

Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Южный федеральный университет»
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации

На правах рукописи

Кохан Ольга Николаевна

СОЦИАЛЬНЫЕ ЛАНДШАФТЫ НЕОВИКТОРИАНСКИХ РОМАНОВ САРЫ
УОТЕРС

5.9.2. – Литературы народов мира (филологические науки)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель-
доктор филологических наук,
доцент Джумайло О.А.

РОСТОВ-НА-ДОНУ 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Лондонский текст и геокритика	18
1.1. Понятие социального ландшафта	18
1.2. Городская топография и лондонский текст	25
1.3. Топография Лондона в романах Уотерс	36
Глава 2. Социальная проблематика неовикторианского романа	42
2.1. Неовикторианский роман	43
2.2. Интеллектуальный и художественный интертекст неовикторианских романов Уотерс	47
2.3. «Ньюгейтский» роман в художественной концепции Уотерс	61
Глава 3. Система пространственных образов в романе “Tipping the Velvet”	79
3.1. Мюзик-холл	82
3.2. Фланирование и «городская сцена» социального действия	97
3.3. Бетнал-грин и Гайд-парк	105
Глава 4. Система пространственных образов в романе “Affinity”	112
4.1. Сенсационный роман	118
4.2. Социальный очерк	124
4.3. Тюрьма Миллбанк	133
4.4. Гостиная во время спиритического сеанса	141
4.5. Хрустальный дворец	148
4.6. Образ Италии	150
Глава 5. Система пространственных образов в романе “Fingersmith”	155
5.1. Жанровое своеобразие романа	158
5.2. Лэнт-стрит и район Боро	163
5.3. Холиуэлл-стрит	169
5.4. Поместье Терновник	172
5.5. Сумасшедший дом	178
Заключение	186
Список литературы	190

ВВЕДЕНИЕ

Сара Уотерс (Sara Waters) – современная британская писательница, популярный автор романов на историческую тему. Три из шести романов Уотерс – «Tipping the velvet» («Бархатные коготки», 1998), «Affinity» («Нить, сотканная из тьмы», 1999), «Fingersmith» («Тонкая работа», 2002) – традиционно связывают с одной из тенденций историографической прозы, так называемым неовикторианским романом. Любопытно и то, что все три текста связаны с Лондоном.

Уотерс неоднократно комментировала свою творческую задачу как создание женских романов. На этом манифестируемая позиция писательницы могла бы быть исчерпана, если бы не постоянное внимание Уотерс, с одной стороны, к динамичной социальной идентичности своих героинь, тому, что Пьер Бурдье назвал бы габитусом, а с другой, – к многосоставности уклада городского пространства, тому, что Вальтер Беньямин назвал бы пористостью городского пространства: «Пористость — это неистребимый закон городской жизни, проявляющийся во всем», — в том, «как здания и действия взаимопроникают во внутренних двориках, аркадах и на лестничных маршах,... чтобы стать театром новых, непредвиденных конstellаций. Печать определенности отсутствует»¹. Уотерс не стремится к очередной репродукции культурных тропов викторианства, а напротив, – манер Стивена Маркуса² желает продемонстрировать «других» викторианцев.

Так, уже первые романы Уотерс, с которыми она триумфально вошла в большую литературу, не только выводят на первый план сапфическую героиню, помещенную в тщательно воспроизведенную историческую декорацию, но

¹ Benjamin, W. Selected Writings. Vol. 1, 1913–1926. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press. 1997: 171, 169.

² Marcus, S. The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England. New Brunswick and London: Transaction, 2009.

поражают скрупулезностью работы с историческими документами эпохи. Безусловно, Уотерс способна к игре с узнаваемыми жанровыми и стилистическими клише (сенсационный, ньюгейтский роман, роман воспитания и др.) и искусна в «тонкой работе» спарывания монограмм с украденных платков великих романистов XIX века (Диккенса, Коллинза, Бульвер Литтона) для создания faux-Victorian fiction³⁴. Однако перед нами не только постмодернистская историографическая метапроза, проблематизирующая исторический протокол. Ее цель иная: каждый раз в текстах Уотерс возникает социальный ландшафт как сложное взаимодействие групп, классов, субкультур со своей динамикой и со своей психологией. Иными словами, романы Уотерс глубоко социальны; она заставляет читателя понять, как ее героини находят самоопределение внутри пористой ткани социального поля городской жизни. В одном из интервью писательница подчеркивает: «Класс всегда имел большое значение в Британии. Вы не можете и не должны игнорировать это. Классовые проблемы всегда представлялись мне увлекательным предметом для размышлений и письма».⁵

Сегодня сенсационные сюжеты романов писательницы скорее привлекают внимание к тщательной исследовательской работе Уотерс-историка и знатока литературы викторианской эпохи, лежащей в их основании. Хорошо известен факт обращения Уотерс к художественному творчеству сразу после защиты диссертации по истории гендера в контексте социальной и культурной жизни Лондона XIX в.⁶ Уотерс не рассматривает собственное художественное творчество лишь как путь создания сенсационных картин прошлого или исторических «виньеток»: «исторические художественные произведения, которые

³ Heilman, Ann and Mark Llewellyn: Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1990-2009 // Palgrave MacMillan, 2010. – P. 323.

⁴ Ciocia, S. ‘Queer and Verdant’: the textual politics of Sarah Waters’s neo-Victorian novels // Literary London. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15.

⁵ Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

⁶ Waters, S. “Wolfskins and Togas: Lesbian and Gay Historical Fictions, 1870 to the Present” (Unpublished Doctoral Thesis, Queen Mary and Westfield College, University of London, 1995).

отчасти усложняют наше чувство и понимание прошлого»⁷, также выступают как форма показа исторической действительности, провоцирующей анализ и оценку бытующих социальных практик.

Обратим внимание на отдельные контексты письма Уотерс, возникшие в результате ее исследовательских интересов:

- постфукодианская научная традиция⁸, влияния которой было трудно избежать историку 1990 гг. В нашей работе мы будем активно использовать концепт гетеротопии, представленный в нескольких статьях Мишеля Фуко;
- интерес к истории социализма, женским сообществам и движению суфражисток, отдельным текстам, связанным с социальными институтами, практикой благотворительности. К примеру, одна из героинь Уотерс в читальном зале Британского музея делает заметки из исторических трудов “The Criminal Prisons of London” и “Scenes from Prison Life” (1862) социального реформатора и журналиста-первоходца Генри Мэйхью. В ее руках также оказывается исследование тюремного реформатора Элизабет Фрай “Observations on the Visiting, Superintendence and Government of Female Prisoners” (1827), обращенное к содержанию заключенных женщин;
- под влиянием трудов Э. Шоултер и развивающейся гинокритики Уотерс интересуется популярными романами викторианской эпохи, при этом написанными на профессиональном уровне женщинами. Помимо Браддон и Бронте, в ее списке фигурируют также малоизвестные в России авторы исторического романа Крис Хант и Филиппа Грегори. Писательницу привлекла и вдохновила фигура Крис Хант, автора-женщины, которую, как правило,

⁷ Weaving a Tale of Love and Death in London ‘The Paying Guests,’ by Sarah Waters, Looks at 1920s Britain <https://www.nytimes.com/2014/09/10/books/the-paying-guests-by-sarah-waters-looks-at-1920s-britain.html>

⁸ В своей диссертации Уотерс цитирует Фуко. См. также Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52; Mitchell K. “I’d love to write an anti-Downton!”: An interview with Sarah Waters // Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives, ed. K. Mitchell, London: Bloomsbury, 2013. – Pp. 129-141.

представляли мужчиной. В своих романах “Street Lavender” и “N for Narcissus” она создавала исторические декорации Лондона для историй любовных отношений. Однако отметим, что, по признанию Уотерс, на ее творчество повлияло и наследие многих писательниц-интеллектуалок XX века, в том числе Айрис Мердок, Сильвии Таунсенд Уорнер и Анджелы Картер. Для Уотерс, как и для вышеупомянутых писательниц (в особенности, Картер), стремление женщин к пониманию своих жизненных принципов превалирует над вопросом поиска идентичности;

— Уотерс, очевидно, знакома с перформативной теорией гендерса Джудит Батлер “Gender trouble: feminism and the subversion of identity” (1990), как правило, идущей в комбинации с исследованиями публичного и приватного пространств и гендерных практик. В особенности интересны феминистские тексты об исключении женщин из публичных пространств – “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity” (1985) Джанет Вольф и “Modernity and the Spaces of Femininity” (1988) Гризельды Поллок.

— наконец, отметим интерес к культурной истории Лондона (культуре мюзик-холлов, истории книжной торговли и пр.), глубокое чувство причастности лондонскому пространству, о котором она неоднократно говорила в своих интервью⁹.

Степень исследованности научной проблемы

Помимо успеха романов Уотерс и их экранизаций у широкого читателя писательнице удалось привлечь внимание представителей серьезной академической среды. С одной стороны, доказательством этому стали

⁹ См. См. Mitchell, K. “I’d love to write an anti-Downton!”: An interview with Sarah Waters // *Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives*, ed. K. Mitchell, London: Bloomsbury, 2013. – Pp. 129-141.

Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

многочисленные престижные награды и премии¹⁰. С другой, – возрастающее стремление помещать романы Уотерс в самые разнообразные исследовательские контексты. Интерес к романам Уотерс проявляют и литературоведы, и культурные антропологи, и исследователи, работающие в русле гендерных подходов. Обращает на себя внимание несоизмеримость количества исследований наследия писательницы в отечественном и зарубежном литературоведении. В то время, как корпус англоязычной критики представлен статьями и коллективными монографиями, в отечественном литературоведении подобное многообразие отсутствует. Творчество Уотерс остается малоизученным и представлено лишь единичными исследованиями¹¹, преподносящими романы писательницы преимущественно сквозь призму интертекстуального диалога с викторианской литературой.

¹⁰ За книгу «Tipping the velvet» («Бархатные коготки») (1998) Сара Уотерс она была удостоена литературной премии «Stonewall Book Award», которую вручает ведущая организация Британии «Stonewall». Ее роман «Affinity» («Нить, сотканная из тьмы») (1999) получил награду «Stonewall Book Award» и премию Сомерсета Моэма, а произведение «Fingersmith» («Тонкая работа») (2002) вошел в шорт-лист литературной премии «Оранж» (Orange Broadband Prize for Fiction). Другие произведения Сары Уотерс также нашли признание публики. Ее роман «The Night Watch» («Ночной дозор») (2006) был представлен в шорт-лист Букеровской премии и в лонг-лист литературной премии «Оранж». За произведение «The Night Watch» Сара Уотерс получила также литературную премию «Stonewall». Ее книга «The Little Stranger» («Маленький незнакомец») (2009) была названа лучшей книгой 2009 года по версии газеты «Times» и вошла в шорт-лист Букеровской премии. Последний роман Сары Уотерс «The paying guests» («Постояльцы») (2014) вошел в шорт-лист премии «Baileys Women's Prize for Fiction».

¹¹ См. Мохначева, О. В. Роман-пастиш как отражение художественных миров Сары Уотерс / О. В. Мохначева, Ю. Погребная // Актуальні проблеми філології і методики викладання мов: зб. наук. праць / редкол.: С. І. Ковпік (гол.), В. А. Гаманюк, А. В. Козлов та ін. – Кривий Ріг, 2013. – Вип. 10. – С. 110-125; Скороходько Ю.С. Неовикторианский роман младшего поколения. Поэтика и жанровое своеобразие. М.: «Флинта», 2018; Илунина, А.А. Интертекстуальный диалог с викторианской литературой в романах Сары Уотерс как средство реализации феминистской проблематики // Вестник Костромского университета, 2021, №1, с. 141-146; Шурикова, Н.С. Двойничество в романе С. Уотерс «Тонкая работа» // Новый филологический вестник, 2021, №3, с. 409-418; Егорова, В.В., Находкина, А.А. К вопросу о неовикторианском постмодернизме в английской литературе (на примере романа Сары Уотерс "Fingersmith") // Филологический аспект, 2017, №5, с. 78-84; Исаева, Н.Н., Прокурин, Б.М. Неовикторианство и/или антивикторианство? Викторианская эпоха в романе Сары Уотерс «Нить, сотканная из тьмы» // Евразийский гуманитарный журнал, 2021, №2, с. 87-94; Мартуль, В.А., Ивойлова, Н.Ю. О феномене неовикторианского романа (на материале произведения С. Уотерс «Тонкая работа») // Социальные и гуманитарные знания, 2018, №2, с. 117-122.

Закономерна тенденция рассматривать романы Уотерс как исторические¹².

Рэйчел Кэрролл подчеркивает, что такой подход вытекает из признания романов писательницы «исторически обоснованными», опирающимися на документальные источники и литературные традиции конца девятнадцатого века. Джером де Гроот, Кей Митчелл¹³ видят влияние творчества писательницы на развитие исторической фантастики как жанра. При этом отмечается и специфика: Дженифер Терри описывает творческий проект Уотерс как «девиантную историографию»¹⁴. При этом ученые подчеркивают как следование традиционным для викторианской эпохи формам повествования, так и эксперимент с ними (Сара Гэмбл, Шерил Уилсон, Мэнди Куллен, Майкл Константини)¹⁵.

Коллективная монография “Sarah Waters and Contemporary Feminisms” (2016)¹⁶, подготовленная А. Джонс и К. О’Каллахан, помещает творчество писательницы в разнообразные контексты художественной практики и теории феминизма как литературоведческого подхода и, шире, интеллектуального и социополитического движения. Романы Уотерс, с одной стороны, делают вклад в феминистскую историографию (место женщины в обществе в исторической перспективе и в соответствии с «волнами» феминизма), о чем также

¹² Marie-Luise Kohlke, ‘Into History through the Back Door: The “Past Historic” in Nights at the Circus and Affinity’, Women: A Cultural Review 15:2 (2004), 153–66; Boehm, K. Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters // Studies in the Novel, Vol. 43, No. 2. – 2011. – P. 237-257.

¹³ de Groot, J. ““Something New and a Bit Startling”: Sarah Waters and the Historical Novel’, Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives, ed. by Kaye Mitchell (London: Bloomsbury, 2014), pp. 56–68. Mitchell, K. ‘Introduction: The Popular and Critical Reception of Sarah Waters’, Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives, ed. by Kaye Mitchell (London: Bloomsbury, 2014), pp. 1–15.

¹⁴ Terry, J. ‘Theorising Deviant Historiography’, differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 3:2 (1991), 55–74 (p. 55).

¹⁵ Wilson, Ch. ‘From the Drawing Room to the Stage: Performing Sexuality in Sarah Waters’s Tipping the Velvet’, Women’s Studies, 35:3 (2006), 285–305; Koolen, M., ‘Historical Fiction and the Revaluing of Historical Continuity in Sarah Waters’s Tipping the Velvet’, Contemporary Literature, 51:2 (2010), 371–97. Gamble, S. ““You cannot impersonate what you are”: Questions of Authenticity in the Neo-Victorian Novel’, Lit: Literature, Interpretation, Theory, 20:1 (2009), 126–40; Constantini, M. ‘Faux-Victorian Melodrama’ in the New Millennium: The Case of Sarah Waters // Critical Survey, Vol. 18, No. 1. – 2006. – pp. 17-39.

¹⁶ Jones, A., O’Callaghan, C. (Ed.) Sarah Waters and Contemporary Feminisms. L.: Palgrave Macmillan, 2016.

свидетельствуют ее изыскания как историка. При этом, как правило, акцентируется ревизионистское прочтение истории, в особенности истории гендера и женской сексуальности из либеральной перспективы современности (Жаннет Кинг, Кора Каплан, Розарио Ариас, Энн Хейлманн, Марк Льюэллин, Луиза Йейтс, Рэйчел Кэрролл, Надин Мюллер, Полина Палмер¹⁷).

Не вступая в острую полемику с вышеуказанными учеными в этой магистральной для писательницы проблематике, нам представляется важным выделение именно социальной, субкультурной, городской составляющей. Так, особо ценным для нас становится замечание А. Джонс и К. О'Каллахан о том, что «Уотерс затрагивает вопросы, которые вызывают разногласия между женщинами (такие как класс и экономические условия)»¹⁸. Класс в ряду других вопросов также рассматривается в статье Сюзаны Онеги¹⁹. А в книге Скороходько Ю.С. неоднократно подчеркивается значение социальной критики в викторианской и

¹⁷ Mitchell, K. (Ed.) *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury, 2013; King, J. *The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), pp. 3–4; Kaplan, C. ‘Fingersmith’s Coda: Feminism and Victorian Studies’, *Journal of Victorian Culture* 13:1 (Spring 2008), 42–55; Arias, R. ‘Epilogue: Female Confinement in Sarah Waters’s Neo- Victorian Fiction’, *Stones of Law, Bricks of Shaming: Narrating Imprisonment in the Victorian Age*, ed. by Frank Lauterback and Jan Alber (Toronto: University of Toronto Press, 2009) pp. 256–77; Heilmann, A. ‘Specters of the Victorian in the Neo-Forties Novel: Sarah Waters’s *The Little Stranger* (2009) and its Intertexts’, *Contemporary Women’s Writing* 6:1 (2012), 38–55; Llewellyn, M. ““Queer? I Should Say It Is Criminal!”: Sarah Waters’s *Affinity* (1999)”, *Journal of Gender Studies* 13:3 (2004), 203–14; Yates, L. ““But it’s only a novel, Doran”: Neo-Victorian Fiction and the Process of Re-Vision”, *Neo-Victorian Studies* 2:2 (Winter 2009/2010), 186–211; Carroll, R. ‘Rethinking Generational History: Queer Histories of Sexuality in Neo-Victorian Feminist Fiction’, *Studies in the Literary Imagination*, 39:2 (2006), 135–47; Muller, N. ‘Not My Mother’s Daughter: Matrilinealism, Third- wave Feminism & Neo-Victorian Fiction’, *Neo-Victorian Studies* 2:2 (2009/2010), 109–36; Palmer, P. ““She began to show me the words she had written, one by one”: Lesbian Reading and Writing Practices in the Fiction of Sarah Waters”, *Women: A Cultural Review*, 19:1 (2008), 69–96; Ciocia S. ‘Queer and Verdant’: the textual politics of Sarah Waters’s neo-Victorian novels // *Literary London*. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15.

¹⁸ Jones, A., O’Callaghan, C. (Ed.) *Sarah Waters and Contemporary Feminisms*. L.: Palgrave Macmillan, 2016. P.4.

¹⁹ Onega, S. *Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters’ Fingersmith*, *Études britanniques contemporaines*, 2015.

неовикторианской литературе, написанной в жанре сенсационного романа²⁰.

Непосредственно к пространственным образам в романах Уотерс обращались несколько исследователей в рамках квалификационных работ и статей²¹, однако в их интерпретации пространственные локусы были связаны исключительно с проблемой гендера, не класса. Так, Адель Джонс²², в исследовании романа “Night Watch” опирается на работы географа-феминистки Дорин Мэсси и Джудит Халберстам, утверждая, что репрезентации Уотерс как домашних, так и общественных мест - это пространства, в которых слышны голоса маргинализированных персонажей. О’Каллахан в статье «Sarah Waters Victorian domestic spaces; or the lesbians in the attic» (2014)²³ противопоставляет приватные и публичные пространства как способы проявления сексуальности героинь. А Мари Хьюз-Эдвардс²⁴ утверждает, что неоднократное возвращение Уотерс к образам карательных и воспитательных учреждений (тюрьмы и приюты) несет критику эмоционального и интеллектуального подавления женщин, распространенного не только в викторианскую эпоху, но и сегодня.

Изучаемые нами пространственные образы неовикторианских романов Уотерс в их связи с социальными вопросами и идентичностью героини пока не становились предметом систематического внимания исследователей. В

²⁰ Скороходько, Ю.С. Неовикторианский роман младшего поколения. Поэтика и жанровое своеобразие. М.: «Флинта», 2018.

²¹ Hall, D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006. – P. 88; Pettersson, L.E. Neo-Victorian Novels of Spectacle: Mapping Gendered Spaces in the City, Thesis Submitted for the Degree of PhD in English Studies Department of English, University of Malaga, 2013; Pohl, R. Sexing the Labyrinth: Space and Sexuality in Sarah Waters' Affinity // Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives, ed. K. Mitchell, London: Bloomsbury, 2013. – Pp. 29-41; Wood, R. “Walking and Watching” in Queer London: Sarah Waters’ Tipping the Velvet and The Night Watch’, Journal of Lesbian Studies, 17:3–4 (2013), 305–16.

²² Jones, A. ‘Disrupting the Continuum: Collapsing Space and Time in Sarah Waters’s The Night Watch’, Journal of Gender Studies 23.1 (2014): 33–44.

²³ O’Callaghan, C. ‘Sarah Waters’s Victorian Domestic Spaces; Or, The Lesbians in the Attic’, Peer English: The Journal of New Critical Thinking, 9 (2014), 122–38.

²⁴ Hughes-Edwards, M. ‘Better a prison ... than a madhouse!’: Incarceration and the Neo-Victorian Fictions of Sarah Waters In Jones A., O’Callaghan, C. (Ed.) Sarah Waters and Contemporary Feminisms. L.: Palgrave Macmillan, 2016, 133-151.

следующих главах мы продемонстрируем: связь городского пространства и психологии персонажа Уотерс, его идентичности (социальной и гендерной); наличие в текстах Уотерс отдельных городских локаций, значимых как для выстраивания художественной полноты топографических реалий, так и для понимания концепции героя и сюжета; связь романного пространства с так называемым лондонским текстом, в том числе, с интертекстом знаменитых писателей-лондонцев (Диккенса, Коллинза, Браддон и др.); тенденцию Уотерс к показу гетеротопий, которые являются неотъемлемой частью идентичности их обитателей.

Актуальность исследования обусловлена и разнообразием функций пространственных топосов в творчестве Сары Уотерс, и современными тенденциями в литературоведении, которые вызваны так называемым пространственным поворотом, вниманием к социальным (классовым и субкультурным) аспектам пространства, места, городского ландшафта.

Новизна настоящей работы определяется в первую очередь, отсутствием исследования пространственных образов как системы, определяющей социальный ландшафт романов Уотерс, что позволяет существенно уточнить и дополнить представление о проблематике творчества писательницы, отнюдь не исчерпываемой вопросами гендера и сексуальности. Во-вторых, для проведения анализа используется комплексная методология с опорой на культурно-исторический подход с элементами геокритики, который не применялся при анализе творчества Уотерс. Наконец, образы пространства позволяют продемонстрировать тесную связь авторского неовикторианского проекта с разнообразными жанровыми традициями литературы XIX века, в которых пространственные топосы играли немаловажную роль.

Объектом исследования стала художественная презентация социальных ландшафтов в неовикторианских романах Сары Уотерс «Tipping the velvet»

(«Бархатные коготки») (1998), «Affinity» («Нить, сотканная из тьмы») (1999), «Fingersmith» («Тонкая работа») (2002).

Предмет исследования – система пространственных образов, формы и функции отдельных локусов, их историко-культурные и символические значения в концептуальном целом исследуемых романов.

