания к

взрослому постижению мира в романе воспитания заменяется необходимостью быстрого действия в конкретной ситуации и обстоятельствах в романе инициации, весь жизненный путь, цепочка знаковых встреч и духовных изменений героя преобразуется в важное событие, которое связано с обрядом инициации и выражено в трехчастной структуре: сегрегации героя из привычной среды, транзиции, реализующей само посвящение, инкорпорации, последующем возвращении в общество в новом статусе. Критерием инициации является качественное изменение героя, экзистенциальный переворот, который служит показателем прохождения/непрохождения обряда.

Выводы по главе 1

Для композиции классического романа воспитания характерны моноцентризм, ступенчатость, поэтапность, в романе воспитания второй половины XX века повествовательная модель обретает четкую трехчастную структуру, напоминающую этапы посвящения. Нарративная схема романа распадается на три части, а движение героя между локусами художественного пространства символически соответствует этапам обряда. Особенности классического романа воспитания, такие как биографизм, конфронтация идей, интеллектуальные дискуссии, относительная статичность, стереотипность формы, динамизм содержания (В.Н. Пашигорев) остаются жанрообразующими и в романе воспитания XX века, которому также свойственна универсальность формы, вписанной в сюжетную схему инициации, динамизм содержания, которое варьируется в связи с особенностями критерия инициации, общей формулой которого является экзистенциальный переворот в сознании героя, а частным выражением может быть доказательство собственного бытия/гендерная трансформация («Осиная фабрика»), качественное внутреннее изменение, принятие себя и окружающего мира («Над пропастью во ржи»), возможность разумной организации пространства, ответственность («Повелитель мух»).

Если тип классического романа воспитания можно определить как роман о становлении героя в его многоплановости и сложности, показывающий постепенную эволюцию образа, то англоязычный роман воспитания второй половины XX века посвящен испытанию героя, проверке его социально-онтологической модальности, выраженной в готовности быть взрослым.

Тип героя классического романа воспитания – это герой-правдоискатель, в литературе XX века он часто предстает как герой-испытываемый, этому жанру не свойственна психологизация образа, развернутые интроспекции, внутренняя суть героя проверяется в возможности действовать и меняться. Обновленный роман воспитания посвящен необычному ребенку, он «нерадивый, никчемный» (Холден Колфилд, герой романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи») или, наоборот, одаренный, обладающий необычными, подчас пугающими способностями (Фрэнк Колдхейм, герой романа И. Бэнкса «Осиная фабрика»). Ральф (герой романа У. Голдинга «Повелитель мух») также сразу выделяется желанием действовать, решительностью и ответственностью.

Если классический роман воспитания показывает основные ступени взросления как поступательное движение героя в парадигме истины, добра и красоты, то в англоязычном романе воспитания второй половины XX века герой попадает в экстраординарные условия, и повествование сужается до размеров одного события, которое заменяет цепочку происшествий и приключений. В этом событии нередки перипетии сюжета, неожиданные ходы, вмешательство стихии (пожар в «Повелителе мух» и «Осиной фабрике», сильный дождь в финальной сцене «Над пропастью во ржи»).

Специфику национальных моделей классического европейского романа воспитания можно обозначить следующим образом: английский роман воспитания сосредотачивает свое внимание на социально-нравственных и нравственно-психологических вопросах, в нем сильна морализаторская и дидактическая тенденции, французский вариант романа воспитания («роман карьеры») показывает процесс адаптации героя к неблагоприятным условиям жизни и процесс его нравственной деградации, главной смысловой доминантой

немецкого романа воспитания является интеллектуализм, философская направленность. Американский роман воспитания имеет особую повествовательную структуру, ему присуще исповедальное, доверительное обращение к читателю, особый тип героя, фронтирность. Следует отметить, однако, что новейший роман воспитания интернационализируется и имеет синкретичную, гибридную жанровую структуру, специфика национальных моделей в нем четко не прослеживается.

Особенностью поэтики «обновленного» романа воспитания является организация речевого повествования, в частности, использование фигуры рассказчика. Авторское присутствие в тексте реализуется в таком случае наиболее эксплицитно, так как рассказчик является одновременно и повествователем, и действующим субъектом. Это своеобразное и сложное совмещение точек зрения и голосов автора, героя и реципиента. Такой способ авторской репрезентации обеспечивает максимальную эмоциональную вовлеченность читателя, переживание взросления вместе с героем, определяя социальную значимость подобных текстов.

Важным элементом поэтики классического романа воспитания является ретроспективная композиция, которая выполняет роль композиционного приема, выделяющего кульминационные моменты повествования. Так происходит и в современной литературе о подростках, где читатель видит всю сложность и многогранность психологического процесса, происходящего сейчас, в романном настоящем, события которого обогащаются глубоким подтекстом. Для современной «young adult» литературы характерна исповедальная тональность, которая строится во многом благодаря диалогичному взаимодействию рассказчика и читателя. Большое внимание уделяется аллюзивности, которая не только способствует «закреплению» жанровой традиции и определяет круг чтения героя и читателя, но и служит средством постижения мира и взросления. Также следует отметить, что, как правило, в новейшем романе воспитания изображаются ключевые события жизни героя, внимание уделяется не только его духовной эволюции, но и физическому, телесному осознанию себя.

Глава 2. Поэтика англоязычного романа воспитания 1951-1954 гг.

2.1. Роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: жанровая атрибуция и повествовательная модель

Джером Дэвид Сэлинджер считается одной из самых загадочных фигур в истории литературы, еще при жизни он удостоился славы «живого классика», с одной стороны, и «писателя-невидимки» – с другой. Основные факты его биографии обычно сопровождаются такими оговорками, как «вероятно», «скорее всего». Симптоматичными являются попытки творческого осмысления биографии писателя: «В поисках Дж.Д. Сэлинджера» шотландского исследователя Й. Хэмилтона [153], «Над пропастью во сне: мой отец Дж.Д. Сэлинджер» [159] – книга, написанная дочерью писателя М.А. Сэлинджер, а также попытка «разгадать» Сэлинджера, реализованная в документальном фильме «Сэлинджер», режиссер Шейн Салерно (Salinger, 2013) и художественной картине «За пропастью во ржи», режиссер Дэнни Стронг, по роману Кеннета Славенски (Rebel in the Rye, 2017).

Загадочность образа Сэлинджера связана с тем, что он воспринимается как писатель, родившийся на Манхэттене, а закончивший жизнь в бункере в Нью-Гэмпшире, ненавидевший военную службу и пошедший добровольцем на войну, сделавшийся затворником после продажи знаменитых 60 миллионов экземпляров «Над пропастью во ржи», но болезненно и ранимо относящийся к попыткам экранизации, а также наложивший запрет на публикацию как ранних, так и более поздних, последующих за «Над пропастью во ржи», текстов.

Первый рассказ Сэлинджера «Подростки» (The Young Folks) был опубликован в 1940 году. Ранние рассказы характеризуются поисками ключевой темы и стиля. Рассказ «Легкий бунт на Мэдисон-авеню» впоследствии стал одной из глав романа «Над пропастью во ржи» [31], главного произведения Сэлинджера, которое он создавал около десяти лет, в том числе во время войны, не расставаясь

с пишущей машинкой даже в армейском джипе. Внимание Сэлинджера обращено к семействам Глэдоулов, Колфилдов, позже Глассов [248].

Образ ребенка является одним из ключевых в произведениях Дж.Д. Сэлинджера, от него закрыты обывательские, пошлые стороны жизни, ребенок чист, трогателен, незащищен. Часто у Сэлинджера дети не поняты, отвергнуты родителями: таковы образы матерей в рассказе «Лапа-растяпа» (*Uncle Wiggily in Connecticut*) и романе «Над пропастью во ржи», это героини, которые любят своих детей и нуждаются в них, но сами отчуждены и одиноки. Настоящее, душевное общение заменяется формальным, поэтому ближе детям становятся герои, картина мира которых смещена и дискретна, как в рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» (*A Perfect Day for Bananafish*) – именно они могут дистанцироваться от суетного и бытового и воспринимать общение с детьми как ценность, при обретении которой весь остальной мир оказывается симулякром. Образ ребенка у Сэлинджера, как правило, имеет трагическую коннотацию: выдумывая несуществующих друзей, меняя школы, занимаясь теннисом, они чувствуют себя потерянно и забыто. Холден не может просто прийти домой, а бродит по городу, остается в гостинице, на вокзале, идет к учителю – это происходит потому, что утрачен и искажен образ дома, семейного очага.

А. Аствацатуров отмечает, что Сэлинджер интуитивно с помощью литературных средств создал образ того, что в 1980-х и 1990-х годах французские философы Жан-Люк Нанси и Ф. Лаку-Лабарт назовут «дезистигматизирующим (отрекающимся) субъектом». По мнению исследователя, герои его произведений заключают в себе существование, не находящее четких границ и определений, будто отрекающееся от самого себя [63].

Дж. Сэлинджер продолжает «извечную» тему американской литературы – тему утраты невинности, чистоты, гармонии в восприятии окружающего мира [62]. Герой романа «Над пропастью во ржи» не социализируется и не хочет стать частью мира взрослых, так как это означает утрату добра и истины.

Продолжая традиции М. Твена [53], Дж. Сэлинджер показывает общество в восприятии подростка, это заостряет отрицательные черты окружающего мира:

пошлость, ханжество, эгоизм. Дж. Сэлинджер «раскрывает мир, воспринятый так, как будто никто до Холдена ничего подобного не видел, не ощущал, не писал об этом». Главное в его произведении – «интимность нарратора-ребенка (подростка)» («intimacy of the child (or adolescent) narrator») [219, p. 342-343].

Чрезвычайно сложным оказывается определение творческого метода и стиля писателя: использование мифа как способа моделирования художественного мира связывает творчество Сэлинджера с неомифологической модернистской литературой XX века. Важным элементом мифологизма писателя является автобиографический материал: отдельные события носят автобиографический характер (отношение к школе, восприятие родителей и «взрослого» мира). Подробную разработку эта тема получила в статье И.М. Гольтер «Роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» как авторский миф». Исследовательница отмечает: «В своем романе Сэлинджер объединяет картины современной жизни с мифологизированностью художественного видения: изображенные здесь реалии жизни приобретают внереалистический масштаб благодаря приему двойного кодирования, состоящему в том, что то же самое явление или событие он описывает двумя культурными кодами, сразу в двух системах понятий (с одной стороны, архаической (мифологической), с другой – современной (социально-политической и конкретно-бытовой)). Блуждание Холдена по Нью-Йорку – это своеобразное путешествие в мифологическом пространстве, путешествие по универсальному миру, отчаянная попытка подростка преодолеть границы и барьеры, желание познать себя, освободиться и переосмыслить жизнь, стать свободным духовно» [179, с. 103-112]. Такая интерпретация объясняет использование наряду с архаической символикой (образ воды, ржаного поля, дома) современных реалий: образы-символы ночного Нью-Йорка, отеля, джазовой музыки, карусели и т.п.

Многие исследователи (И. Галинская, А. Борисенко, У. Френч и др.), полагают, что главным сюжетным элементом является архетипический сюжет странствия, имеющий значение поиска смысла жизни, нахождения себя,

но в художественном мире он дополняется архаическими сюжетными элементами [77; 168].

Первое монографическое исследование творчества Сэлинджера – работа американских ученых Ф. Гвинна и Дж. Блотнера «Проза Дж. Д. Сэлинджера», в которой рассматриваются основные опубликованные произведения писателя. Творчество автора разделено на три периода: «ученический» (1940-1948 гг.), «классический» (1948-1951 гг.) и период «упадка». Рассказы 1948-1951 гг. критики рассматривают в контексте фрейдистского подхода, выражается мнение, что в них описан мир «психически неполноценных людей, иногда находящих спасение в любви». В романе «Над пропастью во ржи» образ Холдена Колфилда сравнивается с Гекльберри Финном, подчеркиваются достоинства сэлинджеровского романа, такие, как живой разговорный язык, ирония [152].

Важной для понимания своеобразия творческого метода писателя является монография У. Френча «Дж. Д. Сэлинджер». Анализ творчества писателя Френч ведет в контексте поиска оппозиционных пар «добра» и «зла». В образе Холдена Колфилда ученый подчеркивает движение от эгоцентричности к принятию окружающего мира [149].

Ричард Леттис в работе «Дж. Д. Сэлинджер: ловец во ржи» анализирует творчество Сэлинджера в аспекте социального потенциала произведения, а также раскрытия экзистенциальных категорий [155].

Джеймс Миллер в монографии «Дж. Д. Сэлинджер» рассматривает произведение Сэлинджера в мифологическом ключе, поэтому время действия романа «Над пропастью во ржи» интерпретирует в контексте смерти и воскресения. Он сопоставляет символику Рождества с подобным же, по его мнению, «мифологическим узлом» в «Моби Дике» Г. Мелвилла. Ученый приходит к выводу, что Сэлинджер – романист, работающий в традициях американского романа. Готорн и Мелвилл, Эмили Дикинсон и Уитмен, Марк Твен, а также Фитцджеральд и Ринг Ларднер – авторы, типологически близкие Сэлинджеру [158]. Вопрос об интертекстуальном поле романа представляет интерес: его часто сравнивают с произведением Марка Твена «Приключения

Гекльберри Финна», поскольку героями обоих текстов являются «наивные, юные беглецы-рассказчики», и обе книги показывают «путь от полной наивности и иллюзий к реальности» [194].

Многие критики отмечали интерес Сэлинджера к философии, религии, эстетике Востока. М. Гайсмар в книге «Американские современники. От бунта к конформизму» [177] связывает «молчание» Сэлинджера с увлечением писателя дзэн-буддизмом. С. Белов в статье «Парадоксы Дж. Сэлинджера» [166] также подчеркивает, что стиль писателя – результат его интереса к дзэн-буддизму, отсюда недосказанность, отсутствие однозначных трактовок, восприятие читателя как сотворца.

Особое место в критической литературе занимает образ главного героя романа Холдена Колфилда. «Холден живет в жестоком мире, который бездушно, как автомат, стремится либо сломить свою жертву, либо перекроить ее по своему образу и подобию», – считает Ю.Я. Лидский [104]. Исследователь обращается к речевому портрету главного героя: «Поразительно точна также языковая характеристика Холдена. Он говорит на школьном жаргоне, постоянно употребляет вульгаризмы, вообще не стесняется в выражениях. Но за внешней грубостью скрывается душевная чистота, деликатность и ранимость, характерная (и не случайно) для всех любимых героев Сэлинджера» [104, с. 248].

А. Аствацатуров в книге «И не только Сэлинджер» на примере рассказов выделяет основные черты фокальности Сэлинджера [62]. Одним из наиболее значительных исследований является работа Н.Л. Иткиной [93], в которой рассматриваются черты поэтики и стилистики романа «Над пропастью во ржи», повествовательная модель, особенности художественного образа, слова, диалога.

В романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» используется разнородная лексика, повествованию свойственна гиперболизация, отсутствие стилистической цельности. Д.И. Петренко отмечает: «Текст романа строится на растяжении семантической оси: сфера высокой рефлексии (метакомментарии, метавысказывания героя), сфера сниженных оценок героем людей и явлений действительности. Высокое, интеллектуальное начало (рефлексия героя) и

«низовое» начало (разговоры на интимные темы, использование сниженной лексики) текста романа представляют стимулы для переводчиков» [240].

Переводчик Р.Я. Райт-Ковалева трансформировала язык романа, повысила его стилистическую окраску: «<...> можно сказать, что Рита Райт-Ковалева познакомила читателя с несколько упрощенным, «гармонизированным» Сэлинджером, сама сложность которого смягчена и растушевана. Это мастерски выполненный перевод, сознательно и последовательно приближающий странного автора к массовому читателю» [168].

Показателен и способ перевода заглавия: «<...> Если в английском варианте подчеркивается стремление и способность главного героя Холдена Колфилда помогать людям, то в русском – его критическое положение и потребность в поддержке» [199, с. 14-15].

В тексте перевода С.А. Махова «Обрыв на краю ржаного поля детства» (1998) активно используется подростковый жаргон. Как переводчик, он прибегает к приемам, противоположным тем, которые использовала Р.Я. Райт-Ковалева, акцентируя внимание на грубости, некодифицированности речи главного героя. Переводу С.А. Махова во многом созвучен и перевод М. Немцова «Ловец на хлебном поле» (2008), позиционируемый как литературная провокация, желание «приблизить» роман к современному читателю. В этом переводе присутствуют нецензурные выражения, сниженные окказионализмы, которых нет в тексте оригинала.

В речевой организации романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» присутствует совмещение сказового нарратива и акториального типа повествования [142]. По типу повествования «Над пропастью во ржи», как описывалось выше, является сказом [174]. Сказ как особая семантико-стилистическая разновидность текста в теории повествования определяется неоднозначно: «Особый тип повествования, строящегося как рассказ некоего отдаленного от автора лица (конкретно поименованного или подразумеваемого), обладающего своеобразной собственной речевой манерой» [252]. Более специфично определяется «сказ» в работе «Поэтика сказа» [119], здесь

акцентируется потенциал сказовой стилизации под устно произносимый монолог, рассчитанный на сочувствующую аудиторию.

Сказ в романе выполняет несколько функций:

- Создает ощущение проникновенного диалога с читателем.
- Через языковую характеристику углубляет и уточняет психологический портрет рассказчика.
- Позволяет автору, близкому рассказчику по мироощущению, дистанцироваться и как бы уйти в тень.

В романе Дж.Д. Сэлинджера имеются отклонения от сказового повествования, примером могут служить развернутые метакомментарии, внутренние диалоги и ретроспекции.

Стиль повествования также значительно меняется в зависимости от описываемых событий. Так, наряду с другими нарраториальными отклонениями от сказового повествования, существует субъективное повествование, которое имеет другое происхождение. Оно основывается на субъективности персонажей, что приводит к совмещению и наложению «точек зрения» героев и, как следствие, частичной объективации повествования, бинарности его нарративного кода.

Точка зрения рассказчика не абсолютна, присутствуют моменты частичной объективации, передачи права повествования, «точки зрения» другому герою [135]. Таков в романе Сэлинджера эпизод с мистером Антолини, учителем Холдена.

Учитель Антолини – наиболее полно и разносторонне очерченный «взрослый» персонаж в книге Сэлинджера: «Он был самым лучшим из всех моих учителей, этот мистер Антолини. Довольно молодой, немножко старше моего брата, Д.Б., и с ним можно было шутить, хотя все его уважали» [8, с. 195], «Он был самым лучшим из всех моих учителей, этот мистер Антолини», – говорит Холден. [8, с. 194].

Именно в речи учителя Холдена возникает образ пропасти: «Пропать, в которую ты летишь, ужасная пропасть, опасная... Это бывает с людьми, которые

в какой-то момент своей жизни стали искать то, чего им не может дать их привычные окружение» [8, с. 207] – подчеркивает мистер Антолини.

Художественная миссия учителя, как подчеркивает С. Гайжюнас, заключается «не в том, чтобы предотвратить заблуждение, а в том, чтобы руководить заблудившимся, помочь найти самого себя» [76]. Таким учителем для Холдена и становится мистер Антолини, но этот образ лишен однозначности и не раскрывается до конца.

При формальном сохранении «второстепенности» образов происходит трансформация содержания: убирая номинативный подход, мы обнаруживаем неоднозначность привычных образов, их диалектичность, деноминацию. Репрезентативным является образ сестренки, ее голос становится более важен и значим, чем голос рассказчика. Холден читает блокноты Фиби бережно, деликатно, не комментируя. Фиби словно становится истинным учителем Холдена, чутким, понимающим, внимательным: «Я сидел за письменным столом Д.Б. и читал всю записную книжку подряд. Прочел я быстро, но вообще я могу читать эти ребячьи каракули с утра до вечера» [8, с. 182].

Примечательны эпизоды с таксистами, другими случайными попутчиками, Холден уступает им право повествования, читателю представляется другая «точка зрения» [135]. «Над пропастью во ржи» уникальный с точки зрения выстраивания отношений «писатель-читатель» текст, предлагающий по-новому взглянуть на способы повествования.

«Над пропастью во ржи» – нарративный текст, излагающий некую историю, такая нарративность близка «фабульности» [131]. В. Шмид подчеркивает важность изменения исходной ситуации [142], Ю.М. Лотман называет это «перемещение персонажа через границу семантического поля» или «пересечение запрещающей границы» [106]. Н.Д. Тмарченко определяет событие относительно приближения героя к намеченной цели: «Событие – перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в

пространстве и времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее» [130].

Роман «Над пропастью во ржи» сочетает черты романа-путешествия и исповедального романа. Встречи с людьми разного социального статуса, различные ситуации, в которые попадает герой, помогают более четко и полно увидеть его характер. Мотивы движения, пути являются сюжетообразующими в романе, совмещение географического, психологического и точечного хронотопа воплощает философские мотивы пути, хождения, встречи, обретения знания. Историю Холдена можно рассматривать как обряд инициации, взросления, постижения мира, нахождения себя.

Предельная конкретизация пространства позволяет представить происходящее наиболее зримо, почувствовать себя на месте героя, в полной мере разделить его эмоции. Предельно конкретизирован и локализован путь героя:

Маршрут Холдена

Пэнси, Эгерстаун, штат Пенсильвания

Гора Томпсона, матч с Сэксон-холлом

Учитель истории Спенсер, улица Энтони Уэйна

Сосед по комнате Роберт Экли

Уорд Стрэдлейтер

Мэл Броссар и Роберт Экли, поездка в Эгерстаун

Путь в Нью-Йорк

Миссис Морроу, станция Трентон,

Пенсильванский вокзал

Нью-Йорк

Гостиница «Эдмонт»

Звонок Фей Кэвендиш, отель «Стенфорд», угол Шестьдесят шестой и Бродвея

Ночной клуб «Сиреневый зал», оркестр Бадди Сингера, трое блондинок из Сиэтла

Ночной кабак «У Эрни», Гринич-Вилледж, Лилиан Симмонс

Встреча с проституткой Санни в отеле
 Центральный вокзал, встреча с монахинями
 Прогулка по Бродвею
 Отель «Билтмор», встреча с Салли Хейс
 Парк, Музей этнографии
 Спектакль «Я знаю любовь»
 Каток в Радио-сити
 Звонок Карлу Льюсу, Шестьдесят пятая улица
 Рождественская пантомима в Радио-сити
 Викинг-бар на Пятьдесят четвертой, «Сетон-отель»
 Центральный парк, озеро у Южного входа
 Дом
 Учитель английского языка мистер Антолини, Саттон-плейс
 Лексингтон, метро до Центрального вокзала
 Кафе в восточных кварталах
 Пятая авеню
 Школа, встреча с Фиби в музее
 Зоопарк

Описание топоса Нью-Йорка, в котором пребывает герой субъективно, город бескрасочен, есть только жуткий холод «и кругом ни души»: «Нью-Йорк вообще страшный, когда ночью пусто, и кто-то гогочет. На сто миль слышно. И так становится тоскливо и одиноко» [8, с. 177], «Стоял жуткий холод», «Темень там стояла жуткая» [8, с. 174].

Субъективно и время, в котором находится персонаж, границы дня и ночи носят лишь условный характер, время то ускользает, то тянется невыносимо долго. Особое значение приобретают ретроспекции, выраженные в воспоминаниях нарратора, они не менее, чем события, происходящие в реальности, углубляют и уточняют его психологический портрет, характеризуя как человека чуткого, восприимчивого, внутреннего честного и чистого. Это и трогательные и нежные воспоминания об Алли, Д.Б., Фиби, возникающие на

протяжении всего романа, это и воспоминания о случайных людях, например, случай с мальчиком, который выбросился из окна или история с чемоданами. Это то, что поразило, по-настоящему впечатлило героя, сделало его таким, какой он есть. Холден говорит, что не будет рассказывать свою автобиографию, но о его внутренней, духовной жизни мы, во многом благодаря ретроспекциям, знаем практически все.

Пространственно-временное значение финала романа А.С. Мулярчик трактует следующим образом: «Бунт Холдена против действительности доводит до логического завершения не он сам, а Фиби, с огромным чемоданом собравшаяся было бежать на неведомый Дальний Запад. В конечном счете они как бы поменялись ролями: десятилетняя Фиби готова очертя голову ринуться навстречу новой жизни, Холден же невольно ищет вокруг себя элементы устойчивости, связи с прошлым. Родная школа, музыка на каруселях в Центральном парке в двух шагах от дома, тысячелетние мумии в музее естественной истории – эти образы не случайно аккумулировались в заключительных главах книги» [112].

Рассказчик в романе изображается эксплицитно, такому изображению свойственна языковая (лексическая и синтаксическая) самобытность, своеобразие оценок, комментариев, обобщений. «Сэлинджер акцентирует инфантильность своего героя, что является не данью литературной моде, но сознательным авторским приемом. Несомненна и общность холденовского мировидения с жизненной позицией других «естественных людей» 50-х гг., например, героев Дж. Керуака (Сол Пэрэдайз из романа «На дороге») [249].

Холден Колфилд (Holden Caulfield) впервые появляется в рассказах сороковых годов: например, в рассказе «Слабый бунт неподалеку от Мэдисон-авеню» (1941) есть персонаж Холден Колфилд (который не является рассказчиком) и его девушка Салли Хэйз. Многие рассказы этого периода разрабатывали отдельные эпизоды романа, служили черновыми набросками к нему:

- «Are You Banging Your Head Against the Wall?» (1941, не опубликовано);

- «Holden On the Bus» (1942, не опубликовано);
- «I'm Crazy» (1945);
(Вариант первой главы романа)
- «Slight Rebellion Off Madison» (1946);
(Вариант семнадцатой главы романа)
- «The Boy in the People Shooting Hat» (1948, не опубликовано)
(Вариант третьей-седьмой глав романа).

Образ главного героя сюжетообразующий, символично и важно его имя. «Caul» (англ.) – оболочка, которая защищает голову только что родившегося млекопитающего. В такой интерпретации имя Колфилда это модификация «holding on to caul» (англ.), что символизирует его уязвимость, детскость и непосредственность его сознания, но его мировоззрение сформировано, им он руководствуется и за него «держится».

Другая версия происхождения имени героя от «hold on a coal field» – «держаться на выжженных (угольных) полях». Так, Сэлинджер указывает на роль главного героя в современном мире, а также раскрывает поэтику заглавия: *The Catcher in the Rye* («Ловец во ржи»).

Образ Холдена близок трикстеру, так как воплощает черты этого мифологического архетипа [105]. В «Мифологическом словаре» трикстер определяется как «демонически-комический дублер культурного героя, наделенный чертами плута, озорника» [246]. Трикстер, как правило, не вписывается в привычные актантные пары (В.Я. Пропп), занимая промежуточное, лиминальное положение. Притягательность образа Холдена в его сложности, неоднозначности, он одновременно и культурный герой, вписанный в историко-социальный контекст, и бунтарь, стремящийся в дикости и асоциальности найти себя и сохранить чистоту души, и потерянный, нуждающийся в любви и заботе ребенок, в котором угадываются черты персонажей классических романов воспитания.

Близок Холдену Колфилду и фольклорный образ «дурака» – в таком контексте надетая задом-наперед красная охотничья шапка может

восприниматься как шутовской колпак. «Так что он не просто хулиганистый смутьян, а бунтарь-моралист, являющийся промежуточным звеном между изгоями и отшельниками американского романтизма с их неприятием общественной морали XIX в. и героями «контркультуры» мятежных 60-х годов (ближайший последователь Х.К. – «псих» Макмерфи из «Полета над гнездом кукушки» К. Кизи)», – пишет С. Белов [166, с. 61-64]. Представляется, что подобная параллель может быть усилена традиционным для американского романа образом идиота, который текстуально и типологически базируется на творчестве Ф.М. Достоевского. В романе У. Фолкнера «Шум и ярость» [55] правом повествования наделяется идиот («рассказ, рассказанный кретином»): в первой части история передается от лица Бенджи, взрослого, обладающего детским, наивным сознанием. Символичен возраст героя – 33 года, именно он обладает нелепым, алогичным, дискретным, но чистым и искренним взглядом на мир.

Рассказывая историю, нарратор в «Над пропастью во ржи» апеллирует к слушателю и делает установку на непривычность и нестандартность своего рассказа: «Если вам на самом деле хочется услышать эту историю, вы, наверно, прежде всего, захотите узнать, где я родился, как провел свое дурацкое детство, что делали мои родители до моего рождения, – словом, всю эту дэвид-копперфилдовскую муть. Но, по правде, мне неохота в этом копаться» [8, с. 25].