Цель исследования – предложить оригинальную концепцию социальных ландшафтов неовикторианских романов Сары Уотерс с помощью анализа системы пространственных образов.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. С опорой на существующие работы академического характера дать представление о социальном ландшафте, лондонском тексте, городской топографии в современном литературоведении, предложить комментарий топографии Лондона в текстах Уотерс (Глава 1);

2. Охарактеризовать социальную проблематику неовикторианского романа Уотерс, обратившись к ключевым источникам интеллектуального и художественного интертекста и феномену «ньюгейтского» романа (Глава 2);

3. Предложить анализ и интерпретацию системы пространственных образов в романе “Tipping the Velvet”, продемонстрировать их связь с топосами романа воспитания, очерка, социально-психологического романа (Глава 3);

4. Дать развернутую характеристику пространственных образов в романе “Affinity”, прокомментировать их связь с топосами сенсационного романа и социального очерка (Глава 4);

5. Предложить развернутый комментарий пространственных локусов в романе “Fingersmith”, указать на их связь с топикой сенсационного и социально-психологического романа (Глава 5).

Материалом исследования послужили неовикторианские романы “*Tipping the Velvet*” («Бархатные коготки»), “*Affinity*” («Нить, сотканная из тьмы»), “*Fingersmith*” («Тонкая работа») Сары Уотерс²⁵.

Методология исследования базируется:

- на культурно-историческом подходе с элементами геокритики (при анализе художественной репрезентации городской топографии и практик передвижения по городу, семантики публичных пространств, отдельных локусов, при выделении гетеротопических пространств и др.);
- на исторической поэтике жанров и интертекстуальном подходе (при обзоре жанровой специфики неовикторианского историографического романа Уотерс, в особенности, поэтики и практики ньюгейтского, сенсационного, социально-психологического романа и социального очерка в XIX в.);
- на традиционном аналитико-интерпретационном подходе (при комментировании отдельных фрагментов текста);
- корпусе современных неовикторианских исследований (*Neo-Victorian Studies*) (при характеристике художественных новаций Уотерс как автора, предлагающего свою оригинальную концепцию историографического неовикторианского романа).

В нашем исследовании, помимо понятий пространственный локус, система пространственных образов и социальный ландшафт, мы также используем широкое понятие художественная репрезентация пространства, которое позволяет

²⁵ Цитируя романы в тексте диссертации, мы используем их русские переводы, в отдельных случаях поясняя особенности англоязычного текста. Далее по тексту используются следующие указания на романы в электронном издании: БК – Уотерс, С. Бархатные коготки: роман / пер. с англ. Л. Бриловой. М.: Эксмо, 2008 (электронное издание); Н – Уотерс, С. Нить, сотканная из тьмы: роман / пер. с англ. А. Сафонова. М.: Эксмо, 2009 (электронное издание); ТР – Уотерс, С. Тонкая работа: роман / пер. с англ. Н. Усовой. М.: Иностранка, Азбука Аттикус, 2018 (электронное издание).

указать на значение пространства для понимания сюжета, а также продемонстрировать, как тесно изменения в мироощущении персонажей связаны с социальным ландшафтом. Иными словами, как художественная презентация пространства реализуется согласно индивидуальным, социальным и культурным моделям и становится частью «конструктивного» замысла автора, его концепции.

Рассматривая выделенные пространственные образы как элементы концептуально выстроенной системы, мы стремимся раскрыть неовикторианскую (ревизионистскую и социально ангажированную) позицию автора. В связи с этим целесообразно проанализировать следующее:

1. Виды пространств, в которых находятся женские персонажи романов Уотерс, их связь с историко-культурными реалиями, социальными и гендерными практиками, символическими значениями и жанровыми клише викторианской литературы. Особо обращают на себя внимание: гетеротопические локусы и пространства социальных грез (утопий), а также собственно городской ландшафт богатых и бедных районов Лондона;

2. Тесную связь пространственных локусов, с одной стороны, с бытующими в викторианскую эпоху практиками гендерного подавления и социальной сегрегации общества, а с другой – с важнейшей для писательницы темой самоопределения женщины, ее независимости от нормативного контроля в вопросах выражения своей гендерной, сексуальной и классовой идентичности;

3. Характер перемещения героинь в городском (лондонском) пространстве, в художественной форме воссозданном в романах Уотерс. В рамках данного аспекта нас интересует прежде всего определенная стратегия движения женщины в публичном городском пространстве (в особенности, фланирование, свободное передвижение филантропа и леди-визитера), а также роль изменения траектории движения (топография богатых и бедных районов города) в композиции и концепции романа.

Теоретическая значимость диссертации заключается в разработке самостоятельного подхода к исследованию функциональности пространственных образов в неовикторианской литературе.

Практическая значимость исследования связана с возможностью использовать его материалы при составлении программ университетских дисциплин, посвященных изучению неовикторианского романа в новейшей английской литературе, а также творчестве Сары Уотерс.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Социальные ландшафты романов Уотерс предстают в исторически точных реконструкциях городской топографии, при этом наименования районов, улиц, площадей, парков, названия публичных пространств (музик-холлов, тюрем, выставок, музеев и др.) всегда имеют функциональное значение для концепции романов, прежде всего, для уточнения его социальной проблематики. Функции разных типов пространств в романах писательницы тесно связаны с ревизионистским прочтением викторианского статуса кво, переоценкой легитимных социальных и гендерных практик эпохи: городское «пористое» пространство улиц, связывающих бедные и богатые районы Лондона, позволяет героям маргинального статуса наблюдать самые разные сцены социальной и культурной жизни общества, включая самые неприглядные; локусы гетеротопического и утопического характера становятся микромоделями викторианского общества, с бытующими в них практиками узнечества (тюрьма Миллбанк, сумасшедший дом), скрываемыми формами трансгрессии (музик-холлы, гостиная во время спиритического сеанса) и социальными грезами (Хрустальный дворец, Гайд-парк).

2. В романах Сары Уотерс возникает образ героини-наблюдателя, занимающей в разной степени маргинальную позицию и способную преодолевать границы своего класса. Ее точка зрения и жизненный опыт позволяют писательнице представить разнообразную палитру социальной жизни

викторианской эпохи, а в некоторых случаях предложить «физиологические» очерки городской повседневности. Такими героями, с одной стороны, стали женщины, социальная трансгрессия которых была отчасти легитимирована обществом: актриса мюзик-холла (фланирующая по Лондону и наблюдающая нравы публики как спектакль ради превращения в спектакль), героиня-филантроп (также свободно пользующаяся городской «пористостью», и наблюдающая нравы публики, но уже с целью социальных изменений). С другой стороны, Уотерс создает впечатляющие образы преступниц и мошенниц, а также образы, связываемые с формирующимся представлением о свободной женщине, феминистке, социалистке и т.п.;

3. Лондон в социально-психологических романах Уотерс становится местом поиска идентичности, пространством самовыражения и обретения классового сознания (“Tipping the velvet”), местом санкционируемого обществом узничества и скрытых от него трансгрессий, преступности, мошенничества и социального реванша, бытующих в столице, далекой от триумфа викторианских идеалов респектабельности (“Affinity”), отражением повседневных условий существования и социальной психологии представителей неблагополучных районов города (“Fingersmith”);

4. В создании своих неовикторианских романов Сара Уотерс опирается на: собственные научные изыскания как профессионального историка, специалиста по истории гендер, социальных и культурных практик позднего викторианства; постфукодианскую критику и сложившуюся традицию постмодернистского историографического романа; отсылки к художественным и документальным текстам викторианской эпохи; традиции популярных жанров XIX века - Ньюгейтского романа, сенсационного романа, социального (физиологического) очерка, социально-психологического романа. При этом искусство Уотерс отмечено заметными новациями в жанре историографического неовикторианского романа: имеющаяся в нем постмодернистская жанровая

саморефлексия уступает место социальной повестке и отчетливо манифестируемой идейной концепции романа; центральное место занимает женский персонаж, предлагающий новую интерпретацию повседневных практик с позиций аффективного восприятия опыта.

Апробация работы. Основные положения исследования были представлены в качестве докладов на научных конференциях и симпозиумах, а также в 22 научных работах (общий объем – 7,1 п.л.), среди которых 5 публикаций в журналах из Перечня ВАК РФ (одна – в соавторстве с О.А. Джумайло). В тексте диссертации в полном соответствии с поэтапно разрабатываемой в течение нескольких лет диссертационной темой использованы материалы статей, опубликованных в научных изданиях и отраженных в списке литературы (пп. 22-43).

Структура работы. Настоящая работа состоит из пяти глав, введения, заключения и списка литературы. В первой главе представлен обзор различных подходов к изучению пространства, социального ландшафта, городской топографии и лондонского текста в современной гуманитарной науке. Кроме того, в ней также дан краткий анализ художественной реконструкции топографии Лондона в текстах Уотерс. Вторая глава посвящена социальной проблематике неовикторианского романа, интеллектуальному и художественному интертексту исследуемых романов Уотерс и месту «ньюгейтского романа» в ее художественной концепции. Третья глава предлагает общую жанровую характеристику романа “*Tipping the velvet*” и его интерпретацию с позиции функционирования в нем пространственных локусов и траекторий перемещения по городской «сцене». В четвертой главе интерпретируется роман “*Affinity*”, в котором с опорой на наследие Диккенса Уотерс комбинируются сенсационный и социально-психологический роман, а также элементы социального очерка. Основное внимание удалено гетеротопиям и пространствам утопических грэз. Предмет анализа заключительной пятой главы – роман “*Fingersmith*”, его

жанровое своеобразие и пространственные локусы. В заключении представлены выводы.

ГЛАВА 1. ЛОНДОНСКИЙ ТЕКСТ И ГЕОКРИТИКА

1.1. Понятие социального ландшафта

В ныне широко известном труде Анри Лефевра «Производство общественного пространства» (1974) была предложена концепция пространства, которая меняла прежний взгляд на него, как на феномен, рассматриваемый лишь с точки зрения категорий размера и объема: «Пространство не является «рамкой», например рамкой для картины, оно не является формой или «контейнером», существующим лишь для того, чтобы извлечь то, что в него «поместили». Пространство – это социальная морфология: это жизненный опыт, который сам по себе формирует живой организм и тесно связан с его функциями и структурой»²⁶. Теория о производстве пространства французского философа сделала его одним из ведущих европейских мыслителей, оставившим множество трудов, связанных с различными темами в области философии, социологии, литературы, музыки, лингвистики и урбанистики. Лефевр призывал ученых использовать междисциплинарные подходы в исследованиях пространства и подчеркивал актуальность пространственной критики. Согласно ученому, необходимо понимание того, как мы формируем пространства и как пространства формируют идентичности; важно и то, что пространство приобретает характеристику текущего, изменяемого и производимого: «Говоря о социальном пространстве, мы сталкиваемся не с одним, а с бесконечным множеством пространств»²⁷.

²⁶ Lefebvre, H. The Production of Space. Trans. Donald Nicholson-Smith. 1974. Oxford: Blackwell, 2009. P. 93-94.

²⁷ Там же. Р. 86.

Сьюзен Стэнфорд Фридман развивает идеи Лефевра, утверждая, что пространство это не статическая или пустая сущность, а скорее «пространственная организация человеческих обществ, культурных значений и институтов, которые исторически производятся в определенных пространственных локациях»²⁸. Исследовательница обращает внимание на «риторику пространственности», то, как локации меняют идентичность и позволяют совершать динамичные культурные преобразования: «Новая география формирует идентичность как исторически сложившееся место, местоположение, позицию, местность, пересечение, сеть, перекресток значений. Она формирует не органическое развертывание идентичности, а скорее отображение территорий и границ, диалектику того, что внутри и снаружи, в центре и по краям, осевые пересечения различных позиций и пространств динамического столкновения»²⁹.

Так пространственные параметры литературных произведений отражают современные представления авторов о социальных отношениях и позволяют их комментировать. Ширли Арднер настаивает на том, что пространство отражает социальную организацию: «Общества создавали свои правила, свои культурные практики, и тем самым создавали границы социальных сфер, уровни и территории с невидимыми изгородями и территориями, со своими воображаемыми лестницами и мостами»³⁰. Арднер объясняет, как пространство является двойной формой восприятия: пространство отражает социальную организацию и является нейтральным фоном; в то же время поведение людей в определенных условиях обусловлено типом пространства, оно влияет на взаимодействие его обитателей.

Хотя место определяется границами, которые могут быть изменчивыми, в отличие от пространства, - это географическая локация, которую можно ощутить

²⁸ Friedman, S. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton UP, 1998.

²⁹ Там же Р. 19.

³⁰ Ardener, Sh. “Ground Rules and Social Maps for Women: An Introduction.” *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*. 1981. Ed. Shirley Ardener. Oxford and New York: Berg, 1997. 1-30. P. 1-2.

физически. Пространство же соотносится с функцией места и обычно описывается как психический или психологический опыт. Мишель де Серто определяет пространство как «практическое место», которое становится значимым благодаря социальным практикам. Это означает, что место является топографическим выражением географической локации, в то время как пространство является социальным и функциональным проявлением места.

Де Серто выделяет прогулку как элементарный способ восприятия города: «Типичные практики города живут на окраине или за его пределами, откуда и начинается их опыт [...] тела пешеходов (*Wandersmän*) следуют изгибам городского текста, который они пишут, не имея возможности прочитать. Эти практики включают пространства, которые невозможно увидеть»³¹. Де Серто обозначает пространство как социальную конструкцию и выделяет различные слои, которые способствуют субъективному восприятию города, а также подчеркивает, как пространство становится социальным измерением места.

Работа Юргена Хабермаса «Структурная трансформация публичной сферы: исследования относительно буржуазного общества» (1962) была переведена на английский язык в 1989, всего за два года до Лефевра. Она является важным вкладом в пространственные исследования. Хабермас считает, что публичная сфера является дискурсивной и социальной: «Хотя это было более или менее прочно интегрировано в иерархический порядок, локально укоренившиеся представления о социальных рангах, общественность могла интерпретировать как созданные свободными людьми.»³². При этом любопытно утверждение Тови Фенстера о том, что пространство, в котором ценности предстают в дилемии

³¹ De Certeau, M. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1988. P. 93.

³² Habermas, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trans. Thomas Burger. 1962. Cambridge (Mass): MIT Press, 1991. P.131.

публичное/приватное, регламентирует запреты, «потому что культурному устройству пространства свойственно лишать женщин власти и влияния»³³.

Работа Дорин Месси о динамическом взаимодействии социальных отношений класса и социальной организации производства пространства является особенно важной. Ее книга «Пространство, место и гендер» (1994)³⁴ помещает географию в основу социальных исследований, рассматривающих пространственность и социальные отношения. Объединяя вместе три вопроса – пространственную идентичность, контекст значения места по отношению к гендеру и гендер, пересекающийся с другими социально построенными категориями, – можно утверждать, что феминистские географические исследования связывают категории пространства, места и гендера. К примеру, Макдауэлл подчеркивает, что женщины, которые перемещаются одни по общественным местам города ночью, могут считаться менее приличными или менее достойными: «Таким образом, для женщины в общественном месте ее пространственное положение используется для определения предполагаемых социальных характеристик и особенно морали»³⁵.

Фридман выделяет понятие, которое называет «географией идентичности» и определяет его как новую позиционную, локальную, пространственную, т. е. географическую концепцию идентичности, которая может находить себя как в границах нормативности, так и в зонах лиминальности.

Следует уточнить понимание нами «ландшафта». В то время как «пространство» понятие общее, «место» - это локализованный (топографический) сегмент некого пространства, который его обитатели наделяют собственным значением, и к которому они испытывают эмоциональную привязанность и чувство культурной причастности. Конкретное место, таким образом, выступает

³³ Fenster, Tovi. “Gender and the City: The Different Formations of Belonging.” A Companion to Feminist Geography. Ed. Lise Nelson and Joni Seager. Oxford: Blackwell, 2005. 242-56. Print.

³⁴ Massey, D. Space, Place and Gender. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999. Print.

³⁵ McDowell, L. “City Life and Difference: Negotiating Diversity.” Unsettling Cities. 1992. Ed. John Allen, Doreen Massey and Michael Pryke. London and New York: Routledge, 1999. 95-136. Print.

как «особая совокупность социальных отношений»³⁶. Отношение к тем или иным местам может быть разным у разных индивидов, а их интерпретации места нередко имеют «диалогическое измерение»³⁷. Таким образом, место подчас оказывается гораздо более эффективным рабочим термином, чем пространство, так как соотносится с идентичностью человека, его самоопределением в мире социальных связей. Так и ландшафт можно понимать как связующее звено между пространством и местом: человек пребывает в определенном ландшафте (например, городском лондонском ландшафте) в статике или в движении. Это более крупная единица, чем место, с точки зрения географического и топографического масштаба, но при этом она сохраняет в себе определенные свойства места или ряда мест.

Предложенный нами краткий обзор исследований пространства в современном гуманитарном знании должен быть дополнен собственно литературоведческими концепциями, в которых все более ощутимо влияние «пространственного поворота», междисциплинарных идей и понятий.

Пространство стало одним из основных объектов изучения литературоведения с момента распространения идей М.М. Бахтина, разработок московско-тарпуской школы, а также концепций городского текста в отечественном литературоведении. Интерес к пространству в западной науке также возник в связи с идеями постструктурализма, постепенно заняв позицию «центральной метафоры и топоса в литературе»³⁸. Особое внимание к пространству провоцировала мысль о связи между пространством и героем, о том, что пространства / места, в которых мы обитаем, оказывают решающее влияние на формирование индивидуальной и коллективной идентичности. Пространственные

³⁶ Massey, D. P. 154.

³⁷ Prieto, E. Literature, Geography and the Postmodern Poetics of Place. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, P. 14.

³⁸ Peraldo, E. Introduction. The meeting of two practices of space: literature and geography. In: Peraldo, E. (ed.) Literature and Geography: The Writing of Space throughout History. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, P.1.

координаты дополняются социальными, поскольку мы пытаемся осмыслить их, проецируя на них неоднородный социальный и культурный опыт.

Среди популярных подходов, возникших в результате так называемого пространственного поворота: психогеография, описание и комментарий прогулок по забытым или малопривлекательным местам, городским окраинам и пр.; геопоэтика, комбинация исследований художественной поэтики пространства, эстетики и географии; экокритика, в которой геокритические выводы сочетаются с экологической повесткой. Таким образом литературоведение оказывается тесно связанным с психологией, культурной и социальной антропологией, урбанистикой, географией и пр.

Однако наиболее распространенным термином стала геокритика, исследующая различные взаимосвязи между физическим пространством и его художественным воплощением, между топографическими и географическими объектами и их репрезентацией в тексте. И с позиции «пространств репрезентации» Лефевра, и в терминах «третьего пространства» Соджи, геокритика развивается на предпосылке, что все обитаемые пространства одновременно являются «реальными и воображаемыми»³⁹, поскольку они существуют и как географические локации, и как их воображаемые проекции. В результате геокритический подход к пространству всегда включает в себя обработку как фактического материала, так и вымышленного образного и семиотического комплекса, а интерпретация воображаемых художественных представлений может позволить лучше понять их реальные референты, а также социальные и культурные институты с ними связанные.

Основы геокритики были заложены Берtrandом Вестфалем и позже сформулированы в его исследовании 2007 года «Geocriticism: Real and Fictional

³⁹ Soja, E. W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publisher. 1996. P.11.

Spaces»⁴⁰. Данный подход основан на трех фундаментальных идеях: во-первых, пространственно-временная структура подчеркивает динамику, разнообразие и ветвление своих проявлений; во-вторых, трансгрессивность указывает на возрастающую способность к движению и колебаниям между центром и периферией, склонность к различным формам пересечения границ и норм; в-третьих, референтность относится к отношениям между пространственным референтом и его представлением, которые также подвержены постоянному движению и колебаниям. Это конструкция, дискурс, который учреждает опыт реального, а не само реальное, поэтому различие между реальным и вымышленным размыается⁴¹. С большим вниманием к опыту субъекта, воспринимающего пространство, развивается феноменологическая геокритика, которая демонстрирует субъективные свойства пространства и исследует взаимосвязь между физической средой и психическими процессами человека; восприятие места трактуется как «явление динамической интерпретации сознания и мира»⁴². Опираясь на Вестфала, Роберт Т. Талли-младший разработал концепцию «литературной картографии», согласно которой геокритика должна изучать «литературные презентации не только самих мест, но и опыта восприятия места и перемещения, исследуя взаимосвязи между пережитым опытом и пространственной сетью, которая настраивает или непосредственно формирует его»⁴³. Иными словами, его подход касается не только самих пространств, с которыми читатели знакомятся через художественную презентацию, но также их отражений в сознании, с помощью которых читатель «может исследовать то, как нахождение в определенном пространстве определяет

⁴⁰ Westphal, B. Geocriticism: Real and Fictional Spaces. Trans. Robert T. Tally Jr. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

⁴¹ Там же, Pp. 8-10.

⁴² Prieto, E. Literature, Geography and the Postmodern Poetics of Place. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, P.25.

⁴³ Tally, R. T. Jr. (Series editor's preface. In: Tally, Robert T. Jr. (ed.) Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, Pp.ix–x.

природу и качество нашего существования в мире»⁴⁴. Талли говорит о так называемых «картографических нарративах», которые отображают реальные и/или вымышленные пространства, но также формируют «карту» интерпретацией читателей, необходимые рамки и социально-пространственные контексты. Таким образом, «картографические нарративы», не только воплощают неизвестные или малоизвестные читателю пространства, но позволяют понять и переоценить собственный пространственный опыт.

Вымышленные неовикторианские миры Уотерс обладают потенциалом для слияния поэтического с пространственным, социальным и политическим, они дают прекрасный материал для интерпретации с позиции геокритики. Их действие происходит в тщательно изображенном городском ландшафте и сопряжено с событиями изменения судьбы главных героинь. Примечательно то, как героини, меняющие траекторию движения в жизни, меняют и траекторию своей социальной идентичности, что, как правило, прямо соотносится с изображаемыми образами городской топографии.

1.2 Городская топография и лондонский текст

Понятие городской текст апеллирует к социологическим аспектам городского текста. Основоположником современной теории города, а также одним из основателей городской социологии является немецкий философ Георг Зиммель. В его произведении «Большие города и духовная жизнь» представлено описание общественных инструментов городской цивилизации. Как утверждает Зиммель, психологическая основа, на которой выступает индивидуальность большого города, определяется повышенной нервозностью жизни, происходящей от

⁴⁴ Там же, Р.8.

быстрой и непрерывной смены внутренних и внешних впечатлений⁴⁵. Работы Зиммеля посвящены необычайной атмосфере больших городов. Философ одним из первых рассмотрел связь между городским образом жизни и новым типом личности, появляющимся на рубеже XIX-XX веков, а также обратил внимание на связь больших городов с психологией его жителей⁴⁶.