Упоминание романа Ч. Диккенса – сопоставление и противопоставление литературной традиции, роман «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (1849-1850) начинается со следующих слов:

«Стану ли я героем повествования о своей собственной жизни, или это место займет кто-нибудь другой – должны показать последующие страницы. Начну рассказ о моей жизни с самого начала и скажу, что я родился в пятницу в двенадцать часов ночи (так мне сообщили, и я этому верю). Было отмечено, что мой первый крик совпал с первым ударом часов» [43, с. 23].

Сравним:

«Да я и не собираюсь рассказывать свою автобиографию и всякую такую чушь, просто расскажу ту сумасшедшую историю, которая случилась прошлым Рождеством. А потом я чуть не отдал концы, и меня отправили сюда отдыхать и лечиться» [8, с. 25].

Так обозначается не только текстуальная переключка, но и важная взаимосвязь американской и английской жанровой традиции романа воспитания, проявляющаяся на уровне речевой организации повествования, в системе персонажей, определенных стадиях сюжета. Упоминание Диккенса встречается в романе Сэлинджера неоднократно: пересказывая фильм про «одного англичанина», Холден Колфилд излагает историю жизни и любви главного героя. Акцентируя заштампованность, «слащавость» этого сюжета, он упоминает «Оливера Твиста» (эта книга помогает герою познакомиться с его возлюбленной): «... и начинают разговор про Чарльза Диккенса. Оказывается, это их любимый писатель. Он даже носит с собой «Оливера Твиста», и она тоже. Меня чуть не стошнило» [8, с. 159]. Таким образом, наивность, чистота героев Диккенса интерпретируется Холденом как очередная липа («phony»), в то время как на самом деле он оказывается похож на упоминаемых персонажей (Дэвид Копперфилд, Оливер Твист) и как герой, и как рассказчик.

Упоминается в романе и трагедия У. Шекспира «Гамлет», так как главный герой также оказывается в ситуации одиночества и вынужденного взросления: «Все-таки придется мне прочесть «Гамлета», я обязательно должен прочесть пьесу сам, про себя» [8, с. 139]. Взросление Гамлета сопоставимо с инициацией: герой отделяет себя от окружающего общества, которое недостойно его включенности, он переживает безумие, одиночество (большинство диалогов герой произносит, находясь на сцене один), промежуточные состояния сознания (видит тень отца, беседует с Йориком, гробовщиком), отправляется в морское странствие, переживает болезненные любовные страдания, совершает убийство, в конечном итоге, карает врага и погибает сам.

Вступительные слова, обращенные к читателю лично, одновременно обозначают композицию и дают представления об языковой личности

рассказчика. Уже во вступлении он прямо обращается к читателю, создавая ощущение интимного диалога, личного участия. Наррация Холдена рассчитана на душевный отклик адресата или идеального реципиента, герой постоянно обращается к фиктивному читателю «Жалко, что вы не видели», «Были бы вы здесь», «Вас бы стошнило», «Наверно, вы про нее слыхали. Рекламу вы, во всяком случае, видели». «Да, забыл сказать – меня вытурили из школы», «В общем, могу одно посоветовать: если не хотите, чтоб вас стошнило прямо на соседей, не ходите на этот фильм».

Холден не ориентирован на читателя, но его обращение, сам его рассказ содержат надежду на понимание, душевный отклик: «Он вам понравился бы», «Вас бы, наверно, стошнило», «Вот вы его не знали, а если бы знали, вы бы меня поняли». «Если вы думаете, что она дурочка, вы сошли с ума» [8].

Характер его взаимодействия с читателем – это «диалогизированный нарративный монолог» [142]. Но диалогичность только инсценируется, так как герой не выходит за рамки своего «я», этот диалог выполняет прежде всего нарративные функции: «Может быть, вы не жили в Нью-Йорке и не знаете, что Викиер-бар находится в очень шикарной гостинице – «Сетон-отель» [8, с. 169].

Особое место в монологе Холдена играют повторы, характеризующие его мировоззрение: «Никогда тебе люди не верят», «Люди ведь вообще не улыбаются или улыбаются как-то противно», «Такие, как он, разве передают привет?»», «Попробуй с кем-нибудь поговорить по-настоящему».

Этому служат и гиперболы, показывающие, с одной стороны, особую восприимчивость, чувствительность нарратора и создающие комический эффект, с другой: «Он эту треклятую карточку, наверно, держал в руках по крайней мере пять тысяч раз», «Я, наверно, выкурил пачек тридцать за этот день».

Речи и поступки Холдена пронизаны самоиронией, чувством юмора, что еще более приближает его к читателю и делает обаятельным: «Оказывается, у тебя есть чувство юмора, Экли, детка, – говорю ему. – Ты этого не знал? – Тут я ему подаю ножницы. – Хочешь, я буду твоим менеджером, устрою тебя на радио?», «Х. В. Колфилд. Холден Витамин Колфилд».

Очень важна стихия ребячества, шутовства в жизни Холдена. Это детскость его сознания, наивность, непосредственность, ведь, по сути, возраст Холдена абстрактен и не соответствует его внутреннему миру: «Мне тогда было шестнадцать, а теперь мне уже семнадцать, но иногда я так держусь, будто мне лет тринадцать, не больше» [8, с. 33].

Это и попытки познать себя, и разыгрывание собеседника, и желание сделать жизнь разнообразнее, и просто скука, и ответ на непонимание и равнодушие, которые постоянно встречает герой: «Я ужасный лгун – такого вы никогда в жизни не видали. Страшное дело» [8, с. 40], «Конечно, я просто валял дурака. Мне от этого иногда бывает весело» [8, с. 41].

Этому служит красная охотничья шапка Холдена, выступающая одновременно как яркий антисоциальный символ и шутовской колпак. Холден носит шапку задом наперед, она, как сквозной символ, присутствует на протяжении всего повествования: «Я сидел на умывальнике рядом со Стрэдлейтером и то закрывал, то открывал кран. На мне все еще была моя красная охотничья шапка задом наперед. Ужасно она мне нравилась, эта шапка» [8, с. 52], «А я надел пижаму, халат и свою дикую охотничью шапку и сел писать сочинение» [8, с. 61], «Когда я совсем собрался, взял чемоданы и все, что надо, я остановился около лестницы и на прощание посмотрел на этот наш коридор. Кажется, я всплакнул. Сам не знаю почему. Но потом надел свою охотничью шапку по-своему, задом наперед, и заорал во всю глотку: – Спокойной ночи, кретины!» [8, с. 76]. Символично, что в конце романа Холден дарит ее сестренке, близкому и по-настоящему дорогому ему человеку.

Внутренняя чистота и порядочность Холдена, способность искренно и самозабвенно любить особенно выражаются в эпизодах, когда Холден вспоминает родных: Фиби, Д.Б., погибшего Алли. Истинно человеческое, душевное не остается незамеченным им и в случайных людях, он замечает доброту гардеробщицы, услужливость официанта, вслушивается в песенку прохожего малыша: «Пел он для собственного удовольствия, это сразу было видно. Машины летят мимо, тормозят так, что тормоза скрежещут, родители

никакого внимания не обращают, а он идет себе по самому краю и распевает: «Вечером во ржи...». Мне стало веселее. Даже плохое настроение прошло» [8, с. 136], «А я пока что подошел к окну, открыл его настежь и слепил снежок. Снег очень хорошо лепился. Но я никуда не швырнул снежок, хоть и собрался его бросить в машину – она стояла через дорогу. Но потом передумал – машина вся была такая чистая, белая. Потом хотел залепить снежком в водокачку, но она тоже была чистая и белая. Так я снежок никуда и не кинул» [8, с. 61].

Холден замечает и обращает внимание на то, что обычно совсем не интересуется людей: «– Да, она никогда не переставляла дамки. Выйдет у нее какая-нибудь шашка в дамки, она ее с места не сдвинет. Так и оставит в заднем ряду. Выстроит все дамки в последнем ряду и ни одного хода не сделает. Ей просто нравилось, что они стоят в последнем ряду. Стрэдлейтер промолчал. Вообще такие вещи обычно никого не интересуют» [8, с. 56].

Знакова для понимания образа рассказчика и сквозная линия с утками, лейтмотивом проходящая через весь роман:

«Но самое смешное, что думал-то я все время о другом. Сам наворачиваю, а сам думаю про другое. Живу я в Нью-Йорке, и думал я про тот пруд, в Центральном парке, у Южного выхода: замерзает он или нет, а если замерзает, куда деваются утки?» [8, с. 84].

Никто из случайных попутчиков Холдена не разделяет его интереса, этот необычный вопрос раздражает и отталкивает: «Слушайте, Горвиц, – говорю, – вы когда-нибудь проезжали мимо пруда в Центральном парке? Там, у Южного выхода? Видели, там утки плавают? Весной и летом. Вы случайно не знаете, куда они деваются зимой? – Ты что, братец, – говорит, – смеешься надо мной, что ли?» [8, с. 84].

Особенное место в образе Холдена занимает болезненность его восприятия, мнительность, чувствительность, черты, которые, благодаря повествовательной модели и жанровой специфике, раскрываются наиболее полно, вызывая у читателя жалость и симпатию.

«Ужасно я волновался, потому и не могу вспомнить, как было. А уж если я волнуюсь, так это не притворство. Мне даже хочется в уборную, когда я волнуюсь. Но я не иду. Волнуюсь, оттого и не иду» [8, с. 89], «И я стал разговаривать вслух с Алли. Я с ним часто разговариваю, когда меня тоска берет. Я ему говорю – пускай возьмет свой велосипед и ждет меня около дома Бобби Феллона» [8, с. 120], «Когда я наконец встал с радиатора и пошел в гардеробную, я разревелся. Без всякой причины – шел и ревел. Наверно, оттого, что мне было очень уж одиноко и грустно» [8, с. 174], «И тут я вдруг заплакал. Никак не мог удержаться. Стараюсь, чтоб никто не услышал, а сам плачу и плачу» [8, с. 140].

Центральным мотивом является безумие: «Нет, я все-таки ненормальный. Она мне даже не очень нравилась, а тут я вдруг почувствовал, что я влюблен и готов на ней жениться. Ей-богу, я ненормальный, сам сознаю!» [8, с. 159], «Но самое страшное, что я искренне предлагал ей ехать со мной. Это самое страшное. Нет, я все-таки ненормальный, честное слово!» [8, с. 179].

Усиливают этот мотив и ирреальные ситуации, в которые попадает герой: «И вдруг со мной приключилась жуткая штука. Каждый раз, когда я доходил до конца квартала и переходил с тротуара на мостовую, мне вдруг начинало казаться, что я никак не смогу перейти на ту сторону. Мне казалось, что я вдруг провалюсь вниз, вниз, вниз и больше меня так и не увидят» [8, с. 164], «А когда я окончательно напился, я опять стал выдумывать эту дурацкую историю, будто у меня в кишках сидит пуля» [8, с. 171].

При мифопоэтическом прочтении романа [70; 74] обнаруживается, что Сэлинджер, изображая взросление героя, использует традиционные элементы нарратива: сюжетная схема романа распадается на три части, а движение героя между локусами художественного пространства символически соответствует этапам обряда (сегрегация, транзикация (лиминация) и инкорпорация (агрегация)).

Главным содержанием инициации, как отмечает А. ван Геннеп, становится открывающийся посвящаемым культурно-исторический опыт: мифы о богах, героях-первопредках, сведения о происхождении и предназначении ритуальных предметов. Именно это знание дает право на новый социальный статус [71].

По мнению Л.А. Мулляр, «первая стадия инициации «сегрегационная темнота» закономерно завершается «схождением» в транзицию: стартовые возможности неопитного состояния полностью исчерпаны, герой включен в инициальную трансмиссию социоментального опыта. На стадии транзиции/лиминации (непосредственная инициация) неопит проходит испытания-преодоления и продвигается на новый уровень развития-прозелита. Лиминация открывает перед героем пространство «иного» царства как «месторазвития» трансмутаций, транзиция нагружает сознание героя необходимостью решать трудные задачи и является «местовоплощением» трансмутаций неопита в зрелую личность» [192, с. 64-66].

Хронотоп характеризуется чрезвычайной субъективностью, М.М. Бахтин отмечает важность хронотопа встречи, который отличается высокой степенью эмоционально – ценностной интенсивности и неразрывно связан с хронотопом дороги. Встречи в романе обычно происходят на «дороге». «Дорога» – преимущественное место случайных встреч. «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов» [64]. Особое значение этот хронотоп приобретает в нарративе инициации, где дорога соответствует транзитивной (лиминальной) стадии, на которой происходило посвящение. На этом этапе в сложившиеся законы социума вторгается хаос, чтобы искусственно «подорвать» основы мироздания, перестроить социальный строй и задать новый порядок. «Лиминальность, маргинальность и низшее положение в структуре, – пишет В. Тэрнер, – эти три культурные формы снабжают людей набором шаблонов или моделей, являющихся <...> периодическими переклассификациями действительности и отношений человека к обществу, природе и культуре» [133].

Повторяющимся мотивом является нарушение запрета, герой покидает дом и отправляется в путешествие вопреки воле родителей. Вариацией может быть вынужденное расставание с домом (Ральф, герой романа У.Голдинга

«Повелитель мух»), или его экзистенциальная утрата (Дэвид Копперфилд, герой романа Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд»). В нарративе инициации типичной является тема смерти, так как она неотделима от инициации, в комплексе которой присутствует ритуальное убийство самого неопита, которое символизирует окончательный разрыв со старым, невозможность возвращения к исходной точке.

Холден – нерадивый сын, «необразованный, хоть и много читает», сам говорит о себе, что в семье все дети умны, кроме него: «Такой хорошенькой, умной девчонки вы, наверно никогда не видели. Умница, честное слово. Понимаете, с тех пор, как она поступила в школу, у нее отличные отметки – никогда плохих не бывало. По правде говоря, я один такой тупица. Старший мой брат, Д.Б., писатель, а мой братишка Алли, который умер, тот прямо был колдун, я один такой тупой» [8, с. 91].

Он учится уже в четвертой школе, завалил четыре предмета из пяти. Холден воспринимает жизнь легко, в своих поступках он внутренне свободен, не зажат рамками общества, но инфантилен, безответствен.

Сознанию Холдена свойственна детскость, наивность, по сути, его возраст абстрактен и не соответствует внутреннему миру, поэтому часто он ведет себя как ребенок. Нарушая запрет, герой покидает школу, отправляясь в авантюрное путешествие. В течение этого опасного, полного приключений пути он попадает в ситуации, связанные с необходимостью защитить себя, проявить мужское начало: участвует в драках, получает телесные повреждения, видит кровь – переживает все то, с чем встречался во время посвящения неопит: «Никогда в жизни я не видел столько кровищи! Весь рот у меня был в крови и подбородок, даже вся пижама и халат. Мне и страшно было и интересно. Вид у меня от этой крови был какой-то прожженный» [8, с. 69].

Но Холден часто оказывается не готовым к агрессии, по-детски уязвимым, неспособным постоять за себя: «Лучше уж пусть меня бьют – хотя мне это вовсе не по вкусу, сами понимаете, – но я ужасно боюсь бить человека по лицу, лица его боюсь» [8, с. 112].

«Из меня драчун плохой. Я вообще пацифист, если уж говорить всю правду» [8, с. 69].

Холден не знает, кто он, его путешествие сопряжено с экзистенциальными переживаниями, внутренними метаниями, ощущением необходимости выбора собственного пути: «Слушай, как это поступают в монастырь? – спрашиваю я. Мне вдруг вздумалось уйти в монастырь. – Надо быть католиком или нет?» [8, с. 157], «Слушай! – говорю. – Вот какая у меня мысль. Хочешь удрать отсюда ко всем чертям?» [8, с. 153], «Я решил сделать вот что: притвориться глухонемым. Тогда не надо будет ни с кем заводить всякие ненужные глупые разговоры» [8, с. 218].

В течение всего путешествия он примеряет на себя разные имена и социальные роли: «Рудольф Шмит, – говорю. Не хотелось рассказывать ей всю свою биографию. А Рудольф Шмит был старик швейцар в нашем корпусе» [8, с. 78], «Я сказал, что меня зовут Джим Стил, нарочно сказал» [8, с. 86], «Дело во мне самом. Мне надо делать операцию» [8, с. 82].

В самом откровенном и настоящем разговоре, встретившись с сестренкой, Холден признается, что настоящая его мечта – ловить детишек на краю пропасти. Холден – герой, который не готов жить по законам того общества, в котором существует. Нельзя сказать, что после физических и духовных испытаний он духовно изменился, оказался в точке невозврата, герой сам признается, что не знает, изменился или нет. Но не проходит испытаний он потому что общество ненормально, перевернуто, духовные и нравственные ориентиры в нем смещены, обряд не институализирован, все происходит спонтанно. Ощущение безумия окружающего мира, хаоса, одиночества и полного непонимания является лейтмотивом: «В такси я надел свою красную охотничью шапку просто ради шутки, но в вестибюле я ее снял, чтобы не приняли за психа. Смешно подумать: я тогда не знал, что в этом подлом отеле полным-полно всяких психов. Форменный сумасшедший дом» [8, с. 85], «Вокруг были одни подонки. Честное слово, не вру» [8, с. 107].

Особенно многогранно психологический портрет героя раскрывается в действии, события, происходящие с Холденом, постоянно комментируемые им, глубже раскрывают его внутренний мир и мировоззрение. В романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» «внутренняя» и «внешняя» ситуация неразрывно связаны, совмещение географического, психологического и точечного хронотопа и предельная конкретизация пространства воплощают философские мотивы пути, хождения, встречи, обретения знания, это длящийся процесс взросления, постижения мира, нахождения себя. Встречая людей разных социальных сословий, Холден узнает законы общества, в котором живет, подобно тому, как неопиты узнавали традиции племени. Арнольд ван Геннеп отмечает: «Обряд посвящения был школой, ученьем в самом настоящем смысле этого слова. При посвящении юноши вводятся во все мифические представления, обряды, ритуалы и приемы племени. Исследователи высказывают мнение, что им здесь преподносится некая тайная наука, т.е. они приобретают знания. Один очевидец говорит, что «они сидели тихо и учились у стариков; это было подобно школе» [71]. Но в обществе, в котором живет Холден все перевернуто, это «мир сумасшедших», как неоднократно характеризует окружающую действительность сам герой.

Обряды инициации, сопровождаясь голодом, холодом, жаждой вызывали состояние, которое посвящаемый считал смертью. Вызывали они и временное сумасшествие, после возвращения, неопит забывал имя, не узнавал родителей. В целом, можно отметить ощущение болезни, безумия, которое было свойственно посвящаемым. В романе Сэлинджера сумасшествие героя проходит через все произведения, выражаясь во внутренних монологах, повторях, гиперболах.

«Но я, наверно, ненормальный. Да, я сумасшедший. По дороге в ванную я стал воображать, что у меня пуля в кишках» [8, с. 125], «А теперь я вдруг стал думать, как я заболею воспалением легких – волосы у меня совершенно облебенели – и как я умру» [8, с. 177].

Также необходимо отметить еще одну деталь – в нарративе инициации часто у героя в руках оказывается какой-нибудь волшебный дар, это предмет (кольцо,

ширинка, шарик и многое другое) или животное. У Холдена это красная охотничья шапка, одетая задом наперед.

Особого внимания заслуживает место действия: Нью-Йорк в описании Холдена бескрасочен, холоден, бездушен: «А тут еще вокруг было так тихо, так пусто, что становилось еще тоскливее. На улице ни души, хоть была суббота. Иногда пройдет какая-нибудь пара обнявшись или хулиганистая компания с девицами, гогочут, как гиены, хоть, наверно, ничего смешного нет» [8, с. 104].

Традиционно инициация описывается как постижение трех таинств – священного, смерти и сексуального. Холден также сталкивается с сексуальным опытом: «Если уж хотите знать правду, так я девственник» [8, с. 114], «Вообще я в этих сексуальных делах плохо разбираюсь. Никогда не знаешь, что к чему. Я сам себе придумываю правила поведения и тут же их нарушаю» [8, с. 87].

Травмирующее сексуальное переживание связано как с неопытностью, ранимостью героя, так и с тем, что этот акт десакрализован, предельно груб, Холден встречается с проституткой, а в основе инициации не может быть аморальности. Поэтому, находясь в перевернутом мире, мире сумасшедших, где духовные ценности утрачены и главные экзистенциальные переживания человека обесценены, он встречает грубость и пошлость, его опыт неудачен, провален.

Скитаясь, герой испытывает религиозные переживания, осмысляет свое отношение к религии, Богу, церкви: «Не могу я молиться, даже когда мне хочется. Во-первых, я отчасти атеист. Христос мне, в общем, нравится, но вся остальная муть в Библии – не особенно» [8, с. 121], «А я сказал, что бедного Христа, наверно, стошнило бы, если б он посмотрел на эти маскарадные тряпки. Салли сказала, что я богохульник и атеист» [8, с. 158].

В период лиминальности неофит испытывает множество пограничных состояний, это уникальный экзистенциальный и трансцендентальный опыт. Ощущения Холдена можно описать как галлюцинации, промежуточные состояния между сном и явью. Все это было свойственно посвящаемым: «Когда я перебежал через дорогу, мне вдруг показалось, что я исчез» [8, с. 26], «...когда я вышел из дому, мне стало не по себе. Головокружение какое-то. Пришлось взять

такси» [8, с. 201], «Когда я выходил из уборной, у самой двери я вдруг потерял сознание» [8, с. 223].

Посвящаемым часто давали дурманящие отвары, лишали сна, чтобы вызвать переходные, обостренные состояния. Герою Сэлинджера также свойственно нарушение сна, частое употребление алкоголя: «Одно могу сказать – пить я умею. Могу хоть всю ночь пить, и ничего не будет заметно, особенно если я в настроении» [8, с. 112].

Особого внимания заслуживают бинарные оппозиции учитель-ученик (Антолини-Холден), ложный учитель-ученик (Спенсер-Холден), которые обрамляют композицию.

Время, в котором находится персонаж субъективно, границы дня и ночи носят лишь условный характер, время то ускользает, то тянется невыносимо долго. Мы видим героя в двух ипостасях: Холден, действующий в прошлом, и Холден наблюдающий и размышляющий об этом сейчас. Особое значение приобретают ретроспекции, выраженные в воспоминаниях нарратора, они, ретардируя основное действие, углубляют и уточняют его психологический и эмоциональный портрет, а также вносят ключевые, смыслообразующие для обряда инициации темы, например, тему смерти. «Посвящаемых закапывают в землю, иногда заваливают сухими деревьями, делают им соответствующую раскраску, в некоторых племенах иницируемые имитируют поведение мертвых. С этим же переживанием связаны суровые, порой жестокие испытания, которые должен вынести посвящаемый. Это ритуальные пытки, такие как бичевание, избиения, обрезание, вырывание зубов, отрубание пальцев, голодание, лишение сна и пр. Нанесение татуировок, насечек, надрезов на коже, символизирующих смерть и воскрешение. Затем следует переживание возрождения, нового рождения, рождения себя в другом качестве. Посвящаемым дают новые имена, обучают новым, секретным словам, языку, иногда их заново учат ходить, кормят как маленьких, т.е. имитируют поведение новорожденных» [71]. В романе Сэлинджера тема смерти репрезентирована воспоминаниями нарратора.

«Он умер. Заболел белокровием и умер 18 июля 1946 года, когда мы жили в Мейне. Он вам понравился бы. Он был моложе меня на два года, но раз в пятьдесят умнее» [8, с. 62].

Таковыми же значимыми являются воспоминания о гибели Джеймса Касла, внутренние монологи и ощущения относительно собственной смерти.

«Я высчитал, что раз у меня рак, я через два-три месяца умру» [8, с. 215].

«Больше всего мне хотелось покончить с собой. Выскочить в окно» [8, с. 126].

Важным моментом инициации является подготовка неопита к военному делу, Холден же говорит о своей несостоятельности как воина и защитника: «Честное слово, если будет война, пусть меня лучше выведут и расстреляют. Я и сопротивляться бы не стал» [8, с. 162].

Инкорпорация Холдена не воплощена в чистом виде, полной изоляции героя не получается, он проникает домой, чтобы встретиться с сестренкой, но можно говорить об экзистенциальной утрате дома, которая случилась раньше, разобщенности с родителями, отсутствии связи с предками.

В романе воспитания дом – отправная точка для героя, место его связи с прежним, детским миром, это теплые воспоминания, романтические иллюзии, с которыми впоследствии он прощается. Для Холдена же, экзистенциально утратившего дом, исходной точкой является школа, из школы он отправляется в путь. В романе Сэлинджера образ дома дискретно присутствует в разных частях текста. Герой отправляется в странствие из школы и оказывается в санатории, но в течение этого пути он проникает домой. Это место, в котором герой стремится оказаться, так как именно там он может быть собой. Он приходит в дом тайно, там состоится его искренний и проникновенный разговор с сестренкой, когда он размышляет над тем, кто он и чего хочет. В стадии транзycji, испытывая одиночество, голод, путешествуя по безлюдному и холодному городу, герой знает, что есть место, которое он может назвать домом, место, где его ждет Фиби. Холден хочет ловить детей на краю пропасти, разговаривая с сестренкой,

он понимает свое предназначение, осознает красоту окружающего мира и пытается осмыслить то, что не принимает в нем.

Оставшись наедине с собой, он мучительно размышляет о выборе собственного пути, религии, переживает сексуальный опыт. Вместо опытных проводников, старейшин племени, Холден встречает случайных людей, а вместо институализированного обряда, попадает в перевернутый мир, мир сумасшедших. Поэтому герой не приобретает духовного и физического опыта, позволяющего ему измениться, найти свое место и стать полноправным, взрослым членом общества. Холден не возвращается в покинутое общество в качестве его полноправного участника, герой заболевает, что уже само по себе символизирует его отстраненность, исключенность из социальных связей, он признается, что не знает, изменился или нет, а именно точка невозврата, изменение личности, а в художественном мире – типа героя, является главным показателем прохождения инициации. Особое место занимает болезнь Холдена, которая символизирует не только его исключенность из социальных связей, но и перелом, необратимое изменение (вспомним болезнь Дон Кихота, Базарова).

Холдену Колфилду свойственно нежелание взрослеть, ассоциирование взрослости с утратой чистоты, внутренней свободы, мечты. Наделение героя подобными паттернами поведения наталкивает на размышления об автобиографизме, жизнестроительном потенциале текста, воплотившемся впоследствии в создании автомифа, уходе от мира, затворничестве. Ретроспективно можно заключить, что в романе содержится «программа» инфантильного ухода от мира, затем реализованная Сэлинджером в собственном житетексте [85]. Примечательно, что роман «Над пропастью во ржи» создавался в период участия писателя во Второй мировой войне, когда он, во время военных действий (Сэлинджер участвовал в ключевых событиях, например, высадке десантных войск в Нормандии), не переставал писать.

Анализ повествовательной модели романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» позволяет сделать вывод об акториальном типе повествования, использовании сказового нарратива: метакомментарии

рассказчика, внутренние диалоги и ретроспекции, амбивалентность стиля, частичная объективация повествования позволяют говорить об акториальном типе сказового нарратива и бинарности его нарративного кода.

Роман «Над пропастью во ржи» сочетает черты романа-путешествия и исповедального романа. Встречи с людьми разного социального статуса, ситуации, в которые попадает герой, помогают нам наиболее четко и полно увидеть его характер, осознать и понять движения его души.

Совмещение географического, психологического и точечного хронотопа и предельная конкретизация пространства воплощают философские мотивы пути, хождения, встречи, обретения знания. Все произошедшее с Холденом можно рассматривать как обряд инициации, взросления, постижения мира, нахождения себя.

Особое место в романе Дж.Д. Сэлинджера занимает фигура рассказчика, который берет на себя функции не только автора или героя, но и выступает в качестве обобщающего концептуального понятия, объединяющего элементы сюжетного, смыслового и образного пластов. Рассказчик в романе «Над пропастью во ржи» изображается эксплицитно, такое изображение основывается на самопрезентации. Он называет свое имя, описывает себя как повествующее «я», рассказывает историю, в которой излагает образ своего мышления. Для такого типа рассказчика свойственна языковая (лексическая и синтаксическая) презентация подбираемых элементов, их оценка, комментарии и обобщения.