Исследования социологов города (Зиммель, Парк), а также работы теоретиков, тесно связанных с исследованием городской ментальности (Лефевр, Кастельс, Харви, Соджа, Оже, Дебор, Бодрийяр, Сеннет) и предлагающие разнообразные новые подходы и понятия (например, «не-место», «третье место» и «места памяти», «открытый город» и т.д.), во многом повлияли на новейшие исследования городского пространства в художественной литературе. Понимание городской идиосинкразии разрабатывалось представителями новой культурной географии и семиотиками города (Хаймор, Трифт, Кинг). Пространственный поворот в гуманитаристике заставил мыслить повседневные практики в единстве физического, социального и ментального аспектов. Современные урбанисты и представители культурной географии рассматривают город как нарративное пространство⁴⁷.

Городской текст в литературоведении является комплексом образов, мотивов и сюжетов, который воплощает модель городского бытия как специфического феномена культуры. Исследование особенностей городского текста в последнее десятилетие стало одной из приоритетных тем современного литературоведения. Роль урбанистического пространства в том или ином

⁴⁵ Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – 1991. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html>.

⁴⁶ Кошман, А.Ю. Лондонский текст в романе Питера Акройда «Дом доктора Ди» [Электронный ресурс] // Филология и литературоведение. – 2014. № 12 URL: <http://philology.sciencedom.ru/2014/12/1068>.

⁴⁷ Джумайло, О.А. Новые книги о Лондонском тексте // Практики и интерпретации. 2018 (2), С. 178-195.

произведении вызывает огромный интерес как отечественных, так и зарубежных исследователей.

Как пишет О.А. Джумайло: «В отдельных работах различаются повествование о городе (“narrated city”), городской нарратив (“urban narrative”), и художественная репрезентация пространства (“fiction of space”). Последняя оказывается близкой, но не тождественной городскому роману (“city novel”), складывающемуся в отдельный жанр. Так, в работах англистов и американистов (Gelfant, Hoffmann, Klotz, Breuner, Mahler, Hertel и др.) городской роман в узком смысле слова предполагает, что: в романе представлен город как физическое место действия, показаны картины городской жизни, созданы особая атмосфера, «характер» и специфическая ментальность города; город влияет на мироощущение героев и их судьбу, то есть является сюжетогенным фактором текста; разнообразные формальные элементы текстового целого (от архитектоники до стиля) создают специфическую концепцию города. Например, в монографии Кирстен Хертель, выделяются: психолого-архетипический подход (связь между психологией героя и символикой города); эстетико-тематический подход (связь между описываемым городом и используемыми повествовательными стратегиями); социально-исторический подход (связь между обществом, городом, романной традицией)»⁴⁸.

Интерпретацией и изучением городского текста, а также семантикой и семиотикой пространства занимались такие ученые, как Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Р. Барт и другие. С помощью городского текста географическое урбанистическое пространство осмысливается и интерпретируется как элемент культуры в целом, и элемент литературы в частности. Лотман Ю.М., изучая связь географического пространства и человеческого сознания, отметил тот факт, что, «возникнув в определенных исторических условиях, географическое пространство получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира,

⁴⁸ Там же.

частью которых оно является»⁴⁹. Ролан Барт занимался исследованием текстовых кодов и интерпретировал их как структурообразующие и смыслопорождающие элементы городского текста. По мнению Барта, эти элементы включают в себя определенные доминанты, которыми являются реалии пространства, характеризующие тот или иной город. При этом смысловые коннотации образуются путем взаимодействия текстовых кодов с доминантами⁵⁰. По мнению Соснина А.В.⁵¹, понятие городского текста отражает неклассический тип художественного мышления и новые эстетические реалии XX в.

В нашем исследовании, помимо понятий пространственный локус, система пространственных образов и социальный ландшафт, мы также используем широкое понятие художественная репрезентация пространства (“fiction of space”), которое позволяет указать на значение пространства для понимания сюжета, а также продемонстрировать, как изменения в мироощущении персонажей тесно связаны с семиотикой места. Иными словами, как художественная репрезентация пространства реализуется согласно индивидуальным, социальным и культурным моделям и становится частью «конструктивного» замысла автора, его концепции.

Пространство Лондона изображено во многих литературных произведениях известных авторов ушедших и современной эпох. Начало формирования лондонского текста литературоведы относят к первой трети XIX века. Одним из основоположников лондонского текста принято считать известного английского писателя Чарльза Диккенса, как одного из художников социума, обратившегося к картинам лондонского дна. Однако в настоящий момент рамки лондонского текста существенно раздвинулись. Масштабный обзор по этому вопросу представлен в энциклопедическом издании “Cambridge Companion to the Literature

⁴⁹ Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1993. С. 408.

⁵⁰ Барт, Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». – М., Прогресс, 1975. – С. 114–163.

⁵¹ Соснин, А.В. Пролегомены к описанию лондонского текста // Вестник ВГУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2012. – №2. – С. 101-107. (101-102)

of London” (2011) под редакцией Лоренса Мэнли⁵², в котором восполняются лакуны истории литературного Лондона, начиная с эпохи средневековья, и, помимо романа (с неизменным Диккенсом в авангарде), есть обращения к драматургии, нехудожественной прозе, визуальной культуре.

Вернемся к понятию городского текста в отечественной науке в связи с традициями семиотического и мифопоэтического подходов Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова. Исследуя особенности городского текста, Соснин А.В. приходит к выводу, что город становится культурной семиосферой – не только средоточием цивилизации и культуры, но и неким сакральным топосом, на который накладывается сетка символико-мифологических представлений. Лондонский текст определяется ученым как усложненный конструкт аккумулирующего типа, характеризующийся высокой неопределенностью. Помимо этого, через Лондон и топографию его улиц раскрываются биография и творчество писателей-лондонцев⁵³. По мнению ученого, исследование основных составляющих английскости, а также установление наиболее важных, вековых характеристик, позволяющих говорить о культурной антропологии англичан и пространства Лондона как образующего фактора английской цивилизации, невозможны без обращения к лондонскому тексту, который эмпирически обобщает произведения, где фигурирует английская столица. Исследователь характеризует лондонский текст как формализованное семантическое представление объекта реальной действительности, которое включает в себя не только сами реалии.⁵⁴ Применительно к Лондону, любопытной представляется точка зрения Л.С. Прохоровой, которая формирует одну из общих парадигм ментального восприятия

⁵² Manley, L. Cambridge Companion to the Literature of London. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

⁵³ Соснин, А.В. Пролегомены к описанию лондонского текста // Вестник ВГУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2012. – №2. – С. 101-107.

⁵⁴ Там же. С. 105

Лондона и обозначает три доминирующие темы города: город-тюрьма, город-магазин и город-театр⁵⁵

Однако сегодня в сфере изучения лондонского текста семиотический элемент является частью иных теоретических и практических построений. Кроме того, в последние десятилетия литературоведение испытало на себе заметное влияние культурного и пространственного поворотов. Так, Лондон оказывается в центре размышлений об идентичности, воображении, памяти и истории. Художественный образ Лондона, согласно деконструктивисту Уолфрейсу, создает «риторическое событие поэтической картографии», а «городской текст» (“city-text”), всегда погруженный в культурный и исторический контекст, при этом всегда находится в процессе динамического изменения, и, таким образом, становится текстопорождающим пространством (“textual place”), «местом постоянно меняющихся соприкосновений, сопряжений, взаимодействий, повторяющихся следов и новых разметок»⁵⁶.

Палимпсест продолжает оставаться наиболее востребованным метафорическим понятием в отношении Лондона и «доминирующей структурой мышления» о городе. Как правило, подчеркиваются связи исторического, психогеографического, социокультурного, интертекстуального и гипертекстуального характера, которые лежат в основе научного понятия палимпсест в отношении города и городской ментальности: «метафора палимпсеста также прекрасно справляется с гетерогенностью и «пористостью» современного городского текста, перегруженного темпоральными, пространственными, социальными, интертекстуальными и гипертекстовыми напластованиями. Палимпсест перестает быть преимущественно семиотической метафорой и втягивает в себя также опыт аффективного взаимодействия и опыт

⁵⁵ Прохорова Л.С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века // Автореф. дис. канд. филол. наук. – Томск, 2005. – С. 21.

⁵⁶ Wolfreys J. Writing London: the trace of the urban text from Blake to Dickens. London: Macmillan Press.1998, P. 18.

воображения, выступает как эмблема психогеографии, комбинирующей личный и исторический опыт, запечатленный в сознании, а также позволяет увидеть сложную «кладку» межкультурных и классовых блоков в городском пространстве»⁵⁷.

Обратим внимание на отдельные исследования лондонского социального ландшафта, интересующие нас: как осмысление «периферии», «маргиналий» и динамичности социальной среды, театральности города и его перформативности; в связи с непосредственными топографическими локусами как маркерами социального и культурного кода, а также специфической «пористостью» социального пространства; как повод для ревизионистских прочтений социальной жизни викторианцев.

В подходе уже упомянутого нами Джулиана Уолfreйса возникает новая парадигма лондонского текста: в ней постоянство значений уступает перформативности, монументальная типология – протеичности и подвижности пространства города-лабиринта, его вибрации и множественности. Исследователь обнаруживает в лондонском тексте семантику скрытого; семантику беспокойства; семантику невероятной избыточности явлений городской жизни, сопротивляющихся пониманию; семантику непостижимости, избегания всякой определенности, из-за отсутствия какого бы то ни было порядка, лежащего в топографии Лондона; семантику перформативного «театра памяти».⁵⁸ В разговоре исследователя с Питером Акройдом последний утверждает, что «театральный аспект для Лондона и его жителей чрезвычайно важен, и театральность необходима людям. Это так, потому что они знают, что живут в городе, в котором нужно играть»⁵⁹. К этой идее писатель возвращается в своей книге «Лондон: Биография» (2000), в которой его герой – Лондон - характеризуется «врожденной

⁵⁷ Джумайлло, О.А. Новые книги о Лондонском тексте // Практики и интерпретации. 2018 (2), С. 178-195.

⁵⁸ Wolfreys, J. Writing London: Materiality, Memory, Spectrality. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

⁵⁹ Там же.

и бурной театральностью». Именно в викторианский период концепция города как театрального зрелища достигла своего пика. Девятнадцатый век был перформативным по преимуществу, его описание увековечено в художественной литературе Чарльза Диккенса, литературное наследие которого свидетельствует о зрелищных театральных характеристиках лондонской жизни. Акройд описывает, как социально-политический аспект викторианского Лондона связывает политическое с театральным – это также выражается в отношении к мюзик-холлу, который стал популярным в девятнадцатом веке, но его актуальность вскоре исчезла, поскольку в Британии возобладала потребность в строгом общественном порядке⁶⁰.

Джеймс Дональд утверждает, что такого понятия как «город» не существует. Город скорее обозначает пространство, произведенное взаимодействием исторически и географически конкретных институтов, социальных отношений производства и воспроизведения, практиками управления, формами и средствами связи и др.; город – это, прежде всего, изображение⁶¹.

Хотя Дональд и не говорит о перформативности и театральности, его высказывания явно указывают на эти понятия, поскольку он подчеркивает, как топографические изображения города взаимодействуют с социальными отношениями и институциональными практиками во времени и пространстве. Таким образом, города постоянно меняют свой внешний облик; они строятся, разрушаются, перестраиваются и изменяются. Следовательно, идея города как театрального зрелища очень важна, поскольку она тесно связана с его перформативным характером и с тем, как мы воспринимаем его визуально.

Творчество Чарльза Диккенса представляет викторианское видение города как сцены, а литературное наследие автора воссоздает сложный образ Лондона девятнадцатого века, который вытекает из присущей ему театральности. Акройд

⁶⁰ Ackroyd, P. London: The Biography. 2000. London: Vintage, 2001.

⁶¹ Donald, J. “Metropolis: The City as Text.” Social and Cultural Forms of Modernity. Eds. Robert Bocock and Kenneth Thompson. Oxford: Blackwell, 1992. P.119-68.

отмечает, что знакомство с диккенсовским городом и его людьми до сих пор обуславливает то, как мы представляем Лондон и викторианцев, ни один автор никогда не знал и не описывал Лондон так, как Чарльз Диккенс. Его внимание к деталям и его способность характеризовать персонажей своих романов как представителей весьма разношерстной лондонской публики, привлекали читателей во всем мире. Норд обращает внимание на театральность и перформативные аспекты в работах Диккенса и утверждает, что «художественное изображение повседневных встреч горожан, а также зарисовки улиц близки к панорамным видам города и несут в себе элемент театральности»⁶².

Кроме того, в этот период появились такие изобретения, как электричество и фотография, что указывает на то, что технологические достижения часто были направлены на визуальное восприятие, и для этого разрабатывались новые устройства и технологии. Например, калейдоскоп, панorama, диорама, фотография – это те изобретения, которые были направлены на визуальное удовольствие. Все это отражало впечатления, которые зрелищный город вызвал у своих жителей. Распространение визуальных форм досуга в это время говорит о викторианском периоде как о вуайеристской эпохе^{63 64}.

Помимо этого, новые формы массовой культуры, такие как цирк, мюзик-холл и пантомима «живые картины» появились как ответ на потребность в новом развлечении для публики в рабочих районах города. Новые городские популярные развлечения представляли собой множество разных зрелищ, которые доставляли удовольствие аудитории. Так, например, в мюзик-холле были организованы все виды спектаклей, начиная от музыкальных номеров и театральных постановок до пантомим, цирковых выступлений, магических действий и месмеризма. Кроме того, экспонаты фрик-шоу и живые картины вызывали у зрителей неизменный

⁶² Nord, D. E. Walking the Victorian Streets: Women, Representation, and the City. Ithaca and London: Cornell UP, 1995. P.21.

⁶³ Armstrong, I. Victorian Glassworlds: Glassculture and the Imagination, 1830- 1880. Oxford: Oxford UP, 2008.

⁶⁴ Black, B. On Exhibit: Victorians and Their Museums. Charlottesville: U of Virginia P, 2000.

восторг. В то время как живые картины давали возможность зрителям любоваться человеческим телом, его эстетической красотой и эротическим контекстом в постановке классического искусства, фрик-шоу предоставляло возможность посмотреть на человеческие странности, обозревать шокирующие и чудовищные тела.

Удовольствие, которое зритель получал от просмотра театрального зрелища, простипалось за пределы сценических декораций, а сам город воспринимался как большой театр. Так, идея города как спектакля закреплена в визуальных интерпретациях и представлениях городских пространственных практик.

Работа Стивена Маркуса о порнографии в этот исторический период была опубликована под названием «Другие викторианцы» (1966). Эта работа деконструирует стереотипные изображения викторианцев двумя способами. Во-первых, Маркус рассматривает сочинения Уильяма Актона о сексуальности как мнения представителя среднего класса. Во-вторых, критика противоречит этой точке зрения, раскрывая существование обширного порнографического материала и широко распространенной субкультуры эротики⁶⁵.

Вслед за Маркусом другие ученые также обратили внимание на разные слои общества, переключив внимание на рабочий класс, в котором сексуальные нравы оказались радикально отличающимися от буржуазной нормативности и от дихотомии публичного / приватного. Так, Маркус открыл новые направления исследований, в которых проблематизируется завершенный и отполированный самими викторианцами взгляд на сексуальность той эпохи, и раскрыл стыдливо замалчиваемое благородными представителями викторианской словесности существование субкультур. Подобно Маркусу, Смит отмечает, что назидательная

⁶⁵ Marcus, S. The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England. 1966. New Brunswick and London: Transaction, 2009.

литература, официально доминируя в обществе, все же не могла подавить вульгарные строки уличных баллад и песен мюзик-холла.⁶⁶.

Появление притонов стало распространенным в Лондоне, целые районы которого, такие как Уайтчепел и Сэнт-Джайлс, предлагали посетителям развлечения и недопустимые удовольствия. Это характерно для конкретных географических районов города, населенных маргинальными гражданами, а также для мест, которые предоставляли возможность сексуальным желаниям выйти за пределы класса и гендера. Под подозрением, к примеру, оказываются «женщины, носящие короткие волосы, или одевающиеся по-мужски, а также оперные певицы и актрисы, которые по своему предпочтению выступают в мужских нарядах»⁶⁷. Обратим внимание, что героиня первого романа Уотерс Китти буквально воплощает этот типаж: в начале романа она – актриса-травести в мюзик-холле, а в финале предпочитает мужскую одежду и коротко стриженые волосы.

Существовали географические разделения между респектабельными и бедными классами. Как отмечает Валковиц, в Лондоне это иерархическое разделение привело к топографическому отделению Ист-Энда от Вест-Энда⁶⁸.

В середине девятнадцатого века высшие и средние классы почувствовали необходимость географического разграничения города, которое отделит богатых от бедных, и Джон Нэш был назначен официальным архитектором Лондона для решения этой проблемы. Акройд отмечает, что в том же духе, что и Норд, этот архитектор «замаскировал совместные усилия по городскому планированию, разделив бедных на востоке от богатых на западе, создавая улицы и площади, которые представляли принципы «живописной красоты» с помощью сценических эффектов»⁶⁹.

⁶⁶ Smith, G. “Dickens and Adaptation: Imagery in Words and Pictures.” *Novel Images: Literature in Performance*. Ed. Peter Reynolds. London and New York: Routledge, 1993. 49-63.

⁶⁷ Showalter, E. *Sexual Anarchy*. 1990. London: Virago, 1992. P. 23.

⁶⁸ Walkowitz, J. R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London*. 1992. London: Virago, 2000.

⁶⁹ Ackroyd, P. *London: The Biography*. 2000. London: Vintage, 2001. P.154.

Побочным эффектом распределения классов по разным районам было то, что рабочий класс был удален в грязные и бедные районы города, отличающиеся архитектурным убожеством, преступностью и социальной несправедливостью. Решение переместить бедных в конкретные отдельные области было принято высшим классом, поскольку их беспокоили бытовые привычки представителей рабочего класса и их влияние на комфортную и культурную жизнь респектабельных семей.

В Лондоне среди дам и джентльменов викторианского периода появилась практика посещения трущоб ради сомнительных развлечений и благотворительности, которые нередко сопутствовали друг другу. Ковен отмечает, что светский интерес к лондонским притонам был спровоцирован вуайеристическим любопытством и поиском «незаконных удовольствий, таких как секс, наркотики, денежные махинации и посещение мюзик-холлов»⁷⁰. А в 1880-х годах даже появились экскурсии в лондонские притоны Уайтчепел и Шордич.

Однако было и немало серьезных дам среднего класса, которые часто посещали бедные семьи, чтобы обучить нездачливых матерей премудростям домашней добродетельной жизни. Они нередко проявляли заботу о женщинах, которые пострадали от жестокого обращения мужей или от других случаев социального или сексуального насилия⁷¹.

Анализ концептов лондонского текста и его культурных маркеров является важным этапом исследования английской литературы, который насыщен упоминаниями о конкретных зданиях, улицах, парках, площадях города, что является важной составляющей его концептосферы. Лондонский текст изобилует названиями, как подлинными, так и выдуманными: Park Lane, Trafalgar Square,

⁷⁰ Koven, S. Slumming: Sexuality and Social Politics in Victorian London. 2004. Princeton: Princeton UP, 2006. P. 28.

⁷¹ Walkowitz, J. R. City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London. 1992. London: Virago, 2000. P. 54-55.

Piccadilly, Cherry Tree Lane, Victoria Street, Cork Street, Oxford Street, Green Street, Leadenhall Street, Thames Street и т.д

1.3. Топография Лондона в романах Уотерс

Интервью с Сарой Уотерс свидетельствуют о ее глубоком интересе к истории и культуре Лондона, его социальной жизни. При этом Лондон понимается ею в духе современной геокритики: и как непосредственное переживание опыта нахождения в городской среде со своей топографией и своим динамичным социальным ландшафтом, и как городской палимпсест, несущий на себе разнообразные знаки прошлого; и как лондонский текст, целая семиосфера, прихотливый литературный и культурный интертекст.

Так, Уотерс признается: «Я живу в Лондоне, я люблю Лондон и чувствую привязанность к лондонским местам, топографии города; мои персонажи, как правило, тоже. [...] Сами географические локации Лондона говорят о социальных реалиях своего времени, о том, как именно были расположены улицы, Ист-Энд по отношению к Вест-Энду»⁷². Образ палимпсеста возникает в словах писательницы: «Вы не можете идти по городской улице, не осознавая слоев истории...»⁷³.

Прежде всего, следует отметить топографическую разметку пространства романа Уотерс “Tipping the Velvet”. В тексте произведения присутствует немало культурных и топографических маркеров Лондона. Они представлены различными названиями, которые характеризуют и делают узнаваемой британскую столицу: названия улиц и районов – Strand (Странд), Whitehall (Уайтхолл), Pall Mall (Пэлл-Мэлл), Haymarket (Хеймаркет), Camden Town (Камден-Таун), West End (Уэст-Энд), East End (Ист-Энд) Poplar (Поплар), Islington (Ислингтон), Battersea (Баттерси), Camberwell (Камберуэлл), Lambeth

⁷² Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

⁷³ Там же.

(Ламбет) и др.; названия станций метро – Charing Cross (Чаринг-Кросс), Marylebone (Марилебон); названия достопримечательностей – Trafalgar Square (Трафальгарская площадь), National Gallery (Национальная галерея), Leicester Square (Лестер-Сквер); названия театров – Alhambra (Альгамбра), Empire (Эмпайр), Criterion (Критерион), London Pavilion (Лондон Павильон), Trocadero Palace (Варьете Трокадеро), Prince's Theatre (Театр принца).

Знакомство главной героини с Лондоном подается как впечатляющее зрелище. Поездка по центральным улицам с известными мюзик-холлами – Пэлл-Мэлл (Pall Mall), привлекающей внимание светскими заведениями, и Хеймаркет (Haymarket), славящейся одноименным театром (Haymarket Theatre) и «Театром ее величества» (Her Majesty's Theatre) – не могла не впечатлить юную провинциалку: «Когда мы добрались до Пэлл-Мэлл и свернули на Хеймаркет, где один за другим идут театры и концертные залы, он в знак приветствия тронул поля шляпы. — «Театр ее величества». — Мистер Блисс кивнул влево, где показалось красивое здание. «Хеймаркет... «Критерион», или «Кри», — чудо-театр, построен целиком под землей. — Театр следовал за театром, концертный зал за концертным залом, и мистер Блисс знал историю каждого... И наконец, — сказал он, снимая шляпу и кладя ее на колени, — наконец, «Эмпайр» и «Альгамбра» — лучшие мюзик-холлы в Англии, где выступают сплошь звезды...» (БК).

Двоякое, но в то же время сильное впечатление Нэнси от британской столицы как будто характеризует жизнь города, великолепного и порочного: «Я не подозревала, что подобные театры вообще существуют на свете. Не знала даже, что существуют такие площади — одновременно грязные и роскошные, уродливые и величественные, где бок о бок стоит, прогуливается, слоняется всякий мыслимый и немыслимый люд» (БК). В интервью Деннису Сара Уотерс отметила: «Я прекрасно понимаю свои отношения с городом и отношения с ним других людей, других сообществ, других этнических групп, то, как мы все

используем город, и как у каждого из нас своя его версия. Я нахожу это интересным. Имеющая возможность переодеваться, чтобы свободно бродить по улицам героиня “Tipping the Velvet” в полном смысле ощущает этот опыт жизни других на улице»⁷⁴.