Характер взаимодействия рассказчика с читателем – это «диалогизированный нарративный монолог»: диалогизированность заключается в прямом обращении к реципиенту, которого рассказчик мыслит активно реагирующим, но диалогичность только инсценируется. Для настоящего, подлинного диалога воображаемому собеседнику, взятому из собственного «я», не хватает автономности, собственной идентичности. Поэтому этот квазидialog, по существу, остается монологом, выполняющим нарративные функции. В романе присутствуют моменты частичной объективации, передачи права повествования,

«точки зрения» другому герою. Таков эпизод с мистером Антолини, учителем Холдена, показательны и значимы и эпизоды с сестренкой, когда ее голос более важен и значим, чем рассказчика. Даже в эпизодах с таксистами, другими случайными попутчиками Холден уступает право повествования, читателю представляется другая точка зрения, при этом связь рассказчика с читателем, апелляция к нему не утрачивается. Можно говорить о своеобразном двойном нарративном коде романа Сэлинджера. Границы повествования, кажущегося, на первый взгляд, полностью субъективным, расширяются и расцветаются другими красками.

2.2. Роман У. Голдинга «Повелитель мух»: жанровая атрибуция и повествовательная модель

Первый исследователь творчества У. Голдинга Дж. Бейкер разделил творческий путь писателя на три основных этапа, совпадающие с переломными моментами в его творческой биографии [209, р. 291].

Романы первого периода объединяет близость философской аллегории, двуплановость: «реальный» событийный, фабульный план сочетается с «символическим» иносказательным, притчевым. К этому периоду относится роман «Повелитель мух» (1954) [22] и последовавшие за ним произведения: «Наследники» (1955) [26], «Хапуга Мартин» (1956) [23], «Свободное падение» (1959) и «Шпиль» (1964) [25].

Переломным является, вероятно, роман «Пирамида» (1967), имеющий типичную философскую направленность, но обогащенный социальным контекстом. Ко второму периоду относятся тексты, написанные после длительного периода молчания, это романы «Зримая тьма» (1979), «Бумажные люди» (1984), «Ритуалы плавания» (1980), «Тесное соседство» (1987), «Пожар внизу» (1989).

Дебютный роман У. Голдинга «Повелитель мух» (Lord of Flies, 1954) был задуман как пародия на произведение Р.М. Баллантайна «Коралловый остров» (1858) [36], приключенческую историю, главные герои которой (Ральф, Джек, Питеркин) проявляют лучшие качества, меняя и преображая жизнь на острове. Оптимистичный взгляд на природу человека противоречил тому ощущению внутренней темноты, дисгармонии, которое испытал в годы Второй мировой войны Голдинг. «Факты жизни, – говорил Голдинг, – приводят меня к убеждению, что человечество поражено болезнью... Это и занимает все мои мысли. Я ищу эту болезнь и нахожу ее в самом доступном для меня месте – в себе самом» [178, с. 225].

В.А. Луков отмечает, что «Повелитель мух» написан в жанре антиутопии [107, с. 434], Н.П. Михальская и Г.В. Аникин [61, с. 490] относят роман к жанру философско-аллегорического романа. А.В. Кузнецова [225] рассматривает роман

«Повелитель мух» как антиутопический роман, последовательно выявляя в тексте черты этого жанра, моделью для его формирования, по мнению автора, служат утопические труды Платона, Т. Мора, Ф. Бэкона, а к жанрообразующим признакам относятся: негативная эволюция художественного мира, бездуховность героев, незнание своих фамилий, нежелание нести личную ответственность. Таким образом, наиболее частыми являются такие жанровые определения, как притча, антиутопический роман-предупреждение, представляющий иносказательно-обобщенное воплощение действительности. Сам У. Голдинг характеризует себя как «сочинителя притч» [213], как бы помогая читателю атрибутировать неоднозначную жанровую принадлежность своих текстов.

Диссертация А.И. Кузнецовой [226] посвящена изучению пространственных мифологем в творчестве У. Голдинга, примечательно, что на материале основных текстов автора исследуется специфика пространственных мифологем, на основе авторской интерпретации выделенных мифологем Острова, Храма, Пирамиды, Реки, объясняются многие философски-нравственные искания автора, намечаются ключевые темы его творчества.

Е.З. Алеева в диссертации «Художественный мир У. Голдинга» анализирует художественное пространство и время в романах «Повелитель мух» и «Шпиль», а также рассматривает миф и символ как важнейшие составляющие поэтики. При анализе хронотопа в произведениях У. Голдинга исследователь отмечает необычность, экстремальность создаваемых им ситуаций, которые обнажают человеческую природу до самой сути [221].

В работе Ю.А. Шаниной представлен обзор восприятия творчества автора в России и за рубежом [234]. Диссертация И.С. Макаровой посвящена морской трилогии «На край света» У. Голдинга, в ней подробно рассматривается биография писателя, определяется специфика его художественного метода, раскрывается символика корабля, как одного из центральных образов творчества [227].

В поэтике романа «Повелитель мух» субъективное сочетается с объективным, иллюзорное с реальным, философский и социальный аспект

оказываются неразрывно связаны. Остров выступает как микромир, здесь Голдинг обращается к традиции английской литературы, родоначальником которой был Д. Дефо, в XIX веке тоpos острова как уникальной, обособленной среды разрабатывается в творчестве Р.М. Баллантайна (упомянутый роман «Коралловый остров»), Р.Л. Стивенсона («Остров сокровищ») [51], в XX веке – Дж. Голсуорси («Остров фарисеев»), О. Хаксли («Остров»).

Роман У. Голдинга «Повелитель мух» типологически связан с английским романом воспитания. Личность и общество, человек и прогресс, противоречия в человеческой душе культуры и дикости – основные темы произведений Голдинга, определившие проблематику его романов. Одним из произведений Голдинга, прямо связанных с жанром романа воспитания является «Свободное падение» (Free Fall, 1959) [3]. «Свободное падение» – самое личное произведение автора, автобиографизм прослеживается в образе Ника Шейли, это художественный портрет отца писателя. В этом произведении читатель может установить прямой контакт с персонажем, поскольку в других романах это осложняется аллегорической типизацией. «Свободное падение» представляется рецепцией повести А. Камю «Падение» [48]: основой обоих текстов является исповедальное начало, но если у героя Камю это, скорее, ложное, иллюзорное раскаяние, то Сэмюэл Маунтджой истинно пытается переосмыслить ключевые эпизоды жизни, чтобы осознать момент, после которого «началась ответственность, началась тьма».

Ретроспективная композиция текста, представляющая воспоминания известного художника о детстве, трущобах Поганого переулка, противопоставленных атмосфере Райского холма, где герой пребывает в романном настоящем, является жанровым знаком романа воспитания, способом осмысления своего места в мире, своего пути. Ту же функцию выполняют и образы учителей (мисс Прингл и мистер Шейлз), репрезентирующие бинарную оппозицию истинного и ложного учителя. Подобно герою романа воспитания, Сэм преодолевает жизненные испытания: переживает плен, пытается осмыслить

феномен фашизма, борется с душевными страданиями: одиночеством, отчаянием, страхом, чувством вины.

Элементы текста объединены попарно: повествование от первого лица перемежается с «чужим» текстом. Интертекстуальность воплощена в переключке с Мильтоном, Данте (образ Беатрис, возлюбленной героя, отчетливо рифмующийся с Беатриче Данте) – в сценах страдания в концлагере Сэмми, в символическом ключе, словно проходя круги ада, примеряет на себя роль Беатрис. Прозрачна поэтика имени героев – фамилия главного героя «Маунтджой» (mount – англ. «гора, холм», joy – англ. «радость, счастье») отчетливо коррелируется с названием романа, а фамилия доктора «Хальде» (нем. «склон, отвал») образует парную оппозицию с фамилией главного героя. Темнота – центральный образ романа, важнейший для Голдинга. Темнота живет в душе человека, поэтому важным символом является образ «Человека-часов», раскрывающийся в эпизоде смерти постояльца, которую Сэмми трактует как остановку часов.

Сюжет инициации лежит в основе романа «Ритуалы плавания» (Rites of passage, 1980), входящего в трилогию под названием «На край света: морская трилогия», опубликованную в 1990 году. Местом действия романа является замкнутое пространство корабля, история путешествия излагается в форме дневниковых записей главного героя.

Роман «Повелитель мух» вписан в традицию романа воспитания, эта, казалось бы, неоднозначная связь прослеживается и обозначается в логике «от противного». Одним из жанровых определений романа является «антиробинзонада», по противопоставлению с «классической» робинзонадой Р.М. Баллантайна, поэтому романно-фабульные ходы, сюжетные и временные контрапункты, сама структурообразующая ось романа, его семантический строй выступают как отчетливая корреляция с литературной традицией. Отправной точкой для У. Голдинга становится проблема кризиса, утраты духовных скреп и незыблемых культурных основ, он показывает героя в ситуации одиночества, вынужденного взросления, поиска себя. В мифопоэтическом прочтении сюжет

романа также «рифмуется» с обрядом посвящения, доказывая, что мифотворчество литературы XX века – характерная черта и симптоматичная реакция на кризис.

«Робинзонада» детей заканчивается результатом, противоположным приключениям Робинзона на необитаемом острове. У. Голдинг спорит как с просветительской, так и с романтической «робинзонадой». В одном из своих интервью писатель отмечает, что он «осознал глупость наивного, либерального, почти руссоистского взгляда на человека». Авторской интенцией Голдинга была репрезентация неприглядной, темной стороны человеческой сущности, писатель отмечает: «Человек страдает от чудовищного неведения собственной природы. Истинность этого положения для меня несомненна. Я целиком посвятил свое творчество решению проблемы, в чем существо человеческое» [4].

Для наиболее эксплицитного проявления внутренней сути человека Голдинг выбирает пространство острова, замкнутый топос, который позволяет моделировать пограничные ситуации, дезавуировать внешние шумы. Сюжетной основой текстов Голдинга нередко становятся архетипичные обрядовые схемы, позволяющие показать человека в критической ситуации, миметически воспроизводя самые важные моменты экзистенции: ситуацию выбора, переходные состояния сознания, переживание одиночества.

В художественном пространстве романа используется традиционный тип героя, событий и хронотопа.

Центральным образом романа является Ральф, проявляя лучшие качества, герой, подобно неопиту, одну за другой преодолевает ступени инициации. Сегрегация героя, отделение от привычной среды, потеря связи с предыдущим миром, представлена эксплицитно: в результате катастрофы он оказывается на острове и вынужден строить общество и изобретать законы его существования. Только если в институализированном обряде рядом с посвящаемым мудрейшие люди, старейшины племени, то пространство Ральфа – это мир детей, где нет ни одного взрослого.

В нескольких штрихах представлена портретная характеристика героя, Ральф описан так: «Светловолосый мальчик остановился и подтянул гольфы автоматическим жестом, на секунду уподобившим джунгли окрестностям Лондона» [4, с. 32].

Ральф сразу выделяется способностью мыслить, принимать решения, возможностью брать на себя ответственность: «Ральф был такой спокойный, и еще высокий, и такое хорошее было у него лицо <... > он был, конечно, не то, что другие» [4, с. 46].

В начале романа Ральф говорит об отце, капитане второго ранга, который должен спасти ребят, впоследствии, осознав, что главный здесь он и рассчитывать приходится только на себя, он не вспоминает о нем ни разу.

Ральф воодушевлен диким необжитым пространством острова (типичным локусом посвящения), ему хочется моделировать жизнь, которая будет организована по его правилам, проявить свои лучшие черты, побыть взрослым: «Ральф повернулся к друзьям – Это наш остров» [4, с. 52], «Остров – наш! Потрясающий остров. Пока взрослые не приедут за нами, нам будет весело!» [4, с. 57], «Он поднял раковину и обвел взглядом обожженные лица. – Взрослых здесь нет... Мы все должны решать сами» [4, с. 46], «– У нас будут правила, – крикнул он вдохновенно. – Много всяких правил» [4, с. 56].

При кажущейся прямой, линейной фабуле, композиция романа ретроспективна: для уточнения и конкретизации психологического портрета Ральфа используется ретроспекция, из которой мы частично узнаем историю главного героя, его семьи, отношений с близкими, это позволяет нам полнее и подробнее представить то, каким он является в романном настоящем: «А в постели дадут тебе сладкие кукурузные хлопья со сливками. И книг... <...> Все было хорошо; все были добрые и его любили» [4, с. 129].

Разрыв с прошлой жизнью, невозможность возвращения ощущаются героем болезненно и остро: «Мир – удобопонятный и упорядоченный – ускользал куда-то. Раньше все было на месте, и вот ... и корабль ушел» [4, с. 109].

Ральф становится вожаком, главным, справляясь с одиночеством, голодом, холодом, он организует этот изолированный, замкнутый, сегрегированный мир, создает его законы: «Мы хотим, чтоб нас спасли. И нас, конечно, спасут», «Поднялся веселый говор. Мало же им оказалось надо для радости – голое, не подкрепленное ничем утверждение, – такой теперь был у Ральфа авторитет», «Он сказал, что хотел и умолк. Он их успокоил. Он им сразу понравился, и вот теперь они поверили в него. Кто-то захлопал, и сразу вся площадка огласилась аплодисментами», «Ральф помахал рогом: – Остров – наш! Потрясающий остров. Пока взрослые не приедут за нами, нам будет весело!» [4, с. 57].

Ральф произносит ключевые слова о том, что главное для ребят – наиграться и сделать так, чтобы их спасли. Но постепенно герой меняется, прежнее восприятие пребывания на острове как приключения, веселой игры кажется ему наивным, незрелым, смешным: «Он остановился, окинул взглядом обоженный пляж, первая веселая разведка вспомнилась ему как что-то из дальнего, лучезарного детства, и он горько усмехнулся» [4, с. 95].

Ральфа тяготит невозможность ухаживать за собой, потеря человеческого облика, осознание привычки, смирения с запустением физическим и духовным: «...слишком длинные лохмы, и в них колтуны, и позастревали листья и прутьики, лица вымыты потом и соком около ртов, но в более укромных местах будто тронуты тенью; одежды драные, как у него самого, задубели от пота и не надеты ради приличия или удобства, а напялены кое-как, по привычке; и кожа на теле шелушится от соли. Вдруг он понял, что привык ко всему этому, притерпелся, и у него екнуло сердце» [4, с. 127].

Внутренне течение мыслей Ральфа также приобретает философскую, онтологическую направленность, он говорит о том, что переоценил ценности, размышляет о том, чего стоит жизнь: «Если лицо совершенно меняется от того, сверху ли или снизу его осветить, – чего же стоит лицо? И чего все вообще тогда стоит?», «Второй раз за вечер Ральф пересматривал ценности. Хрюша думать умеет» [4, с. 96].

Убийство Саймона увеличивает отчужденность Ральфа от племени, но после убийства Хрюши, оставшись один, окончательно превратившись в «отщепенца», главный герой переживает одиночество, страх, голод, желание «прибиться» к ребятам и одновременно осознание полной потери ими человечности. «Повелитель мух» снова олицетворяется и наделяется пугающими и ужасающими чертами.

В финальной сцене Ральф произносит фразу «я главный», таким образом, «рыдая над потерей невинности», герой как бы подтверждает свое взросление, свидетельствует о том, что прошел обряд инициации.

Остров является пространством инициации не только для Ральфа, там находятся другие мальчики, в том числе малыши. Рядом с Ральфом есть даритель (Хрюша) и вредитель, или антигерой Джек, который является антиподом главного героя.

Портрет Хрюши передает главные черты его облика и характера: «Тот, кому принадлежал голос, задом выбирался из кустов, с трудом выдирая у них свою грязную куртку. Пухлые голые ноги коленками застряли в шипах и были все расцарапаны. Он наклонился, осторожно отцепил шипы и повернулся. Он был ниже светлого и очень толстый. Сделал шаг, нащупав безопасную позицию, и глянул сквозь толстые очки» [4, с. 32].

С героями мы знакомимся в диалоге, Хрюша рассказывает о том, что у него астма, и он с трех лет носит очки, в образе Ральфа сразу проявляются лидерские способности. Изначально мальчики называются «светлый» и «толстый», еще до того, как читатель узнает их имена, у него появляется представление о главных героях. Хрюша сразу же «выдает» свои тайны, преподнося их как достоинства и отличительные черты, это и обидные прозвища в школе, и астма, и очки, и тетушка, о которой он постоянно вспоминает. Настоящего имени героя читатель так и не узнает, но именно его прозвище (Piggy) в знаково-символическом ключе указывает на финал романа и подсвечивает его семантический строй.

Одним из важнейших образов-символов, связанных с цивилизацией, является раковина, ее на протяжении всего повествования оберегает Хрюша. Раковина

оказывает необъяснимое магическое действие, как на самого Ральфа, так и на всех ребят, которых созывает этот клич. Хрюша – хранитель главного артефакта, который гарантирует упорядоченный ход жизни на острове.

«Раковина была сочного кремового цвета, кое-где чуть тронутого розоватым. От кончика с узкой дырочкой к разинутым розовым губам легкой спиралью вились восемнадцать сверкающих дюймов, покрытых тонким тисненым узором» [4, с. 40].

Хрюша, являясь двойником главного героя, воплощает лучшие его черты и служит спутником в пути посвящения. «Не знаю я, Ральф. Надо держаться, и точка. Взрослые бы держались» [4].

В таком контексте смерть Хрюши можно воспринимать как событие, которое необходимо пережить Ральфу, чтобы измениться, пережить экзистенциальный переворот и пройти инициацию.

Важнейшим образом романа является Джек Меридью. «Самый высокий, весь голый, только краска да пояса, – Джек». В системе персонажей образы Ральфа и Джека характеризуются как «два мира чувств и понятий, неспособные сообщаться». «Кроме правил, у нас ничего нет», – говорит Ральф, и эти слова становятся главным девизом в его пути инициации. Иначе понимает посвящение и переживает его Джек: «Джек уже орал ему в лицо: «Катись ты со своими правилами! Мы сильные! Мы охотники! Если зверь этот есть, мы его выследим! Зажмем в кольцо и будем бить, бить, бить!» [4, с. 110]. Таким образом, доминантой характера Джека как неопита становится потенциал охотника, возможность убивать, чтобы выжить. Для Ральфа на первый план выходит желание организовать внешний мир и подчинить его законам цивилизации. «Костер – это главное. Без костра нас не могут спасти. Я и сам бы с удовольствием размалевался и стал дикарем. Но нам надо поддерживать костер» [4, с. 156].

Если фамилия Ральфа так и не возникает, то для Джека это оказывается принципиально важным: «– Мы не младенцы, – сказал Меридью. – С какой стати мне называться Джеком? Я – Меридью.» [4, с. 44].

Неоднозначен портрет героя: «Под взметнувшимся плащом он был тощий, высокий, костлявый, из-под черной шапочки выбились рыжие волосы. Лицо, все в веснушках и складках, было противное, но не глупое. И на этом лице горели голубые глаза, в них металась досада и вот-вот могла вспыхнуть злость» [4, с. 43].

Сквозной деталью в портрете Джека являются веснушки, которые проступают через бледность, румянец, загар, символизируя его детскость, диссонанс его внешности и внутренней ожесточенности, дикости.

По принципу антитезы выстраивается описание его команды и остальных ребят, если в описании детей, особенно малышей, подчеркивается их невинность, наивность, трогательность, то хористы сразу описываются, как озлобленные и запуганные: «Но вот непонятное существо выбралось из-за миражной дымки, и сразу стало ясно, что чернота на сей раз не только от тени, но еще от одежды. Существо оказалось отрядом мальчиков, шагавших в ногу в две шеренги и странно, дико одетых», «У них Хрюша не стал спрашивать имена. Его устрасило ведомственное превосходство и уверенная начальственность в голосе Меридью» [4, с. 46].

Примечательно описание сцены выбора главного, оба героя, и Джек, и Ральф претендуют на эту роль, но ребята выбирают именно Ральфа, таким образом, герой сразу становится особенным: «Джек было начал спорить, но кругом уже не просто хотели главного, но кричали о выборах и чуть не все предлагали Ральфа. Никто не знал, почему именно его; что касается смекалки, то уж скорей ее проявил Хрюша, и роль вожака больше подходила Джеку» [4, с. 46].

Атмосфера враждебности, дикости возникает не сразу, изначально мальчиков объединяет дружба, радостное волнение и воодушевление, связанное с желанием освоить остров, побыть взрослыми: «чары опутали их, они ликовали», «все сияло кругом», «неприметный глазу свет дружбы, совместности и приключений» [4, с. 48].

Но уже в третьей главе отношения ребят описаны прямо противоположно: «они шагали рядом – два мира чувств и понятий, неспособные общаться» [4, с. 76].

Одним из важных образов романа является образ Саймона, часто его трактуют в христианском ключе, отмечая символику имени и мотивов, связанных с ним (например, свечи), а также жертвенность его образа [239].

В восьмой главе интересна речевая организация повествования, когда ключевые события, происходящие с охотниками, передаются словно глазами Саймона, он становится невидимым наблюдателем, что создает дополнительную знаково-символическую нагрузку: «Саймон поймал себя на том, что говорит вслух. Он поскорей открыл глаза, и свиная голова тут как тут усмехалась, довольная, облитая странным светом, не замечая бабочек, вынутых кишок, не замечая того, что она позорно торчит на палке» [4, с. 152], «...прямо против Саймона ухмылялся насаженный на кол Повелитель мух. Наконец Саймон не выдержал и посмотрел; увидел белые зубы, кровь, мутные глаза – и уже не смог отвести взгляда от этих издревле неотвратимо узнающих глаз. В правом виске у Саймона больно застучало» [4, с. 153].

Последующее повествование строится на параллельном описании жизни ребят и постепенном сумасшествии Саймона, вторжение «охотников» и другие события перемежаются с тем, что в это время происходит с Саймоном: «Лес разразился ревом; бесноватые с красно-бело-зелеными лицами выскочили из кустов, голоса так, что малыши с воплями разбежались» [4, с. 155]. «– Глупый маленький мальчик, – говорил Повелитель мух, – глупый, глупый, и ничего-то ты не знаешь». Саймон шевельнул вспухшим языком и ничего не сказал» [4, с. 157].

Именно Саймону открывается истинное знание, он обнаруживает парашютиста, понимает тайну зверя – описание его знания, сакрального открытия сочетается с описанием заблуждения ребят.

Сравним:

«Зверь был безвреден и жуток; об этом надо было скорей сообщить всем. Саймон бросился вниз, у него подкашивались ноги, он заставлял себя идти, но ковылял кое-как» [4, с. 161].

«Хохотали, пели, валялись, сидели, стояли – и все держали мясо в руках. Судя по лицам, испачканным жиром, пир подходил к концу, и кое-кто уже

прихлебывал воду из кокосовых скорлуп. Еще до начала пира в центр лужайки приволокли большое бревно, и Джек, размалеванный, в венке, теперь сидел на нем, как идол. Перед ним на зеленых листьях были груды мяса и фрукты, а в кокосовых скорлупах – питье» [4, с. 162].

Возвращаясь, Саймон хочет рассказать тайну зверя, но зверем в восприятии ребят становится он сам: «Зверь стоял на коленях в центре круга, зверь закрывал лицо руками. Пытаясь перекрыть дерущий омерзительный шум, зверь кричал что-то насчет мертвеца на горе. Вот зверь пробился, вырвался за круг и рухнул с крутого края скалы на песок, к воде. Толпа хлынула за ним, стекла со скалы, на зверя налетели, его били, кусали, рвали. Слов не было, и не было других движений – только рвущие когти и зубы» [4, с. 166].

Обособленно существует группа малышей, которые играют, строят песочные замки, боятся темноты, именно они наиболее уязвимы и именно они в первую очередь страдают и чувствуют потерю человечности, жестокость мальчиков, если в начале их словно охраняет цивилизация, то представления о добре и зле постепенно растворяются, утрачиваются.

Много внимания уделяется пространству острова, загадочному и подчеркивающему внутреннее состояние главных героев: «Он прошел к краю площадки над морем и заглянул в воду. Она была ясная до самого дна и вся расцвела тропическими водорослями и кораллами. Сверкающим выводком туда-сюда носились рыбешки. У Ральфа вырвалось вслух на басовых струнах восторга: «– Потряса-а-а!» [4, с. 36].

Как и в романе И. Бэнкса, остров одушевляется, наделяется волшебной, неподвластной человеку силой, задает особую симулятивную реальность.

Как отмечает В.Я. Пропп, сфера, в которую попадает герой, отделена непроходимым лесом, морем, огненной рекой с мостом, где притаился змей, или пропастью, куда герой проваливается или спускается. Описывается это пространство как глухой, непроходимый, темный и таинственный лес, «кругом ночь черная, лес глухой, ветер злой», герой-неофит должен пройти через эту

сегрегационную «темноту», дремучесть бытия, чтобы ощутить социально-онтологический свет [120].

Именно пространство острова является наиболее удобным локусом, так как находится вне системы координат и существует по собственным пространственно-временным законам. Немаловажным является описание пейзажа, таинственного, зыбкого, загадочного: «Они и раньше догадывались, что это остров. Пробираясь среди розовых скал, обложенные морем и сверкающей высью, они каким-то чутьем понимали, что море их окружает повсюду. И все же последние выводы они приберегали до той минуты, когда окажутся наверху и им откроется водная синь по всему кругу горизонта [4, с. 52].

Ожидания ребят от пребывания на острове изначально радостные и светлые, любопытны ассоциации, которые у них возникают:

«Тут все закричали наперебой:

– «Остров сокровищ!»

– «Ласточки и амазонки»!

– «Коралловый остров»!» [4, с. 57.]

Так, упоминая пародируемые тексты-предшественники, Голдинг обозначает интертекстуальное поле романа.

Таинственный и прекрасный пейзаж подчеркивает сакральность происходящего: «День совсем ушел с опушки, стерся с неба. Тьма хлынула на лес, затопляя проходы между стволами, пока они не стали тусклыми и чужими, как дно морское. Вместо свечек на кустах раскрылись большие белые цветы, и уже их колосл стеклянный свет первых звезд. Запах цветов вылился в воздух и заполонил остров» [4, с. 78].

Жизнь ребят на острове подчиняется природному циклу, приобретает неразрывную связь с естественной средой: «День раскачивался лениво, от рассвета до самого падения сумерек, и к этому ритму они раньше всего привыкли. По утрам их веселило ясное солнце и сладкий воздух, огромное море, игры ладились, в переполненной жизни надежда была не нужна, и про нее забывали. К полудню потоки света лились уже почти в отвес, резкие краски

утра жемчужно линяли, а жара – будто солнце толкало ее, дорываясь до зенита, – обрушивалась как удар, и они от него уклонялись, бежали в тень и там отлеживались, даже спали» [4, с. 46]. Поскольку пространственно-временной континуум романа относительный и ирреальный, идея Хрюши сделать часы кажется неуместной и неестественной.

Постепенно природа становится отчужденной и ощущается как равнодушная, губительная, холодная: «Ральф следил за раскатами, волна за волной, соловья от далекости отрешенного моря. И вдруг смысл этой беспредельности вломился в его сознание. Это же все, конец. Там, на другой стороне, за кисеей миражей, за надежным щитом лагуны, еще можно мечтать о спасении; но здесь, лицом к лицу с тупым безразличием вод, от всего на мили и мили вдали, ты отрезан, пропал, обречен...» [4, с. 95].

Ключевые сцены романа сопровождаются описаниями природы, обрамляются зыбким пейзажем: «Потом тучи разверзлись, и водопадом обрушился дождь. Вода неслась с вершины, срывала листья и ветки с деревьев, холодным душем стегала бьющуюся в песке груду. Потом груды распалась, и от нее отделились ковыляющие фигурки. Только зверь остался лежать – в нескольких ярдах от моря. Даже сквозь стену дождя стало видно, какой же он маленький, этот зверь; а на песке уже расплывались кровавые пятна» [4, с. 166]. Символично, что дождь начинается после убийства и выступает как очищающая, спасительная сила.

В работе Е.Н. Черноземовой «История английской литературы» в разделе, посвященном Д. Дефо, обозначается оппозиция «цивилизованности» и «дикости», говорится о принципиальной разнице их мироощущений [143]. Это актуально и для романа У. Голдинга, в котором отсутствует вступление, он начинается с описания места действия и образа главного героя, читатель сразу оказывается вовлечен в некий сегрегированный мир, где в диалоге главных героев обрывочно, дискретно узнает о произошедших событиях. Уже в первых строках возникает главная антитеза романа, обозначается концепция двоемирия: мир джунглей

и мир Лондона противопоставлены так же, как противопоставлены друг другу цивилизация и дикость.