В тексте романа также присутствуют названия мостов – London Bridge (Лондонский мост), Battersea Bridge (мост Баттерси), Lambeth Bridge (Ламбетский мост). Литературоведы говорят о значимой роли мостов в художественных произведениях, особенно когда речь идет о Лондонском мосте (London Bridge). Писатель Питер Акройд отмечает особую связь Лондонского моста с произведениями фольклора и упоминает о великой метафоре жизненного пути «Я по мосту по Лондонскому шел», с которой начинались некоторые древние песни и стихотворения. По мнению Шуруповой О.С., Коротиной Г.И. концепт «London Bridge» является весомым для организации «лондонского текста» английской литературы, реализуя в нем как негативные признаки – мост словно бы следит за жителями Лондона, подстерегает их, – так и семантический компонент «жизненный путь». Лондонский мост, являясь своеобразным символом города, порой выступает в роли безмолвного свидетеля поступков его жителей⁷⁵. Изображение мостов в романе Уотерс, указывая на масштабность и величие Лондона, говорит о судьбоносных переменах, случившихся в жизни главной героини в британской столице, об осознании ею невозможности повернуть назад: «Мы ходили к реке, стояли на Лондонском мосту, мосту Баттерси и на других мостах, расположенных в промежутке... А ведь эта самая Темза через широкий эстуарий вливается в замечательный, прозрачный, богатый устрицами залив, на берегу которого я выросла. Любая прогулочными лодками под Ламбетским мостом, я испытывала странный трепет при мысли о том, что совершила

⁷⁴ Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – Р. 41-52.

⁷⁵ Шурупина, О.С, Коротина, Г.И. Культурное пространство Лондонского текста английской литературы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013, №8 (26). С. 207-209.

путешествие против течения: путь от неугомонной столицы до сонного незамысловатого Уитстейбла я проделала в обратном направлении» (БК).

Анализ особенностей лондонского текста романов Уотерс позволяет сделать вывод о наличии в них культурных маркеров, позволяющих более полно охарактеризовать картину столичной жизни, а также эмоциональное состояние главных героинь в Лондоне. Если Лондон в романе “*Tipping the Velvet*” можно назвать пространством перемен и самопознания, местом проявления скрытой сущности, обретения призвания и своей социальной позиции, то Лондон в романе “*Affinity*” предлагается читателю как пространство, в котором имеются локации для осуществления самых смелых социальных и гендерных проектов и грез.

Неслучайно появляется целый ряд топонимов, связанных с «грезой» об Италии (Милан, Флоренция, Рим, Верона, Реджо, Римини, Комо, Парма, Пьяченца, Косенца, Ватикан, Венеция, Равенна), именно туда, в мечту о свободной от предрассудков жизни, мечтают отправиться юные героини романа. Их Италия эстетизируется, - в романе также упоминается галерея Уффици во Флоренции. Желание бегства в «грезу», стремление к пересечению границ также в настойчивом упоминании вокзалов (Waterloo station (вокзал Ватерлоо), Victoria Station (вокзал Виктория), Pimlico (причал Пимлико) и моста Albert bridge (мост Альберта). Траектории движения героинь друг к другу самым любопытным образом высвечивают постоянную проницаемость социальных пространств. Читатель оказывается в центральных районах «лоскутного» Лондона, в социальном отношении весьма неоднородных: здесь район трущоб Bethnal Green (Бетнал-Грин) и фешенебельный Chelsea (Челси), официальный Kensington (Кенсингтон) и судейский Holborn (Холборн), «итальянский» Clerkenwell (Клеркенуэлл), соседствующий с беднейшими кварталами Farringdon (Фаррингдон) и Islington (Ислингтон), описанными Дж. Гиссингом в его «Нижнем мире» (“The Nether World”, 1889). Упоминаются восхитительный Sydenham

(Сиденхем), место всеобщего паломничества эпохи Хрустального дворца, рабочий Хакни (Hackney) и респектабельный Highbury (Хайбери) и т.д. и т.п.

Героини не только оказываются в местах, связанных со сломом социальных иерархий, - The British Museum (читальный зал Британского музея), тюрьма Millbank (Миллбанк)⁷⁶, но и свободно передвигаются по весьма оживленным артериям города Farringdon Road (Фаррингдон-роуд), King's Cross (Кингз-Кросс), Strand (Стрэнд), Tottenham Court Road (Тоттнем-Корт-роуд), Tait Street (Тайт-стрит), Oxford Street (Оксфорд-стрит) и др.

Лондонский ландшафт романа “Fingersmith” представлен прежде всего беднейшими районами «социального дна», находящегося в самом сердце города. London Borough of Southwark (Саутуарк) и его Lant Street, на которой некогда жил Диккенс – это и место, где его крошка Доррит обретает счастье замужества. Район, несомненно, знаком всякому современному жителю мегаполиса по до сих пор работающему пабу с «викторианской» вывеской The Gladstone Arms⁷⁷. Так и в романе Уотерс сами названия улиц мгновенно вызывают в сознании читателя и непосредственную городскую топографию с ее полихромным социальным ландшафтом, и комплекс интеллектуальных ассоциаций, исторических и литературных отсылок к викторианской эпохе, буквально пронизывающих городской палимпсест.

В следующих главах данного исследования мы продемонстрируем: связь городского пространства и психологии персонажа Уотерс, его идентичности (социальной и гендерной); наличие в текстах Уотерс отдельных городских локаций, значимых как для выстраивания географических реалий, так и для понимания концепции героя и сюжета; связь романного пространства с так называемым лондонским текстом, в том числе, с интертекстом знаменитых писателей-лондонцев (Диккенса, Коллинза, Браддон и др.); тенденцию Уотерс к

⁷⁶ Подробно об этом в Гл. 4 настоящего исследования.

⁷⁷ Паб «Гладстон» на Лэнт-стрит назван по имени премьер-министра Уильяма Гладстона (1868-1874).

показу гетеротопий, переходных, промежуточных мест, которые являются неотъемлемой частью идентичности их обитателей.

ГЛАВА 2. СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА НЕОВИКТОРИАНСКОГО РОМАНА

В лондонский текст английской литературы входят произведения известных писателей XIX века Чарльза Диккенса, Уильяма Теккерея, Джеймса Гринвуда, Роберта Льюиса Стивенсона и др., сделавших огромный вклад в британскую культуру. Позже этот список пополнился современными именами английской литературы, такими как Питер Акройд, Джюлиан Барнс, Лоренс Норфолк, которые, так же, как и Уотерс, известны своими неовикторианскими романами. Но ее положение в этом ряду все же особое.

Профессиональный историк Сара Уотерс хорошо представляет свое место в пока недолгой истории неовикторианского романа: «Путь уже был проложен несколькими нашумевшими романами: это и “The French Lieutenant Woman” Джона Фаулза, который многое сделал, чтобы мы заново увидели викторианцев, и “Possession: A Romance” Антонии Байетт, роман, вокруг которого возникло целое множество книг, таких как “Oscar and Lucinda” Питера Кэри, и, может быть, что-нибудь из Питера Акройда»⁷⁸. Публикация Антонией Байетт романа “Possession: A Romance” (1990) и последующий за его успехом (престижные литературные премии, попадание в список бестселлеров) десятилетний всплеск неовикторианской беллетристики отмечается как один из ярчайших периодов неовикторианской литературы. Ее образцы присутствуют и в коротких списках Man Booker Prize, и в библиотеках популярной литературы.

Высокую оценку получили романы Маргарет Этвуд “Alias Grace” (1996), Мэтью Нила “English Passengers” (2000), Джюлиана Барнса “Arthur & George” (2005), Антонии Байетт “The Children’s Book” (2009), Адама Фоулда “The Quickenning Maze” (2009), Грэма Свифта “Ever After” (1992). Широкому признанию

⁷⁸ Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

способствовали экранизации романов Байетт, Фейбера, Этвуд. Все три неовикторианских романа Сары Уотерс стали основой популярных телесериалов: “Tipping The Velvet” (BBC, 2002), “Fingersmith” (BBC, 2005) и “Affinity” (ITV, 2008).

Однако наше внимание сосредоточено на социальной проблематике неовикторианского романа. Среди вопросов, которые неизбежно возникают в связи с обращением к социальному и городскому ландшафту в неовикторианских романах Уотерс, следующие: каково место социального в неовикторианском проекте как таковом? Насколько заметно влияние знаменитых художественных образцов на репрезентацию прошлого в текстах Уотерс, не ведет ли отсылка к ним к эстетизации и пастишу, и насколько он нейтрален? Как Уотерс развивает диккенсовские темы и художественные возможности их воплощения в лондонском тексте? Вопреки мелодраматическому сюжету, вынесенному на первый план, стремится ли Уотерс к максимальной точности в создании достоверной картины исторического прошлого, заполняя ранее замалчиваемые страницы социальной истории города?

2.1. Неовикторианский роман

Хотя среди первых создателей неовикторианских текстов Майкл Сэдлиер (“Fanny by Gaslight”, 1935) и Вирджиния Вулф (“Freshwater”, 1940), большинство критиков относят появление этого жанра к 1960-м годам, когда были опубликованы “Wide Sargasso Sea” (1966) Джин Рис, “The Magic Toyshop” (1967) Анжелы Картер и “The French Lieutenant Woman” (1969) Джона Фаулза. Вместе с тем Марк Льюэллин, Мари-Луиза Келке и другие исследователи неовикторианской литературы часто переносят акцент с вопроса хронологии появления тех или иных текстов жанра на вопрос кардинальных изменений в историко-культурной рефлексии о викторианской эпохе.

Так, Луиза Хэдли определяет неовикторианскую литературу как любой текст, отсылающий к викторианской эпохе на уровне сюжета и композиции, что предполагает максимально широкий диапазон от романов Дж. Фаррелла (“The Siege of Krishnapur”, 1973) до Маргарет Этвуд (“Alias Grace”, 1997), Питера Кэри (“Jack Maggs”, 1997) и Филиппы Пирс (“Tom’s Midnight Garden”, 1978)⁷⁹. Однако предметом ее пристального внимания становится вопрос постмодернистской интерпретации исторического нарратива в неовикторианских текстах, подход, благодаря которому разнообразные культурные практики исторического прошлого сталкиваются с идеями современности (dual approach). Хэдли подчеркивает специфику неовикторианского романа в рамках постмодернистского художественного эксперимента (постмодернистской историографической метапрозы, в терминах Л. Хатчен). Эта специфика – в воспроизведении конкретных (реалистически точно преподнесенных) викторианских контекстов и рефлексия по поводу того, как меняется взгляд на эпоху из разных исторических и идеологических перспектив, в том числе, по поводу того, как сами викторианцы осмысливали свое положение в истории.⁸⁰ В этом отношении проблематика неовикторианской прозы близка к идеям социальных историков, которые обращены к вопросам викторианской эпохи как актуальным для современной повестки дня. По словам Хейлман и Льюэллина, неовикторианская литература представляет собой критическую позицию, обнаруживающую несоответствие между «тем, как мы понимаем прошлое и то, как мы его воссоздаем»⁸¹.

Принципиальную для историографического романа позицию Сара Уотерс выразила в одном из интервью, особо подчеркнув, что «в британской культуре все еще очень актуальны такие проблемы, как класс и гендер [...], мы продолжаем

⁷⁹ Hadley, L. Neo-Victorian fiction and historical narrative: the Victorians and us. London: Palgrave Macmillan, 2010. P.4.

⁸⁰ Там же, Р.19.

⁸¹ Heilmann, A., Llewellyn, M. The Victorians in the Twenty-First Century, 1999- 2009. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 47.

возвращаться в девятнадцатый век именно потому, что они все еще актуальны и сегодня»⁸².

Формы взаимодействия с викторианским текстом культуры весьма разнообразны. Это и отсылка к популярным в эту эпоху жанрам (например, сенсационный детективный сюжет Колина Декстера “The Wench is Dead”, 1989); переосмысление сюжетов известных романов (“Great Expectations” в романе Питера Кэри “Jack Maggs”), развитие ключевых поэтических мотивов (“In Memoriam” в “The Conjugal Angel” (1992) Антонии Байетт), создание приквелов (к сюжету Бронте в романе “Wide Sargasso Sea” (1966) Джин Рис) и сиквелов (к сюжету Уилки Коллинза в романе “The Dark Clue” (2001) Джеймса Уилсона); использование фактов биографий известных исторических фигур (“Clara” (2002) Дженис Гэллоуэй, “Arthur & George” (2005) Джулиана Барнса; использование двух сюжетных линий, помещенных в викторианскую эпоху и в современности (Фаулз, Байетт, Акройд, Робертс, Свифт, Декстер и др.); вторжение голоса «автора» (“The Unburied”, “The Meaning of Night”), прием, названный Джонатаном Лесбергом ‘бинокулярным повествованием’⁸³; рассказ с позиций маргинализированного персонажа, преподносящего свою историю ретроспективно (“Nights in the Circus” (1984) Анжелы Картер, “Misfortune” (2005) Уэсли Стейс). Проблематика романов, как правило, заостряет вопрос культурных конвенций и социальных табу (женский вопрос, расовые и классовые предубеждения, теневая жизнь города, интерес к спиритизму и др.).

Подчеркнем в равной степени глубокий интерес неовикторианских писателей к вопросам гендера и класса. Кора Каплан справедливо отмечает, что «викторианская классовая система стала еще одной «антикварной» темой,

⁸² Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

⁸³ Loesberg, J. “The Afterlife of Victorian Sexuality: Foucault and Neo-Victorian Historical Fiction.” Clio 36.3 (2007): 361–89. P.363.

исследуемой в художественной литературе сегодня. Ее табу и чрезмерности возбуждают не меньше, чем экзотическая сексуальная жизнь викторианцев»⁸⁴.

Исследуя особенности современной прозы, К. Гутлебен, автор книги «Nostalgic postmodernism: the Victorian tradition and the contemporary British novel» (2001), говорит о том, что тема жесткого обращения с женщинами, а также представителями низших сословий общества, широко представленная в современных романах, не является шокирующей или запретной в настоящее время, напротив, она представляет огромный интерес для современного читателя. Наряду с термином «неовикторианский роман» Гутлебен предлагает использовать понятие «викторианский ретро-роман» («the retro-Victorian novel»), чтобы выделить отдельную разновидность постмодернистской прозы⁸⁵. Более того, как утверждает Э. Хейлман, неовикторианская литература будто создает «правдоподобную» версию викторианского прошлого и «достоверное» представление о местах и исторических личностях, отраженных в книгах или фильмах. Поэтому, как разновидность постмодернизма, неовикторианский роман является одним из самых неоднозначных жанров, так как вовлекает читателя в игру исторической достоверности и интертекстуальности⁸⁶. Иными словами, грань между созданием (достоверной исторической) реконструкции облика прошлого, стилизации, пастиша и пародии, подчас весьма тонка. В нашем случае сама Сара Уотерс высказывает по этому поводу так: «Я думаю, в моих романах всегда есть элемент стилизации, в том смысле, что я хочу писать в той форме и на том языке,

⁸⁴ Kaplan, C. *Victoriana: History, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. P.86.

⁸⁵ Gutleben, C. *Nostalgic postmodernism: the Victorian tradition and the contemporary British novel*. Amsterdam: Rodopi, 2001. Pp. 11-12.

⁸⁶ Heilman, A. Doing It With Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in *Affinity*, *The Prestige* and *The Illusionist* // *Neo-Victorian Studies* 2:2. – Winter 2009/2010. – P. 18.

который, как мне кажется, принадлежит периоду, пишу ли я от первого лица или даже от третьего, как в моей последней книге»⁸⁷.

2.2. Интеллектуальный и художественный интертекст неовикторианских романов Уотерс

Обратим внимание на некоторые особенности письма Уотерс, имеющие истоком ее исследовательские интересы. Среди них изучение эпохи позднего викторианства, в особенности, периода 1890 гг., который вызывал особое внимание ученых, работающих в постфукодианской научной традиции гендерных исследований. Влияния данной тенденции в европейской науке было трудно избежать историку 1990 гг. Неудивительно, что Уотерс считает конец викторианской эпохи «поворотным моментом» (*hinge point*) в истории женских сообществ. Любопытным итогом размышлений Уотерс-историка над материалом диссертационного исследования также стало творческое заимствование отдельных сюжетов и мотивов из исторической прозы мужчин (например, Оскара Уайльда) в ее романах.

Уотерс проявила интерес и к истории театральных представлений с участием женщин, переодетых в мужчин (*male impersonators*). Влияние активно развивающихся в 1990 гг. гендерных подходов и квир-теории также связано с интересом к перформативности и широкой популярности феномена дрэг-кинг (*drag king*) в разные исторические периоды. Писательница собирала материалы о таких известных артистках как Веста Тилли (*Vesta Tilley*) и Хетти Кинг (*Hetty King*), которые легли в основу первых глав романа «*Tipping the Velvet*». А знакомство с документами по истории социализма в Великобритании, деятельности женских сообществ и движения суфражисток отчасти определило

⁸⁷ Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

идейную и сюжетную канву второй части романа. В круг чтения Уотерс также входили популярные исторические романы Криса Ханта (Chris Hunt) и Филиппы Грегори (Philippa Gregory), при этом не уступающие другим авторам в художественном мастерстве⁸⁸.

Однако главным источником глубокого и последовательного изучения Уотерс-писательницы стал обширный пласт словесности XIX века (романы, публицистика, популярная журнальная периодика).

Будучи великолепным стилистом, Сара Уотерс блестяще выстраивает свой текст в духе литературы того времени, создавая своеобразный неовикторианский пастиш романа воспитания, готического романа, реалистического «диккенсовского» романа. Однако постмодернистский пастиш Уотерс не вполне нейтрален. Согласимся с О.В. Мохначевой, утверждающей, что писательница последовательно разрушает викторианские стереотипы, показывает изнанку реальности, в которой привычные для викторианцев отношения, условности, манера поведения словно высвечиваются под другим углом⁸⁹.

В своих интервью Уотерс неоднократно отмечала Диккенса⁹⁰ как источник своего вдохновения. Как показывают литературоведческие исследования, значительное влияние его творчества на произведения Уотерс нашло свое отражение на всех уровнях художественного текста (система персонажей, художественное пространство, особенности портретной характеристики, мотивные комплексы и пр.). Так, по мнению О.А. Толстых, диккенсовский текст

⁸⁸ В главах 3-5 нами также будут указаны отдельные исторические документы, используемые Уотерс для реконструкции исторического и социального ландшафта в романах.

⁸⁹ Мохначева О. В. Роман-пастиш как отражение художественных миров Сары Уотерс / О. В. Мохначева, Ю. Погребная // Актуальні проблеми філології і методики викладання мов: зб. наук. праць / редкол.: С. І. Ковпік (гол.), В. А. Гаманюк, А. В. Козлов та ін. – Кривий Ріг, 2013. – Вип. 10. – С. 110-125.

⁹⁰ Отметим, что в 1990 году появляется биография "Dickens" Питера Акройда, справедливо названная Корой Каплан «монументальной». Немаловажно, что писательский метод Акройда также вызывает искренний интерес Уотерс. Восприятие Диккенса и Лондона, возможно, спровоцировано серией романов и книг Акройда, посвященных Лондону («биография» Лондона и Темзы) и «лондонским визионерам».

является мощным сверхтекстовым образованием в английской литературе конца XX в. Сюжетные цитаты из таких произведений, как “Oliver Twist” (1839) и “Great Expectations”(1861) Ч. Диккенса составляют интертекстуальное ядро романа Уотерс “Fingersmith”, который стилизован под викторианские сенсационный и ньюгейтский романы, а также под викторианский роман провинциальных нравов. Исследуя особенности неовикторианской прозы Уотерс, С. Чиочия указывает на парадоксальную ситуацию: эффект достоверности в изображении эпохи возникает посредством очевидной стилизации под Диккенса, которая выражается в характерном изображении множества незабываемых героев, злодеев, второстепенных персонажей, а также в описании «порочных развлечений и грехов столичной жизни»⁹¹.

Впрочем, в некоторых романах Уотерс диккенсовский код предстает как сумма знаков без прямых сюжетных цитат, что весьма характерно для современного романа, использующего литературную классику как своего рода палимпсест⁹². Иными словами, роман Диккенса предлагает будто знакомую оптику наблюдения за исторической эпохой, в фокус его внимания часто попадают картины городской жизни Лондона, топография «городского дна», населенного узнаваемыми типажами. Однако стилизация Уотерс лишь «манок» доверчивой публике.

Писательница чужда именно тенденции к стереотипизации многослойной картины. Последовательно, и, как известно, не без манифестируемых идеологических установок, она рисует совсем иной Лондон: топография города помечена нюансированными социокультурными маркерами (площади города, рабочие кварталы, кварталы бедноты, богатые и артистические районы не только разнятся между собой, но и несут локальный отпечаток сложившихся

⁹¹ Ciocia S. ‘Queer and Verdant’: the textual politics of Sarah Waters’s neo-Victorian novels // Literary London. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 2.

⁹² Джумайло О.А. Город как палимпсест в романе Питера Акройда «Хоксмур» (1985) // Symbolika Form Artystycznych w Europejskiej tradycji kulturowej: zdodla, funkcje, aktualizacja i redukcja. Siedlce. 2012. P. 87-93.

культурных, гендерных и социальных практик); социальный состав горожан расширился (так, например, если перед нами артисты театра, то это не просто артисты, а женщины-травести в мюзик-холлах для разной публики, имеющие свою собственную социальную нишу среди других им будто подобных артистов этого жанра); формы и места социальных контактов представителей разных сословий горожан представлены разнообразно и документально точно (прогулочная часть Пикадилли, парки и публичные залы). Так, Уотерс создает картину Лондона поздневикторианской эпохи, включая в нее социальные регистры, ранее распознаваемые культурой лишь отчасти. Лондон Уотерс населен людьми, имеющими сложную социальную и культурную траекторию движения. Иными словами, писательница показывает, что динамичность городской социальной среды, сложность социального, культурного и гендерного самоопределения человека викторианской эпохи не только существовала, но и имела для него первостепенное значение.

Роль текста Диккенса для понимания темы социального и городского ландшафта в романах Сары Уотерс не сводится к созданию постмодернистской декорации, игры с широкой публикой, несомненно, откликающейся на знакомых персонажей Диккенса, а не Браддон и Дизраэли.

Связь Уотерс с Диккенсом скорее генетическая: социальная основа, подчеркиваемая еще В.Г. Белинским, становится необходимой системой координат для его сюжетов. Важен разделяемый Уотерс интерес Диккенса к зарисовкам быта представителей разных слоев, к созданию документальных очерков городской жизни; внимание к конкретным обстоятельствам, среде, формирующей тот или иной характер.

Отдельные страницы романов Уотерс напоминают живой (журналистский) интерес к городской повседневности и очевидно отсылают к “Sketches by Boz”. Городская атмосфера многосюжетного романа "Bleak House", в котором Диккенс раскрывает тайные связи между далекими людьми, показывает совершенно

другой характер взаимодействия в мегаполисе – социальные сети стали новой моделью городской жизни. Это новое ощущение городской жизни возникает из-за знакомства писателя с лондонским Сити, с улицами, по которым он сам проходил до двадцать миль в день. С самого первого слова романа — «Лондон» — он заявляет о себе как об исследователе современной городской жизни. Через образы тумана, грязи, болезней Диккенс объединил, казалось бы, разрозненные элементы современной жизни, различные слои общества, характер родства и простой факт совместного проживания в Лондоне. Диккенс побуждал своих читателей думать о богатых и бедных как о частях одного и того же общества, связанных общей судьбой.

В романах Диккенса мир становился современным: на страницах романов появляется поезд, упоминаются телеграф, паровые двигатели и многое другое, создаются картины изменений, спровоцированных ростом промышленности. При этом Диккенс подчеркивает, что улицы индустриального Лондона кишат голодающими и отчаявшимися. Так и в романах Уотерс, по мнению А. Хиклина «превосходно воссоздается городская суeta и поток, притягательная сила Темзы и разнообразие человеческих устремлений, в точности, как и у ее кумира Диккенса»⁹³.

Но в особенности важно то, что Уотерс следует за великим писателем в создании органично сочетающихся жанровых форм. Любопытно, что первый роман Уотерс “Tipping the Velvet” представляет собой социальный роман и роман воспитания с характерным мотивом приезда в Лондон юной девушки. Так и первые социальные романы Диккенса (“Oliver Twist”, “The Life and Adventures by Nicholas Nickleby”) включают в себя жанровую схему романа воспитания.

Как подчеркивает В.Г. Новикова, «социальными, как правило, называются романы 1830–1840 гг., к остальным же применяются «смешанные» определения: «социально-криминальный» («Оливер Твист», «Большие надежды»), социально-

⁹³ Hicklin, A. On a picnic outing with best-selling author Sarah Waters // Out: <https://www.out.com>

философский, или социальная притча («Тяжелые времена»), социально-психологический, семейный («Домби и сын») и т. д. В любом случае, Диккенс явно расширяет рамки социального романа, тем более выходит за пределы только «сенсационного», взывающего к состраданию, как считали его современники»⁹⁴.

Но есть принципиальное (манифестируемое Уотерс) отличие. Вектор популярного в викторианскую эпоху романа воспитания устремлен к эволюции личности персонажа. Повествование о Пипе (“Great Expectations”) у Диккенса, которое принимает исповедальную автобиографическую тональность и включает элемент ретроспекции, побуждает читателя верить в перемены к лучшему в судьбе и характере персонажа, традиционные для завершающих частей романа воспитания. Но стилизая жанровые конвенции романа Диккенса, Уотерс противопоставляет свой текст форме классического викторианского романа воспитания и переносит его фокус на маргинализированную фигуру Нэнси, нестандартную героиню, позволяя ей пройти традиционные для романа воспитания этапы жизненного и личностного становления.

Линда Хатчен утверждает, что эксцентричные и периферийные фигуры современного постмодернистского историографического романа – это «кто угодно, но только не типические персонажи»⁹⁵. Для нее эта озабоченность «эксцентричными» героями является частью «постмодернистской идеологии плюрализма», которая подрывает традиционное стремление к изображению неких «универсалий»⁹⁶.

Кроме того, представляются интересными наблюдения Плеске над характером изображения города в современном романе, что легко

⁹⁴ Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2013. С. 36.

⁹⁵ Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988, P.113-114.

⁹⁶ Любопытно, что к “Great Expectations” Диккенса как к роману воспитания обращался и Питер Кэри в романе “Jack Maggs” (1997). Переписывая знаменитый роман с точки зрения Мэгвича, которого Кэри переименовал в Джека Мэггса, писатель предлагает более полный биографический отчет о жизни бывшего каторжника.

распространяется на романы Уотерс и вносит современные корректизы в ее стилизацию «романа Диккенса»: подвижное и перцептивно активное восприятие человеком города, аффективное взаимодействие и «схватывание» городского ландшафта во время движения по нему (прогулка, фланирование и др.); острое амбивалентное чувство принадлежности городу и положения аутсайдера как следствие нарастающей гибридности городского социального пространства, его классовой, этнической и гендерной аномальности; гипертрофированная потребность героя-лондонца в самоопределении и самовыражении⁹⁷. В романе “Fingersmith” Уотерс развивает диккенсовские темы и художественные возможности их воплощения в лондонском тексте, а также стремится к максимальной точности в создании достоверной картины исторического прошлого, заполняя ранее замалчиваемые страницы социальной истории города.

Согласимся с С. Чиочиа в том, что «ранним романам Уотерс удавалось передать ощущение подлинности эпохи благодаря «диккенсовским» незабываемым героям, злодеям и персонажам второго плана, а также бескомпромиссному исследованию самых дурных пороков столичной жизни. Следуя за Диккенсом, Уотерс будто блуждает по освещенным газовым фонарем улицам Лондона девятнадцатого века. Она не безразлична к мелодраматическим поворотам сюжета, напоминающим романы других популярных писателей викторианской эпохи, таких как Уилки Коллинз»⁹⁸.

Так, на наш взгляд, в жанровом отношении романы Уотерс, как и романы Диккенса, представляются социально-психологическими (с элементами романа воспитания) и социально-криминальными. Однако самыми очевидными жанровыми маркерами для читателей становятся черты сенсационного романа.

⁹⁷ Pleßke, N. *The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels*, Bielefeld: Transcript Verlag. 2014.

⁹⁸ Ciocia S. ‘Queer and Verdant’: the textual politics of Sarah Waters’s neo-Victorian novels // Literary London. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15.

Классиком сенсационного жанра считают Уилки Коллинза, в течение года публиковавшего главы “The Woman in White” (1859) в журнале Диккенса “All the Year Round”, многие из романов которого (в особенности, “Great Expectations”) также считались сенсационными. К ранним образцам сенсационного романа можно причислить и романы Маргарет Олифант “Antonina” (1850), “Basil” (1852) и “Hide and Seak” (1854). Авторы-женщины Эллен Вуд (“East Lynne” (1861)), Мэри Элизабет Браддон (“Lady Audley’s Secret” (1861)) и Рода Бротон имели большой успех у публики. В своем недавнем исследовании Марго Маккарти обнаружила 180 сенсационных романов, вышедших в 1860-х и 1870-х годах только в двух периодических изданиях – “Athenaeum” и “Saturday Review”⁹⁹. Имитировали приемы сенсационного жанра и писатели, ставшие классиками английской литературы - Джордж Элиот, Энтони Троллоп и Томас Гарди.

По мнению Бьюкенена, сенсационный роман воспринимался также как «реакция на реализм», и представлял собой смешение невероятного и документального и больше не изображал персонажей в повседневных обстоятельствах, связанных с домом и семьей¹⁰⁰. При этом сенсационные романы оставались в русле доминирующей реалистической палитры, скорее указывая на опасно замалчиваемое в обществе зло. «Готические» преступления, предстающие в декорациях экзотических пейзажей, мрачных лесов, разрушенных замков и монастырей, уступают место обыденности, которая скрывает сенсационные преступления бессовестных самозванцев, тайны прошлого и зловещие преступления, совершаемые в загородных поместьях, в безлюдных парках и на улицах города. По словам Деборы Вайн, «сама обыденность приобрела оттенок сенсационных возможностей»¹⁰¹. В этом отношении любопытны выводы Франко Моретти, который в своем исследовании выявил связь между развитием романа с

⁹⁹ McCarthy, M., The Construction of Identity in Victorian Sensation Fiction. DPhil. thesis, University of Oxford, 2000.

¹⁰⁰ Buchanan, R (1862) ‘Society’s looking-glass’, Temple Bar, vol. 6, pp. 129–37.

¹⁰¹ Wynne, D. The sensation novel and the Victorian family magazine. London: Palgrave, 2001. P.8.

криминальным сюжетом и развитием современных форм капитализма, основанного на сложных системах инвестиций и банковском деле¹⁰².

Среди жанровых особенностей, как правило, выделяются: указание на документальную основу материала, лежащего в основе сенсационного сюжета (*documentary framework*); лабиринтообразный сюжет, объединяющий преступление и семью (*interaction of crime and family life*); повествовательные приемы, подогревающие интерес читателей (откладывание объяснений таинственных событий, шокирующие признания); мотивные комплексы, связанные со слабым психическим здоровьем (*preoccupation with illness and “nervousness”*), двоеженством (*bigamy theme*); введение образа джентльмена-преступника, джентльмена-фальсификатора (*the gentleman criminal, the gentleman forger*).

Документальной основой сенсационного романа стала криминальная хроника – один из самых популярных разделов дешевой прессы середины XIX века. На ее страницы попали истории Уильяма Палмера, Мадлен Смит и Констанс Кент, во время суда над которыми зал заседаний был переполнен зрителями. Все эти преступники были осуждены за убийство и стали национальными знаменитостями. В сюжете об отданном на воспитание Марианной младенца из романа Уотерс “*Fingersmith*” не только дань сенсационному, но и документальным жанрам (в особенности, криминальной хронике) викторианской эпохи. Во времена, когда считалось позором иметь ребенка вне брака, молодые незамужние матери или овдовевшие отцы часто платили пожилой женщине за воспитание ребенка. Во многих случаях мать или отец больше не вступали в контакт с ребенком и кормилицей, и именно это позволяло кормилицам (‘*baby farmers*’) совершать ужасные преступления. В 1860-х годах брикстонские Маргарет Уотерс и Сара Эллис уморили голодом по меньшей мере 19 младенцев, находившихся на их попечении. Чтобы успокоить вечно голодных младенцев, им давали лауданум,

¹⁰² Moretti, P.139.

продававшуюся без ограничений опиумную настойку. Амелия Дайер была казнена в 1896 году за убийство пятидесяти младенцев. Когда ее спросили, как опознать ее жертв, она ответила: «Вы узнаете моих по ленте на шее».

Кроме того, сюжеты сенсационного романа также составляли материалы семейных тяжб и криминальная сторона семейных конфликтов, не в последнюю очередь в связи с тем, что в 1857 году был принят Закон о семейных отношениях. В конце 1850-х годов газеты были полны сенсационных историй о социальном зле проституции и скандалах, связанных с незаконным заключением в психиатрические лечебницы. 1859 и 1860 годы стали поворотными в развитии викторианской периодической печати, когда появилось много новых семейных журналов для широкой публики: “All The Year Round” (1859) Диккенса (1859); конкурирующая иллюстрированная газета Брэдбери и Эванса “Once A Week” (1859); “Macmillan's Magazine” (1859) издательского дома Макмиллан; “The Cornhill” (1860), первым редактором которого был Теккерей, а также “Temple Bar” (1860) под редакцией Джорджа Сала. Несколько лет спустя появились издания, редакторами которых выступили писательницы миссис Генри Вуд и Мэри Браддон – “Argosy” (1865) и “Belgravia” (1866). Все эти новые периодические издания предлагали романы с продолжением, многие из которых были сенсационными, а также иллюстрации известных художников, таких как Джон Эверетт Милле, Уильям Холмен Хант, Джон Тенниел и Джордж дю Морье. Среди популярных изданий, охватывающих широкие круги демократичной читательской аудитории и публиковавших сенсационные романы с продолжением, – “All The Year Round”, “Once A Week”, “The Cornhill” и “The New Monthly Magazine”¹⁰³. Генри Джеймс, рецензируя работу Мэри Элизабет Браддон в 1865 году, обратил внимание на то, что авторы сенсационных романов показывают преступность как симптомом современности. Писатель проницательно отмечает изменение культуры: от карнавального зрелища публичных казней к «цивилизованному»

¹⁰³ Wynne, Pp. 14-37.

вуйеризму текста сенсационного романа, сближающегося с криминальной хроникой газет, но добавляющего ей элементы зрелища¹⁰⁴.

Кроме того, помимо романов с продолжением и коротких рассказов, периодические издания публиковали репортажи, очерки фланера, наблюдателя, «городского бродяги». Младший брат Уилки Коллинза представил свою серию очерков-наблюдений во время прогулок по лондонским улицам. Фланеры и «странствующие» джентльмены не столько были увлечены описанием достопримечательностей, сколько мест и ситуаций, воскрешающих яркие воспоминания и вызывающих сильные эмоции. Диккенс и Коллинз представляли своих героев-наблюдателей как людей, прогуливающихся по городским кварталам, пристально вглядывающихся в сцены жизни Лондона. Очерки часто касались сенсационных предметов, когда описывали тела жертв убийств или утопленников в морге, шокирующие условия в работном доме и повседневные драмы в бедных районах Лондона, а также сцены, возникающие во время ночных прогулок.

“All The Year Round” публиковал многочисленные статьи по уходу за нервными больными и лечению безумия, которое, как и преступность, теперь нередко живописно и подробно описывалось романистами, журналистами или врачами, подогревая страхи публики перед наследственными недугами, врачебными ошибками и насилиственным заточением в сумасшедший дом. Статьи дополняли очерки, описывающие посещение Бедлама или Ньюгейтской тюрьмы.

Все это нашло свое отражение в сюжетах сенсационных романов, которые изобиловали рассказами о теневой стороне современной жизни викторианского общества, с шокирующими обстоятельствами и психологическими потрясениями, сексуальными и общественными скандалами, преступными интригами, включающими двоеженство, прелюбодеяние, соблазнение, мошенничество, подлог, шантаж, похищение и убийство.

¹⁰⁴ Wynne, D. The sensation novel and the Victorian family magazine. London: Palgrave, 2001. P.51.

Отличительной чертой сенсационного романа является его интерес к тайнам и скрываемым обстоятельствам, характеристика, которая привела Кэтлин Тиллотсон к определению жанра как «романа с тайной» ('the novel-with-a-secret')¹⁰⁵. Сенсация обычно сосредотачивается на таинственных обстоятельствах, связанных с преступлениями и скандалами, которые разрушают статус-кво представителей социально благополучных классов. Дешевая пресса изобиловала историями о преступницах. Среди нашумевших случаев - Констанс Кент (девушка из среднего класса, признавшаяся в убийстве своего младшего брата), Мадлен Смит (благородная молодая леди, обвиненная в отравлении своего любовника) и мадам Рейчел Леверсон (известная лондонская красавица, заключенная в тюрьму за шантаж и содержание борделя), многих женщин, ставших прообразами героинь сенсационных романов. В романе “Fingersmith” социально благополучны мистер Лилли и его друзья-джентльмены, связанные с распространением порнографии.

Именно семья, ее история и семейные отношения лежат в основе конфликта и криминального сюжета сенсационного романа: романы редко завершаются сценами воздаяния в зале суда или в тюрьме. В большинстве случаев семейные тайны и их следствие – преступление и наказание – остаются внутри семейного круга. Именно таковы развязки романов Уотерс.

Целый ряд упомянутых мотивов, особенно памятных читателям по “The Woman in White” Коллинза, мы находим в романе Уотерс “Fingersmith”: мотив вступления в наследство; заключение в клинику для душевнобольных и побег из лечебницы; двойничество персонажей и смена идентичности; жестокое обращение мужчины с женщиной; тайна рождения; мотив рождения вне брака; посещение могилы матери; образ джентльмена и образ учителя рисования; работа над реставрацией предметов искусства; образ эгоистичного дяди; дом в поместье с мрачным садом.

¹⁰⁵ Tillotson, ‘The Lighter Reading’, xv.

Двоеженство, обман и подлог были, в целом, излюбленными преступлениями, описанными в сюжетах сенсационных романов Мэри Элизабет Браддон, миссис Генри Вуд и Чарльза Рида; но нередко преступление уходило на второй план, уступая место тайнам, связанным с безумием, незаконным рождением, преступлениям на почве сексуального мотива или связанным с мотивом мошеннического присвоения чужого имени. Любопытно, что к сенсационным мотивам прибегали даже Шарлотта М. Йонг и Маргарет Олифант, представительницы так называемого романа с «культом домашней жизни» (*domestic novels*).

Исследования сенсационных романов показывают, что представленные «сенсации» не лишены глубокого смысла, поскольку несут в себе ответы на важные проблемы общества, такие как классовое неравенство, финансовая нестабильность, вопросы сексуальности, социальное положение одиноких женщин, психические и психологические проблемы, страх преступности, проблемы семейной жизни¹⁰⁶. Критики считают, что сенсационная проза в основном ориентирована на женскую публику. С точки зрения феминистских исследований (таких как Э. Шоултер) сенсационный роман обращается к женской аудитории и предполагает идентификацию читательниц с трансгрессивной героиней¹⁰⁷. Чаще всего женщина, будь то положительная героиня или злодейка (в сенсационной прозе она обычно сочетает эти две роли), становится главным персонажем сенсационного романа. И именно сенсационная героиня ставит под сомнение традиционное восприятие женственности. Зачастую благодаря главной героине пространство семейного дома в сенсационном романе, как и в готическом, становится локусом страстей, обмана, насилия и преступности. Таким образом сенсационный автор показывает противоречия

¹⁰⁶ Wynne, D. The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine // Palgrave MacMillan, 2001. – P. 202.

¹⁰⁷ Showalter, E. (1978a) A Literature of their Own. (1978b) ‘Family secrets and domestic subversion: rebellion in the novels of the eighteen-sixties’, in Wohl, A., The Victorian Family: Structure and Stresses.

семейной идеологии. «Вне безопасного домашнего пространства респектабельного дома викторианские женщины, по-видимому, могли попасть в любую странную ситуацию, будь то миры театра, работного дома или тюрьмы»¹⁰⁸.

Сенсационные романы часто связаны с секретами и тайными историями женщин. Так, все ранние романы Браддон повествуют о женщинах, скрывающих свое прошлое. Ее героини держат в секрете свои мотивы и желания. Тайны и интриги, источником которых становится сама женщина, полностью переворачивают традиционный образ викторианской эпохи: «Ангел дома» (образ одноименной поэмы Ковентри Патмора 1863 г., ставший популярным) превращается в «демона», одержимого тайной миссией. Женские персонажи Уотерс нередко вовлечены в преступные интриги и непосредственно отсылают к этому маркеру сенсационного романа.

По мере развития сенсационного романа и популярности журнала “All The Year Round” читатели все больше узнавали о трудностях, с которыми сталкиваются женщины, лишенные поддержки и защиты семьи. На страницах журнала появлялись статьи, связанные с положением женщин из рабочей или крестьянской среды, в том числе, в описаниях, которые могли бы заинтересовать Уотерс. Так, в одной из статей давалось идеалистическое описание театральных образов крестьянок, одна из них, Аннет, выходящая на сцену в чрезвычайно коротком платье, по мнению автора, не имела никакого сходства с настоящей работницей, которая на самом деле носит старые сапоги и пальто своего отца и выходит с семи утра до пяти вечера собирать камни в полях.

Однако на страницы журналов попадали и совсем иные сенсационные новости, ставшие популярным сюжетом неовикторианских романов столетие спустя. Среди них увлечение викторианцев спиритизмом. Как известно, под большим влиянием спиритизма находился не только Сэр Артур Конан Дойл¹⁰⁹, но

¹⁰⁸ Wynne, D. P.110.

¹⁰⁹ Этому сюжету посвящен роман Джюлиана Барнса “Arthur and George” (2005).

даже королева Виктория и премьер-министр Гладстон. К 1870-м годам спиритизм прочно утвердился в викторианском обществе, и в 1874 году в Лондоне была создана Британская Национальная ассоциация спиритуалистов, в числе которых было 110 мужчин-медиумов и 121 женщина-медиум¹¹⁰. Любопытно, что и в случае спиритических сеансов, и в случае сценических номеров мюзик-холла с переодеваниями (оба сюжетных мотива присутствуют в романах Уотерс), женщина оказывается в ситуации слома традиционных социальных практик: она более не пассивна, она способна зарабатывать, она участвует в зрелище с элементами переодевания и отчасти демонстрирует тело¹¹¹.

¹¹⁰ Спиритизм девятнадцатого века также бросил вызов викторианской гендерной политике. В своем исследовании "The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction" (2005) Джанет Кинг считает тему спиритизма особенно привлекательной для освещения женского вопроса в художественных текстах из-за того, что практика спиритизма выступает «симптомом противоречий, которые возникают как в религиозном, так и в научном дискурсе о гендере в этот период». Так, романы Байетт и Робертс позволяют проникнуть в жизнь женщин, которые были исключены из общества или маргинализированы. Обе писательницы знакомы с работой Алекс Оуэн, которая предложила феминистское исследование спиритизма в книге "The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England" (1989), в которой подчеркивается, что спиритизм даровал женщине свободу, в очередной раз закрепляя за ней патриархальное определение как пассивной, слабой и сверхчувствительной. Любопытную функцию спиритического мотива в романах предлагает Диана Уоллес в своем исследовании "The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000" (2005): женщина-медиум становится эмблематическим образом самой романистки, будто чревовещающей голосами прошлого.

¹¹¹ В отличие от текстов Уотерс, роман Картер "Nights at the Circus" (1984) совершенно не претендует на историческую реконструкцию эпохи и натуралистические подробности. Однако объединяющим мотивом оказывается маргинальное пространство цирка и мюзик-холла, место освобождения и демонстрации тела и сексуальности, недозволительных более нигде. «Сцена» и переодевания провоцирует «избыточную презентацию»¹¹¹ тела и противоречий гендера у Картер и предлагает проговаривание вопросов сексуальности у Уотерс. Так, в романе "Tippling the Velvet" подлинное сексуальное желание в сценическом образе дрэг-кинг маскируется под театрализованную страсть и только таким образом находит свое выражение. Примечательно и то, что Картер с ее вниманием к литературному канону и постмодернистским экспериментом в отношении традиций вызывает восхищение Уотерс также в качестве писательницы с феминистскими взглядами.

2.3 «Ньюгейтский» роман в художественной концепции Уотерс

В данном параграфе мы обратимся к романам “Affinity” и “Fingersmith” как оригинальным творческим разработкам, включающим в себя сенсационный субжанр – «ньюгейтский» роман¹¹². Мы рассмотрим документальные свидетельства «Ньюгейтского календаря» и их значение в формировании отдельной традиции криминальной сенсационной литературы (сюжеты, мотивы, повествовательные модусы и др.). Как представляется, сложившийся ньюгейтский литературный канон воспроизводится у Уотерс с элементами жанровой саморефлексии, в целом характерной для современных стилизаций. Новаторство Уотерс – в демонстрации собственной позиции писателя-историографа, тщательно воссоздающего картины криминального мира викторианской Англии и по-новому конфигурирующего комплекс эмоциональных и социальных отношений эпохи.

Целый ряд исследователей указывают на связь романа Уотерс “Fingersmith” с известными романами «Приключения Оливера Твиста» (“Adventures of Oliver Twist”, 1839) и «Большие надежды» (“Great Expectations”, 1861) Ч. Диккенса и «Женщина в белом» (“Woman in White”, 1860) У. Коллинза¹¹³. Как отмечает

¹¹² При том, что сюжеты и приемы «сенсационной» литературы во многом схожи с Ньюгейтским романом, есть и несколько существенных отличий: сенсационная литература имела дело с преступлениями представителей высшего и среднего класса в современной (а не исторической) обстановке; в сенсационном романе местом преступления происходили в стенах гостиных, а не на больших дорогах и в кабаках; сенсационный роман не изображал преступный мир, а скорее исследовал темную сторону респектабельного общества.