Изначально, детям несвойственна жестокость, им кажется невероятной сама мысль об убийстве: «Из-за того, что даже представить себе нельзя, как нож врезается в живое тело, из-за того, что вид пролитой крови непереносим» [4, с. 63].

Потеря человечности связана и с раскрашиванием лиц, мальчики как будто примеряют разные личины: «А Джек уже сочинил себе новое лицо. Одну щеку и веко он покрыл белым, другую половину лица сделал красной и косо, от правого уха к левой скуле, полоснул черной головешкой» [4, с. 83], «Он недоуменно разглядывал – не себя уже, а пугающего незнакомца. Потом выплеснул воду, захохотал и вскочил на ноги. Возле заводи над крепким телом торчала маска, притягивала взгляды и ужасала. Джек пустился в пляс. Его хохот перешел в кровожадный рык. Он поскакал к Биллу, и маска жила уже самостоятельной жизнью, и Джек скрывался за ней, отбросив всякий стыд. Красное, белое, черное лицо парило по воздуху, плыло, пританцовывая, надвигалось на Билла» [4, с. 83].

Особенное значение имеет сцена ритуального танца, когда все мальчики, включая Ральфа, ощущают экстатическое, неподвластное разуму одичание и жестокость: «Роберт забился и взвыл, отчаянно, как безумный. Джек вцепился ему в волосы и занес над ним нож. Роджер теснил его сзади, пробивался к Роберту. И – как в последний миг танца или охоты – взмыл ритуальный напев:

– Бей свинью! Глотку режь! Бей свинью! Добивай!

Ральф тоже пробивался поближе – заполучить, ухватить, потрогать беззащитного, темного, он не мог совладать с желанием ударить, ранить» [4, с. 131].

Одной из опорных точек композиции является диалог между Ральфом и Джеком после того, как погасли сигнальные огни: тут вновь эксплицируется конфликт между дикостью, жестокостью Джека и желанием цивилизованно

организовать свой быт и спастись Ральфа, возникает цепочка событий – уходит корабль, разбиваются очки Хрюши, теряется Саймон.

В третьей главе возникает еще один ключевой диалог между Ральфом и Джеком о звере, существование которого уже не ставится под сомнение. Во время собрания, начиная обсуждение с бытовых вопросов, мальчики касаются сакраментальных аспектов жизни на острове – костер и, главное, зверь, таким образом, противоречие переходит в открытый конфликт.

Близнецы Эрик и Сэм принимают за зверя фигуру парашютиста, после этого его присутствие становится перманентным, обоснованным, осознаваемым всеми в равной степени. Ральф, Саймон и Джек отправляются в поход, отыскивать зверя и сражаться с ним. Саймон представляет зверя человеком, трагическим и больным. В этом походе Ральф снова сталкивается с необходимостью преодолеть себя, справиться с внутренним страхом: «И тогда что-то, очень изглубока, заставило Ральфа вымолвить: – Я главный. Я сам пойду. И не спорь» [4, с. 122].

Постепенно накапливаются неразрешимые противоречия между героями, и Джек открыто предлагает заменить Ральфа, лишить его статуса «главного»:

«– Поднимите руки, – сказал Джек строго, – кто за то, чтобы Ральф больше не был главным» [4, с. 143].

Не найдя поддержки, Джек уходит, это переломный момент, когда ребята окончательно разделяются на два лагеря, для которых характерны разные мировоззрения и взгляды на социальное устройство: одна группа ребят, охотники, представляют тоталитарную, дикую точку зрения, другие – цивилизованную, гуманистическую: «– Я ухожу. Один. Пускай он сам свиней ловит. Кто захочет охотиться вместе со мной – пожалуйста», «– <...> Но сначала мне надо еще кое-кого из старших отвлечь от рога и всяких глупостей. Убьем свинью, закатим пир. – Он помолчал и продолжил, уже с расстановкой: – И насчет зверя. Как убьем свинью, мы часть добычи ему оставим. Тогда он, может, нас и не тронет» [4, с. 148].

Для Джека главным становится охота и подчинение себе ребят, ключевой сценой является эпизод охоты на свинью (Глава 8): «От страшного вторжения неведомых сил она обезумела, завизжала, забилась, и все смешалось – пот, крик, страх, кровь. <...> Джек добрался до горла, и на руки ему брызнула горячая кровь. Свинья обмякла под ними, и они лежали на ней, тяжелые, удовлетворенные. А в центре лужайки все еще плясали ничего не заметившие бабочки» [4, с. 150].

Тогда же появляется свиная голова, как дар зверю и некий символ:

«— Голова – для зверя. Это – дар. Тишина, вгоняя их в трепет, дар приняла. Голова торчала на палке, мутноглазая, с ухмылкой, и между зубов чернела кровь» [4, с. 152].

Для Ральфа до последнего важным остаются отношения дружбы, товарищества, взаимовыручки, а также сигнальный огонь и разумная организация пространства.

Постепенно, Ральф замечает, что многие, особенно «старшие» ребята ушли, перешли на сторону Джека, замечает он и пропажу Саймона.

В описании ритуального убийства Саймона его имя не называется, используется неопределенное «зверь», происходит своеобразная подмена понятий, тем более шокирующим оказывается завершение главы, когда имя жертвы артикулируется прямо. Описание пейзажа, сопутствующее этой сцене, предельно символично, лишено конкретики, оно превращает происходящее в событие космического масштаба: «Вот вода коснулась первого пятна, натекающего из разбитого тела, и созданный бьющейся световой каймой собрались по краю. Вода двинулась дальше и одела жесткие космы Саймона светом. Высеребрился овал лица, и мрамором статуи засверкало плечо <...> Где-то за темным краем мира были луна и солнце; силой их притяжения водная пленка слегка взбухла над одним боком земной планеты, покуда та вращалась в пространстве. Большой прилив надвинулся дальше на остров, и вода еще поднялась. Медленно, в бахромке любопытных блестящих существ, само – серебряный очерк

под взглядом вечных созвездий, мертвое тело Саймона поплыло в открытое море» [4, с. 167].

В одиннадцатой главе, которая носит название «Раковина и очки», в заглавие вынесены два важнейших образа-символа вещного мира, в ней происходят ключевые события, когда акцент смещается на образ Хрюши, именно он произносит ключевые для поэтики романа слова, лишаясь очков, переживая приступ астмы, герой оказывается в очень слабой позиции физически, но наделяется огромной духовной силой.

Подходя к охотникам, Хрюша задает провидческие и трагичные вопросы:

«—Тут не опасно? Не обрыв? Я слышу море...», «— А я не свалюсь? — мучился Хрюша. — Мне так жутко!» [4, с. 186].

Джек лишается имени и называется «черно-зеленая маска», раскрашенные охотники уже не могут воспринимать слова Ральфа о костре, сигнальном дыме, их восприятию становятся недоступны и этические нормы, они не способны реагировать на призывы о необходимости быть цивилизованными и оставаться людьми по отношению друг к другу: «Они сшиблись, отлетели в разные стороны. Джек наотмашь ударил Ральфа кулаком в ухо, Ральф стукнул его в живот, Джек охнул. Они снова стояли лицом к лицу, яростно задыхаясь. Каждого обескураживала ярость противника. И тут только вошел им в уши шум, сопровождавший драку, дерущий, слитый, ободряющий клич племени» [4, с. 191].

Устрашающе и жутко передана гибель Хрюши: «Камень прошелся по Хрюше с головы до колен; рог разлетелся на тысячу белых осколков и перестал существовать. Хрюша без слова, без звука полетел боком с обрыва, переворачиваясь, на лету. Камень дважды подпрыгнул и скрылся в лесу. Хрюша пролетел сорок футов и упал спиной на ту самую красную, квадратную глыбу в море. Голова раскроилась, и содержимое вывалилось и стало красным. Руки и ноги Хрюши немного подергались, как у свиньи, когда ее только убьют. Потом море снова медленно, тяжело вздохнуло, вскипело над глыбой белой розовой пеной; а когда оно снова отхлынуло, Хрюши уже не было» [4, с. 192].

Вместе с ним перестает существовать раковина, как символ гуманности и цивилизации, ее словно заменяет череп: «череп, который блистал, в точности как раньше блистал белый рог, и будто цинично ухмылялся». С этого момента ребята чаще всего называются «безликими бесами» или дикарями, а Джек – вождем.

Конец романа динамичен, меняется событийная интенсивность, действие предельно концентрируется: «Снова – одинокий крик, сердце у него оборвалось, он вскочил, бросился в сторону океана, по непроходимым джунглям, застрял и повис в лианах. На миг он замер, только дрожали икры. Ох, если б пощада, передышка, время подумать!» [4, с. 205], «Нет рядом Хрюши. Некому надоумить. И собрания нет – все б обсудили серьезно, – и нет защиты рога. – Думай» [4, с. 206].

Внутренний монолог Ральфа передается чередой риторических вопросов, попыток принять решение, выбрать оптимальный и единственно верный вариант: «Что делать? Выбрать, выбрать – потом не исправишь. <...> Ральф съезжился на своей узкой постели. Терять-то уже нечего! Да и что они ему сделают? Изобьют? Подумаешь? Убьют? Палка, заостренная с обоих концов...» [4, с. 207].

В конце романа, в точке наибольшего накала происходит переключение точки зрения и смена речевой организации повествования, впервые события описываются от первого лица: «Может, услышал в шуме костра, как стучит мое сердце. Только не крикнуть. Приготовиться. Дикарь надвигался. Уже только ноги видны. И копьё. Вот уже выше колен ничего не видно. Только не крикнуть» [4, с. 208].

Образ морского офицера, возникающего как «бог из машины», предельно схематичен, именно он произносит фразу о «Коралловом острове», ключевую для понимания поэтики романа. Главный здесь Ральф, он прошел инициацию, он ответственен за все, что произошло.

Несмотря на то, что в романе представлена классическая сюжетная схема, где тип хронотопа, само пространство острова, заставляющее героя решать трудные задачи, эксплицитно показывающее его движение от неопита к прозелиту,

является идеальным внешним пространством для инициации, в нем нарушена внутренняя логика совершения обряда: мальчики потеряны, бытийственно одиноки, с ними не только нет старейшин племени, сам мир от них ускользнул, он потерян и дискретен. Герои совершают убийства, забыв свою человечность, утратив чистоту и детскость сознания, отдавшись инстинктам. Олицетворением темной стороны в романе является образ зверя: «Но ты же знал, правда? Что я – часть тебя самого? Неотделимая часть! Что это из-за меня ничего у вас не вышло? Что все получилось из-за меня?» [4, с. 158].

Сквозным является мотив безумия, герои испытывают голод, страх, боль, ненависть, все это приводит к промежуточным ощущениям восприятия реальности, временной потери рассудка: «Нет, правда, – шептал Хрюша. – Если нас скоро не спасут, то все – мы свихнемся. – ...и будем немного того. – ...психи ненормальные! – ...шизики!», «Он неловко запнулся. Мысли опять застилал этот занавес», «Он переводил взгляд с одного лица на другое. Но в минуту наивысшего подъема и убежденности вдруг этот занавес заколыхался у него в голове, и сразу он совершенно сбился. Он стоял на коленях, сжимал кулак, важно переводил взгляд с одного лица на другое... Наконец занавес снова взвился. – Ах, ну да. А наше, значит, дело – дым. И чтоб побольше дыма...» [4, с. 176.]

Герои, пребывая на острове одни, без взрослых, сами имитируют обрядовые действия и ритуалы. Это проходит для них как игра, они раскрашивают лицо, сдергивают одежду, воспроизводят ритуалы охоты, исполняют обрядовые танцы.

В этом единстве ощущается закономерное желание единения, соборности, души тянутся друг к другу для переживания общей эмоции, преодоления слабостей и страха: «Кружение стало ритмичным, взбудораженное пенье остыло, билось ровным пульсом. Роджер был уже не свинья, он был охотник, и середина круга зияла пусто. Кто-то из малышей затеял собственный круг; и пошли круги, круги, будто это множество само по себе способно спасти и выручить. И был слаженный топот, биенье единого организма» [4, с. 165].

Обрядовые действия, а также соматические модификации (раздевание, раскрашивание) являются одновременно способом коллективной атрибуции,

детской попыткой реализовать социальную коннотацию и знаком жанрово-тематического канона особой формы романа воспитания, в основе которого лежит сюжетная схема посвящения, в такой интерпретации раздевание, переодевание играет важную роль в мифо-символическом модусе повествования, как перевоплощение, расставание с собой старым и примеривание новых ролей.

Важным этапом и неперенным атрибутом инициации, наряду с физическими муками (голод, холод, темнота), является одиночество. Именно наедине с собой посвящаемый переживает переломные моменты, переоценивает ценности, обдумывает свой духовно-нравственный путь. Наедине с собой он переживает прозрение, следуя своему внутреннему голосу, трансформирует сознание, превращаясь во взрослого, сильного, ответственного человека и полноценного члена общества: «Ральф стоял на коленках среди теней, и сердце у него сжималось от одиночества. Ну, да, они дикари, и пусть, но как-никак они — люди. А тут кругом залегли ночные дремучие страхи. Больше всего он теперь боялся этого занавеса, который мог вдруг снова затрепыхаться в мозгу, заслонить ощущение опасности, сделать из него несмышлениша», «Сердце ухало и обрывалось. Спрятаться, прорваться, залезть на дерево? Что делать? Выбрать, выбрать — потом не исправишь», «Ральф крикнул — от страха, отчаянья, злости. Ноги у него сами распрямились, он кричал и кричал, он не мог перестать. Он метнулся вперед, в чащобу, вылетел на прогалину, он кричал, он рычал, а кровь капала. Ральф забыл раны, голод, жажду, он весь обратился в страх» [4, с. 196].

В пространстве холода, голода, темноты, типичном для инициации, наиболее остро проявляются черты посвящаемых, в тексте закономерно показано появление и развитие возможности убивать. Если в начале инициации возможность убивать пугает мальчиков, то потом становится желанной и необходимой: «Это было убийство. — Хватит тебе! — взвизгнул Хрюша. — Ну чего, зачем, какой толк это говорить? Он вскочил на ноги, наклонился над Ральфом: — Было темно. И был этот, ну, танец треклятый. И молния была, гром, дождь. Мы перепугались» [4, с. 169].

Ральф истощен физически и морально, он в буквальном смысле готовится к смерти и ментально переживает ее. В таком состоянии, когда сознание обнажено и тело изранено, герой переживает истинное перевоплощение, поскольку не может быть прежним, так как пережил тяжелейшие испытания плоти и духа, необратимо изменился и, следовательно, прошел инициацию. Это подчеркивается в финальной, ключевой сцене романа, Ральф показан как взрослый человек, готовый к осознанным поступкам и ответственности: «– Кто у вас главный? – Я, – громко сказал Ральф» [4, с. 210].

Не может этого сделать Джек, он проходил инициацию «по своим правилам»: соблюдая внешние, ритуальные каноны (физические испытания, охота, обрядовые действия), герой утратил человечность, забыл о том, на что в первую очередь направлен обряд инициации, в результате которого человек должен не только выполнять определенную социальную функцию, но стать мудрее, добрее, чище. Ведь неопиту открываются тайные мифические знания, он обогащается опытом предыдущих поколений и отказывается от эгоистичного и инфантильного в себе.

Поэтому Джек, который стал лидером, обрел в ходе инициации необходимые знания и качества характера, но не пережил духовного, нравственного изменения, отступает назад: «Мальчуган в остатках немыслимой шапочки на рыжих волосах, с разбитыми очками, болтавшимися на поясе, шагнул вперед, но тут же передумал и замер» [4, с. 211].

Пережив экзистенциальный переворот, Ральф становится мудрым, взрослым, ответственным: «И, стоя среди них, грязный, косматый, с неутертым носом, Ральф рыдал над прежней невинностью, над тем, как темна человеческая душа, над тем, как переворачивался тогда на лету верный мудрый друг по прозвищу Хрюша» [4, с. 211].

Особенности повествовательной структуры романа во взаимодействии нескольких повествовательных форм, это единственный из рассматриваемых текстов, в котором повествование ведется не от первого лица, присутствует некоторая игра с образом повествователя, которая позволяет представить

происходящее с разных сторон: «У нас только один способ отсюда выбраться. Кто-то там пусть играет в охоту, пусть добывает мясо» [4, с. 73], «Ральф, не вставая с места, смотрел, и ему казалось, что все с ума посходили. Плетут про зверя, про страх, а того не могут взять в толк, что важней всего – костер. А как только станешь им объяснять, начинают спорить и до разных ужасов добалтываются» [4, с. 76].

При мифопоэтическом прочтении обнаруживается «рифмование» сюжета романа У. Голдинга «Повелитель мух» с обрядом инициации. Пространство острова, наполненное контрастами, миражами, различными природными текстурами («длинная скала, врезающаяся в джунгли» [4, с. 39], «берег, покрытый грубой травой» [4, с. 43], «земля, разорванная стволами упавших деревьев»), одновременно солнцем и тьмой, холодом и теплом, надеждой и отчаянием, представляет собой идеальное пространство для инициации, в котором реализуется промежуточная, лиминальная стадия. Инкорпорация представлена в финале романа и знаковым для повествования диалоге, констатирующем прохождение обряда.

Главный герой преодолел трудности, изменился, он возвращается в общество другим. Таким образом, сюжетная схема «двойного посвящения» (образы Ральфа и Джека) «работает» на ключевые в творчестве Голдинга идеи: исследование внутренней сущности человека, противопоставление цивилизации и дикости, мира взрослых и мира детей.

Выводы по главе 2

Речевая организация романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи» углубляет и уточняет психологический портрет главного героя, делает его ярче и привлекательнее. Тип героя оказывает существенное влияние на стилистику романа, авторского стиля, на используемые в романе художественные приемы.

В качестве особенностей поэтики можно отметить притягательность образа рассказчика, его связь с читателем, постоянную апелляцию к нему, то, что

в литературоведении определяется как диалогизированный нарративный монолог, а также субъектную организацию повествования.

Примечателен хронотоп произведения: композиция ретроспективна, время действия уплотнено и сужено до нескольких дней, особую роль играет ценностный смысл топоса «большой город», который подчеркивает одиночество героя, его внутреннюю дискретность, исключенность из социальных связей.

Особенность романа Дж.Д. Сэлинджера, уникальность оппозиции автор – нарратор – читатель заключены в поэтике и внутреннем построении текста: трехчастной структуре, совпадающей с обрядом инициации, организации речевого повествования, ретроспективной композиции, исповедальности, особенностях хронотопа. Отсюда его уникальное воздействие на реципиента и исключительная роль в судьбе автора.

В романе У. Голдинга «Повелитель мух» представлена сюжетная схема инициации с реализацией в художественном пространстве текста главных этапов обряда, а также с традиционным типом героя, событий и хронотопа.

Герои, пребывая на острове одни, без взрослых, имитируют обрядовые действия и ритуалы. Это проходит для них как игра, они раскрашивают лица, сдергивают одежду, воспроизводят ритуалы охоты, исполняют обрядовые танцы. Обрядовые действия, а также соматические модификации (раздевание, раскрашивание) являются детской попыткой реализовать социальную коннотацию, а также знаком жанрово-тематического канона романа инициации, где раздевание, переодевание играет важную роль в мифо-символическом модусе повествования, как перевоплощение, расставание с собой старым.

Особенности повествовательной структуры романа заключаются во взаимодействии нескольких повествовательных форм, особом типе героя, события, хронотопа.

Глава 3. Поэтика англоязычного романа воспитания 1984-2013 гг.

3.1. Роман И. Бэнкса «Осиная фабрика»: жанровая атрибуция и повествовательная модель

Роман И. Бэнкса «Осиная фабрика» не становился объектом серьезного литературоведческого анализа, как и творчество этого автора в целом. Принято лишь выделять две основные магистральные линии: научная фантастика (подписанная Iain M. Banks) и реалистические произведения (под именем Iain Banks). «Осиная фабрика» – дебютное произведение автора, в котором проявляются главные черты его стиля, мировоззрения, находят воплощение особенности взаимодействия автора с читателем, раскрываются законы построения художественного текста.

О.О. Маслова в диссертации «Концепт детства в научной и художественной традициях XX века» сравнивает роман И. Бэнкса «Осиная фабрика» с произведением Э. Берджесса «Заводной апельсин», с точки зрения автора, они затрагивают проблему подросткового насилия как форму выражения духовного разлада, кризиса личности в XX веке [228]. По мнению автора, Фрэнсиса объединяет с Алексом, 15-летним героем «Заводного апельсина», жажда насилия. Воинственность является стержневым качеством личности как у одного, так и у другого персонажа, толкая их на преступление. Но если Алекс ищет в преступлении способ заполнения душевной пустоты, то Фрэнсис насилием компенсирует комплекс неполноценности. «Одиночество воинствующего Алекса носит скорее метафизический характер и рассматривается как форма проявления своеобразной болезни духа человека, живущего за рамками добра, зла, любви и Бога. Вынужденное одиночество Фрэнсиса, имитирующего стереотипы поведения воина, обусловлено, прежде всего, ощущением физиологической несостоятельности», – отмечает исследовательница [228].

В работе В.Г. Новиковой «Утопические нарративы И. Бэнкса» рассматриваются художественные формы воплощения утопических идей

в произведениях писателя. Утопические нарративы обнаруживаются как в научно-фантастическом цикле, посвященном цивилизации Культуры, так и в романе «Бизнес» [193].

В западном литературоведении этот роман связывается с желанием Бэнкса стать «читаемым автором», создав «mainstream novel», так как предыдущие его работы не находили отклика и не печатались. Отмечается, что самый распространенный жанр в творчестве Бэнкса – научная фантастика «science fiction» [13; 14; 15; 16], поэтому и «Осиная фабрика» рассматривается через призму репрезентации сюжетных, композиционных, содержательных особенностей этого жанра, остров воспринимается, как особенная, суверенная планета, а главный герой – как инопланетянин. Такому восприятию способствует интерпретация самого автора: «The island could be envisaged as a planet, and Frank, the protagonist, almost as an alien». («Остров можно рассматривать как планету, а Фрэнка, главного героя, как инопланетянина») [255].

Бэнкс отмечает следующие смысловые доминанты, на которые он ориентировался при создании этого художественного произведения: показать, что мир детей не наивен, он жесток и подчинен инстинктам, которые в ситуации стресса, потери ориентиров, проявляются наиболее остро (переключка с романом У. Голдинга «Повелитель мух»), продемонстрировать духовную скудность современного общества, выразить протест против сексизма, милитаризма, а также показать социальную и психологическую обусловленность характера главного героя: «Frank is supposed to stand for all of us, in some ways; deceived, misled, harking back to something that never existed, vengeful for no good reason and trying too hard to live up to some oversold ideal that is of no real relevance, anyway» [255]. («Фрэнк в некотором смысле представляет каждого из нас; обманутый, введенный в заблуждение, обдумывающий то, что никогда не существовало, мстительный без особой причины и отчаянно пытающийся выжить ради идеала, который не имеет никакого реального значения»).

Реакция на этот роман также была неоднозначной «with a mixture of acclaim and controversy» («с противоречивым любопытством»), так как в нем

присутствуют жестокие сцены и сцены насилия. Сам автор характеризует героя как «a normality-challenged teenage eccentric with severe violence issues» («эксцентричного подростка, склонного к насилию, бросающего вызов нормальности») [255].

В критике отмечается тщательность исследования навязчивого состояния рассказчика, ясность и скрупулезность выстраивания сюжета (Daily Telegraph), ритмика, сюжетно-тематический контроль, особое ощущение реальности, редкое для художественной прозы (Mail on Sunday). Характеризуя жанровую природу, упоминается синкретичность, которая заключается в совмещении форм готического и воспитательного романов. На сложную жанровую специфику в статье «Иэн Бэнкс: Осиная фабрика» указывает Люси Армитт, утверждая, что роман является одновременно и готическим и постмодернистским текстом [254].

Сюжетной основой романа Бэнкса называется повесть Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» [258]. Выделяются такие черты сходства, как готическая эстетика, акцентирование и исследование проблематики «Другого», фигура героя-монстра [256]. Представляется целесообразной и другая параллель: тема андрогинности, размывания границ сознательности является центральной в романе В. Вульф «Орландо» (1928).

Действие романа «Осиная фабрика» происходит летом 1981 года. Главный герой и рассказчик – семнадцатилетний подросток Фрэнк Колдхейм. По мнению О.М. Фрейденберг, «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, разворачивается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [138]. Л.Я. Гинзбург также отмечает: «элементы, прикрепленные к этому имени, выводятся друг из друга или из общего корня, вступают друг с другом в отношения подобия или противоречия» [81]. Символично и значимо имя главного героя, в котором угадывается связь с персонажем и рассказчиком «Над пропастью во ржи» Холденом Колфилдом, сравним: Francis Cauldhame («Frank») и Holden Caulfield. Общим оказывается корень, «Caul» (англ.) – оболочка, которая

защищает голову только что родившегося млекопитающего. Вторая часть фамилии главного героя «Осиной фабрики» – «hame» (англ.), что означает «хомут, хомутина», либо шотландское «home», «дом». Оба значения могут быть истолкованы в знаково-символическом ключе, «дом» – один из важнейших образов-символов романа.

Главный герой романа – подросток, который воспринимает свой возраст субъективно, видит себя взрослым, самостоятельным, независимым: «Мне уже почти семнадцать, я не ребенок» [2].

В мифопоэтическом прочтении Фрэнк словно проходит обряд инициации, основные этапы которой он сам моделирует. Герой проводит обряды, выдуманные им самим, так он выступает в роли старейшины, провидца, который устанавливает законы мироздания, преобразует хаос в космос, но мир его перевернут, ирреален и жесток. Это игра, но с настоящими убийствами. В «Осиной фабрике» нет диалектического развития сознания героя, характер его «я» катастрофический, внутренние изменения представлены через самосознание, самораскрытие главного героя. Далекие от последовательного, диалектического описания формы поэтики сосредоточивают в себе широкое, многоплановое содержание, образуя систему спектрального художественного анализа.

Фрэнк живет в собственной системе координат, верований и надежд, он читает катехизис перед алтарем, украшенным разными амулетами: черепом змеи, убившей Блайта («переднюю половину змеи я поднял из травы и спрятал в песке до того, как Диггс забрал ее как улику»), осколком бомбы, разорвавшей Пола («самый маленький, какой я только мог найти, их там было много»), кусочком ткани палатки от змея, который поднял Эсмеральду («конечно, не от самого змея, а обрезок»), и блюдечком со старыми стертыми зубами Старого Сола («их было легко вырвать») [2].

В девятой главе герой дает объяснение своему поведению, отношению к острову, читатель видит его не только в действиях и метакомментариях, как это было раньше – в пространстве внутреннего диалога перед нами предстает другой Фрэнк, ранимый, одинокий, неуверенный в себе.

«Я знаю, кто я есть и каковы мои реальные возможности. И сужаю собственные горизонты я отнюдь не без причины: страхи – да, пожалуй – и потребность перестраховаться и обеспечить себе безопасность в мире, который по чистой случайности обошелся со мной так жестоко – в возрасте, когда я не имел ни малейшей возможности сам на него повлиять» [2, с. 184].

Экзистенциальное одиночество приводит к тому, что герой, оказавшись наедине с собой, не только создает собственное пространство инициации, но и нивелирует ее смыслы. Стирая онтологическую и аксиологическую нагруженность обряда, герой (в мифопоэтической трактовке – неофит) в буквальном смысле подменяет понятия: вместо того, чтобы чувствовать боль, он ее причиняет, вместо того, чтобы научиться охотиться, он учится убивать людей, вместо познания законов общества и инкорпорации в социум, живет по законам выдуманного мира.

«Фабрика – это как искусственная жизнь, попытка симитировать взаимоотношения, которые в своей естественной форме мне претили» [2, с. 246].

В игровой форме Фрэнк имитирует и переживает обряды, которые проходил посвящаемый. Распорядок его дня регламентирован, все ритуальные действия строго упорядочены.

Художественный мир этого произведения предельно строен, «повествовательная перспектива» [173] «Осиной фабрики» опосредует отношения между автором и действительностью и становится техникой повествования и позицией автора, выражаясь в повествовании от первого лица, темпоральных сдвигах, связанных с тем, что история рассказывается, и главный герой и рассказчик совпадают.