¹¹³ См. Ciocia S. ‘Queer and Verdant’: the textual politics of Sarah Waters’s neo-Victorian novels // Literary London. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15; Hall D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006. – P. 88; O’Callaghan C. “The Grosset Rakes of Fiction”: Reassessing Gender, Sex, and Pornography in Sarah Waters’s Fingersmith // Critique: Studies in Contemporary Fiction. – 2015. – Pp. 560-575; Onega S. Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters’ Fingersmith , Études britanniques contemporaines, 2015. – P.11; Palmer B. Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies in the Twenty-First Century. Victorian Studies, Vol. 52, No. 1, Special Issue: Papers and Responses

Толстых, в основе обращения Уотерс к викторианскому прошлому заложена идея сохранения английской литературной традиции, реализация которой происходит посредством работы широкого интертекстуального пространства¹¹⁴. В интервью писательница говорит о создании «пантомимы викторианства»¹¹⁵. Но принципиальным для ее искусства оказывается справедливо отмеченное де Грутом отрицание ностальгического и сентиментального начала в художественной трактовке прошлого¹¹⁶.

Примечательно, что прекрасное знание писательницей ключевых текстов, ставших литературным каноном (в особенности, романов Чарльза Диккенса и Уилки Коллинза), дополняется кропотливым сбором исторических и беллетристических документов викторианской эпохи. В интервью Уотерс, получившая докторскую степень как историк, неоднократно описывала свою работу над романами в категориях традиционного исторического исследования источников. Неслучайно одна из ее героинь отправляется в район Блумсбери в читальный зал Британского музея.

Подобно автору первого современного сенсационного романа Уилки Коллинзу, Уотерс черпает вдохновение не только в романах, но и в исторических документах. Реплики Уотерс по поводу начала ее писательской карьеры как результата знакомства с документами прошлого поразительно напоминают воспоминания Коллинза: «Я был в Париже, бродил по улицам с Чарльзом Диккенсом ... Мы развлекались тем, что заглядывали в магазины. Мы подошли к старому книжному магазину, и я нашел несколько ветхих томов реестра французских преступлений, что-то вроде французского календаря Ньюгейт. Я

from the Seventh Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, held jointly with the British Association for Victorian Studies (Autumn 2009), pp. 86-94.

¹¹⁴ Толстых, О.А. Лики традиционной культуры: английский неовикторианский роман и реалистическая традиция / О.А. Толстых/ – Челябинск, 2011. – Ч. II. – С.111-114.

¹¹⁵ Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

¹¹⁶ De Groot, J. ‘Something New and a Bit Starling’: Sarah Waters and the Historical Novel. In Sarah Waters. Ed. By Kaye Mitchell. London: Bloomsbury, 2013. Pp. 56-69.

сказал Диккенсу: «Вот и награда». Так оно и оказалось. В них я нашел некоторые из моих лучших сюжетов. «Женщина в белом» был одним из них»¹¹⁷. Сенсационная журналистика, как известно, еще один источник сведений об эпохе: «Стоит только открыть газету, и вы найдете правдивую литературу Ньюгейта и Тайберна»¹¹⁸.

В фокусе нашего внимания два взаимосвязанных вопроса: творческая разработка Уотерс отдельного сенсационного субжанра – Ньюгейтского романа; и его функции в общей концепции историографического проекта писательницы. Только что упомянутая героиня романа Уотерс “Affinity”, прежде чем стать дамой-«визитером» узниц Миллбанка, в библиотеке Британского музея интересуется книгой Мейхью о тюрьмах Лондона, а также записками Элизабет Фрай о долговой тюрьме Ньюгейт.

Отсылка к «Ньюгейтскому календарю» в романе любопытным образом демонстрирует жанровый схематизм, который диктует типические до гротеска трактовки реальных жизненных обстоятельств. Благородная девица Маргарет рассказывает брату и подруге о своих впечатлениях от суровых нравов смотрительниц женской тюрьмы Миллбанк, которую она посещает. Предложенное ею описание вызывает улыбку у слушателей и заслуживает упрек в преувеличении. Чаемое правдоподобие тут же разрушается каскадом риторических фигур, которые украшают застольную беседу: «Эта ужасная порода выведена для тиранства, они уже рождаются с цепью на поясе. Когда у них режутся зубы, мамаши вместо соски дают им ключи... – Не знаю, – сказала я. – Может, она и не прирожденный тиран, но в поте лица старается овладеть этой ролью. Наверное, завела секретный альбомчик с вырезками из «Справочника Ньюгейтской тюрьмы». Точно, у нее есть такая книженция. Она

¹¹⁷ Baker, W. Wilkie Collins's Library: A Reconstruction // Westport CT: Greenwood Press, 2002. – P. 26.

¹¹⁸ Bulwer Lytton, E. ‘A Word to the Public’, in *Lucretia* (1846), reprinted in Juliet John, ed., *Cult Criminals: The Newgate Novels, 1830–47*, 6 vols. London: Routledge, Thoemmes, 1998 (vol. 3), P. 314.

украсила ее этикеткой «Прославленные тюремщики» и темными ночами вздыхает над ней, как поповна над журналом мод. Хелен смеялась до слез, отчего ресницы ее потемнели. Однако сегодня, вспомнив об этом, я поежилась, ибо представила, каким стал бы взгляд мисс Ридли, узнай она, что послужила для увеселения моей невестки. Да уж, в пределах Миллбанка матрона вовсе не комична» (H).

Эпизод красноречиво противопоставляет книжную риторику и мрачную реальность, иронично свидетельствует о превращении «Ньюгейтского календаря» в источник литературных формул. Это признак рефлексии Уотерс как автора, создающего историографический роман.

Ньюгейтский роман - субжанр сенсационной криминальной литературы, которая имела невероятный успех в период с 1830-1840 гг. и 1860 гг.¹¹⁹. Если собственно Ньюгейтский роман представлен авторами-мужчинами, то сенсационный, как правило, создавался писательницами, что определяет как нюансы жанра, так и иную реакцию читателей. Данный субжанр вызвал отклик у публики, что свидетельствовало о социальных проблемах викторианской эпохи, а также о литературных предпочтениях широкой аудитории. К началу века в Англии уже сложился целый культурно-исторический массив тюремного фольклора, а тема Ньюгейта стала популярной и узнаваемой. В особенности быстрым становление субжанра Ньюгейтского романа стало в период перехода от романтической философии, эстетики и поэтики к реалистической¹²⁰.

Если М. Фуко объявляет преступление изящным искусством («преступление прославляется, потому что это одно из изящных искусств, потому что оно может быть произведением только исключительной природы, потому что оно раскрывает чудовищность сильного и могущественного, потому что злодейство

¹¹⁹ Pykett, L. The Newgate Novel and Sensation Fiction 1830-1868 // The Cambridge Companion to Crime fiction. Cambridge: CUP, 2003, P.19.

¹²⁰ Матвиенко, И.А. Генезис и жанровые особенности ньюгейтского романа (к постановке проблемы рецепции ньюгейтского романа в русской литературе XIX в.) // Известия Томского политехнического университета, 2006. Т. 309. №6. – С. 211-215.

является еще одной привилегией»¹²¹), то сюжеты Ньюгейтского романа как никогда далеки и от «изящества», и от «привилегий».

Стоящий у истоков современного английского романа Даниель Дефо известен как создатель ряда криминальных биографий, в том числе знаменитого грабителя Джека Шеппарда (1724). Дефо также заинтересовалась судьба Джонатана Уайльда (1725), рассказ о которой был, как утверждал писатель, буквально «снят с уст» самого преступника. И хотя основу текста Дефо составляют факты и личные документы преступников, романский стиль, композиция и отбор наиболее увлекательных эпизодов криминальной карьеры Уайльда, создают сложную жанровую канву, которую сегодня назвали бы романной стилизацией под «отчет». Исповедальный (покаянный) мотив сопутствует классическому жизнеописанию преступницы в псевдоавтобиографическом романе Дефо «Молль Флендерс» (“The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders”, 1722). Криминальные сюжеты и мотивы заметны в других значимых текстах рубежа XVIII-XIX вв., на страницах которых возникает государственная система наказания за преступления (например, «Калеб Уильямс» (“Adventures of Caleb Williams”, 1794) Уильяма Годвина, «Мемуары Брайана Пердью» (“Memoirs of Bryan Perdue”, 1805) Томаса Холкрофта). Ньюгейтские романы в некоторых случаях относят к жанру исторических, поскольку в них часто изображаются приключения и побеги из заточения отважных преступников, легендарных грабителей и разбойников¹²².

Однако свое название Ньюгейтский роман получил благодаря изданиям популярного «Ньюгейтского календаря», который с момента своего появления в 1773 году был собранием рассказов о жизни, судебных процессах, сенсационных признаниях, наказаниях и побегах знаменитых преступников тюрьмы Ньюгейт.

¹²¹ Foucault, M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison translated from the French by Alan Sheridan. Harmondsworth: Penguin, 1979, Pp. 67-68.

¹²² Kalikoff, B. Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987), p.35.

Тюремный капеллан Ньюгейта составлял отчеты о жизни, преступлениях, признаниях и казнях узников, которые публиковались в виде дешевых буклетов. Собранные вместе, отчеты составили пять томов уже к 1773 году. Издания календаря продолжали появляться в девятнадцатом веке под различными названиями: регистр злоумышленников, или календарь Ньюгейта и Тайберна в 1779 году; Новый и полный календарь в 1795 году, сильно переработанная версия которого, отредактированная юристами Эндрю Кнаппом и Уильямом Болдуином, была опубликована в 1809 году и снова пересмотрена как новый календарь Ньюгейта в 1826 году. Жизнеописания известных преступников, которые служили документальной основой, из которой черпали свои леденящие душу истории авторы ньюгейтских романов.

Создаваемый в качестве назидания о том, что преступление всегда влечет наказание, календарь стал источником нездорового интереса широкой публики к подробностям криминальных историй и смакования публичного наказания, что нашло выражение как в беллетристике (издании и переиздании былых историй и апокрифов), так и в театральных постановках и сенсационной журналистике эпохи. В контексте зарождающейся культуры публичных развлечений различия между фактом и вымыслом в криминальных нарративах, будь то хорошо изданные антологии Ньюгейта или дешевые газеты, становятся все менее заметными. Популярность Ньюгейтского календаря, с точки зрения Л. Пикетт, объяснялась особым зреющим планом изображения девиантного поведения или трансгрессии преступников. Внимание читателей также приковывали сцены публичных казней. В монографии «Ньюгейтский роман 1830-1847: Бульвер, Эйнсворт, Диккенс и Теккерей» (1963) Кит Холлингсворт указывает на период 1830 – 1847 гг. как время выхода целой серии романов о выдающихся преступниках. Именно они вызвали всеобщее внимание публики, перед которой предстали убедительные в своей характерологии портреты выдающихся криминальных героев. Романисты стали все чаще рассматривать преступника как

человека, который, каким бы извращенным он ни был, должен быть признан членом общества. Криминальные романы издавались на фоне горячих дискуссий вокруг реформы уголовного права. И, хотя, как утверждает К. Холлингсворт, жанровую маркировку роман получил благодаря газетчикам, и сами романисты сознательно определенному жанру не следовали, успех ньюгейтских сюжетов, преподнесенных в разных вариациях, во многом был обязан раз за разом проигрываемой модели сенсационного повествования. “Oliver Twist” и “Great Expectations” Диккенса отчасти подпадают под определение Ньюгейтского романа¹²³.

Жанр ньюгейтского романа представляет собой исключительно мужскую прозу. Авторы ньюгейтских романов романтизируют преступность и жизнь низшего сословия; они способны вызывать у читателей сочувствие к преступникам, а не к жертвам преступлений, так как представляют преступников объектами преследования, акцентируют внимание на их мотивации и психологии, а также представляют их жертвами обстоятельств или общества¹²⁴.

Г. Уорtingтон подчеркивает жанровое единство ««ニュгейтских отчетов»: отдельные истории включали рамочное повествование, риторика которого варьировалась от религиозно-назидательной до судебной; центральным элементом отчета была исповедальная история самого преступника, которая имела ретроспективный характер. Типичный пример – криминальная биография Мэри Янг (Дженни Дайвер), повешенной в 1740 году. Отчет последовательно связывает краткую историю жизни Мэри, ее исповедь от первого лица (подтверждающую смертельный приговор) и еще одну биографию от третьего лица, демонстрирующую эффективность пенитенциарной системы. Почти «архетипические» мотивы в отчете: сиротство, невозможность честного

¹²³ Hollingsworth, K. The Newgate Novel, 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray. Detroit: Wayne State University Press, 1963. – P. 25.

¹²⁴ Pykett, L. The Newgate Novel and Sensation Fiction 1830-1868 // *The Cambridge Companion to Crime fiction*, Cambridge University Press, 2003. – P. 19-39.

заработка (мотив шитья), жизнь в банде, рассказы о мошеннических уловках и воровстве.

В основе сюжета также нередко лежали приключения и побеги независимых и отважных преступников, часто легендарных исторических личностей. Местом действия представляли и величественные замки, и таверны, часто посещаемые ворами и другими обитателями преступного мира. Однако с течением времени героями все чаще становились преступники, принадлежащие низшим классам. Данная тенденция в девятнадцатом веке приводит к акценту на маргинальном положении преступника, представителя самых низов общества. Любопытно, что мотив побега из тюрьмы есть как в “Affinity”, так и в “Fingersith” Уотерса. В последнем юная Сью принимает служанку за воровку, «которая сбежала из тюрьмы и хочет, чтобы мистер Иббз помог ей снять кандалы. Такое не часто, но случалось, иногда заглядывали добрые воры, даже наши знакомые, но попадались и отъявленные злодеи. Один такой гад даже приставил нож к горлу мистера Иббза, потому что тот сказал, что железо плохо пилится и по-быстрому не получится» (ТР).

Важнейшее значение имеет также стремление раскрыть мотивацию преступника и без умолчаний показать все стороны жизни криминальных слоев общества, что, несомненно, работало на создание читательской ажитации:

Помимо Диккенса, авторами романов данного жанра в викторианскую эпоху были Эдвард Бульвер-Литтон («Юджин Эрам» (“Eugene Aram”, 1832), «Пол Клиффорд» (“Paul Clifford”, 1830), «Лукреция» (“Lucretia”, 1847)), Уильям Харрисон Эйнсворт («Руквуд» (“Rookwood”, 1834), «Джек Шеппарт» (“Jack Sheppard”, 1840)), а также Ч. Уайтхед, написавший «Автобиографию Джека Кетча» (“The Autobiography of Jack Ketch”, 1834). Бульвер-Литтон по этому

поводу остроумно заметил, что «преступник, наряду со сверхъестественным, является одним из двух основных источников ужаса в литературе»¹²⁵.

Некоторая жанровая формульность провоцировала сатирические комментарии и становилась объектом пародирования. И все же знаменитые преступники, герои Ньюгейтских романов, чаще всего изображались в привлекательном свете. Неоднозначная оценка героев особенно очевидна в дискуссиях об их конфликте с обществом – авторы представляют их мошенниками и разбойниками, которые, в конечном итоге, оказываются высоконравственными людьми. По мнению современников, яростно критикующих Ньюгейтский роман, он романтизировал криминальный мир, а искусная психологическая мотивировка поступков преступников, показ их жертвами роковых обстоятельств или несправедливости общества, взвывал к недопустимым сочувствию и восхищению.

Кроме того, расследование преступлений и наказаний нередко вскрывало жестокую, часто несправедливую и крайне неэффективную систему наказаний в раннюю викторианскую эпоху¹²⁶. Таким образом, Ньюгейтский роман также выражал протест против строгости уголовного права и самой системы классовых привилегий, которые этот закон представлял. «Посещение Ньюгейтской тюрьмы» (“A Visit to Newgate”) Диккенса, написанный специально для включения в первую серию «Очерков Боза» (“Sketches by Boz”, 1836) заставляет читателя погрузиться в жизнь, происходящую в стенах «мрачного хранилища вины и страданий Лондона», узнать о его обитателях, услышать рассказ о самой тюрьме, который Боз придумывает для воображаемого обитателя камеры

¹²⁵ Bulwer Lytton, E. ‘A Word to the Public’, in *Lucretia* (1846), reprinted in Juliet John, ed., *Cult Criminals: The Newgate Novels, 1830–47*, 6 vols. London: Routledge, Thoemmes, 1998 (vol. 3), P. 305.

¹²⁶ Отметим, что управление столичной полиции было создано в 1829 году, но только в 1835 году был принят Закон о тюрьмах.

смертников¹²⁷. В этом отношении Ньюгейтский роман близок викторианскому социальному роману с назиданием, в котором проблемы, затрагивающие все общество, не только предстают во всей полноте, но также предлагаются решения для изменения ситуации в целом¹²⁸.

Подробные описания несчастных заключенных тюрьмы Миллбанк даются в романе “Affinity”. В тексте упоминается объемистый черный том «Книги характеристик», куда заносятся все рапорты надзирательниц. Благородной героини, пожелавшей стать «леди-визитером», показали преступниц, кратко сообщая о криминальном прошлом каждой: «Смотрительница, точно хранитель Музея восковых фигур, шествовала впереди нас, останавливаясь перед дверьми камер наиболее страшных и занимательных личностей, чтобы поведать об их преступлениях.

– Джейн Хой – детоубийца, мэм. Злюка из злок. – Феба Джекобс – воровка. Поджигала свою камеру. – Дебора Гриффитс – карманница. Помещена сюда за плевок в капеллана. – Джейн Сэмсон – самоубийца. – Самоубийца? – переспросила я. – Травилась опием, – прищурилась миссис Притти. – Семь попыток, в последний раз спасена полицейским. Осуждена за нарушение общественного благородства. Я молча смотрела на закрытую дверь» (Н). И все же криминальные истории преподносятся в “Affinity” скорее в стилистике социального очерка. Не вызывает удивления, что главная тюремная смотрительница требует от подчиненных рапорты, чтобы узнать «насколько в эту неделю узницы были благонравны и насколько грешны!» (Н). Ньюгейтский роман в большей степени ориентирован на детали конкретного криминального дела.

¹²⁷ Диккенс, Ч. Посещение Ньюгейтской тюрьмы. В книге Очерки Боза [Электронный ресурс], 1836. URL: <https://www.e-reading.club/chapter.php/102874/35/Dikkens - Ocherki Boza%2C Nash prihod.html> (дата обращения: 18.02.2020).

¹²⁸ Cazamian, L. The Social Novel in England, 1830–1850: Dickens, Disraeli, Mrs Gaskell, Kingsley (1904), translated, with a foreword, by Martin Fido. London: Routledge & Kegan Paul, 1973, P.4.

Целый ряд мотивов Ньюгейтского романа присутствуют в романе Уотерса «Fingersmith»: главной героине Сью говорят, что ее мать воровка, которая была казнена через повешение; в finale романа повешена нареченная мать, которую все знали как кормилицу брошенных детей (*baby farmer*), имевшую сеть помогавших ей мошенников и воровок, и промышляющую продажей детей и убийством младенцев; мотив шитья (образ Неженки) связывается с криминальным мотивом спарывания монограмм на платках и перешивания собачьих шкур; кратко излагается искусство преступного ремесла карманников, фальшивомонетчиков, кормилиц и др.

Выдуманная история матери Сью предстает набором знакомых мотивов, будто позаимствованных из «Ньюгейтского календаря»: «С ней связана трагическая история. Она явилась на Лэнт-стрит под вечер, было это в 1844 году. Пришла она «тяжелая тобой, милая девочка», как говаривала миссис Саксби, – поначалу я это понимала так, будто моя мать принесла меня к ним то ли завернутую в тряпицу, то ли в потайном кармане под широкими юбками, то ли зашитую в подкладке пальто. Потому что я знала: она была воровка. «И какая воровка! – закатывала, бывало, глаза миссис Саксби. – Отчаянная! И притом красавица!» «Правда, миссис Саксби? Блондинка?» … Сказала, что за ней охотятся полицейские, аж четыре отряда, и если найдут, то повесят. За что? За воровство. … Дело, сулившее матери обогащение, обернулось против нее. Какой-то мужчина, пытавшийся спасти свои ценности, был заколот. Ножом моей матери. Ее дружок донес на нее» (Н). При том, что этот рассказ выглядит типичным для викторианской эпохи, в нем заметно свойственное популярным историям восхищение исключительностью личности преступника, обретающего «трагедийные» черты, способного отчаянно рисковать ради мечты, смело идти против закона. Превозносимые выдержка, исключительная привлекательность и благородство преступника эффектно подчеркиваются, а его судьба обрастает баснословными деталями. Притягательность криминального героя заметна и в

образе «благородного» мошенника Джентльмена. Его изображения разместили в газетах «и девчонки по всей Англии стали вырезать его портреты и носить на груди, у сердца» (Н).

Весьма натуралистично описывается в романе кульминационная сцена кровавой стычки. Вполне вероятно, что для своих художественных фабуляций Уотерс использовала документальные источники. Приведем в качестве типичного случая дело Джона Глисона Уилсона, казненного в 1849 году за убийство двух женщин и детей, которое описывалось публике следующим образом: «Взору хирурга открылась ужасающая сцена из тех, что он когда-либо видел: четыре человека на полу, все в крови, зрелище было тошнотворным, открывая раны глубиной в три дюйма на голове и лице матери, лежащей в луже крови, густой как грязь ...»¹²⁹. В одной из финальных глав романа Уотерс возникает подобная сцена: «к этому времени двое других полицейских вошли в кухню через мастерскую. Увидели Джентльмена, полный горшок крови и то, что мы и не подумали искать или прятать, – увидели нож, отброшенный в темноту, со следами крови на лезвии. И покачали головой. Все полицейские у нас в Боро так делают, когда видят подобные вещи» (ТР).

Однако вновь подчеркнем опосредованность рассказа, игру с жанровыми ожиданиями сенсационной литературы и криминальной журналистики, свойственную Уотерс: «...Миссис Саксби поднялась с колен. Ее тафтяное платье промокло насеквоздь, а бриллиантовая брошь на груди превратилась в рубиновую. Руки ее были красными от кончиков пальцев до запястья. Она похожа была на убийцу, каких изображают на грошовых картинках» (ТР).

Смертная казнь – ключевой сюжет Ньюгейтского романа, вот и история матери Сью завершается «обязательной» развязкой - виселицей, вновь подсвеченной театральными деталями: «Повесили как убийцу, на крыше

¹²⁹ Worthington, H. From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes. In A Companion to crime fiction (Ed. by Charles J. Rzepka and Lee Horsley). Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. P. 12-27.

городской тюрьмы. Миссис Саксби смотрела на казнь из окна той комнаты, где я появилась на свет. Отсюда очень красивый вид – говорят, самый красивый во всем южном Лондоне. Люди даже платили нам, только чтобы поглядеть из этого оконца в день казни. Все другие девчонки визжали, когда дверца люка с треском падала, я же – никогда. Ни разу даже не вздрогнула и не зажмурилась» (ТР). В книге Дж. Хоуза, посвященной истории тюрем Лондона “A History of London’s prisons”, приводятся факты публичной казни преступников, среди которых большое число женщин. Мария Тереза Фипо, печально известная под именем Мэри Бенсон, вполне могла бы стать прототипом для образа матери Сью. Физически крепкая женщина обладала недюжинной силой духа и поистине мужским характером. В ее криминальной справке и сбыт ворованных золотых вещей, и разбой, и отбывание наказания в Ньюгейтской тюрьме, завершившееся актом публичной казни и демонстрацией мертвого тела на толпе¹³⁰. Место расположения дома Сью на Лент-стрит (район Боро) указывает на Маршалси как на возможную окрестную тюрьму, известную благодаря романам Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (“The Pickwick Papers”, 1837), «Дэвид Копперфильд» (“David Copperfield”, 1850) и «Крошка Доррит» (“Little Dorrit”, 1857). Однако, эта тюрьма была узилищем должников и была закрыта парламентским актом в 1842 году, на два года раньше описываемых в романе Уотерс событий.

Роковым образом мотив казни снова возникнет в конце романа, теперь уже не в пересказе, а в развернутом описании публичного зрелища: «Улицы Боро, в тот давний вечер темные и пустынные, теперь были залиты светом и буквально забиты людьми – столько народу высыпало! Люди стояли на мостовой, перекрыв движение, на стенах, на подоконниках, сидели на фонарных столбах, на деревьях и на печных трубах. Одни поднимали вверх детишек, другие тянули шеи, чтобы лучше видеть» (ТР). Однако Уотерс, вводящая повествование от первого лица,

¹³⁰ Howse, G. A History of London’s prisons. Barnsley: Warncliffe books, 2012.

превращает это событие публичной жизни в переживание личное, интенсивность которого еще более усиливается, благодаря введению аффективного регистра – градаций звука. Будучи не в состоянии смотреть на казнь близкого ей человека, Сью закрывает глаза, отказываясь видеть ритуал свершения страшного приговора. Так она выделяет себя из толпы, буквально потребляющей сенсацию как зрелище. Но обостренные до предела слуховые впечатления героини воспроизводят картину целиком: «Я знаю, что было потом, поняла это по звукам, доносившимся с улицы. Все смолкли, когда стали бить часы и вышел священник. Теперь все засвистали и зашипели – это появился палач. Ропот растекался по толпе, как масло по воде. Когда крики стали громче, я поняла, что палач раскланивается или подает еще какой-нибудь знак. Потом внезапно гул повторился, усилился и, выбирируя, прокатился по улицам – громкое «Шапки долой!», перебиваемое взрывами дикого смеха. Должно быть, вышла миссис Саксби. Всем не терпелось на нее посмотреть. Мне стало совсем плохо, как только представила эти любопытные глаза, вылезающие из орбит, – я же не могу даже головы повернуть в ее сторону. Не могла я. Не могла повернуться, не могла оторвать от лица потные ладони. Могла только слушать. Я слышала, как смех затих, кто-то прикрикнул: «Тише!» Это священник принял читать молитвы» (TP).

Данное описание по степени эмоциональной вовлеченности героини сопоставимо с самыми волнующими сценами расставания с матерью в произведениях Диккенса (например, в романах «Домби и сын» (*“Dombey and Son”*, 1848) и «Дэвид Копперфильд»). Немаловажно и то, что наряду с созданием сенсационных и криминальных сюжетов гений Диккенса открывает новые грани человеческой психики, в особенности, в состоянии аффекта.

Однако Уотерс продолжает и социально-ангажированную линию романа Диккенса, всегда указывающего на глубокую укорененность классовых различий. Подруга Сью, говорит ей о том, что «если вешают леди – тогда они

специально так завязывают узел, чтобы все произошло как можно быстрее» (ТР). Негласные социальные конвенции подчеркиваются.

И все же главное в том, что Уотерс, воспроизведя и утрируя клише Ньюгейтского романа, меняет акценты: преступник не романтизируется благодаря своим «свершениям», а показывается как человек, ставший частью персональной эмоциональной памяти героини. В этом отношении интересны и роман «Affinity», и «Fingersmith». В последнем есть эпизод, которого не могло бы быть не только в криминальной хронике, грошевом ньюгейтском романе, но и у Диккенса. Криминальная обстановка становится и привычной средой жизни героини, и частью самой ее идентичности, скрепляющей прошлое и настоящее через осколки «спонтанных воспоминаний». Еще раз подчеркнем разницу между взглядом досужих зрителей, жаждущих увидеть криминальный сюжет в декорациях, и взглядом героини, для которой «сцена» и есть она сама:

«Люди – незнакомые люди – приходят и стоят часами у дверей и окон, надеясь заглянуть туда, где зарезали Джентльмена. Я не стала рассказывать, как мы с Неженкой потели, отскребая и отмывая кровавые пятна от пола, как скребли и скребли, и сколько ведер красной от крови воды вынесли, и что в конце концов мы решили оставить это, потому что, когда мы отскребли верхний слой, под ним дерево оказалось окрашенным в зловеще розовый цвет. Я не стала рассказывать ей обо всех других местах: о дверях, о потолке – и о предметах: о картинах, что висели на стенах, об украшениях на каминной полке, о тарелках, ножах и вилках, – которые тоже, как выяснилось, были забрызганы кровью Джентльмена» (ТР).

Отмеченная нами работа писательницы с историческими документами эпохи, сенсационной журналистикой, источниками Ньюгейтского романа, системой сюжетов и мотивов, характерных для данного субжанра криминальной литературы, накопленных популярной романной традицией к эпохе

викторианства, позволяют увидеть его оригинальную разработку в романах «Affinity», и «Fingersmith».

Еще раз подчеркнем значение романа Уотерс как попытки восстановить более полную и исторически точную картину социальной топографии викторианского Лондона, не только воспроизвести тематику и стиль викторианских романов, но и развить социальный пафос их обращения к картинам неблагополучия и несправедливости. В сюжетах Уотерс и Лондон и его пестрая социальная топография оказываются представлены с ревизионистской исторической перспективы. Уотерс создает современный неовикторианский роман, который является неотъемлемой частью лондонского текста, так как рассматривает и новаторски характеризует британскую столицу, изображая внутренний мир представителя того или иного социального, культурного и гендерного сообщества, ранее не обнаруживаемого ни в истории Лондона, ни в истории его горожан. Открывая тайные, ранее табуируемые стороны викторианского общества, Уотерс создает постмодернистский историографический роман, однако он не чужд психологизма, тонкой прорисовки характеров и внимания к документальным фактам изображаемой эпохи.

В своих неовикторианских романах Сара Уотерс реконструирует преданные забвению жанры популярной литературы викторианской эпохи, таким образом отсылая к важнейшим ее социальным реалиям и дебатам по поводу морального права сенсационных романистов изображать неприглядные стороны жизни (на протяжении полувека в них участвовали и писатели, среди которых Теккерей, называвший сенсационный роман «наркотиком», и осуждающий непристойную открытость в изображении пороков Генри Джеймс). Уотерс восстанавливает социально-критическое звучание Ньюгейтского и сенсационного романов викторианской эпохи, в свое время отразивших отношения между классами и изменения правовых и социальных институтов.

ГЛАВА 3. СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ “TIPPING THE VELVET”

Традиционно роман «*Tipping the velvet*» («Бархатные коготки», 1998) называют женским романом воспитания (queer Bildungsroman). По мнению, А. Хейлман и М. Льюэллина романы Уотерс имеют историографическую основу, поскольку автор описывает женские сообщества, используя романские традиции викторианской литературы, в которой прежде эта тема опускалась¹³¹. В этом смысле неовикторианская литература представляет собой проблематизацию читательских представлений о прошлом и создание принципиально нового неовикторианского «спектакля» для читателя. Однако, по нашему мнению, для Уотерс условность исторического дискурса о прошлом не отменяет стремления указать на ценность новых его прочтений.

В центре жанровой концепции популярной традиции романа воспитания, получившего распространение в немецкой, а затем и английской литературе, начиная с XVIII века – психологическое, нравственное и социальное формирование личности главного героя, составляющее событийный и сюжетно-композиционный план произведения. Роман Уотерс последовательно изображает путь не героя, а героини Нэнси к осознанию своего «Я» в буквальном нахождении своего «места»: девушка из провинциального Кента проделывает путь социального и гендерного самоопределения в Лондоне, пребывая в тех или иных пространствах, накладывающих на нее определенные роли. С каждым новым витком развития сюжета она приближается к месту, где наконец сможет выразить свои собственные желания публично как неотъемлемое право на личную свободу и подлинность, не нуждающуюся в театральной маске.

¹³¹ Heilmann, A., Llewellyn, M. The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Не удивительно, что исследователи привлекают внимание к сексуальной и гендерной проблематике романа, связывая жанровую форму романа воспитания с эволюцией героя от маскарадной идентичности к подлинному «Я»¹³². Анализ романа, как правило, включает обсуждение вопросов квир-политики эпохи, гендерной перformatивности, категорий приватного и публичного¹³³: сюжет романа, начинающегося после отъезда Нэнси из семейного гнезда навстречу гендерным и сексуальным приключениям, будто иллюстрирует современную квир-повестку. Так, Сара Гэмбл, говоря о героине романа, фокусируется на таких проблемах, как раздвоение «Я», имитация, психологическая неразрешимость, проводя параллель между неовикторианской литературой и выступлением артистов амплуа дрэг кинг¹³⁴. Паулина Палмер отмечает, что проблема замалчивания истории маргинальных женских сообществ и стремление заполнить этот пробел в историографии и художественном творчестве – цель романного проекта Уотерс. Годы профессиональной работы с историческим материалом Уотерс определили тему ее первого романа, в котором автор умело восстанавливает историю разнообразных сапфических сообществ (артистических, аристократических, демократических), переосмысливая их в контексте викторианских норм и публичных манифестаций¹³⁵.

В этом контексте Лондон в романе «Tipping the velvet» можно назвать местом поиска идентичности и пространством самовыражения¹³⁶.

¹³² Jeremiah, E. The ‘I’ inside ‘her’: Queer Narration in Sarah Waters’s *Tipping the Velvet* and Wesley Stace’s *Misfortune*. *Women: A Cultural Review* 18.2 (2007): 131–44.

¹³³ Исследование связи между сексуальностью и домашним пространством осмысляется в рамках тезиса о том, что нет таких мест, которые находятся вне сексуальной политики. Секс и пространство не могут быть «отделены» друг от друга. См. Johnston, L., Longhurst R. *Space, Place and Sex: Geographies of Sexualities*. Plymouth: Rowman and Littlefield Publishers, 2010.

¹³⁴ Gamble, S. ““You Cannot Impersonate What You Are”: Questions of Authenticity in the Neo-Victorian Novel.” *LIT: Literature Interpretation Theory* 20 (2009): 126-140.

¹³⁵ Palmer, P. ““She began to Show Me the Words She Had Written, One by One”: Lesbian Reading and Writing Practices in the Fiction of Sarah Waters.” *Women: A Cultural Review* 1.19 (2008): 69-86. Print.

¹³⁶ Безусловно, роман дает повод называть его сентиментальным и любовным – такова игра Уотерс с популярным кодом внутри поэтики «двойного кодирования». Уотерс использует

Особое внимание концепции пространства в романе Уотерс уделяет Холл в своей работе “Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters” (2006)¹³⁷. Согласно исследователю, именно помещение женских героинь в пространства, отличные от традиционного викторианского дома, позволяет Уотерс вводить сюжеты, в которых возможен поиск «Я» и нетрадиционное проявление женской сексуальности. Согласимся с исследователем в этом вопросе, однако подчеркнем, что помимо проблемы гендерных и сексуальных конвенций викторианской эпохи, Уотерс активно интересуется вопросами класса и среды, в особенности, городского социального ландшафта.

Роман развивается в целом ряде пространственных локусов, на разных «сценах» социального и гендерного взаимодействия, а также в пространствах гетеротопических. Это провинциальный Уитстейбл (отчий дом), лондонский артистический мир (мюзик-холлы), социально маркированные пространства Лондона (от виллы Дианы Летаби в West End до дома Флоренс в East End), пространства социального смешения и трансфера (улицы и площади города, Гайд-парк). Несомненно, роман предлагает читателю традиционную траекторию романа воспитания героя, однако важно, что каждый этап получения жизненного опыта сопровождается попаданием в определенное пространство социального контакта. Сама среда в романах Уотерс никогда не приобретает характер условного театрального «задника», фона – это весьма точная реконструкция социальных и

весма стандартный ход – сюжет о надеждах и разочарованиях провинциалки в столице. Так, по истечении недолгого времени провинциальная девушка из Уитстейбла превратилась в уверенную жительницу Лондона. Ее любовь к Лондону – это отражение ее главных чувств, любовного увлечения, которое привело ее в столицу: «Мы узнали весь этот легкомысленный город, с его ухватками и манерами, я приспособилась к нему, как приспособилась к Китти, и, как ею, была им очарована» (БК). Возможно, между любовным увлечением Нэнси и английской столицей есть нечто общее – та самая загадочность и непредсказуемость, которая влечет и вселяет надежду, несмотря на призрачность счастливого финала. Это то, что обычно делает Лондон с провинциалами, отчаянно стремящимися покорить его.

¹³⁷ Hall, D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006.

гендерных взаимодействий, исторически возникающих в определенных локациях Лондона.

3.1. Мюзик-холл

Дом в провинциальном Уитстейбле, где девушка начинает работать в семейном ресторанчике “Astley's Oysters”, является пространством скорее публичным, чем приватным. Более того, эта публичная функция социально маркирована и закреплена за персонажами: каждый представитель семьи Астли играет свою роль, не задумываясь об иной «судьбе». Однако дуалистические бинарные системы, регулирующие нормативное понимание пространства (публичное / приватное), гендера (мужского / женского) и сексуальности ломаются после того, как Нэнси посещает местный мюзик-холл. Так Уотерс намеренно представляет патриархальные культурные конструкты условными в отношении гетеротопического пространства мюзик-холла, предлагающего возможности трансгрессии¹³⁸.

Первым сюжетным поворотом в жизни героини оказывается само попадание в театральную ложу вблизи сцены. Это положение позволяет Нэнси наблюдать за выступлением объекта ее симпатий Китти Батлер, находясь во временном и весьма условном уединении, однако дающем ей некоторую независимость от других зрителей и регламентирующих социальных практик общества, которым она послушно следовала в своей повседневной жизни.

Выступления Китти и дружба, которая складывается между девушками, многое меняют для Нэнси. С этого времени Нэнси начинает отдаляться от семьи и считает театр своим новым домом (там она начинает работать костюмером).

¹³⁸ Трансгрессия — термин неклассической философии, фиксирующий преодоление непроходимой границы, буквально означающий «выход за пределы». Изучением трансгрессии с разных методологических позиций занимались Фуко, Батай, Бланшо, а также представители феминистских, гендерных и квир-подходов.

Теперь Нэнси смотрит на знакомые ей вещи другими глазами. Провинциальный Кент, домашнее пространство и роль девушки, продающей устрицы (*oyster girl*), представляются ей унылым жизненным путем, полным ограничений и напрочь лишенным театрального блеска и ярких чувств. Когда Китти предлагает поехать с ней в Лондон, она сразу же соглашается: невероятное разнообразие сменило обыденность и рутинность провинциального уклада.

Символичной является смена городского пейзажа в первый день посещения Нэнси Лондона – вначале это яркие краски центра города, завораживающего своей неоднозначной красотой, затем картина сменилась на череду обычных маленьких домов и серых улиц, на одной из которых Нэнси предстояло найти свой дом: «Вне Уэст-Энда, за рекой, улицы потеряли краски и сделались скучными... От колдовского очарования, приятного, необычного разнообразия Лестер-сквер не осталось и следа. Скоро и опрятные фасады сменились обветшавшими; каждый следующий угол, кабак, ряд лавок и домов был грязнее предыдущего» (БК). Смена городского пейзажа как будто отражала непростой личный путь Нэнси, который ей предстояло пройти в недалеком будущем. Со временем праздник мюзик-холльной жизни и любовная безмятежность сменяется разочарованием и чередой утрат.

Следует отметить, что автор, повествуя в романе о мюзик-холле, иногда называет его варьете «*Variety*», что в переводе с английского языка означает «разнообразие». Сцена мюзик-холла или варьете – это разнообразие, которое не исчерпывается одной лишь пестротой показываемых номеров, а является еще и источником разнообразия идентичностей. Фееричное знакомство со столицей достигло своего апогея в центре города при встрече со знаменитым британским мюзик-холлом: «Мы находимся в самом сердце Лондона, — объяснил при этом мистер Блесс, — самом-самом. Вот там, — он указал кивком на «Альгамбру», — и кругом, — он обвел жестом площадь, — вы видите то, что заставляет биться это огромное сердце, — разнообразие...»! Разнообразие, мисс Астли, не подвластное

ни времени, ни привычке. — Он повернулся к Китти. — Мы стоим перед величайшим во всей стране Храмом Разнообразия»(БК).

Мюзик-холл в романе также является пространством гетеротопическим, реальным местом, вписанным в конкретные общественные институты, но становящимся «другим пространством» (Мишель Фуко)¹³⁹. Иными словами, в существующем викторианском общественном порядке имелась «лазейка» - ограниченное от реального мира пространство мюзик-холла, в котором для героини “*Tipping the Velvet*” оказалось возможным иное (желаемое ей) проявление своей идентичности. По словам Б. Коломина, театральная ложа – это устройство, которое обеспечивает защиту и в то же время привлекает к себе внимание¹⁴⁰: «Ложи «Варьете» располагались очень близко к сцене — от певицы меня отделяло меньше двадцати футов. Мне были видны все восхитительные детали ее костюма: часовая цепочка между пуговицами жилета, серебряные запонки на манжетах; со старого места на галерке я не могла их разглядеть» (БК).

Находясь в театральной ложе, Нэнси обретает личное пространство, ранее недоступное ей. Здесь она равна сама себе, уже не исполняет прежнюю роль, отвлекаясь на толпу посетителей. При этом ее позиция, столь близкая к сцене, делает ее одновременно и зрителем, и исполнителем. Так, театральные представления с переодеванием (*drag king*), становятся эмблемой возможной игры с незыблемыми культурными представлениями о гендере и сексуальности и имеют перформативный характер.

Отметим, что мюзик-холл являлся неотъемлемой частью культурной жизни викторианской Англии. Само понятие «мюзик-холл» означает развлекательный жанр театральных представлений, ставших особенно популярными в 1850-1960 гг.

¹³⁹ Отметим, что практически на первых страницах романа уже появляется упоминание о мюзик-холле. Начиная повествование о главной героине романа Нэнси Астли, автор говорит о ней, как о неприметной девушке, постоянно напевающей песенки уличных певцов или номеров мюзик-холла.

¹⁴⁰ Colomina, B. (Ed.). Sexuality and Space. The Split Wall: Domestic Voyeurism. New York: Princeton Architectural, 1992. Pp.73-131.

С самого начала мюзик-холл пользовался невероятным успехом у публики, что объяснялось, прежде всего, его доступностью для представителей рабочего класса и других низких слоев викторианского общества. Позднее ряды любителей мюзик-холла пополнились более знатной публикой, включая королевскую семью. Викторианский мюзик-холл славился своим танцевальными и вокальными выступлениями, а также комедийными и драматическими сценками. В то же время, подчеркнутые вульгарность и безвкусица мюзик-холла, столь часто яростно критикуемые приверженцами высоких эстетических канонов, демонстрировали свободу от социальных условностей, недоступную для викторианцев в условиях повседневной жизни. Автор книги «Music hall and modernity» (2004) Б. Фолк пишет о девиациях и фривольностях, как неотъемлемых элементах мюзик-холла, в котором допускались непристойные песни и танцевальные номера¹⁴¹. Как отмечает специалист по современной британской литературе Н.С. Поваляева¹⁴², скованные массой стереотипов и правил поведения викторианцы в театре видели способ выйти за рамки собственного «Я» и побывать кем-то еще или хотя бы посмотреть, как это делают другие. Побывав в театре, они могли видеть, что другая жизненная стратегия возможна, и то, что было табуировано в повседневной жизни, получало выражение на сцене и вызывало восторженные овации публики. А.М. Денцер, говоря о роли мюзик-холла в неовикторианской литературе, утверждает, что сцена предлагала иной мир – мир игры, в которой стирались границы, отменялись социальные нормы, давались возможности для воображения «другого». Кроме того, мюзик-холл, как и другие развлекательные жанры, представлял собой микрокосм викторианского общества¹⁴³.

¹⁴¹ Faulk, B.J. Music hall and modernity: the late Victorian discovery of popular culture// Ohio University Press, 2004. – P. 244.

¹⁴² Поваляева, Н.С. Образ мюзик-холла в неовикторианском романе. Минск: «Четыре четверти», 2015. – С. 100.

¹⁴³ Dentzer, A.M. «Are you watching closely?» The representation of spectacular in neo-Victorian literature. Dudelange, 2013. – P. 209.

Уотерс не забывает размечать городскую топографию, уточняя, что район Брикстон, настолько популярен среди артистов мюзик-холла и актеров, что его прозвали Гримерная авеню: «Гримерная авеню! Она мгновенно возникла у меня перед глазами — чудесная улица, устроенная как коробка с гримом» (БК).

С некоторой даже наивностью Уотерс просвещает своего читателя вводя «познавательные» диалоги, впрочем, поясняющие и социальную диверсификацию: «— Мой брат, [...] сказал, если я буду в Лондоне, меня раздавит на Трафальгарской площади трамвай. [...] — Ваш брат, мисс Астли, поступил весьма разумно, что предостерег вас, однако он, к сожалению, плохо осведомлен. На Трафальгарской площади нет трамваев, только омнибусы и экипажи — двухколесные и четырехколесные, как наш. Трамваями пользуется простая публика; чтобы попасть под трамвай, вам, боюсь, придется прежде добраться до самого Килберна или Кэмден-Тауна» (БК).

Прекрасная осведомленность Уотерс о публике разных театров и мюзик-холлов поражает, здесь и расположенные в престижных артистических районах «Театр ее величества», «Хеймаркет», построенный под землей «Критерион», «Лондон Павильон», «Варьете Трокадеро», «Театр принца», «Эмпайр» и «Альгамбра» — «лучшие мюзик-холлы в Англии, где выступают сплошь звезды, но также не самые большие театры с сомнительной публикой Излингтона, Марилебона, Баттерси, Пекема, Хэкни. Однако любовь к зрелищам в бедных районах нередко сопровождалась банальным расчетом: «Многим лондонцам билет в мюзик-холл обходился дешевле, чем ведерко угля, — ну, если чуть дороже, то за такое удовольствие не жалко; чем топать от холода ногами и хлопать руками у себя в убогой гостиной, не лучше ли посетить «Звездный» или «Парагон» и потопать и похлопать там вместе с соседями, с Мэри Ллойд в качестве аккомпанемента? А в самые холодные вечера концертные залы оглашаются детским плачем: лучше взять чадо на шоу, думает мать, а то как бы не померло на сквозняке в сырой колыбели» (БК).