При всей событийной интенсивности сюжет можно назвать адинамическим, главные события представлены ретроспективно и передаются несобственно-прямой речью. Через построение речевой характеристики героя читатель узнает главные интригующие подробности, выражающие жизненные ценности и ориентиры героя: то, что он имеет некую физическую «травму», то, что он убил трех человек, то, что он не зарегистрирован – все это поэтапно, словно между

прочим «всплывает» в его монологах, метакомментариях и держит читателя в напряжении, не позволяя терять читательской заинтересованности и любопытства [108]: «А я хотел выглядеть суровым и грозным – каким бы я и выглядел, кабы не мой несчастный случай. А так ведь по мне и не скажешь, что я убил трех человек. Это нечестно» [2, с. 29].

Речь Фрэнка часто излишне натуралистична, подробна, он комментирует каждое свой действие, делится планами, сомнениями. Несмотря на то, что он не обращается к читателю напрямую (как Холден Колфилд), это внутренний монолог, рассчитанный на то, что он будет услышан, понят, отсюда связь с предполагаемым слушателем, надежда на то, что он разделяет его ценности.

В речи Фрэнка четко выделяется два речевых плана: события настоящего подробно рассказываются и комментируются им, но параллельно излагаются основные события прошлого, которые раскрывают мир главного героя, с одной стороны, и удерживают внимание читателя, постоянно шокируют его, с другой. Повествование выстраивается в форме ретроспекции, воспоминаний героя, используются глаголы прошедшего времени. Иногда присутствуют указания на конкретное время, например, «В тот год я увлекся воздушными змеями. Дело было, если не изменяет память, в семьдесят третьем» [2, с. 119].

Сквозным в романе является мотив безумия, он связывает всю систему персонажей (параллель с романом «Над пропастью во ржи»): безумен мир, в котором существует Фрэнк, безумен его отец, брат, он сам.

Система диалогов в романе представлена разговорами Фрэнка с отцом, Джейми-карликом и телефонными разговорами с Эриком. Все они во многом искусственны, театральны, балансируют на тонкой грани между адекватностью и безумием.

Одним из ключевых персонажей книги является отец Фрэнка. С первых страниц романа в описании их отношений прослеживается определенное недоверие, настороженность по отношению друг к другу и даже скрытая враждебность. Чувствуется атмосфера тайны, недоговорок, взаимообмана и прямой лжи, бесконечно окутывающей их отношения: «<...> он то и дело

сбивал меня с толку, отвечая на мои искренние, пусть и наивные вопросы полной белибердой» [2, с. 20].

Даже его возраст герою не известен точно: «Он не говорит мне, сколько ему лет, – но на вид я дал бы ему примерно сорок пять» [2, с. 16].

Примечательна портретная характеристика отца: «Мой отец – высокий и худощавый, правда, немного сутулится. Лицо у него тонкое, как у женщины, глаза черные. Сейчас он хромот, да и всегда хромал на моей памяти». Эти мотивы женственности и физической ущербности героев неоднократно встречаются в романе, Фрэнк видит в других свои черты, мы (читатели) видим во второстепенных героях двойников главного.

Отец Фрэнка имеет страсть к точным измерениям окружающих предметов, этим обозначается причудливость, странность, ненормальность, которая исходит не только от Фрэнка, соорудившего Фабрику и защитившего остров Жертвенными столбами, но и от его отца.

Брат Фрэнка, Эрик, является еще одним двойником главного героя, завуалированным антигероем, средоточием безумия, одиночества, асоциальности. Начинается роман с известия о побеге брата, тем самым определяется его важнейшее место в системе персонажей. С образом брата Фрэнка, Эрика, неразрывно связан мотив безумства, само его появление сопряжено со стихией умопомешательства, агонии.

«Выходит, на счету у Эрика тоже есть смерть. Я-то думал, что я единственный убийца в семье, но старик Эрик меня обскакал – угробил собственную мать, да еще прежде, чем появился на свет» [2, с. 32].

Фрэнк болезненно переживает расставание с братом, единственным близким ему человеком: «Когда его посылали учиться в частные школы, я сникал и хирел, а когда он приезжал на каникулы, я с ума сходил от счастья» [2, с. 184], «Я оплакивал уход того брата и друга, которого знал прежде, и острее, чем когда-либо, ощущал свою ущербность – то, что навсегда оставит меня подростком, не позволит вырасти и стать настоящим мужчиной, который идет по жизни своим путем» [2, с. 187].

Проявления человечности – нежность, сочувствие возникают в главном герое только в связи с фигурой Эрика и выражаются как в ретроспекциях, так и романном настоящем (эпизоды подготовки к встрече с братом). Звонки Эрика можно рассматривать как опорные точки композиции, а его появление напрямую связано с открытием тайны, шокирующим финалом и развязкой.

История безумия Эрика представлена в форме ретроспекции, в романном настоящем нам известно, что он поджигает собак, пугает детей, крадет в супермаркете то, что ему не нужно, голодает, представляет опасность и поэтому рассматривается обществом как потенциальная угроза, его перемещение в сторону дома воспринимается как движение сюжета к развязке. Только в девятой главе, которая называется «Что случилось с Эриком», мы узнаем его историю, она передается в форме пересказа письма медсестры, которая была свидетелем «несчастливого случая» – Эрик ухаживал за больным ребенком, кости черепа которого не были сращены, и однажды заметил внутри его мозга личинки мух (параллель с романом У. Голдинга «Повелитель мух»). Для Эрика это событие стало началом безумия, точкой невозврата: «Потом мы узнали, что Эрик стал много пить, путать расписание, кричать во сне и будить соседей по этажу, глотать в астрономических количествах таблетки, пропускать экзамены и лабораторный практикум...» [2, с. 192].

Для Фрэнка произошедшее с Эриком также связано с окончательной потерей надежды на гармоничную, нормальную жизнь: «Примерно на месяц дом превратился в сущий ад, и я старался подольше бывать на улице или же запирался в своей комнате и смотрел телевизор» [2, с. 193].

В шестой главе рассказывается история возвращения матери Фрэнка, рождения Пола и страшного случая о том, как его укусила собака – и после этого он остался инвалидом: «Это был последний визит моей матери, больше она ни разу не появлялась ни в доме, ни на острове. Результаты визита: одна смерть, одно рождение, двое на всю жизнь калеки (в том или ином смысле)» [2, с. 144].

Таким образом, мотивы безумия и смерти связывают всех представителей этой семьи.

Джейми-карлик – друг героя, который выполняет функции «проводника» во внешний мир. Его функция – сопровождение. Так, именно с Джейми-карликом герой переживает пограничные состояния, которые были свойственны посвящаемым в связи с использованием разных дурманных отваров и трав: «Я даже почувствовал, как у меня плавают затылочные доли» [2, с. 103], «Казалось, у меня было по отдельному мозгу на каждую конечность, только все они разорвали дипломатические отношения» [2, с. 106], «Я мог бы с тем же успехом быть на чужой планете, такова была вероятность понимания меня моими спутниками» [2, с. 109].

Отметим отсутствие в повествовании фигуры наставника или учителя. Моноцентризм повествования объединяет произведение с традиционным романом воспитания. Оказавшись изолированным от общества, герой романа Бэнкса долгое время пребывает в промежуточной стадии, проходя путь от рождения до открытия своей сути. Герой создает собственное лиминальное пространство, где все организовано по его законам.

Знаково-символическое пространство, топос, созданный героем, служит ему нравственным ориентиром и заменяет коммуникативную среду. Фрэнк живет в месте, которое много лет принадлежит его семье, на этой территории происходит становление героя, он воспринимает его как центр своей силы и место, которое должен защищать.

Образы Жертвенных Столбов и Фабрики возникают в самом начале романа, обнаруживается сакральная, нерушимая связь героя с изображаемым миром. Пространство, в котором происходит действие, подвижно, вариативно, часто именно оно определяет поведение героя, обуславливает его, имеет способность меняться, подстраиваться под ситуацию. Пространственно-временной континуум романа включает несколько основных, важнейших для поэтики романа локусов: это остров в целом и находящиеся на нем дом (включая Фабрику и кабинет отца), бункер, Жертвенные Столбы и город.

Место действия романа – остров, этот, столь распространенный в литературе ход, И. Бэнкс выбирает неслучайно: во-первых, остров становится микрокосмом

всей планеты, а главный его обитатель – творцом, демиургом, организующим пространство и жизнь на нем согласно своей воле; во-вторых, остров, на котором пребывает Фрэнк, напоминает традиционную среду, использовавшуюся для посвящения, наполненную таинственными символами и сакральными местами, полностью изолированную от внешнего мира и живущую по собственным внутренним законам.

Таким образом, звучание романа становится полемичным с традиционным изображением острова и его обитателя, который пытается не просто выжить, а построить упорядоченный и гуманный мир. Фрэнк также создает законы существования острова, но он, в отличие от традиционных героев «робинзонад», является отрицательным, разрушающим началом, который идет против законов человеческого существования и несет смерть. Остров является освоенным пространством, с которым герой неразрывно связан, от которого не может «оторваться»: «Эрик, я не люблю надолго уезжать с острова. Прости, пожалуйста, но у меня сразу появляется в животе это кошмарное ощущение, словно кишки узлом завязываются» [2, с. 27].

Остров разделен на части и различные локусы названы в честь разных убийств героя, случившихся там (например, «Змеиный парк», «Уголок Черепов»).

Пейзаж острова условный, несмотря на то, что описанию изобретений Фрэнка уделяется много внимания, о самом острове нам известно не много. В изображении природы используется прием психологического параллелизма, она изображается как помощник главного героя. Фрэнк очень чуток к состояниям природы. В последних главах романа описывается нестерпимая жара, духота, по мере приближения Эрика и неизбежности пожара, атмосфера становится все более «накаленной». Сразу же после прихода Эрика и событий предпоследней главы (пожар, попытки взрыва) погода становится «ясной и прохладной».

Пространство острова, на котором находится Фрэнк, состоит из дома, в котором герой живет с рождения (дом также делится на места, открытые и доступные герою, и «чужую территорию», например, кабинет отца), и его личной территории, придуманной и созданной им самим (ограниченной

«жертвенными столбами»): «Столбы – это моя система раннего оповещения и одновременно средство устрашения: мощные зараженные штуки, которые преграждают доступ на остров. Эти тотемы – мой предупредительный выстрел» [2, с. 14].

Враждебные для чужака, для Эрика тотемы должны быть дружелюбны и приветливы. «Но, судя по всему, вместо угрожающе стиснутого кулака для Эрика они предстанут радушно протянутой ладонью» [2, с. 15].

Как уже было отмечено, пространство романа строится на бинарной оппозиции свое/чужое. Образ дома, имеющий глубокое символическое значение, при этом имеет очень неконкретное описание, он не раз описывается Фрэнком, но то, как он выглядит, читателю так и остается неизвестно, что подчеркивает аллегорическое, обобщенно-условное значение этого образа: «...чердак – теплое уютное пространство на самом верху дома, где складывают хлам и старье, где витает в косых солнечных лучах пыль и где обитает Фабрика; ни звука от нее, ни скрипа...» [2].

Центральное место в изображаемом мире занимает образ Фабрики, будучи искусственно созданным артефактом, она олицетворяется и несет глубокую семантическую и символическую нагрузку: «Фабрика – молчаливая, живая и неподвижная», «ни звука от нее, ни скрипа – но она живая» [2].

Фабрика вынесена в заглавие произведения, как один из главных компонентов художественного пространства. По мнению О. Фоняковой, заглавие – это «словесный комплекс, значение которого имплицитно проектируется на содержание всех текстовых уровней и его частей» [137]. «Осиная фабрика» – не только пугающее изобретение героя, но и аллегория жизни вообще, этот образ встречается в начале романа, более подробно раскрывается в восьмой главе и вновь возникает в финале: «Осиная Фабрика занимает площадь в несколько квадратных метров и являет собой беспорядочное на первый взгляд нагромождение разного железного, деревянного, стеклянного и пластмассового хлама. Основой всему служит циферблат старых часов» [2, с. 161].

Осиная фабрика служит герою для убийств насекомых, которые сами выбирают себе способ смерти, ползая по циферблату и тем самым отправляя Фрэнку сакральную информацию. Так, проводя собственные ритуалы, герой предсказывает будущее, ощущает свою сакральную, особую силу, свою «веру» он называет «моя личная мифология, подкрепленная Фабрикой», «Осиная фабрика прекрасна и смертоносна; она – идеал» [2, с. 158].

Фабрика словно является волшебным предметом, который дается традиционным героям испытаний: обладая чудесными способностями предсказывать, помогать герою, фабрика еще в первой главе прогнозирует ключевую, финальную сцену романа: «Фабрика сказала что-то насчет огня. Очевидное толкование – что Эрик подожжет еще собаку-другую, но я слишком давно имею дело с Фабрикой, чтобы этим удовлетвориться; боюсь, тут все гораздо сложнее» [2, с. 32].

В доме, освоенном пространстве, принадлежащем Фрэнку, отдельно выделяется кабинет отца, чужая, запретная зона, в которой он мечтает оказаться: «Одно из моих немногих так и не реализованных заветных желаний – это проникнуть в кабинет старика <...> Наверно, кабинет скрывает какую-нибудь тайну» [2, с. 22]. Именно кабинет играет ключевую роль в развязке романа, разгадке тайны.

Особую роль в художественной парадигме романа играют выходы героя вовне. Пространство острова обжито героем, освоено и безопасно, а хронотоп города представлен как опасное, чужое, «иное» место. Выходы героя в город это одновременно описание городской (иной, чужой, противоположной сельской, жизни) перспективы и его странствий. «В тусклом послеполуденном свете город казался тусклым и вымершим; шуршали шинами автомобиля на Северном шоссе, некоторые включали фары, отчего все окружающее казалось еще серее» [2, с. 66]. Путешествия героя, репрезентированные в тексте выходом в город, являются концептуальными и представляют дискретные фрагменты инкорпорации. Во внешней среде мы встречаем спутника героя, персонажа, которого Фрэнк

характеризует как «единственного человека, которого могу назвать своим другом – Джейми-карлика» [2, с. 21].

Важно отметить, что герой перманентно пребывает в лиминальной стадии, он не зарегистрирован официально, с его одежды сорваны этикетки, никто не знает о его существовании, его «как бы нет»: «Я нигде не зарегистрирован. У меня нет Свидетельства о Рождении, нет номера государственного страхования, нет ни одной бумажки, которая подтверждала бы, что я вообще существую» [2, с. 19].

Фрэнк с рождения отделен от общества, он априори сегрегирован. Герой осознанно отгораживается от внешнего мира, избегает включенности в социум: «Я научился жить со своей инвалидностью, и научился жить один, так что от меня не убудет» [2, с. 46].

Три основные стадии инициации переплетены для Фрэнка, он изначально сегрегирован и перманентно лиминален, транзикация – это путь героя от рождения до открытия своей сути.

Согласно В. Тэрнеру [133], неофит не оформлен, потерян в жизни и, следовательно, художественном пространстве текста, но герой романа Бэнкса Фрэнк Колдхейм является организующим началом повествования и центром бытия, он позиционирует себя как здорового, психически устойчивого человека (в отличие от Холдена, героя романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»), не нормален внешний мир, но иллюзорный и замкнутый мир, где он создатель и демиург, идеален. Можно отметить двоемирие главного героя, его существование одновременно в реальной и вымышленной плоскости, причем мир иллюзорный, индивидуальный, сакральный оказывается более важен, существенен, витален, а реальный создает сложности и аберрации: «Во всяком случае, раз уж Эрик направляется к дому, то вряд ли имеет смысл затевать войну только для того, чтобы в разгар боевых действий все бросить и вернуться в реальный мир» [2, с. 33].

Главный, кульминационный момент инициации, когда герой узнает правду о себе, сопряжен со стихией, весь мир содрогается, космос, в котором пребывал

герой, в одночасье превращается в хаос: «Грохот был оглушительный, над головой со свистом полетела шрапнель, в доме высадило окна, а сарай разнесло на кусочки; несколько бомб вылетели из сарая и взорвались где-то в саду <...>» [2, с. 238].

Главным критерием инициации является необратимое изменение героя, экзистенциальная, духовная, ментальная перемена. В романе Бэнкса «Осиная фабрика» герой меняется буквально, из мужчины он превращается в женщину: «...я вполне нормальная женщина, способная как к половому акту, так и к деторождению (при мысли о том или другом меня трясет)» [2, с. 243].

События, произошедшие с героем, одиночество, убийства близких, обряды, которые он имитирует, являются поиском себя, попыткой подтвердить миру собственное существование. Ключевой для поэтики Бэнкса является образ острова, дистанцированного и существующего по своим законам, это подчеркивает дезориентированность героя, невозможность его инкорпорации и обостряет нетипичное разрешение конфликта. Нетипичными являются и другие художественные решения – отсутствие образа учителя, наставника или проводника. Лиминальность, пороговость героя не находят воплощение в его неоформленности, герой не потерян в художественном пространстве романа, напротив, он является его создателем и властелином, а также организующим началом и центром повествования. Критерием прохождения обряда в романе инициации можно считать необратимое изменение героя, его невозможность быть прежним. Фрэнк меняется буквально, физически, хотя эта перемена не является экзистенциальной, она доказывает существование героя, следовательно, прохождение инициации. Для этого неофита пройти инициацию – значит доказать свое бытие, начать жить: «Я думал, моя ловушка захлопнулась много лет назад, а оказывается, все это время я лишь ползал по циферблату. И только сейчас скрипит люк, только сейчас начинается настоящий путь» [2, с. 246].

В произведении Бэнкса тема смерти находит отражение как в ретроспекциях, так и в событиях, происходящих с нарратором. Воспоминания о совершенных героем убийствах и смертях родственников (описание их самоубийств)

раскрывают внутренний мир героя и его мировоззрение. Первое убийство Фрэнк Колдхейм совершил в шесть лет, он подсунил змею двоюродному брату Блайту: «Через два года после смерти Блайта я убил своего младшего брата Пола, по совсем другим и куда более серьезным причинам, нежели те, что заставили меня разделаться с Блайтом, а еще через год я прикончил свою маленькую кузину Эсмерельду, – можно сказать, забавы ради» [2, с. 56].

Для героя убийства – это возможность ощутить себя живым, самостоятельным, способным на действие и, главное, взрослым.

Фрэнк как ребенок, он «играет в войнушку», но с живыми существами. Натуралистические сцены, сцены жестокости (убийство кроликов), эпизоды продуманных, тщательно спланированных убийств, которые наделяются особым, ритуальным значением, сакральным смыслом. Все это одновременно ужасает и интригует читателя, если следовать творческой интенции писателя и рассматривать роман как пример научной фантастики, где герой – творец, а остров – микрокосм всего мира, то он существует по законам антиутопии, законам, где все человеческие ценности десакрализованы и нивелированы, где вместо созидания существует разрушение, убийство, истребление. Эти убийства для героя игра, дурачество, развлечение, моделирование обрядов. Находясь в ситуации посвящения, он словно проверяет «на прочность» окружающий мир, губя и убивая «ради забавы». Убийства для него также возможность быть собой, экспериментировать со своим собственным «я». Они воспринимаются рассказчиком как этап взросления: «Давненько я никого не убивал и больше не собираюсь. Просто у меня был такой период» [2, с. 110].

В качестве жертв Фрэнк выбирает детей, своих братьев и сестер, показательно его отношение к детям (в сравнении с Холденом Колфилдом, который искренне любит детей и восхищается ими): «Дети еще не люди, то есть их нельзя считать маленькими мужчинами или женщинами; скорее, это отдельный вид <...> Совсем малыши, не успевшие еще поддаться тлетворному влиянию общества и родителей, считай, что бесполы и вполне достойны обожания» [2, с. 117].

Впечатляюще и жутко описаны убийства Фрэнка, это ощущение создается с помощью ряда приемов: портретных характеристик его жертв («пухлые ручки» Пола, «веснушчатые локти», «белые волосы» Эсмеральды), обыгрывания основных черт: наивность, незащищенность, детская непосредственность, доверчивость, «насколько я помню, она с ними разговаривала, убеждала не прятаться, дать себя сорвать, вплести в букет» [2, с. 121]. Важна и речевая характеристика: наивность, чистота детей подчеркивается использованием «детского языка», акцентирующего непосредственность их мировосприятия.

Убийство Эсмеральды изображено особенно жестоко и удручающе, привязав к воздушному змею, Фрэнк отправляет ее в небо, обрекая на гибель: «Эсмеральда по-прежнему сжимала букетик, и от моих манипуляций руки ее дергались в петлях, как у марионетки. Эсмеральда последний раз оглянулась на меня и хихикнула, я тоже рассмеялся. Потом отпустил леску» [2, с. 123].

Образ чистой, наивной, доверчивой девочки подчеркивает букет цветов: «и в этот самый момент от Эсмеральды что-то отделилось – на первый взгляд какой-то комочек, но потом он рассыпался. <...> но тут передо мной пролился красочный дождь, и воду усеяли цветы» [2, с. 124]. Образы Фрэнка и Холдена выстраиваются в некоторую оппозицию, Холден хочет спасти детей, а Фрэнк их убивает.

Присутствует в тексте лейтмотив, связанный с гендерной принадлежностью героя, ощущением своей неполноценности, это размышления о мужчинах и женщинах, разнице их мировоззрения и ментальных возможностей, выводы о собственной уникальности, с одной стороны, и необходимости доказывать свою возможность был полноправным членом общества, с другой. Распространяется это и на других героев, Фрэнк описывает женственные черты лица отца, ищет проявления женственности в характере Эрика: «Так вот, я подозреваю, что Эрик не выдержал, поскольку в его характере было многовато женского» [2, с. 199].

В романе упоминается произведение Гюнтера Грасса «Жестяной барабан», а также роман Гора Видала «Майра Брекенридж», в котором разрушаются

и высмеиваются традиционные ценности американского общества. Примечательны фигуры главных героев этих романов: в романе «Жестяной барабан» герой отказывается расти, конфликт строится на дисбалансе физического облика героя и его внутреннего развития, основными темами романа «Майра Бреквиндж» становятся вопросы перемены пола, гендерной трансформации, социального и психологического взросления. Фрэнку эти книги дарит отец, он не читает их, но само упоминание создает определенный обертон и конкретизирует образ главного героя: «Киноклуб зазывал на «Жестяной барабан», но так называлась книга, которую купил мне отец, это был настоящий подарок, большая редкость, так что читать я ее ни в коем случае не стал, равно как и «Майру Брекинридж», другой из его редких подарков» [2, с. 68].

Как уже говорилось, герой одинок с рождения, и этот лиминальный период его жизни, затянувшееся посвящение, продолжается до главного события, открытия тайны, развязки, наступившей в финале.

Последние главы романа отличает динамизм, предельная напряженность действия, кульминация и сразу следующая за ней развязка, нарративная интенсивность, которая снова сочетается с ретроспекцией – рассказом отца о том, что произошло с Фрэнком. Повествовательная модель исключает внесюжетные элементы, главная задача здесь – подчеркнутая событийность, шокирующий финал, раскрытие всех тайн.

Акцентируются и промежуточные состояния сознания героя, проходящего испытание, физические и духовные переживания подчеркиваются мотивом духоты, невозможности дышать: «Я сидел, обливаясь потом <...> пекло, как в духовке, но меня бил озноб. Меня трясло с головы до пят <...> у меня тряслись руки» [2, с. 204], «До столбов я добрался совсем бездыханный» [2, с. 225].

Душевное напряжение читателя, заинтригованность, связанная с проникновением Фрэнка в кабинет отца, может сравниться с восприятием развязки детективного или приключенческого романа, что также доказывает жанровую синкретичность этого текста.

Спокойная атмосфера дружеской, доброй встречи Фрэнка с Эриком резко контрастирует с предыдущими событиями романа и сравнивается с чудом: «...ничего драматического, ни бури, ни грома и молний <...> похоже на чудо» [2, с. 242].

Завершающая двенадцатая глава начинается с описания спокойного, ясного дня и эпизода того, как двое мужчин увозят лошадь, затем в форме пересказа, ретроспекции Фрэнк излагает свою «историю», полную откровенности, исповедальности, рефлексии. Именно в этом финальном монологе сильнее всего проявляются инвариантные темы романа воспитания, раскрываются истинные причины его убийств, моделирования обрядов – причины эти в тотальном одиночестве, социальной и половой дискриминации, необходимости доказывать свое право на существование: «Возможно, в каждом случае я убивал из мести, ревниво взимая дань – единственным доступным мне способом – с тех, кто оказывался в пределах моей досягаемости; с равных мне, которые иначе выросли бы и стали тем единственным, чем мне не суждено, – взрослыми» [2, с. 245].

В романе И. Бэнкса «Осиная фабрика» на уровне речевой организации повествования, сюжетно-композиционных особенностей, пространственно-временной структуры прослеживается генетическая связь с традиционным романом воспитания, в котором, однако, смещены главные акценты, связанные с внутренней эволюцией героя, его постепенным движением от эгоизма к гармонии и добру.

3.2. Внутрижанровая аллюзивность особой формы англоязычного романа воспитания второй половины XX века

Исследование аллюзивности, различных аспектов метажанра является продуктивным направлением современного литературоведения. Связано это, вероятно, с тем, что емкость интертекстуальных и мифопоэтических коннотаций в процессе внимательного, «медленного» чтения позволяет не только увидеть многогранность поэтики текста, но и реализовать его аллюзивный потенциал. Вслед за Ж.-Ф. Жаккаром, мы отмечаем, что автореференциальный дискурс существует в разных проявлениях: есть автореференциальность внутренняя по отношению к произведению и внешняя по отношению к произведению, но внутренняя относительно литературы – когда задействуется весь набор связей, образующихся вокруг текста в рамках литературного процесса, в таком случае речь идет об интертекстуальном, аллюзивном поле текста [181].

Автореференциальность становится важной характеристикой англоязычного романа воспитания второй половины XX века, когда жанр одновременно трансформируется, обновляется, но и не теряет своей основной специфики, подобную двойственность отмечает Б.М. Проскурнин, размышляя о динамике жанра исторического романа [195].

«Сильная» позиция романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» заключается в специфике речевой организации повествования, особом типе героя, этот текст во многом повлиял на последующую литературу о взрослении, поскольку и сам является продолжением предыдущей литературной традиции (М. Твен, Ч. Диккенс). То же можно сказать о романе У. Голдинга: поэтика заглавия, специфика хронотопа, опорные точки композиции обнаруживаются в романе И. Бэнкса «Осиная фабрика», в то время как по способу высказывания, семантике имени героя этот роман связан с произведением Дж.Д. Сэлинджера.

У романа «Над пропастью во ржи» особый путь в мировой литературе: долгое время эта книга была запрещена, еще более продолжительное является бестселлером, текст имеет особенное влияние на читателей, можно говорить и

о дискурсивном конструкте внутреннего преображения, социального и ментального изменения, связанного с его рецепцией, и о деструктивным, асоциальном влиянии на читателя, достаточно вспомнить знаменитый пример с Марком Чепменом. Роман Дж.Д. Сэлинджера во многом автометаописательный текст, играющий большую роль в экстралитературном контексте, в частности, в жизнестроительных стратегиях и автомифотворчестве его создателя, который в пространстве художественного текста словно «прячется» за фигуру рассказчика, доверяя ему сокровенные мысли относительно собственного военного опыта, отношения к религии, государству, а в жизни, будто исполняя мечту своего героя, в расцвете литературной славы более, чем на 50 лет становится отшельником.

В начале романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» содержится отсылка к традициям автобиографического и воспитательного романа, от следования которым рассказчик отказывается, поскольку ему «неохота ... копаться» в этой «давидкопперфилдовской мути» [8, с. 25]. Однако, упоминание романа Ч. Диккенса не случайно и на авторском уровне актуализирует литературную традицию, с которой роман Сэлинджера коррелирует не только в части повествовательной стратегии, но и в способах организации художественного времени и пространства. Время действия в романе Сэлинджера – канун Рождества, этот особенный период словно «сгущает» пространство, делая его более плотным, холод и безлюдность становятся лейтмотивами романа.

Влияние Ф.М. Достоевского на американский роман о подростках и особенно творчество Дж.Д. Сэлинджера всегда отмечалось как один из аспектов изучения творчества писателя. Речь идет о полемике исследователей Л. Фюрст, Х.-Ю. Герика, Д. Фиена о том, какое произведение русского писателя может служить предметом для сопоставления с романом «Над пропастью во ржи» и вывод о том, что роман Ф.М. Достоевского «Подросток» является наиболее адекватным произведением, в котором можно найти источники влияния и сопоставления, а Аркадий Долгорукий – «литературным брат» Холдена [189]. Можно выделить ряд типологически сходных тем и мотивов в романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и романе Ф.М. Достоевского «Подросток»: тема

воспитания, тема семьи, тема Христа, тема большого города, тема детства. Общими являются мотивы бегства и поисков учителя, мотивы одиночества. Герои произведений Сэлинджера и Достоевского – это герои дороги [67], которые находятся в движении пространственно и ментально, нравственное изменение находит отражение в повествовании, специфике хронотопа, когда герой в результате определенных событий словно переживает символическую смерть и внутренне преобразуется, меняется. Близки религиозно-нравственные аспекты творчества писателей, Сэлинджер принимает идею спасения любовью и красотой. Как и у героев Достоевского, особенное место в образе Холдена, главного героя романа «Над пропастью во ржи», занимает болезненность его восприятия, мнительность, чуткость.

Сэлинджер, как и Достоевский [65], совмещает комическое и трагическое в изображении повествователя, соединяя в нем черты героя, антигероя, шута. Это герои близкого возраста и схожего мировосприятия, главными смысловыми доминантами бытия для них одновременно становится идея уединения, отстраненности, с одной стороны, и поиски близкой души, чуткого, восприимчивого собеседника, с другой. Совпадает и исповедальная тональность повествования, ее терапевтический для рассказчика эффект, когда записывание выступает как процесс припоминания, проговаривания и, в результате, словно освобождает героя, дарит ему надежду.

Уже отмечалась «сильная» [136] позиция романа Дж.Д. Сэлинджера, его влияние на автора и читателей. Книгой был одержим Джон Хинкли, человек, совершивший покушение на президента США Рональда Рейгана, Джон Бардо, убийца актрисы Ребекки Шеффер, убийца Джона Леннона Марк Чепмен, у которого после нападения был найден экземпляр книги с надписью: «Dear Holden Caulfield, from Holden Caulfield. This is my statement» («Дорогому Холдену Колфилду от Холдена Колфилда. Это мои показания»). Такое сильное негативное влияние на читателя сравнимо с произведениями «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина, «Страдания юного Вертера» («эффект Вертера», «синдром Вертера», сформулированный американским социологом Дэвидом Филлипсом, 1974-1975)

и объясняется уникальной повествовательной моделью и особым отношением автора, для которого этот текст глубоко личный, проникнутый автобиографизмом (внутренние монологи Холдена Колфилда, идея уединения, образ Д.Б.). «Если в мире еще остался хотя бы один читатель-любитель – то есть тот, кто читает, как дышит, – я с несказанной любовью и благодарностью прошу ее или его разделить это посвящение на равных с моей женой и двумя детьми» [8] – посвящение Сэлинджера читателям в «Выше стропила, плотники» и «Симор: Введение» можно отнести и к роману «Над пропастью во ржи», предполагающему активную роль читателя, поскольку в поэтике текста содержится очевидный жизнестроительный потенциал.

Интересны примеры такого восприятия текста, схожего с романом И.В. Гете «Страданиями юного Вертера» [40] или Н.Г. Чернышевского «Что делать», жизнестроительный потенциал которого особенно очевиден. Идея уединения, бегства, отшельничества, ставшая не только сюжетообразующей осью романа, но и определяющей в собственном житетексте Сэлинджера, является типичной для американской культуры, ключевым произведением здесь можно назвать произведение Генри Дэвида Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (*Walden; or Life in the Woods*, 1854). В 1845 году Торо, которому на тот момент было 27 лет, решил стать отшельником и уединился в лесу, поселившись на одной из окраин штата Массачусетс в построенной хижине на берегу Уолденского пруда. Подобный эскапизм призван был противопоставить свободу от материальных забот, созерцательность, близость природе промышленной революции и зарождающемуся обществу потребления.

Мотивы бегства, уединения присутствуют и в цикле романов о Кролике Джона Апдайка. Например, в романе «Кролик, беги» (*Rabbit, Run*, 1960), где главный герой, баскетболист Гарри Ангстрем оставляет семью, желая обрести чувство свободы, социальной и ментальной независимости.

Для осмысления жанровой трансформации романа воспитания в англоязычной литературе второй половины XX века необходимо обратиться к роману Энтони Берджесса «Заводной апельсин» (*A Clockwork Orange*, 1962)

[20], который, вероятно, также является вариантом метатекста, связанного с темой взросления.

При мифопоэтическом прочтении и анализе текста в нарративном дискурсе обнаруживается, что обряд инициации можно считать историко-генетическим прототипом романа.

Роман состоит из четырех частей, каждая из которых представляет определенный этап во взрослении героя. Так, первая часть знакомит читателя с героем и показывает его жизнь до попадания в тюрьму. Повествование ведется от первого лица, главный герой и рассказчик – пятнадцатилетний подросток Алекс. Отличительной чертой героя является жестокость, сочетающаяся с чутким, восприимчивым отношением к музыке.

Особенностью романа является речевая организация повествования, связанная с использованием так называемого «надсата», смеси английского и русского языков. Этим обусловлена сложность перевода романа, существует два основных варианта: В. Бошняка и Е. Синельщикова, основным отличием является подход к переводу русских слов, которые в первом случае обозначаются транслитерацией, а во втором наоборот – переводятся на английский язык и даются в тексте кириллицей. В. Бошняк, мотивируя оправданность такого способа перевода, отмечает: «Сам принцип того, чтобы жаргон, который Берджесс сконструировал из русских слов, передавать не всегда русскими, но квазирусскими словами, записанными латиницей, я по-прежнему считаю верным. При этом к точности воспроизведения русских слов латиницей я как раз не стремился. Наоборот, иронически шифровал, задавал читателю простенькие ребусы, стараясь, чтобы слова звучали так, как будто их произносят иноязычные персонажи» [170].

Обращение к русской теме (речевая организация, советская топонимика (магазин «Мелодия», Парк Победы), ономастика (доктор Бродский)) отчасти обусловлено биографически и связано с посещением Берджессом в начале 60-х годов Советского союза, также переводчик В. Бошняк довольно спорно указывает

и на иные причины: «русский жаргон служил автору для выражения идеи, что зло идет с Востока, из СССР, из России, которая считалась империей зла» [170].

Вторая часть романа связана с пребыванием Алекса в тюрьме, там он, подобно посвящаемому, теряет имя и становится номером, а также искусственно переживает полную перестройку сознания и затем инкорпорируется. Но так как его внутреннее изменение связано с насилием, вторжением в естественный ход вещей и грубой попыткой изменить его, Алекс словно проходит «антиинициацию», изменение сознания насильственным путем, что является разрушительным и недейственным.

В третьей части показано возвращение Алекса, инкорпорация героя в социум. Путь героя закольцован и после «лечения» он оказывается в тех же топосах, встречает тех же людей, но они его не только не принимают, но наоборот, отвергают и наказывают. Главными местами, в которых оказывается герой, становится дом родителей, библиотека, пространство за городом, Дом и снова больница.

По-настоящему Алекс возрождается после попытки самоубийства, в начале он возвращается к привычной жизни, своим «старым» делам, но затем меняется по-настоящему, обнаруживая в себе нежелание совершать насилие и зло, чувствуя себя изменившимся, взрослым. Некоторые издания романа не включают заключительную, двадцать первую главу, важнейшую для понимания общего замысла романа, содержащую эпизод встречи Алекса с Питом и рисующую изменение его сознания, на этой версии основана и культовая экранизация книги режиссером С. Кубриком («Заводной апельсин», 1971).

Важной чертой образа рассказчика становится его притягательность, удивительная сила обаяния, парадоксально сочетающаяся с внешней стороной сюжета – насилием и разбоями, которые совершает герой. Связь нарратора с реципиентом, типичная для романа воспитания XX века, во многом основана на апелляции к читателю, исповедальной, дружеской, доверительной тональности обращения к нему: «Тут свет погасили, и опять зажглись прожекторы, один из которых направили на меня, бедного и исстрадавшегося вашего друга

и повествователя», «Вы побывали всюду, куда швыряло коротышку Алекса, страдали вместе с ним...», «Ваш почтенный повествователь», «Но вот свет гаснет, и ваш покорный слуга, скромный ваш повествователь, сидит испуганный и *odinoki*, не в силах ни шевельнуться, ни закрыть *glazzja*» [1].

В «Заводном апельсине» присутствуют фрагменты, текстуально близкие Сэлинджеру. «Над пропастью во ржи» в данной парадигме выступает как претекст [136], «текст-мишень» [156, р. 270], а последующие произведения – как варианты метатекста. Мечтой Холдена было стереть «похабщину» со стен, а друг Алекса Тем, наоборот, пишет «очередное ругательство»: «У Тема в руке был тюбик черной масляной краски, и он как раз обводил очередное ругательство большим овалом, как всегда одновременно похохатывая» [1, с. 127].

Интересным является и интертекстуальное обращение к читателю, содержащее «зашифровку» не только Сэлинджера, но и Диккенса: «Вряд ли вам так уж захотелось бы слушать полностью *uzhasni* и *rogani* рассказ о том, какой был у отца припадок, как он бился о стену, богохульствуя и покрывая *rukery* ссадинами и синяками, о том, как у матери перекосило *got* от плача, когда она подняла *kritsh* о единственном сыне, родной кровиночке...» [1, с. 91].

Холден часто рассуждает про «показушность», излишнюю громкость некоторых слов, есть это и в речи Алекса: «Слово-то какое «освободят», – спятить можно!». Переезжая куда-то, Алекс, как и Холден говорит о том, что скучает, привязывается: «Мне было даже слегка грустновато, как это всегда бывает, когда покидаешь место, к которому кое-как все ж таки привык» [1, с. 86].

Готовность к преступлению, поведение за гранью добра и зла, эстетизацию насилия Алекс объясняет тем, что «если эти выродки стоят на стороне Добра, тогда я с удовольствием займу противоположную позицию» [1, с. 112]. Речь идет о перевернутости, нивелировании нравственных основ – том, что так мучительно волнует Холдена Колфилда. Внешний мир диссонирует с традиционными посылами о добре и зле, подрывает привычные бинарные оппозиции, поэтому герой словно вынужден создавать симулятивную реальность, выдумывать свой мир. В этом же контексте можно интерпретировать слова Алекса о школе,

учителе (типичный образ для романа воспитания), учении вообще: «Нет, ну, конечно, никакой школы сегодня в помине быть не может, а вот ученье будет, причем Алекс выступит учителем» [1, с. 74] – говорит герой, готовясь к вечернему «выходу».

Финальный монолог Алекса освещает семантический строй романа, расставляет важнейшие акценты, связанные с взрослением героя, позволяет воспринимать происходящее как инициацию, переход на новый уровень, в этом тексте взросление героя связано с социальностью, победой доброго начала: «И вдруг я понял, что со мной, блин происходит. Я просто вроде как повзрослел» [1, с. 219].

Алекс сам констатирует свое взросление, а с ним и прохождение инициации, традиционно выраженное в изменении его сознания, невозможности быть прежним.

Важной вехой в традиции романа воспитания является произведение Стивена Чбоски «Хорошо быть тихоней» (*The Perks of Being a Wallflower*, 1999) [21]. Палимпсестный характер романа связан с вторичностью повествовательной модели, романно-фабульных ходов, системой второстепенных персонажей, это словно новое звучание уже привычной истории, с традиционным типом героя, архитектурной, сюжетными и временными контрапунктами.

Главный герой романа – подросток (возраст, социальный статус, психологический портрет героя типичны для романа воспитания второй половины XX века) Чарли, которому по ходу повествования исполняется 16 лет. Ассоциирование этого текста с романом Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» объясняется многими причинами: роман посвящен «семье», что является также типичной чертой подобных, особенных в творческой судьбе автора, пронизанных автобиографизмом текстов (доказательством служат посвящения романов Дж.Д. Сэлинджера и Донны Тартт «маме»).

Обращения к читателю, диалог с ним приобретают в романе Чбоски наиболее эксплицированную форму, превращаясь в письма, начинающиеся с прямого обращения: «Дорогой друг». Описывая адресата, Чарли указывает на то,

что он старше, опытнее его, по сути, таким человеком является любой реципиент, внимательный читатель и «дорогой друг» главного героя. Композиция романа ретроспективна, основными топосами традиционно являются школа, дом главного героя, большой город, больница. Усиливаются и получают полноценное развитие многие мимолетные мотивы, лишь намеченные в «Над пропастью во ржи»: мотив обретения истинного учителя, мотив чтения как постижения себя, получения настоящего знания о себе и о мире, мотив физического или духовного растрепания. Общими являются любовная тема (более развитая у Чбоски), тема дружбы, тема безумия, схожим является изображение внешнего мира, отражение социальных и культурных реалий.

Повествование начинается с перехода Чарли в старшую школу, герой меняет привычное окружение и оказывается в новой среде. Этим и обусловлено то, что он обращается к другу – первое письмо заканчивается так: «Почему я вообще взялся тебе писать: завтра впервые пойду в другую школу, где только старшие классы, и у меня мандраж» [12, с. 16].

Как уже отмечалось, роман написан в эпистолярной форме, каждое письмо является и страницей дневника Чарли, где он фиксирует события внешнего мира и внутренние изменения, связанные с ними. Так, читатель погружается во внутренний мир героя, сферу рефлексии, нарратив сопровождается не только метакомментариями, но и ретроспекциями, фокусирующими чувства героя, объясняющими ту или иную реакцию. Метод ретроспекции, прежде всего, связан с образами тети Хэлен, смертью Майкла, семейными воспоминаниями.

Чарли, подобно Холдену, пишет сочинения, каждое из которых одновременно осмысление прочитанной книги и новая «ступень» в становлении героя. Как и Холден, сочинение по роману «Над пропастью во ржи», Чарли набирает на печатной машинке. Этот текст оказывается связан с самыми близкими людьми героя: он получает книгу от Билла, это одно из произведений, которыми в юности увлекалась его мама, впоследствии Чарли дарит роман Салли, когда она уезжает в колледж. В тексте присутствуют и прямые текстуальные переключки с Сэлинджером, например, эпизод, когда Чарли, как Холден,

любуется малышами: «Пошел на горку, с которой мы раньше катались. Там было полно малышни. Я смотрел, как они несутся вниз на санях. <...> Вот было бы классно, если б нам всегда хватало катания с горки, но нет».

Схожую тональность имеют эпизоды встречи с учителем (актантная пара учитель-ученик, типичная для романа воспитания): встреча Холдена с мистером Антолиони и Чарли с Биллом. В романе «Хорошо быть тихоней» усиливается мотив дружбы, душевной общности героев, Билл оказывается истинным учителем, которого обретает Чарли. В прощальном разговоре с Чарли он говорит: «По окончании этого учебного года я перестану быть твоим учителем, но хочу, чтобы ты знал: если тебе что-нибудь понадобится <...>, ты всегда сможешь обратиться ко мне как к другу. Я в самом деле считаю тебя другом, Чарли» [12, с. 240], вселяет в него надежду и веру в себя: «Чарли, ты один из самых одаренных людей, какие мне только встречались» [12, с. 240], дарит ощущение свободы: «Билл не стал требовать с меня обещание, что я непременно обращусь к нему на следующий год. Не спросил, почему у меня текут слезы. Он предоставил мне самому истолковать его слова и не стал давить. И это, наверное, самое классное» [12, с. 241].

В описании чувств Чарли преобладают светлые интонации, его мировосприятие отличается от взгляда на мир героя Сэлинджера: на протяжении романа не встречается ни одной негативной оценки, Чарли – абсолютно положительный герой (это заложено и в семантике названия романа: «The perks of being a wallflower»), все его поступки, мысли, слова подсвечены благородством, чистотой, искренностью, это любовь к Сэм, дружба с Патриком, отношение к семье, в отличие от Холдена, он – отличник, который старается только радовать родителей. Частыми состояниями сознания для Чарли становятся переживания просветления, «эпифании» [207], ощущения бесконечности себя «Сэм в кузове села и засмеялась. Патрик тоже засмеялся. И я засмеялся. В этот миг, клянусь, мы были бесконечны» [12, с. 60], абсолютной любви к близким, маме, папе, сестре, брату, Патрику и Сэм: «Как я люблю маму. Может, это звучит слащаво, только мне все равно».

Важной составляющей художественного мира Сэлинджера и характеристики его взглядов является увлечение дзэн-буддизмом [93], это становится определяющим и в «Хорошо быть тихоней» и воплощается не только в образе Мэри-Элизабет, но и философии и ощущении жизни главного героя: «Так вот, Мэри-Элизабет мне рассказала, что через посредство дзен-буддизма ты обретаешь причастность ко всему, что есть в этом мире. Короче, в моем понимании дзен-буддизм похож на сегодняшний денек, когда ты плывешь по воздуху и припоминаешь разные вещи из прошлого» [12, с. 62].

Представляется важным отметить огромную популярность этого романа, позиционирование его как второго, после «Над пропастью во ржи» текста о взрослении, это подтверждают многочисленные отзывы: «Роман взросления в лучших традициях «Над пропастью во ржи»... Главный герой с его трогательными размышлениями о жизни, любви и дружбе – шедевр непосредственности» (USA Today), «Постепенное превращение Чарли из наблюдательного тихони в юношу сильного и решительного наверняка вдохновит не одно поколение читателей» (School Library Journal), «Подобно сэлинджеровскому Холдену Колфилду, Чарли – сама искренность» (Kirkus Reviews). Об этом свидетельствует и экранизация романа, известный фильм «Хорошо быть тихоней» (2012) был снят самим автором, Стивеном Чбоски.

Характерной чертой текстов о взрослении является их автореференциальность [181], важность литературы и всей американской культуры в становлении героя. Это и упоминаемые традиции («тайный Санта», День благодарения, изготовление «люминарий для Санта Клауса», выпускной бал), фильмы (например, «Выпускник», 1967, комедийный «фильм воспитания», «Общество мертвых поэтов», 1989), телешоу, телесериалы, передачи, школьная постановка «Рокки Хоррора», участие в которой воспринимается героем как шуточная «инициация».

Сам Чарли указывает на связь всех произведений, которые ему советует Билл, этой связью, вероятно, оказывается, тема взросления: «Каникулы провел за чтением «Гамлета». Гораздо легче воспринимать этого принца в свете других

героев, которые мне уже знакомы. Кстати, эта пьеса мне помогает понять, что со мной не так. Пусть она не дает конкретных ответов, но зато показывает, что другие тоже через это прошли, даже те, кто жил давным-давно» [12, с. 840].

«Гамлета» герой читает уже зная таких героев, как Джем («Убить пересмешника», 1960), Эмори Блейн («По эту сторону рая», 1920), Питер Пэн («Питер Пэн и Вэнди», 1911), Нил Кэссиди («На дороге», 1951), Мерсо («Посторонний», 1942).

Интертекстуальность, литературоцентризм – важное наполнение романов воспитания второй половины XX века, можно полагать, что это важно как для внутреннего изменения, становления героя и читателя, так и для формирования жанровой традиции.

«Над пропастью во ржи» упоминается и в романе Дж. Фаулза «Коллекционер», который также содержит в себе черты романа воспитания. Миранда, главная героиня романа, уподобляет Клегга Холдену Колфилду, указывая на его неразвитость, инфантильность. «Я вам дала почитать эту книгу, потому что думала, он вам близок. Вы ведь тоже – Холден Колфилд. Он никуда не вписывается. Вы – тоже» [11]. Себя Миранда ассоциирует с героиней романа Джейн Остин «Эмма». Образ остеновской героини в дневниковых записях Миранды связан со сферой рефлексии, саморазвития, интеллектуальной и эмоциональной свободы. «Обе героини воплощают тип рефлектирующей, интеллектуально одаренной личности, занятой поисками собственного «я» [236].

Исследовательница Аминаева Е.С. отмечает: «Романы Остен и Фаулза тяготеют к жанру романа воспитания, в котором обязательным структурным элементом является наличие пары «учитель – ученик». В романах «Эмма» и «Коллекционер» [11] образуется несколько пар, реализующих эту ситуацию: Найтли – Эмма, Эмма – Гарриет, с одной стороны, и Ч.В. – Миранда, Миранда – Клегг, с другой».

Характеры Миранды и Клегга создаются при помощи глубокого культурологического контекста, мифологизируются. Так, образ Миранды включает в себе черты Гамлета, Робинзона Крузо, а сама история Миранды

и Клегга может рассматриваться как ситуация, восходящая, например, к роману С. Ричардсона «Кларисса, или История молодой леди» (Миранда – Кларисса, Клегг – Ловлас).

То же можно сказать и о другом произведении Фаулза – романе «Волхв» [10], который во многом опирается на традицию Диккенса.

Романы Диккенса и Фаулза содержат сюжеты, опирающиеся на схемы становления, нравственного перерождения героев. И Пип, и Николас, переживая ситуацию утраченных иллюзий, изменяют свои представления об окружающих людях и мире, все события жизни героев даны как этапы, уже пройденные ими ко времени повествования, но воспроизведенные в движении от прошлого к настоящему. Оба автора используют прием «двойной психологической оптики» (выражение Б.М. Проскурнина [195]), то есть повзрослевшие рассказчики дают ретроспективное воспроизведение своего прошлого. Герои Диккенса и Фаулза обнаруживают ряд схожих черт, позволяющих говорить об интертекстуальной связи между романами прежде всего на персонажном уровне. Основным отличием героев можно считать то, что Пип в конце романа приобретает целостность, завершенность, личность Николаса же, напротив, показана как искаленная, изломанная вечными сомнениями.

Тема взросления становится одной из главных в романе Джона Максвелла Кутзее (род. 1940) «Детство Иисуса» (2013). Дж.М. Кутзее – один из самых известных англоязычных писателей, Нобелевский лауреат. «Детство Иисуса» – шестнадцатый по счету роман автора, в этом произведении Кутзее разрабатывает мотивы бесприютности, потерянности человеческого существования, поисков себя.

В статье И.В. Кабановой предлагается прочтение романа как художественного высказывания по основным проблемам постструктуралистской философии, анализ строится на рассмотрении столкновения рационального и иррационального, подчинении этому художественных особенностей текста: хронотопа, стиля, системы персонажей [183].

Существуют разные точки зрения относительно литературной принадлежности Кутзее: некоторые исследователи относят его к постмодернистам [150], другие – к поздним модернистам [220], подробно анализируются нарративные стратегии текстов Кутзее [146], особенности взаимодействия с читателем [218].

Поэтика романа воспринимается в критике как попытка выйти за рамки жанровых конвенций [222]. Внешне сюжетная схема романа крайне проста, основную семантическую нагрузку выполняют диалоги, имеющие явную философскую направленность. Место действия романа условно и нарочито лиминально, интертекстуальность, алогичность сюжетных ходов, подрыв читательских ожиданий также связаны с зыбкостью, условностью поэтики.

Сам автор так комментирует замысел романа: «I had hoped that the book would appear with a blank cover and a blank title page, so that only after the last page had been read would the reader meet the title, namely *The Childhood of Jesus*. But in the publishing industry as it is at present, that is not allowed» («Я хотел, чтобы книга была издана с чистой обложкой, с чистым титулом, чтобы, только перевернув последнюю страницу, читатель обнаружил заглавие – «Детство Иисуса». Но, к сожалению, в сегодняшней издательской практике это недопустимо») [257].

В центре романа находятся два персонажа, мальчик и мужчина, у которых условные имена, Симон и Давид, возраст героев также указан примерно, Симону около 45, Давиду около 5 лет. В начале романа герои прибывают в Новиллу, место, в котором говорят по-испански, несмотря на то, что этот язык ни для кого не является родным. В этом городе словно перестает существовать телесная природа, еда не имеет вкуса, дома лишены удобств, а люди перестают переживать глубокие чувства, в Новилле нет памяти о прошлом, она «вымыта дочи́ста». Контрапунктом повествования становится мотив поиска матери, эта сюжетная линия странно и неожиданно разрешается благодаря образу Инес, которая, подобно Деве Марии, получает мальчика Давида словно в дар. Давид является центральным персонажем романа, это необычный ребенок, привлекающий к себе внимание и любовь окружающих, в образе мальчика содержится потенциал

чудотворца, волшебника, это подтверждает как его мечта стать фокусником, выбирающимся из оков, когда он вырастет, так и желание исцелять и спасать. Поскольку Давид сирота, он находится в символической роли сына человеческого и сына Божьего [183]. Обучение письму и счету приобретает в книге философскую направленность, затрагивая проблемы познания, возможности постижения истины, проникновения в суть вещей – считать для Давида значит проникать в суть, представлять цифры, читать мальчик учится по роману «Дон Кихот», но читает его по картинкам, оставляя свободу интерпретации.

Симптоматичным оказывается образ учителя – мистер Леон ведет себя с мальчиком строго, видя в его непослушании угрозу своему авторитету, интересен эпизод экзамена, когда Давид вместо продиктованной учителем фразы «Я должен говорить правду» пишет фразу: «Я есмь правда», в которой видится переключка со словами Христа. Но продемонстрировав умение писать и читать, он все же несет наказание и должен быть отправлен в закрытую школу тюремного типа, из которой чудесным образом сбегает.

Переводчица романа Ш. Мартынова отмечает, что, прежде всего, роман – это прозрачная и изысканная притча, которая показывает Вселенную как странное, безразличное пространство, где все люди – пришельцы.

Если посмотреть на роман с точки зрения жанровых признаков романа воспитания, поскольку система персонажей, речевая организация повествования, хронотоп связаны общими, вневременными признаками, то в книге Кутзее «воспитателем» является сам мальчик, поскольку меняет жизнь людей, с которыми его сталкивает судьба, всегда говорит о самом важном, заставляя задумываться о сути вещей не только своих родителей (Симона и Инес), но и всех, кто встречается на его пути.

«– Зачем мы здесь, Симон? – спрашивает он тихо.

– Ты здесь, чтобы найти маму. Я здесь, чтобы тебе помочь.

– А когда мы ее найдем, зачем мы здесь?

– Нам дали возможность жить, и мы ее не упустили. Это замечательно – жить» [7, с. 26].

Питание мальчика составляют хлеб и вода, спят герои первую ночь, только прибыв в этот мир на травяной подстилке, под грубым железным навесом. Эта аскетичность, пребывание в лиминальном хронотопе, не имеющем конца и начала, подчеркивают и заостряют главное, бытийственное.

Позже, когда Давид обретает в образе Инес маму, становится все более очевидна уникальность этого ребенка, Симон говорит о том, что он «не просто умный мальчик – умных детей на свете много, а что-то еще, чему сейчас не удастся подобрать названия».

Особое отношение к Давиду свойственно всем персонажам: сталкиваясь с отрицательными, враждебными проявлениями мира, воплощенными в образе Дега, мальчику удается не только сохранить чистоту и непосредственность, но и менять окружающий мир, делая его более витальным, искренним.

«Я увидела, как быстро он запал в душу остальным мальчикам – в особенности старшим. Даже самым лихим. Я не преувеличиваю – они его обожают. Они хотели сделать его своим живым талисманом» [7, с. 288].

В конце романа Давид, Симон, Инес и собака Боливар в спешке уезжают из города, по пути с Давидом происходит очередное чудо, мальчик играет с магнием и его ослепляет вспышкой, в результате он словно становится невидим. По дороге Давид обретает нового друга, Хуана, и святое семейство отправляется в новое пристанище, чтобы «начать новую жизнь» [7, с. 314].

Итак, с точки зрения романа воспитания и репрезентации темы детства, текст представляет историю уникального ребенка в бесприютном, сиротском пространстве, мире, лишенном нормальных чувств и эмоций, библейская тема, воплощенная в поэтике заглавия, раскрывается, прежде всего, в связи с образом главного героя, и историей его «святого семейства».

Роман Г. Грасса «Жестяной барабан» (1959) [5] упоминается в произведениях «Хорошо быть тихоней» и «Осиная фабрика». Герой романа Грасса – Оскар Мацерат, ведущий свое исповедальное повествование, находясь, подобно герою Сэлинджера Холдену Колфилду, на лечении. Роман строится по канонам романа воспитания, Оскар Мацерат ретроспективно, в исповедальной

тональности, излагает свою историю, начиная с событий, связанных с рождением его матери («Я начинаю задолго до себя» [5, с. 18]).

Знаковыми для романа становятся темы одаренного/слабоумного ребенка («учиться читать и одновременно изображать из себя незнайку») [5, с. 111], шутовства, за которым скрывается истина, уникальности физических данных (отказ расти, голос, имеющий возможность ломать стекла), внутренней святости («Оскар настоящий Иисус») [5, с. 175].

В формировании личности Оскара появляется и мотив книги, сакральности чтения (параллель с романом Ст. Чбоски «Хорошо быть тихоней»): «Даже плохие книги все равно остаются книгами и потому священны» [5, с. 110].

Заканчивает историю Оскар в возрасте тридцати лет. Как и Холден Колфилд, он говорит о том, что не знает, «что собирается делать Оскар, когда его неизбежно выпустят из специального лечебного учреждения» [5, с. 729].

Комедийно-фарсовая модель реальности романа [224] способствует не только раскрытию образа главного героя, который оказывается смыслообразующим в художественно-семантической структуре романа, но и существенно влияет на жанровую специфику текста. Оставаясь романом воспитания, текст акцентирует пародийное начало, герой не взрослеет, но обретает голос: его барабанная дробь призвана дестабилизировать окружающий мир, заострить ненормальность законов, по которым он существует, указать на хаос.

Герой, сознательно принимающий решение о том, чтобы прекратить расти оказывается очень важным для последующей традиции романа воспитания, где симптоматично «содержится» программа инфантильного ухода, нежелания взрослеть.

Речевая организация позволяет варьировать масштаб повествования, а также создает эффект отчуждения, позволяя особым образом представить социальный и исторический фон, как бы нивелируя фигуру автора (подобный эффект наблюдается в романе Г. Белля «Глазами клоуна»).

Ключевую роль в литературе, разрабатывающей сюжет становления, играет роман Донны Тартт «Щегол» [33]. «Щегол» – третье произведение автора, последовавшее за романами «Маленький друг» (*The Little Friend*, 2002) [34] и «Таинственная история» (*The Secret History*, 1992) [35] и принесшее автору Пулитцеровскую премию. В России текст вышел в переводе Анастасии Завозовой в издательстве Corpus в 2014 году.

«Щегол» написан словно роман XIX века, на материале XXI, отсюда диккенсовская просторность, неторопливость, а также нравственный абсолютизм романа. Несмотря на сложность поэтики, в романе «Щегол» сочетаются черты классического романа воспитания и новейшей прозы о взрослении. Черты классического романа воспитания в сюжетности, системе второстепенных персонажей, символике пространственно-временной организации (канун Рождества, хронотоп большого города) [204]. Черты новейшей прозы о взрослении в способе повествования, автореференциальности, сюжетообразующем мотиве преображения/взросления главного героя. Романы Тартт содержат черты исповедального, фронтального, детективного, приключенческого романа, образуя синкретичную жанровую форму. Автор сознательно моделирует ситуацию жанрового синтеза, следуя не столько за авантюрным сюжетом, сколько за традициями англо-американской рецепции русской литературы и особенно творчества Ф.М. Достоевского [172].

Роман «Щегол» написан от первого лица, ему присущи исповедальные интонации, обращения к читателю, а также дуализм главного героя, его постоянная игра. Выстраивая повествование от первого лица, Тартт использует характерные, симптоматичные для жанра новейшего романа о взрослении модусы высказывания, деканонизации жанра на уровне способа повествования, нарратива, хронотопа, типа героя не происходит. Переводчик «Щегла» в одном из интервью отмечает: «У него отчетливый голос. Когда его осваиваешь, то уже знаешь потом, что и как он скажет. Единственная проблема – в книге перемежаются несколько голосов Тео, из разных его возрастов, поэтому надо было уследить, когда Тео говорит в реальном времени, а когда мы читаем о нем,

подростке, но слышим на самом деле голос 27-летнего Тео, лежащего в отключке в гостиничном номере, или 23-летнего Тео, который пишет у себя в дневнике» [260].

Важным элементом поэтики романа являются воспоминания, которые выполняют роль композиционного приема, выделяющего кульминационные моменты повествования. Таким образом, читатель видит всю сложность и многогранность психологического процесса, происходящего сейчас, в романном настоящем, события которого обогащаются подтекстом. Для романа характерна исповедальная тональность, которая строится благодаря диалогичному взаимодействию нарратора и читателя, где диалогичность – ключ к пониманию образа главного героя.

Опорными точками композиции или ключевыми моментами сюжета для героя являются традиционные в жанровом дискурсе события: герой переживает смерть самого близкого человека, отправляется в странствия, где меняет имена (одна из его кличек – Поттер, отсылающая нас к фокальному персонажу цикла романов Дж. Роулинг о Гарри Поттере [51]), переживает пограничные душевные состояния (посттравматический синдром, наркотический бред), носит лохмотья, видит разные стороны жизни и примеряет социальные роли: «Как же меня занесло в эту странную новую жизнь, где по ночам орут пьяные иностранцы, а я хожу в грязной одежде и никто меня не любит?» [9].

Тео имеет друга (двойника, антигероя, волшебного помощника) Бориса, и получает, подобно герою сказок, волшебный предмет, но волшебный предмет Тео, шедевр Карла Фабрициуса «Щегол», по-настоящему сакральный, это произведение искусства, благодаря которому он вырастет и преобразуется, преодолевая подмену понятий и дихотомию культуры потребления и культуры обладания. Исследованию поэтики экфрасических отступлений, характерных для творчества Д. Тартт, посвящена статья Е.Н. Черноземовой «Функция экфрасических отступлений в романе Д. Тартт «Таинственная история» [261].

Следует отметить значимость русской темы в романе, которая реализуется в поэтике имен героев – Теодор (Федор), Китси (Китти), Борис,

интертекстуальных отсылок (одна из ключевых глав романа носит название «Идиот», круг чтения героя – Ф.М. Достоевский и А.С. Пушкин). Прямо тема Достоевского раскрывается в диалоге Тео и Бориса о понимании романа «Идиот», где Борис озвучивает ключевые для понимания поэтики романа мысли, косвенно уподобляя Тео князю Мышкину, подчеркивая доброе и светлое начало в герое.

Русская тема реализуется в речевой организации повествования, в романе присутствуют русские герои, русские слова и фразы, в тексте обозначенные транслитерацией (этот же прием используется в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин»).

Семантика сюжетного времени (канун Рождества) традиционно связывается с мотивными парами «смерти и воскресения», синонимичными уходу и возвращению, исчезновению и появлению, забвению и воспоминанию. Жанровый канон рождественского рассказа предполагает нравственное преображение героя, что находит отражение и в повествовании, и в специфике художественного хронотопа, когда герой словно переживает символическую смерть и внутренне преображается, необратимо меняется.

Необходимо обозначить событие (как главную категорию поэтики), связанное с мотивом преображения, таким событием оказывается изменение в сознании героя, преображение его души, которое приводит к примиряющему, гармонизирующему финалу. Так, мотив преображения души является сюжетообразующим для классического романа воспитания и последующих его модификаций. Подробное и исчерпывающее исследование подобных состояний героев, переданных с помощью поэтики «озарений», представлено в монографии и статьях Е.В. Халтрин-Халтуриной [141; 207].

Роман Д. Тартт «Щегол» является репрезентативным с точки зрения внутрижанровой аллюзивности, так как в нем присутствует рецепция произведений, типологически связанных с темой воспитания и взросления. Это творчество Ч. Диккенса, Дж.Д. Сэлинджера, Ф.М. Достоевского, Дж. Роулинг. Интертекстуальность романа маркирует культурно-семиотические ориентиры, выполняет апеллятивную и метатекстовую функции.

Сопоставление героев Диккенса, Сэлинджера, Тартт возможно через призму исповедального повествования, которое выполняет рефлексивную и нарративную функции. В романе Д. Тартт также акцентируется хронотоп большого города, который подчеркивает одиночество героя, его потерянность. Рассказывая о взрослении Тео, Донна Тартт использует опыт Диккенса для создания эмоциональной исповеди героя через призму восприятия им города. Подобное настроение близко герою Тартт: свое взросление Тео описывает как бесприютное скитальчество по промозглому городу, это ощущение усиливают многократно повторенные слова «бродить» (wander), «туман» (fog), «мечта» или «видение» (dream).

Объединяющими чертами поэтики Сэлинджера и Тартт, помимо образов главных героев и схожего нарративного вектора, можно назвать значимость этих текстов в творчестве авторов, оба текста создавались более десяти лет и сыграли исключительную роль в творческой биографии автора.

Герои этих произведений оказываются в состоянии духовного или материального кризиса, для разрешения которого требуется чудо, реализующееся в мотиве преображения души. Этим чудом является любовь Холдена к сестренке, душевная общность с ней, для Теодора, главного героя и нарратора романа «Щегол» – возможность отпустить то, что любишь больше всего, в художественном пространстве романа это возлюбленная героя Пипа и картина Карела Фабрициуса «Щегол».

Сюжетное ядро произведений, связанных темой становления, оказывается схожим, обладающим взаимопроникаемыми элементами, к которым относится и мотив преображения души. Мотив преображения души является сюжетообразующим и объединяет классический роман воспитания с последующими его трансформациями. Внутреннее изменение героя, его взросление становится невозможным, если герой не приходит к некому гармонизирующему, примиряющему финалу. Так, Рождественский хронотоп, мотив чуда, трудности, который герой преодолевает, работают на раскрытие лейтмотива текста, которым является преображение души главного героя.

Также можно говорить о внутрижанровой аллюзивности, взаимообусловленной рецепции связанных темой взросления текстов.

Литературоцентризм – одна из важных характеристик романа воспитания второй половины XX века, можно полагать, что система аллюзий и реминисценций важна как для внутреннего изменения, становления героя и читателя, так и для обновления жанровой традиции, существующей одновременно в ситуации подвижности, нарушения жанровых конвенций и незыблемости жанрового ядра, основанного на реконструировании взаимоотношений человека и социума как социокультурного и философского процесса.

Делая выводы, можно отметить, что в романе Д. Тартт «Щегол» сочетаются черты классического романа воспитания и прозы о взрослении XX-XXI веков. Черты классического романа воспитания обнаруживаются в сюжетности, системе второстепенных персонажей, символике пространственно-временной организации: субъективности временных характеристик, хронотопе большого города, хронотопе дороги. Черты новейшей прозы о взрослении воплощаются в способе повествования: наррации от первого лица с ретроспективными отступлениями, смешении временных пластов, реализующем прием «двойной психологической оптики», наложении «точек зрения», автореференциальности. «Щегол» Д. Тартт содержит черты романа воспитания, исповедального, фронтирного, детективного, приключенческого романа, образуя синкретичную жанровую форму. Помимо жанрового синтетизма, в романе на всех уровнях текста присутствует рецепция произведений, типологически связанных с темой воспитания и взросления. Это творчество Ч. Диккенса, Дж.Д. Сэлинджера, Ф.М. Достоевского, Дж. Роулинг. Интертекстуальность романа маркирует культурно-семиотические ориентиры, выполняет апеллятивную и метатекстовую функции. Сопоставление героев Диккенса, Сэлинджера, Тартт возможно через призму исповедального повествования, которое выполняет рефлексивную и нарративную функции.

Выводы по главе 3

Роман И. Бэнкса имеет сложную жанровую природу, в поэтике романа прослеживается сюжетная схема романа воспитания, который представлен в особой форме: вместо внутреннего изменения, преобразования души по ходу действия герой меняется физически, таким образом, происходит подмена понятий, ментальное изменение героя традиционного романа воспитания заменяется его гендерным изменением, а духовные и физические испытания, которые он должен пережить – причинением страданий другим.

В романе И. Бэнкса «Осиная фабрика» на уровне речевой организации повествования, сюжетно-композиционных особенностей, пространственно-временной структуры прослеживается генетическая связь с традиционным романом воспитания, в котором, однако, смещены главные акценты, связанные с внутренней эволюцией героя, его постепенным движением от эгоизма к гармонии и добру.

Литературоцентризм – одна из важных характеристик романа воспитания второй половины XX века, можно полагать, что система аллюзий и реминисценций важна как для внутреннего изменения, становления героя и читателя, так и для обновления жанровой традиции, существующей одновременно в ситуации подвижности, нарушения жанровых конвенций и незыблемости жанрового ядра, основанного на реконструировании взаимоотношений человека и социума как социокультурного и философского процесса. Можно говорить о внутрижанровой аллюзивности, взаимообусловленной рецепции, схожих, связанных темой взросления текстов. Упомянутые произведения являются своеобразной школой не только для героя, но и для читателя, расставляя ориентиры в литературе, подсказывая круг чтения. Так определяется литературная традиция, показывается вписанность романа в предшествующую парадигму. Примечательно, что в культурном поле романа оказывается не только литература, но и музыка, кино, телепередачи – так определяется необходимый контекст для формирования героя и, шире,

читателя. Внутрижанровая аллюзивность как элемент поэтики романа воспитания актуализируется во второй половине XX века. Автореференциальность понимается нами предельно широко (вслед за Ж.-Ф. Жаккаром) и включает себя интертекстуальный и аллюзивный ряд, присутствующий в тексте. Об автореференциальности, как категории, сопряженной с анарративностью, можно говорить в контексте рецепции новейшего романа воспитания («Хорошо быть тихоней» Ст. Чбоски, например), но и в этом случае утраты событийности не происходит: ретардация сюжета, вызванная автореференциальными отступлениями хоть и присутствует, событие, с его главными критериями, остается основной категорией поэтики: взрослеет герой благодаря тому, что происходит в его реальной жизни (переживание смерти близких, одиночества, переходных состояний сознания, первой любви).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет заключить, что в англоязычной литературе второй половины XX века меняется структура традиционного романа воспитания, приобретает особое значение сюжетное ядро инициации, становясь жанрообразующим, это связано с освоением новой концепции времени, ослаблением социально-исторического контекста, пониманием сакрального, мифичностью сознания.

Конституирующей основой таких текстов становится поэтическая реконструкция первичных архетипичных моделей взаимодействия человека и общества, попыток экзистенциального осмысления человеком своего места в мире. Есть у трансформации романа воспитания и иные, историко-литературные причины: сценарий посвящения составляет основу эпоса и сказки, затем переходит в куртуазный роман и далее, в поэтике романтизма, в связи с освоением личностного пространства, выходит на первый план.

Сюжетная основа англоязычного романа воспитания второй половины XX века – классический роман воспитания, также он взаимодействует со структурами романа-путешествия, романа-странствия, авантюрного романа, детектива, что обусловлено и спецификой сюжетной организации романа воспитания нового типа, основу которого составляет поиск. Отсюда параболическая композиция, где вершина параболы – символическая смерть героя, а крайние точки – расставание с прежним миром, потеря бывшего статуса, переход в лиминальный мир и затем возрождение в новом статусе и последующая инкорпорация.

Важную роль в «обновленном» романе воспитания имеет пространственно-временная организация, которая разворачивается на антитезе двух миров: горизонтальному линейному (объективному) времени профанного мира противопоставлено вертикальное нелинейное время сакрального мира (субъективное), когда герой (неофит) существует в собственной, автономной системе координат.

«Носителями жанра» в поэтике англоязычного романа воспитания второй половины XX века становятся такие структурные единицы композиции, как хронотоп, система персонажей, специфика сюжета, а средства психологического анализа, субъектная организация повествования глубже раскрывают концепцию становящейся личности героя.

Предмет изображения англоязычного романа воспитания второй половины XX века – «история героя», но главным становится не путь, пройдя который главный герой обретает опыт и взрослеет, а сама экзистенциальная возможность его становления в качестве субъекта. В романе воспитания особого типа фабула подчинена закономерности перехода главного героя из одного состояния в другое.

Своеобразен хронотоп особой формы романа воспитания, в нем присутствуют различные способы субъективизации, управления временем: время действия уплотнено до нескольких дней, где каждый час приобретает символическое психологическое значение, разные временные отрезки характеризуются разной интенсивностью, часто темп контрастен – все эти приемы обращают внимание на самое важное – миг, в который совершается изменение в сознании героя.

Элементом поэтики романа являются воспоминания, которые выполняют роль композиционного приема, выделяющего кульминационные моменты повествования. Таким образом, читатель видит всю сложность и многогранность психологического процесса, происходящего сейчас, в романном настоящем, события которого обогащаются глубоким подтекстом. Для англоязычного романа второй половины XX века характерна исповедальная тональность, которая строится благодаря диалогичному взаимодействию рассказчика и читателя, где диалогичность – ключ к пониманию психологических движений в душе главного героя.

Следует обратить внимание на формы выражения авторской позиции, чаще всего, повествование строится от первого лица, что способствует максимально откровенному, искреннему, полному раскрытию героя. Авторская позиция выражается в сюжетно-композиционной структуре, создании речевого портрета

персонажей, в использовании символики: цветовой, образной, световой, символики деталей, поступков; а также через образы-символы (особенно это проявляется в романе «Повелитель мух»), как отдельный способ авторского присутствия в тексте можно выделить субъектный тип организации повествования, создание субъектно-композиционного метанарратива, эксплицитно это проявилось в поэтике романа И. Бэнкса «Осиная фабрика». Поскольку в англоязычном романе воспитания второй половины XX века нет линейного изображения взросления и становления героя, общий принцип построения можно назвать «спектральным анализом», в отличие от диалектического описания жизни героя, перед читателем раскрываются только узловые моменты, опорные пункты внутренней жизни героя, его истории.

Важной представляется и социальная значимость таких текстов, ведь произведения о взрослении выполняют и философски-социальную и даже институализирующую функции в современном мире.

Универсальность сюжетной схемы посвящения, обращение к которой связано с попыткой изобразить взросление героя, дискурсивный конструкт преобразования, преодоления, социального и психологического изменения героя обуславливает появление и развитие этого жанра одновременно в творчестве таких разных авторов, как Джером Дэвид Сэлинджер, Уильям Голдинг и Иэн Бэнкс, а также Энтони Берджесс («Заводной апельсин»), Джон Фаулз («Волхв», «Коллекционер»), Джон Максвелл Кутзее («Детство Иисуса», «Бесчестье»), Стивен Чбоски («Хорошо быть тихоней»), Донна Тартт («Щегол»). Этим обусловлен и выбор указанных авторов для диссертационного исследования, подробному анализу подверглись «высокие образцы», поскольку именно они представляют наиболее эксплицитные модели романа нового типа. В произведениях, связанных темой взросления, в XX и XXI веках обряд инициации выступает как историко-генетический прототип, а основным способом взаимодействия рассказчика и читателя становится диалог, предполагающий активную роль реципиента, который мыслится активно реагирующим, разделяющим ценности и поддерживающим рассказчика (наиболее открыто это

реализовано в романе Ст. Чбоски «Хорошо быть тихоней» так как воплощается в прямом обращении к невидимому другу/читателю).

Особая повествовательная модель в художественном мире Сэлинджера вбирает в себя историко-теоретическое обобщение, аналитический комплекс проблем, фрагментарность изложения собственных субъективных взглядов.

Языковая картина мира углубляет и уточняет психологический портрет рассказчика, делает его ярче и привлекательнее. Тип героя оказывает существенное влияние на стилистику романа, авторский стиль, используемые в романе художественные приемы.

В качестве особенностей поэтики можно отметить притягательность образа рассказчика, его связь с читателем, постоянную апелляцию к нему, то, что в литературоведении определяется как диалогизированный нарративный монолог, а также субъектную организацию повествования.

Примечателен хронотоп англоязычного романа воспитания второй половины XX века: композиция ретроспективна, время действия уплотнено и сужено до нескольких дней, особую роль играет ценностный смысл топоса «большой город», который подчеркивает одиночество героя, его внутреннюю дискретность, выключенность из социальных связей.

Художественными особенностями являются: кинематографичная монтажность приемов в изображении окружающего мира, лиминальность хронотопа, трехчастная структура, совпадающая с архаическим обрядом посвящения: отделение от привычного мира, скитания, в которых герой, вынося лишения, одиночество, бесприютность, отрицая возможность гармонии, впоследствии переживает просветление, внутренне преображение, экзистенциальный переворот и становится иным, не равным себе прежнему. Близость поэтики романа обряду посвящения дает возможность говорить и о социальных функциях подобных произведений: отсутствие институализированного обряда посвящения, размытость границы взросления в современном обществе увеличивает значимость и востребованность текстов, частично или полностью эксплуатирующих данную сюжетную схему.

Несмотря на приближенное изображение обряда инициации, миметическую референциальность, фикциональность повествования, художественная организация текста способствует тому, что роман воспитания, структурно и семантически связанный с обрядом инициации, одновременно выполняет социальную, педагогическую и художественную функции.

Особенность романа Дж.Д. Сэлинджера заключена в поэтике и внутреннем построении текста: в трехчастной структуре, совпадающей с обрядом инициации, организации речевого повествования, ретроспективной композиции, исповедальности, особенностях хронотопа. Отсюда его уникальное воздействие на реципиента и исключительная роль в судьбе автора.

При мифопоэтическом прочтении обнаруживается «рифмование» сюжета романа У. Голдинга «Повелитель мух» с обрядом инициации. Пространство острова представляет собой идеальное пространство для инициации, в котором реализуется промежуточная, лиминальная стадия. Инкорпорация представлена в финале романа в знаковом для повествования диалоге, констатирующем взросление, внутреннее изменение героя. Ральф преодолел трудности, изменился, он возвращается в общество другим. Таким образом, сюжетная схема «двойного посвящения» (образы Ральфа и Джека) удачно «работает» на ключевые в творчестве Голдинга идеи: исследование внутренней сущности человека, противопоставление цивилизации и дикости, мира взрослых и мира детей.

Роман И. Бэнкса имеет сложную жанровую природу, в поэтике романа прослеживается сюжетная схема романа воспитания, который представлен в особой форме: вместо внутреннего изменения, преображения души по ходу действия герой меняется физически, таким образом, происходит подмена понятий, ментальное изменение героя традиционного романа воспитания заменяется его гендерным изменением, а духовные и физические испытания, которые он должен пережить – причинением страданий другим.

Нарративная схема романа условно делится на три части, и движение героя между локусами художественного пространства символически соответствует этапам обряда. Герой перманентно пребывает в лиминальной стадии,

он не зарегистрирован официально, с его одежды сорваны этикетки, никто не знает о его существовании, его «как бы нет». Экзистенциальное одиночество приводит к тому, что Фрэнк, оказавшись наедине с собой, не только создает собственное пространство инициации, но и нивелирует ее смыслы. Стирая онтологическую и аксиологическую нагруженность обряда, герой в буквальном смысле подменяет понятия: вместо того чтобы чувствовать боль – он ее причиняет, вместо того чтобы научиться охотиться – он учится убивать людей, вместо познания законов общества и инкорпорации в социум – он живет по законам выдуманного мира. Таким образом, в романе И. Бэнкса «Осиная фабрика» на уровне речевой организации повествования, сюжетно-композиционных особенностей, пространственно-временной структуры прослеживается генетическая связь с традиционным романом воспитания, в котором, однако, смещены главные акценты, связанные с внутренней эволюцией героя, его постепенным движением от эгоизма к гармонии и добру.

Критерием прохождения инициации является сущностное изменение героя, его невозможность быть прежним. Это проявляется в крайних бытийственных ситуациях, а в художественном пространстве текста находит отражение в структуре повествования, типах события, изменении характера главного героя, хронотопе. В романе Сэлинджера это противопоставление обществу потребления, в романе «Осиная фабрика» Бэнкса экзистенциальный переворот героя связан с перипетиями на пути поиска своего истинного «я», у Голдинга – это сохранение морального облика, возможность разумной организации внутреннего и внешнего пространства вопреки звериной сути.

Поэтика заглавия, в основе которой тема насекомых, как метафора и сюжетообразующая ось романа, объединяет роман Бэнкса с произведением Голдинга «Повелитель мух». Романы имеют сходную повествовательную модель и пространственно-временную структуру: сюжетообразующим в обоих романах является топос острова, где герои, моделируя обряды, подменяя понятия, проходят обряд инициации: в «Повелителе мух» это «двойное посвящение» Ральфа и Джека, в «Осиной фабрике» взросление переживает Фрэнк,

но параллельно разворачивается история его брата Эрика, который является двойником главного героя. Общими являются концепты воды, моря, острова, дома, города, особое внимание уделяется хронотопу дороги, связанному не только с расширяющимся пространством, но и символикой пути как поиска героем смысла жизни и места в истории.

Таким образом, можно говорить об универсальном метатексте, имеющем стройную систему инвариантов. При мифопоэтическом прочтении и тщательном анализе нарративных стратегий таких произведений угадываются изоморфные, идентичные по структуре, романно-фабульные ходы, связанные особым видом сюжетных и временных контрапунктов, нацеленных на максимально эксплицитное изображение внутреннего мира героя, момента «перехода», изменения его сознания, с этим же связана схематичность второстепенных персонажей, нарушение каузальных цепочек, обнуление сюжетных мотивировок, так как главным оказывается взросление героя и вместе с ним, читателя. Нередко структурообразующей осью романа становится создание симулятивной реальности (Бэнкс, Голдинг, Берджесс), мифотворчество, усиление философской составляющей (Фаулз, Кутзее), исповедальность, особый контакт с читателем (Сэлинджер, Тартт). Важной темой исследования является определение национальной специфики американского и английского романа воспитания, которая улавливается в наличии определенного социального фона, «сюжетности», полярности добра и зла в английском романе и особой роли организации речевого повествования, «фронтирности», специфике типа героя, в американском.

В англоязычном романе воспитания второй половины XX века наблюдается эволюция субъектных способов выражения авторской позиции, а также определяются черты нового жанра, который является жанровой модификацией романа воспитания, акценты в романе нового типа переносятся на взросление героя, внимание концентрируется на переломном в его судьбе моменте, моменте перехода во взрослый мир, переоценке ценностей и своего места в жизни. Развитие романа воспитания, таким образом, происходит в направлении

усложнения, разработки новых ходов, характерных во многом для литературы XX века.

Ведущим композиционным принципом в «обновленном» романе воспитания становится диалогизированный нарративный монолог, наиболее ярко реализованный в романе «Над пропастью во ржи», он создает полифоническое звучание текста, «наложение» точек зрения, а также предполагает активную роль читателя. Жанровые признаки романа воспитания, такие как сюжетно-композиционные особенности, пространственно-временная структура, особенности повествовательной модели, способствуют более четкому определению жанровой формы – роман воспитания нового типа, важнейшим смысловым ядром которого является момент перехода героя из сферы детства во взрослый мир, внутреннего изменения, которое связано с обрядом посвящения.

В выбранных произведениях представлена повествовательная модель романа воспитания нового типа, имеющая ряд поэтологических особенностей: четкая трехчастная структура, совпадающая с обрядом посвящения, особый тип героя, хронотопа, способов повествования.

Важным элементом поэтики романа традиционно является ретроспективная композиция, которая выполняет роль композиционного приема, выделяющего кульминационные моменты повествования. Так происходит и в современной литературе о подростках, где читатель видит всю сложность и многогранность психологического процесса, происходящего сейчас, в романном настоящем, события которого обогащаются глубоким подтекстом.

Для современной «young adult» литературы характерна исповедальная тональность, которая строится во многом благодаря диалогичному взаимодействию рассказчика и читателя. Большое внимание уделяется аллюзивности, которая не только способствует «закреплению» жанровой традиции и определяет круг чтения героя и читателя, но и служит средством постижения мира и взросления. Также следует отметить, что, как правило, в новейшем романе воспитания изображаются ключевые события жизни героя, внимание уделяется не только его духовной эволюции, но и физическому,

телесному осознанию себя. Жанровая модификация романа воспитания, репрезентированная в текстах, посвященных взрослению в XX веке, обогащает жанровую форму и выполняет важные художественные и социальные функции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественная литература

Тексты исследуемых авторов

1. Берджесс Э. Заводной апельсин / пер. с англ. В.Б. Бошняка. – М.: АСТ, 2016. – 222 с.
2. Бэнкс И. Осиная фабрика / пер. с англ. А. Гузмана. – СПб.: Азбука, 2002. – 272 с.
3. Голдинг У. Свободное падение / пер. с англ. И. Судакевич. – М.: АСТ, 2011. – 320 с.
4. Голдинг У. Собрание сочинений. Повелитель мух. Наследники. Чрезвычайный посол / пер. с англ. Сост. М. Шерешевской. Предисл. А. Чамеева. – СПб: Симпозиум, 2000. – 464 с.
5. Грасс Г. Жестяной барабан / пер. с нем. С. Фридлянд. – СПб.: Азбука, 2000. – 736 с.
6. Кутзее Дж.М. Бесчестье / пер. с англ. С. Ильина. – М.: Эксмо, 2009. – 368 с.
7. Кутзее Дж.М. Детство Иисуса / пер. с англ. Ш. Мартыновой. – М.: Эксмо, 2015. – 320 с.
8. Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи / пер. с англ.; вступ ст. С. Белова. – М.: Эксмо, 2010. – 768 с.
9. Тартт Д. Щегол / пер. с англ. А. Завозовой. – М.: Corpus, 2014. – 832 с.
10. Фаулз Д. Волхв / пер. с англ. Б. Кузьминского. – СПб.: Домино, 2009. – 816 с.
11. Фаулз Д. Коллекционер / пер. с англ. И. Бессмертная. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – 383 с.
12. Чбоски С. Хорошо быть тихоней / пер.с англ. Е. Петровой. – СПб.: Азбука, 2015. – 288 с.
13. Banks I. Complicity. – New York: Little, Brown, 1993. – 313 p.
14. Banks I. Dead Air. – New York: Little, Brown, 2002. – 408 p.
15. Banks I. Espedair street. – London: Macmillan, 1987. – 249 p.

16. Banks I. The crow road. – New York: Scribner, 1992. – 501 p.
17. Banks I. The Wasp Factory. – London: Abacus, 1987. – 143 p.
18. Banks I. Transition. – New York: Little, Brown and Company, 2009. – 416 p.
19. Banks I. Walking on Glass. – London: Macmillan, 1985. – 239 p.
20. Burgess A. A Clockwork Orange. – New York: Penguin Classics, 2014. – 352 p.
21. Chbosky S. The Perks of Being a Wallflower. – New York: Simon & Schuster, 2012. – 240 p.
22. Golding W. Lord of the Flies. – New York: Penguin Classics, 2006. – 316 p.
23. Golding W. Pincher Martin. – London: Faber & Faber, 1956. – 208 p.
24. Golding W. The Paper Man. – London: Faber & Faber, 1984. – 191 p.
25. Golding W. The Spire. – London: Faber & Faber, 1964. – 223 p.
26. Golding W. The Inheritos. – London: Faber & Faber, 1955. – 233 p.
27. Salinger J.D. For Esme – with Love and Squalor. – New York: Penguin Books Ltd., 2010. – 160 p.
28. Salinger J.D. Franny and Zooey. – New York: Little, Brown, 1961. – 201 p.
29. Salinger J.D. Nine stories. – New York: Little, Brown and Company, 2011. – 198 p.
30. Salinger J.D. Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour. – New York: Little, Brown and Company, 1991. – 224 p.
31. Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – New York: Penguin Classics, 2006. – 192 p.
32. Salinger J.D. Three early stories. – Memphis, Tennessee: Devault-Graves Agency, 2014. – 69 p.
33. Tartt D. The Goldfinch. – London: Abacus, 2013. – 870 p.
34. Tartt D. The Little Friend. – London: Bloomsbury Publishing PLC, 2005. – 574 p.
35. Tartt D. The Secret History. – London: Bloomsbury Publishing PLC, 1993. – 640 p.

Тексты других авторов

36. Баллантайн Р. Коралловый остров. – М.: Энас-книга, 2017. – 288 с.
37. Блейк У. Стихи. – М.: Прогресс, 1982. – 558 с.

38. Гессе Г. Игра в бисер. – М.: АСТ, 2017. – 464 с.
39. Гессе Г. Степной волк. – М.: АСТ, 2011. – 256 с.
40. Гете И.В. : в 10 т. Т.6. – М.: Художественная литература, 1978. – 482 с.
41. Ди Би Си П. Вернон Господи Литтл. – М.: Эксмо, 2010. – 416 с.
42. Диас Д. Короткая фантастическая жизнь Оскара Вау. – М.: Фантом-пресс, 2017. – 384 с.
43. Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. – М.: АСТ, 2010. – 512 с.
44. Диккенс Ч. Оливер Твист. – М.: Эксмо, 2016. – 512 с.
45. Дилан Раскин М. Маленький нью-йоркский ублюдок / пер. с англ. Д. Остриковой. – М.: АСТ, 2007. – 288 с.
46. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т.16 – Л.: Наука, 1972-1990. – 440 с.
47. Дэфо Д. Робинзон Крузо. – М.: АСТ, 2004. – 320 с.
48. Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. Падение. – М.: АСТ, 2014. – 416 с.
49. Манн Т. Будденброки. – М.: АСТ, 2009. – 698 с.
50. Мураками Х. Кафка на пляже / пер. С. Логачева, И. Логачева. – М.: Эксмо, 2004. – 640 с.
51. Роулинг Дж. Гарри Поттер: серия романов. 7 книг. – М.: Росмэн, 2008.
52. Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ. Черная стрела. – М.: Советская Россия, 1991. – 384 с.
53. Твен М. Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна. – М.: Азбука, 2016. – 608 с.
54. Фолкнер У. Свет в августе. Особняк. – М.: Художественная литература, 1975. – 686 с.
55. Фолкнер У. Шум и ярость. – СПб.: Азбука-классика. – 303 с.
56. Хемингуэй Э. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 – М.: Художественная литература, 1968. – 672 с.

Научно-исследовательская литература

Монографии, сборники, учебные пособия

57. Английская литература 1945-1980 / отв. ред. А.П. Саруханян. – М.: Наука, 1987. – 514 с.
58. Английская литература XX века: учебное пособие / под ред. Т.Г. Струковой, С.Н. Филюшкиной. 2 изд. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1996. – 122 с.
59. Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива. – Тюмень: Изд-во ТГУ, 1996. – 190 с.
60. Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск: Б.и., 1971. – 310 с.
61. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.
62. Аствацатуров А. И не только Сэлинджер: десять опытов прочтения английской и американской литературы. – М.: АСТ, 2016. – 312 с.
63. Аствацатуров А. Феноменология текста: игра и репрессия. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 288 с.
64. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
65. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
66. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
67. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 1996. – 958 с.
68. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
69. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

70. Буслаев Ф.И. Догадки и мечтания о первобытном человечестве / Сост., подготовка текста, статья и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Росспэн, 2006. – 703 с.
71. Ван Геннеп А. Обряды перехода. – М.: Восточная литература, 1999. – 198 с.
72. Вацуро В. Готический роман в России. – М: Новое литературное обозрение, 2002. – 545 с.
73. Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. – 5-е изд., стер. – М.: Академия, 2012. – 720 с.
74. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
75. Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: типология жанра. – Киев: Вища школа, 1983. – 181 с.
76. Гайжюнас С.В. Роман воспитания. Динамика жанровой структуры. – Вильнюс: МВССО ЛитССР, 1984. – 52 с.
77. Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д. Сэлинджера. – М.: Наука, 1975. – 110 с.
78. Гениева Е.Ю. И снова Джойс. – М: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. – 366 с.
79. Гиленсон Б.А. История литературы США. – М: Академия, 2003. – 703 с.
80. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Советский писатель, 1971. – 464 с.
81. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979. – 223 с.
82. Диалектова А.В. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения. – Саранск: Изд-во СГПИ, 1972. – 38 с.
83. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. Т.4: Герменевтика и теория литературы. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 538 с.
84. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. Литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии. – М.: Флинта; Наука, 1998. – 240 с.
85. Живов В.М. Post scriptum к поэтике бытового поведения и к посвященному ей «круглому столу» // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 82. – С. 122–128.

86. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
87. Зенкин С. Работы о теории: Статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с.
88. Зверев А.М. Мир Марка Твена. – М.: Детская литература, 1985. – 176 с.
89. Зорин А. Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование: Сборник статей / Под ред. Г.В. Обатнина и П. Песонена. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 12–27.
90. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. с англ. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. – М.: Территория будущего, 2010. – 296 с.
91. Ивашева В.В. История зарубежных литератур XIX века. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. – 592 с.
92. Ивашева В.В. Творчество Диккенса. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1954. – 473 с.
93. Иткина Н.Л. Поэтика Сэлинджера. – М.: РГГУ, 2002. – 226 с.
94. Камардина Ю.С. Английский роман воспитания XIX века. – Балашов: Николаев, 2015. – 60 с.
95. Киричук Е.В. Поэтика авангарда в творчестве Бориса Виана. – Омск: Омская гуманитарная академия, 2016. – 247 с.
96. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
97. Кожин В.В. Происхождение романа. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.
98. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
99. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 113 с.
100. Краснощекова Е.В. Роман воспитания Bildungsroman на русской почве. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2008. – 480 с.

101. Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное. – СПб.: София, 1997. – 336 с.
102. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
103. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск: Сред. – Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
104. Лидский Ю.Я. Очерки об американских писателях XX века. – Киев: Наукова думка, 1968. – 267 с.
105. Липовецкий М.Н. Трикстер и «закрытое общество» / Новое литературное обозрение. – 2009. – №. 100. – С. 224–245.
106. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – 285 с.
107. Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2008. – 512 с.
108. Меерсон О.А. Персонализм как поэтика: литературный мир глазами его обитателей. – СПб.: Пушкинский дом, 2009. – 432 с.
109. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
110. Михайлов А.В. Обратный перевод: Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 848 с.
111. Михальская Н.П. Чарлз Диккенс. – М.: Просвещение, 1987. – 128 с.
112. Мулярчик А.С. Послевоенные американские романисты. – М.: Художественная литература, 1980. – 280 с.
113. Никола М.И. Английская литература XIV в.: Становление национальных культурных традиций. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 1994. – 58 с.
114. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
115. Пашигорев В.Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVII-XX веков. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1993. – 144 с.
116. Полуэктова Т.А. Жанровые формы романов Берил Бейнбридж («Мастер Джорджи», «Согласно Куини») / науч. ред. С.Г. Липнягова. – Красноярск: КГПУ, 2013. – 224 с.
117. Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.

118. Потанина Н.Л. Игровое начало в художественном мире Ч. Диккенса – Тамбов: Изд. дом ТГУ имени Г.Р. Державина, 2006. – 275 с.
119. Поэтика сказа / Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978. – 288 с.
120. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
121. Редина О.Н. Роман идей Олдоса Хаксли. – М.: МПУ, 1999. – 137 с.
122. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. – Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. – 252 с.
123. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 156 с.
124. Садомская Н.Д. Творчество Генри Райдера Хаггарда и английская литература конца XIX - начала XX века. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2006. – 303 с.
125. Сильман Т. Диккенс. Очерки творчества. – Л.: Художественная литература, 1970. – 376 с.
126. Скалон Н.Р. Будущее стало настоящим (роман Е. Замятина «Мы» в литературно-философском контексте). – Тюмень: Экспресс, 2004. – 116 с.
127. Сомова Е.В. Античный мир в английском историческом романе XIX века. – М.: Издательство Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина Москва. – 2008. – 200 с.
128. Тamarченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. – М.: Изд. РГГУ, 1997. – 203 с.
129. Тamarченко Н.Д. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 400 с.
130. Тamarченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т. Т.1. – М.: Академия, 2004. – 512 с.
131. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
132. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
133. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М: Наука, 1983. – 277 с.
134. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М.: Академия, 2009. – 336 с.

135. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
136. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
137. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Л.: ЛГУ, 1990. – 103 с.
138. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
139. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исслед. магии и религии: [В 2 т.] / пер. с англ. М. Рыклина. – М.: Терра-Кн. Клуб. – 460 с.
140. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 400 с.
141. Халтрин-Халтурина Е.В. Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: романтические суждения о воображении и художественная практика. – М.: Наука, 2009 – 350 с.
142. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
143. Черноземова Е.Н. История английской литературы: Планы. Разработки. Материалы. Задания. – М.: Флинта: Наука, 2000. – 240 с.
144. Элиадэ М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения – М.: СПб.: Университет. кн., 1999. – 356 с.
145. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
146. Attwell D. J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing. Berkeley–Cape Town: University of California Press – David Philip, 1993. – 160 p.
147. Bodkin M. Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination. – London: Oxford University Press, 1963. – 340 p.
148. Bradbury M. Dangerous Pilgrimages: Transatlantic Mythologies and the Novel. – N.Y.: Penguin Books, 1997. – 528 p.
149. French W. J. D. Salinger. – N.Y.: Twayne Publishers, 1963. – 296 p.
150. Gallagher S. A Story of South Africa: J.M. Coetzee's fiction in context. – Harvard: Harvard University Press, 1991. – 274 p.

151. Giselle L. Reading Harry Potter Again: New Critical Essays (edited collection). – Westport: Praeger/Greenwood, 2003. – 248 p.
 152. Gwynn F., Blotner J. The Fiction of J. D. Salinger. – N.Y.: Neville Spearman, 1960. – 59 p.
 153. Hamilton I. In search of J.D. Salinger. – NY: Random House, 1989. – 228 p.
 154. Hewitt K. Understanding English literature. – 3rd ed. – Oxford: Oxford University Press. – 2006. – 279 p.
 155. Lettis R. J.D. Salinger: The Catcher in the Rye. – N.Y.: Barron's Educational Series, 1964. – 50 p.
 156. Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies / Ed. by G.S. Morson. – California: Stanford University Press, 1986. – P. 270
 157. Lurie A. Don't tell the Grown-Ups Why Kids Love the Books They do. – N.Y.: Little, Brown, 1990. – 118 p.
 158. Miller J. Jr. J.D. Salinger. – Minneapolis: Minnesota UP, 1965. – 350 p.
 159. Salinger M.A. Dream Catcher: a memoir. – N.Y.: Washington Square Press, 2000. – 400 p.
 160. Selbmann R. Der Deutsche Bildungsroman. – Stuttgart: Klett, 1984. – 169 s.
 161. Shine M.G. The Fictional Children of Henry James. – Chapel Hill: University of North Carolina Press 1969. – 50 p.
 162. Steed J.P. The Catcher in the Rye: new essays. – N.Y.: Peter Lang Pub Incorporated, 2002. – 152 p.
- Статьи и разделы в периодических изданиях, сборниках и монографиях*
163. Адельгейм И.Е. «Всякое детство есть некая подвижная правда...»: проза инициации в молодой польской литературе конца XX-начала XXI века // Славянский вестник. – Вып. 2. – М.: МАКС Пресс, 2004. – С. 441-453.
 164. Анастасьев Н. От первого лица (заметки о зарубежной прозе 70-х годов) // Вопросы литературы. – 1977. – №7. – С. 82-118.
 165. Анастасьев Н. Открытая книга жизни (заметки о современном романе) // Вопросы литературы. – 1978. – №12. – С. 62-96.

166. Белов С. Парадоксы Дж. Сэлинджера // Литературное обозрение. – 1985. – № 2. – С. 61-64.
167. Борисеева Н.А. Роман инициации: проблема жанровой атрибуции // Веснік БДУ. Сер. 4. – 2014. – № 1. – С. 20-23.
168. Борисенко А. О Сэлинджере, «с любовью и всякой мерзостью» // Иностранная литература. – 2001. – №10. – С. 260-271.
169. Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает // Иностранная литература. – 2009. – №7. – С. 223-233.
170. Бошняк В. Собачья цепь на дубе том // Иностранная литература. – 2010. – № 1. – С. 274-283.
171. Брокмейер И. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – №3. – С. 38.
172. Бутенина Е.М. Исповедальность Достоевского и современный роман о подростке// Вестник Пермского университета. 2016. №2 (34) С. 94-100.
173. Вейман Р. Литературоведение и структурализм/ Басин Е.Я. Полякова М.Я. // Структурализм – «за и «против». – М.: Прогресс, 1975. – 469 с.
174. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
175. Волжанская И.Г. Роль и идейное значение детских образов в «Рождественских повестях» Ч. Диккенса // Христианство и культура. – Самара, 2000. – С. 237.
176. Воропанова М.И. Своеобразие художественной структуры романа Айрис Мердок «Черный принц» // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературы. – Красноярск, 1976. – С. 86–100.
177. Гайсмар М. Дж.Д. Сэлинджер: мудрое дитя и школа журнала «Нью-Йоркер» // Американские современники. – М.: Прогресс, 1976. – С. 268–285.
178. Голдинг У. Выступление на встрече писателей Европы в Ленинграде // Иностранная литература. – 1963. – № 11. – С. 225.
179. Гольтер И.М. Роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» как авторский миф // В мире науки и искусства: вопросы филологии,

- искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XIX междунар. науч.-практ. конф. Часть II. – Новосибирск: СибАК, 2013. – С. 103-112.
180. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман // Вопросы литературы. – 2007. – №5. – С. 7-45.
 181. Жаккар Ж.-Ф. Литература напоказ: от модернизма к классикам // Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.
 182. Замятина Н.Ю. Зона освоения (фронт) и ее образ в американской и русской культурой // Общественные науки и современность. – 1998. – №5. – С.75-88.
 183. Кабанова И.В. Философия романа Дж.М. Кутзее «Детство Иисуса» // Вестник Пермского университета. – 2015. – Вып. 1 (29). – С. 137-144.
 184. Калина Н. Миф в современном мире // Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – М.: АСТ, 1997. – С.8.
 185. Костромицкий Р.И. Ритуально-мифологические стратегии в романе В. Пелевина «Числа» / Київська старовина. – 2011. – № 5. – С. 161-167.
 186. Крупенина М.И. Роман Ч. Диккенса «Большие надежды» как роман-инициации // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2016. – №8. – С. 162-165.
 187. Лейдерман Н.Л. Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск, 1979. – С. 117-125.
 188. Липнягова С.Г. Антуан де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Проблема жанрового своеобразия // Зарубежная литература XX века: Практикум» / Составление и общ. редакция Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 416 с.
 189. Львова И.В. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток» и роман Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» // Достоевский и современность. Материалы XV Международных Старорусских чтений 2000 года. – Новгород, 2000. – С. 102-111.

190. Меркулова М.Г. Современная литература Великобритании: проблема периодизации курса // Гуманитарные исследования. – 2012. – №2. – С. 236-240.
191. Меркулова М.Г., Сатюкова Е.Г. «Английскость» в отечественном литературоведении: теоретическое осмысление и изучение понятия / М.Г. Меркулова, Е.Г. Сатюкова // Гуманитарные исследования. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет». – 2010. – № 4 (36). – С. 221-226.
192. Мулляр Л.А. Социально-онтологические смыслы фольклорно-сказочной инициации // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 1. – С. 64-66.
193. Новикова В.Г. Утопические нарративы И. Бэнкса // *Liberal arts in Russia*. – 2013. – Vol. 2, No. 2. – P. 168-173.
194. Олдридж Дж. Писатель и общественная мораль. Заметки о творчестве А. Силлитоу, Ф. Саган, Дж.Д. Сэлинджера // Иностранная литература. – 1963. – №9. – С. 194-217.
195. Проскурнин Б.М. Романы Дж. Конрада 1900-х гг. и развитие английского политического романа // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах: Межвуз. сб. науч. тр. – Пермь: Пермский ун-т, 1994. – С. 58-71.
196. Пэшко В.Е. Влияние мировоззрения Дж.Д. Сэлинджера на изображение детей в его произведениях // История и поэтика зарубежных литератур: межвузовский сборник научных трудов/ ред. кол.; отв. ред. М.И. Воропанова: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2010. – 204 с.
197. Рымарь Н.Т. О завершающей функции рамы в литературном произведении // Рама и граница. Граница и опыт границы в художественном языке. – Вып.3. – Самара: Сам.гум.ак., 2006. – С. 19-33.
198. Рымарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тамарченко: Сб. науч. трудов. – Вып.6. – М.; Тверь. – 2000. – С. 88-102.

199. Свердлов М. Последний пророк // Литература. Прил. к газ. «Первое сентября». – 2001. – №5. – С. 14–15.
200. Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 27. – Л., 1972. – С. 284-320.
201. Сомова Е.В. Традиции В. Скотта в английском историческом романе 30-40-х годов XIX века (творчество У.Х. Эйнсворта и Э. Бульвер-Литтона) // Филологические науки. – 2004. – №2. – С. 42-50.
202. Токарева Т.Н. Роман воспитания в советской литературе // Вестник ВГУ. Филология. Журналистика. – 2011. – №1. – С. 93-96.
203. Тураев С.В. Гофман и романтическая концепция личности // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С. 36, 43.
204. Фомина Е.М. «Щегол» Д. Тартт как роман воспитания// Новый филологический вестник. – 2017. – №4 (43). – С. 261-271.
205. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та. –1987. – С. 232-263.
206. Хализев В.Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. – М. –1988. – С. 219-240.
207. Халтрин-Халтурина Е.В. От романтических «вспышек воображения» к модернистским «эпифаниям»: преемственная связь // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». –2011. –№7 (69). – С. 27-36.
208. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. – 1979. – №12. – С. 253.
209. Baker J. R. Introduction // Golding W. Lord of the flies. – Edited by James R. Baker, Arthur P. Ziegler. (Casebook edition. Text, notes & criticism.). – New York, 1964. – P. 291.
210. O' Sullivan E. Comparative Children's Literature. – N. Y., London: Routledge. – 2005. – P.51.
211. Esselborn-Krumbiegel H. Der «Held» im Roman: Formen des dt. Entwicklungsromans im frühen 20. Jh. – Darmstadt, 1983. – 249 s.

212. Frye N. Blake's Treatment of the Archetype. // Blake's Poetry and Designs. ed. by Mary Lynn Johnson. – N.Y., London. – 1979. – P. 512.
213. Golding W. The Hot Gates and other occasional pieces. – London: Faber & Faber, 1965. – P. 85-102.
214. Haferkamp B. Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding. – Duisburg. – 1985. – S. 12.
215. Hewitt K. Introduction // Contemporary British Stories. – Oxford: Perspective Publications Ltd, 2005. – P. 230
216. Hirsh M. The Novel of Formation as a Genre // Genre. – 1979. – Vol. 7, № 3. – P. 293-312.
217. Jacobs J., Krause M. Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jh. – München: Beck. –1989. – S. 199.
218. Poyner J. Introduction // J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / Ed. by Jane Poyner. Athens, OH: Ohio University Press. – 2006. – P. 1–21.
219. Tanners T. The Reign of Wonder // Naivety and Reality in American Literature. – London. – 1966. – P. 342-343.
220. Wade J.-P. Doubling Back on J. M. Coetzee // English in Africa. – 1994. – Vol. 21, № 1, 2. – P. 191–219.

Диссертации

221. Алеева Е.З. Художественный мир Уильяма Голдинга: дисс. ... канд. филол. наук. – Казань, 1993. – 143 с.
222. Григорьева К.А. Автобиографическая трилогия Дж.М. Кутзее: жанровое своеобразие: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2014. – 198 с.
223. Кечерукова М.А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950-1960-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 2009. – 178 с.
224. Крученок И.В. Трагифарсовая природа условной формы в «Данцигской трилогии» Гюнтера Грасса: дисс. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2007. – 194 с.

225. Кузнецова А.В. Антиутопический роман У. Голдинга «Повелитель мух»: дисс. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2006. – 194 с.
226. Кузнецова А.И. Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 232 с.
227. Макарова И.С. Морская трилогия Уильяма Голдинга как социально-философское иносказание: проблематика и символика: дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008. – 218 с.
228. Маслова О.О. Концепт детства в научной и художественной традициях XX века: дисс. ... канд. культурологических наук. – Ярославль, 2005. – 206 с.
229. Ненилин А.Г. Стивен Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции: дисс. ... канд. филол. наук. – Самара, 2006. – 187 с.
230. Пашигорев В.Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII-XX веков. Генезис и эволюция: дисс. ... док. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005. – 333 с.
231. Струкова Е.А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 2016. – 215 с.
232. Теличко А.В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2014. – 190 с.
233. Федотова Л.В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: вторая половина XX века. дисс. ... канд. филол. наук. – Майкоп, 2003. – 176 с.
234. Шанина Ю.А. Мифопоэтика романов У. Голдинга: дисс. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2007. – 251 с.
235. Spann E. Problemkinder in der englischen Erzählkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 150-151.

Авторефераты

236. Аминева Е.С. Традиция викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2011. – 24 с.

237. Баранова К.М. Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII-XVIII веков. Становление традиций в литературе США: автореферат дисс. ... док. филол. наук. – М., 2011. – 44 с.
238. Демченкова Э.А. «Подросток» Ф.М. Достоевского как роман воспитания: Жанр и поэтика: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2001. – 22 с.
239. Ефимова Д.А. Библейские мотивы и образы в романах У. Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль»: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – СПб, 2009. – 16 с.
240. Петренко Д.И. Язык оригинала – язык перевода в условиях эпистемологической ситуации, идеологизации, деидеологизации общества: на материале романа Дж.Д. Сэлинджера «The Catcher in the Rye» и его переводов на русский язык: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Ставрополь, 2007. – 24 с.
241. Садриева А.Н. Трансформация западноевропейского романа воспитания в культурном контексте современности: автореферат дисс. ... канд. культурологии. – Екатеринбург, 2007. – 22 с.
242. Сатюкова Е.Г. Феномен «английскость» в творчестве Г. Свифта: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2012. – 22 с.
243. Фирсова А.М. Социокультурная трансформация ритуалов и обрядов инициации в мировой традиции: автореферат дисс. ... канд. философ. наук. – Нижний Новгород, 2005. – 26 с.
244. Шишкова И.А. Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков: Конец XIX-XX вв.: автореферат дисс. ... док. филол. наук. – М., 2003. – 50 с.

Словари и справочные издания

245. Гаспаров М.Л. Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 785-787.
246. Мифологический словарь / Мелетинский Е.М. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

247. Мифы народов мира, Том 1. – М.: Советская Энциклопедия, 1991. – 673 с.
248. Михальская Н.П. Зарубежные писатели. Библиографический словарь. Часть 2. – М.: Просвещение; Учебная литература, 1997. – 448 с.
249. Писатели США. Краткие творческие биографии / Я. Засурский, Г. Злобин, Ю. Ковалева. – М.: Радуга, 1990. – 624 с.
250. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1174-1177.
251. Тamarченко Н.Д. Герои // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. – С. 43-45.
252. Чудаков А.П., Чудакова М.А. Сказ // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 6. – М.: Сов. Энциклопедия, 1971. – 876 с.
253. 501 must-read books / publ. P. Manguel. – London: Bounty books, 2009. – 544 p.

Электронные ресурсы

254. Завозова А. «Не влюбиться в то, как пишет Донна Тартт, невозможно». Интервью с Анастасией Завозовой. 2015. URL: <http://bookbridge.spb.ru/fiction/donna-tartt/> (дата обращения: 29.01.2018).
255. Черноземова Е. Н. Функция экфрасических обращений в романе Донны Тартт «Тайная история» [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2016. № 4 (июль – август). С. 57–69. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2016/4/Chernozemova_Tartt-Secret-History/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 06.02.2018).
256. Armitt L. Iain Banks: «The Wasp Factory»// The Literary Encyclopedia. – 2002. URL: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=8095> (дата обращения: 17.06. 2017).
257. Banks I. Out of this world. Iain Banks on how practising with SF led to The Wasp Factory. Guardian bookshop. URL: <https://www.theguardian.com/books/2008/jul/12/saturdayreviewsfeatures.guardianreview5> (дата обращения: 23.05.2017).

258. Beth L. Comparing Iain Bank's «The Wasp Factory» with Mary Shelley's «Frankenstein».–2014.URL:<http://http://lifestyleoflaura.blogspot.ru/2014/05/comparing-iain-banks-wasp-factory-with.html> (дата обращения: 17.07.2017).
259. Farago J. J.M. Coetzee's Stunning New Novel Shows What Happens When a Nobel Winner Gets Really Weird. Rev. of «The Childhood of Jesus»//NewRepublic.14.09.2013.URL:<http://www.newrepublic.com/article/114658/jm-coetzees-childhood-jesus-reviewed-jason-farago> (дата обращения: 13.08.2017)
260. Winkler V. He is a Sister: The Monstrous (De) Construction of the Sex / Gender Binary in Iain Banks's «The Wasp Factory» // English 498: Honors Thesis. 2008. URL: <http://www.studymode.com/essays/Winkleressay8263-66906211.html> (дата обращения: 17.07.2017).
261. Stephens J. Young Adult: A Book by Any Other Name...: Defining the Genre. The Alan Review // Fall, 2007. URL: <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v35n1/pdf/stephens.pdf> (дата обращения: 05.01.2018).