Внимание Уотерс к социальной пористости города, в котором возможны самые разнообразные конstellации культурных практик и репрезентаций класса, гендера, имущественного положения, делает ее текст своего рода исследованием на материале культуры мюзик-холла. Так, к примеру, Нэнси и Китти перестают выступать в «Трокадеро» — шикарном театре Уэст-Энда, однако в словах полуграмотной Нэнси есть чуткость культурного антрополога XX века: «покинув «Трок», мы переместились в «Диконз мюзик-холл» в Излингтоне. Это было совсем другое заведение: маленькое, старое, куда тянулась публика с улиц и из дворов Клеркенуэлла — соответственно, довольно грубая. Мы обычно ничего не имели против шумной толпы: очень уж тяжело было работать для чопорной публики Уэст-Энда, где леди были чересчур тонко воспитаны и нарядно одеты, чтобы аплодировать или топать, и подобающую дань артистам, в виде свистков и выкриков, отдавали только пьяные щеголи с променада. Прежде нам не случалось работать в «Диконзе», но мы выступали неделю неподалеку, в «Сэм Коллинзе». «Сэм Коллинз» заполняла публика простая и веселая — работяги, женщины с детьми на руках; такую я любила больше всего, потому что совсем недавно сама к ней принадлежала» (БК).

Особенной популярностью у зрителей мюзик-холла пользовалось travesti — театральное амплуа, в котором актеры изображают лиц противоположного пола. Сленговое выражение «дрэг кинг» (drag king) означает женщин, переодетых в мужской костюм (соответственно, «дрэг квин» (drag queen) используют для обозначения мужчин, переодетых в женский костюм). В театральном сленге оно появилось в 1860-1870 гг., и впоследствии использовалось для обозначения амплуа артистов travesti, меняющих гендер на сцене с помощью переодевания. Трансгендерное переодевание актеров вызывало у публики особый восторг, travesti становились настоящими звездами, пользовались огромной популярностью и даже уважением. Облачение в сценический костюм, который помогал на время сменить гендерную принадлежность, позволяло актерам вести

себя раскрепощенно и ощущать полную свободу на сцене. И публика, и сам актер погружались в условную игровую ситуацию, в которых реальность их гендера полностью отчуждалась. Как отмечает Э. Нил, мюзик-холл XIX века стал средой для воплощения фантазии и разрушения культурных норм, создания на сцене неслыханных по смелости сюжетов и возможностью услышать откровенные голоса маргиналов (например, трансвеститов). Сцена позволяла экспериментировать с маркерами классовой принадлежности, расы и пола, создавать бурную атмосферу беспорядка¹⁴⁴.

Отметим, что выбор сценического псевдонима для Нэнси Астли падает на «Нэн Кинг». Если имя «Нэн» придумала Китти в момент первой встречи с Нэнси, то «Кинг» было выбрано по совету артистов мюзик-холла, что очевидно указывает на мужское перевоплощение Нэнси на сцене мюзик-холла. Артистки травести разрушали давно устоявшиеся в обществе гендерные стереотипы, в особенности, представление об образе викторианской леди. Как отмечает И. Астон, не все женщины принимали концепцию женственности безоговорочно, и среди тех, кто активно пропагандировал образ «неженственной женщины», были артистки мюзик-холла, выступавшие в мужском костюме, которые с помощью сатирического содержания песен и пародийной пластики откровенно высмеивали ценности «сильного пола»¹⁴⁵.

Питер Бейли был одним из первых, кто признал культуру мюзик-холла как самостоятельный предмет исследования, позволяющий оценить объем жизненного опыта представителей рабочих классов и отличительные особенности их классовой идентичности. В своей монографии “Popular Culture and Performance in the Victorian City” (1998) он утверждает, что мюзик-холл стал местом выражения идеологических позиций простых людей и позволял выносить на обсуждение

¹⁴⁴ Neal, A. (Neo-)Victorian impersonations: Vesla Tilly and Tipping the velvet // Neo-Victorian studies 4(1), 2011. – P. 55-76.

¹⁴⁵ Aston, E. Male Impersonation in the Music Hall: the Case of Vesta Tilley / New Theatre Quarterly. Cambridge University Press, 1988. Vol. 4. Issue 15. P. 247–257.

проблемы городской жизни. Бейли подчеркивает, что именно популярная культура предлагает взглянуть на общество с точки зрения рабочего класса¹⁴⁶, доступности этого социального пространства для женщин-актрис и зрительниц, у которых появилась небывалая свобода. Керри Пауэлл в работе “Women and the Victorian Theatre” (1997) фокусируется на актрисе как на независимой женщине и утверждает, что театр XIX века одновременно и укрепил репрессивные гендерные кодексы, и предоставил женщинам уникальное пространство для самовыражения, а также возможность испытать чувство власти и независимости¹⁴⁷.

Пауэлл обращает внимание на распространение «театральных романов» в тот период, подчеркивая, что почти все романы изображают героинь, которые выходят на сцену в поисках независимости, а не славы. Барри Дж. Фолк утверждает, что к 1880-м и 1890-м годам мюзик-холл стал публичным пространством, которое не подвергалось строгому контролю или доминированию со стороны мужчин¹⁴⁸.

Выявление условности гендерных ролей посредством перформативности наиболее заметно в выступлениях с переодеванием, особенно в пантомимах, в которых фигурировали актрисы. Как утверждает Дэвис, «вместо того, чтобы полностью перевоплощаться в мужской персонаж, пол актрисы специально выделялся»¹⁴⁹. Мужскими пародистами были актрисы Нэлли Паэр (1854-87) и Веста Тилли (1864-1952), которые достигли успеха и популярности в своих карикатурах на характерных персонажей, подражая образу Комического Льва (Lion Comiques) под песню “Champagne Charlie”.

¹⁴⁶ Bailey, P. Popular Culture and Performance in the Victorian City. 1998. Cambridge: Cambridge UP, 2003. P.130.

¹⁴⁷ Powell, K. Women and the Victorian Theatre. Cambridge: Cambridge UP, 1997.P. xi.

¹⁴⁸ Faulk, Barry J. Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture. Athens (Ohio): Ohio UP, 2004. P. 112.

¹⁴⁹ Davis, T. C. Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture. London and New York: Routledge, 1991. P.114.

Кроме того, публика не могла не заметить, что переодевание дарило актеру небывалую свободу: надев маску «другого» он снимал с себя моральную ответственность – за все в ответе не он сам, а его персонаж. Актер и герой, которого он представлял, зачастую виделись и публике, и ему самому, как две отдельные личности, проживающие разные жизни – вне сцены и на сцене. Однако переодевание могло выступать также способом раскрытия сущности героя и публичной презентации его подлинности. Так, кросс-гендерное переодевание в художественном произведении, как правило, указывает на ситуацию психологического транзита, утраты/поиска/восстановления идентичности.

Сценический костюм – неотъемлемый элемент выступления актера, помогающий ему раскрыть свое амплуа, перевоплотиться в задуманный образ и понять внутренний мир своего героя, а также передать зрителю желаемые эмоции и душевное состояние. Костюм как творческий атрибут является одной из главных составляющих статического образа актера, производящего визуальный эффект на зрителя. Таким образом, сценический костюм выполняет и игровую, и психологическую функции. Более того, очевидно, что костюм, не только на сцене, но и в жизни является отличительной частью индивидуума, характеризует те или иные черты характера, статус, положение в обществе. Как утверждает Бероян Н.Э., костюм – одно из значимых явлений в самопрезентации человека – активно используют авторы художественных произведений. При помощи художественно-выразительных средств, таких, как костюм, аксессуары и прочее, они создают психологически верные и целостные характеры своих героев, и во многих литературных произведениях именно костюм является характеризующим атрибутом в описании психологии поведения героя¹⁵⁰.

При помощи костюма актер или герой литературного произведения может не только примерять на себя различные сценические роли и образы.

¹⁵⁰ Бероян Н.Э. Костюм как атрибут сценического перевоплощения образа // Вестник общественных наук. Ереван, 2014. С. 241-242.

Литературовед Улюра А.А. называет такое переодевание гендерно маркированным и считает, что оно представляет собой смену общепризнанной формы обозначения объекта на другую общепризнанную, и с психологической точки зрения имеет смысл ложного присвоения объекту несвойственных ему качеств¹⁵¹. Переодевание может выступать способом раскрытия сущности героя и его саморепрезентации.

В романе Китти играла не просто мужчин, она играла мужчин, которые привлекали внимание женщин, и сценический костюм помогал ей вживаться в нужный образ. Автор детально описывает устройство костюма артистки: «Конечно, мы и прежде видели на сцене «Варьете» женщин в мужском платье, однако в 1888 году в провинциальных концертных залах такое зрелище оставалось редкостью. Когда, полгода назад, Нелли Пауэр пела нам «Последнего денди», она была одета как балерина: трико в обтяжку и много золотой бахромы; лишь тросточка и котелок указывали на то, что она изображает мужчину. На Китти Батлер не было ни трико, ни блесток. Она оправдывала выражение Трикки: это был самый настоящий франт из Уэст-Энда. Одета она была в костюм, прекрасный мужской костюм своего размера, с блестящими шелковыми манжетами и лацканами. В петлице красовалась роза, из кармана свешивались бледно-лиловые перчатки. Под жилетом сияла белизной крахмальная сорочка со стоячим воротничком высотой в два дюйма. На шее белоснежный галстук-бабочка, на голове — цилиндр. Когда певица, приветствуя публику веселым «Хелло», сорвала его с головы, под ним оказалась превосходная стрижка» (БК).

Как мы видим, сценический образ Китти Батлер состоял из детально продуманных мелочей — строгий мужской костюм, идеально сидящий на женской фигуре, вызывал у зрителей настоящий восторг, а мужская шляпа-цилиндр и короткая стрижка, вовсе не типичная для викторианских леди, определенно

¹⁵¹ Улюра, А. Гендерно маркированное переодевание как комическое (на материале русской классической литературы) // Докса (Дóξa). Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 5. – Одеса: ОНУ ім. І.І.Мечникова, 2004. – С.335.

удерживали неподдельный интерес публики, в том числе, интерес, вызванный противоречивыми классовыми чувствами (публика имела возможность одновременно наблюдать, смеяться над денди и восхищаться им). Образ артистки также дополнен аксессуарами, в которых особый интерес вызывает красная роза. По задумке номера в конце выступления Китти исполняет лирическую песню, балладу о розе и потерянной любви, завершая которую, она достает розу и дарит понравившиеся девушке из зрительного зала. Красная роза, являясь символом страсти и любви, появляется не случайно в одном из эпизодов романа – однажды в конце своего номера Китти дарит Нэнси ту самую заветную розу, с которой начинается момент их сближения. По мнению М. Куллен, выступление Китти дало Нэнси возможность понять, что существуют различные способы саморепрезентации на сцене и в повседневной жизни. Появление Китти Батлер в мюзик-холле открыло для Нэнси две ранее недоступные грани ее личности – желание сцены и желание любви¹⁵².

Тщательно продуманный образ обаятельного франта неизменно приносил Китти Батлер успех в провинциальном Уитстейбле. Однако переместившись в Лондон, ей приходилось примерять на себя новые мужские роли, чтобы привлекать внимание столичной публики, посещающей мюзик-холлы. Мистер Блесс, театральный агент Китти, тщательно обдумывал репертуар: «Я думаю, мисс Астли, расширить ее репертуар. Ее петиметр — очаровательный парнишка, но не всю же жизнь расхаживать в лавандовых перчатках по Берлингтонскому пассажу. — Он снова оглядел Китти, вытер салфеткой рот и перешел на доверительный тон. — А как насчет мундира полицейского? Блузы моряка? Зауженных книзу брюк, пальто с перламутровым отливом? — Мистер Блесс повернулся ко мне. — Вообразите только, мисс Астли, как в эту самую минуту все это изобилие томится где-нибудь на дне костюмерной корзины, ожидая одного:

¹⁵² Koolen, M. Historical fiction and the revaluing of historical continuity in Sarah Waters's "Tipping the velvet" / Contemporary Literature. University of Wisconsin Press, 2010. Vol. 51, No. 2. P. 379.

облечь собой Китти Батлер, которая вдохнет в него жизнь! Подумайте об этих прекраснейших тканях — вот шерсть цвета слоновой кости, вот волнистые шелка, винно-красный бархат, алый шаллун; прислушайтесь, как щелкают ножницы, шуршат нитки; представьте себе успех в наряде солдата, уличного торговца, принца ...» (БК) Во внимании к деталям костюма, в особенности, тканям, заметно влияние «декоративного» стиля денди из произведений Уайльда, кстати, создававшего свой роман “Picture of Dorian Gray” именно в 1890 г. События этого года описываются в сюжете романа Уотерс.

Однако ошеломительный успех пришел тогда, когда на сцене мюзик-холла в мужском костюме стояла не одна, а две девушки. Так, после неожиданного, но судьбоносного решения Уолтера Нэнси стала солисткой их с Китти «мужского» дуэта. Примечательным является момент преображения девушки, которой пришелся по душе ее сценический образ: «...Один неприметный визит в портняжную лавку — и вот я юноша, юноша с пуговицами и ремнем» (БК). В мужском костюме Нэнси выглядела не как девушка, переодетая в юношу, а как настоящий юноша: «— Она слишком настоящая, — наконец сообщила миссис Денди Уолтеру.— Слишком настоящая?— Слишком. На вид вылитый юноша. Я знаю, так оно и задумано, но поймите: она на вид настоящий юноша. Лицо, фигура, манера стоять и ходить. А ведь такая цель не ставилась, не правда ли?» (БК). Как отмечает М. Куллен, сценический костюм помог ей выявить свою индивидуальность, стал средством саморепрезентации, открыл скрытые грани ее сущности¹⁵³.

Еще одним шагом к преображению Нэнси стала смена прически — ей сделали короткую стрижку, что было неприемлемо для женщин викторианской эпохи, но необходимо для создания мужского сценического образа: «[...] парикмахер, помнится, поднес мне обратной стороной зеркало и предупредил:

¹⁵³ Koolen, M. Historical fiction and the revaluing of historical continuity in Sarah Waters’s “Tipping the velvet” / Contemporary Literature. University of Wisconsin Press, 2010. Vol. 51, No. 2. P. 379.

«Вы, наверное, завизжите: девицы всегда визжат после первой стрижки». Тут на меня внезапно напала дрожь. Но когда он повернул зеркало, я, увидев себя преображенной, только улыбнулась» (БК). В данном эпизоде символичным является лейтмотив зеркала. Как известно, зеркало нередко используется как троп самопознания, самокритики и нравственной самооценки. Обращаясь к своему зеркальному отражению, человек будто вступает в разговор с самим собой, познает тайное и явное¹⁵⁴. В психологии интерпретации внешнего облика его оценка, приданье ему особой значимости в жизни человека всегда включают позицию, взгляд других и переживания, вызванные дилеммой «Я — Не-Я», которые характеризуются незавершенностью. Одна из проблем, появляющаяся в определенные периоды развития личности, — это проблема несоответствия «зеркальных, оценочных образов», того, что видят другие, и того, что действительно чувствует и переживает сам человек. С психологической точки зрения, несоответствие представления о своем внешнем «Я» и «оценок — зеркал» неизбежно¹⁵⁵. Так преображение Нэнси вызвало в ней довольно противоречивые чувства: с одной стороны, ее впечатлил новый образ, исключительно близкий ее ощущению «подлинного Я», провозвестник перемен и новой жизни; с другой, Нэнси беспокоила мысль о порицании. Но более всего ее настораживало то, что эксцентрическая роль, и связанный с ней новый образ жизни, пришли ей по вкусу; казалось, что сама она всей душой принимает неприемлемое бесстыдное занятие.

Говоря о проблеме восприятия человеком собственного зеркального отражения, Мишель Фуко отмечает, что зеркало сочетает в себе два пространства — утопию и гетеротопию: «Зеркало, в конечном счете, есть утопия, поскольку это место без места. В зеркале я вижу себя там, где меня нет, в нереальном

¹⁵⁴ Синкевич, В.А. Феномен зеркала в истории культуры: Эссе. СПб, 2006.

¹⁵⁵ Лабунская, В.А. Я и другие: феномен зеркала как способ общения с самим собой на малой сцене. 2014. [электронный ресурс] URL: <http://analitikaru.ru/2014/05/12/ya-i-drugie-fenomen-zerkala-kak-sposob-obshcheniya-s-samim-soboj-na-maloj-scene/> (дата обращения 10.06.2017).

пространстве, виртуально открывающемся за поверхностью. ... Но это еще и гетеротопия в той мере, в которой зеркало реально существует и где оно производит своеобразное обратное воздействие на занимаемое мною место. ... Зеркало функционирует как гетеротопия в том смысле, что передает место, занимаемое мною в момент, когда я рассматриваю себя в зеркале, сразу и абсолютно реальном, в связи со всем окружающим его пространством, и совершенно нереальном, поскольку чтобы заметить зеркало, надо пройти через находящуюся в нем виртуальную точку»¹⁵⁶.

Обратим внимание на то, что Нэнси примеряла на себя не только мужские костюмы, но и нарядные платья, однако ее реакция на свое отражение в зеркале была совсем иной: «Я натянула на себя красивое платье, ее подарок, подошла к зеркалу и неодобрительным взглядом уставилась на отражение. Наряд настолько меня преобразил, что его вполне можно было назвать маскарадным. В сумерках он казался темным, как полunoчное небо, глаза по контрасту приобрели более яркий голубой оттенок, волосы обесцветились, фигура, благодаря длинной юбке и пояску, сделалась еще выше и тоньше. Я ничуть не походила на Китти в ее розовом платье, скорее уж на юнца, вырядившегося шутки ради в бальное платье своей сестры» (БК). Нэнси сложнее воспринимать себя в нежном женственном образе не только из-за близости с Китти, но и потому, что платье будто прятало правду (*a disguise*), демонстрировало ложный лоск, в то время как ее сценический мужской костюм стал для нее атрибутом свободы и самовыражения, средством разрушения социальных барьеров и обретения себя сначала на сцене, а затем и в жизни.

На другом уровне осмысления текста представляется интересной мысль Гэмбл¹⁵⁷, которая проводит параллель между неовикторианской литературой и

¹⁵⁶ Фуко, М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Практис, 2006. – Ч.3. – С. 196-197.

¹⁵⁷ Gamble, S. “‘You Cannot Impersonate What You Are’: Questions of Authenticity in the Neo-Victorian Novel.” LIT: Literature Interpretation Theory 20 (2009): 126-140.

выступлением артистов в амплуа дрэг кинг: художественная перформативность и сценографичность самого проекта неовикторианской литературы вводит читателя в замешательство, указывает на диалог с прошлым в форме спектакля с переодеваниями, в постановке которого авторы опираются на театральные стратегии.

Пространство мюзик-холла в романе становится эмблемой потенциальной множественности репрезентации «Я» в обществе, регламентирующем социальные и гендерные роли. Согласно теории перформативной субъективности Джудит Батлер, гендер – это не некое аутентичное ядро идентичности или ее «сущность», нечто устойчивое и «подлинное», а перформативная репрезентация. Важно и то, что сами по себе перформативность и плюрализация форм идентичности вовсе не означают возможности свободного, недетерминированного выбора своей идентичности, напротив, они демонстрируют, что выбор гендерной идентичности неизбежно выступает как акт вынужденный. Однако логика романа Уотерс, хорошо знакомой с трудами Батлер, менее радикальна: в конце романа Нэнси действительно удается найти пространство, в котором она может быть собой, не прибегая к театральным формам самообнаружения.

Эволюция Нэнси оказывается возможной как игра, сначала в рамках представления в мюзик-холле, а затем на других «подмостках» городской сцены. Так, изображение театра и театральности в “*Tipping the Velvet*” раскрывает перформативные возможности публичных пространств: улицы и площади города, изображаются как театральные сцены, на которых «репетируют» свои новые социальные роли герои. Более того, перформативность захватывает и традиционно приватную жизнь викторианского дома (театрализованные сцены в особняке Дианы Летаби), и «клубную жизнь» представительниц рабочего класса. Спальни и кабинеты, вопреки представлениям о пуританских нравах викторианцев, превращаются в сцены для выступлений. Многочисленные пространства Лондона,

в которых оказывается Нэнси на протяжении романа, в той или иной степени проявляют черты театральности.

3.2. Фланирование и «городская сцена» социального действия

Стефания Чиочиа отмечает, что «становление Нэн тесно связано с ее способностью осваивать город так, как актриса осваивает сцену»¹⁵⁸. Примечательно и сама «художническая» оптика высказывания герони, в котором есть намек на театральное видение действительности: «Я желала, чтобы булыжники превратились в подмостки, кирпичи — в занавес, снующие туда-сюда крысы — в ослепительные огни рампы» (БК).

Обратим внимание, что весь Лондон, одна из самых знаменитых площадей города Лестер-сквер, мюзик-холл и город как совокупность разнообразных социальных групп оказываются понятиями тождественными. Они сочетают в себе роскошь и грязь, социальную многоголосицу и великолепие спектакля: «Открыв дверцу, мистер Блисс отвел нас в самый его центр. Здесь, встав спиной к Уильяму Шекспиру на мраморном пьедестале, мы трое устремили взгляд на роскошные фасады «Эмпайра» и «Альгамбры»; первый — с колоннами, яркими светильниками, цветными стеклами, за которыми мерцал электрический свет, второй — с куполом, минаретами и фонтаном. Я не подозревала, что подобные театры вообще существуют на свете. Не знала даже, что существуют такие площади — одновременно грязные и роскошные, уродливые и величественные, где бок о бок стоит, прогуливается, слоняется всякий мыслимый и немыслимый люд. Здесь были леди и джентльмены, приехавшие в каретах. Девушки с подносами, торговавшие цветами и фруктами, продавцы кофе, шербета, супа. Были солдаты в алых мундирах, свободные от службы приказчики в котелках,

¹⁵⁸ Ciocia, S. 'Queer and Verdant': the textual politics of Sarah Waters's neo-Victorian novels // Literary London. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15.

шляпах-канотье, клетчатых беретах. Женщины в шалях, женщины в галстуках, женщины в коротких, выше лодыжек, юбках. Чернокожие, китайцы, итальянцы, греки. Приезжие, так же ошеломленно, как я, глазели по сторонам; кто-то лежал, свернувшись в клубок, на скамьях и ступенях — в грязной, мятой одежде эти люди выглядели так, словно проводили тут весь день и также и всю ночь» (БК). Гетерономность и динамичность среды подчеркивается не только амальгамой контрастных противопоставлений, но и впечатляющей чередой разнопорядковых впечатлений: светское / религиозное (театры, церкви), статичное / подвижное (колонны, фонтаны), горькое, сладкое, соленое (кофе, щербет, суп) и т.д. Особенно подчеркнем гетеротопичность пространства, в котором оказываются одновременно представители разных социальных слоев. Разрушение в нем социальных иерархий бессознательно трактуется Китти как возможность «другости» как таковой, включая расовую, гендерную иексуальную: «В тот день я обвела взглядом площадь и изумилась тому, что сочла всем разнообразием мира, сведенным воедино в этом поразительном месте. Я видела богачей и бедняков, процветающих и убогих, белых и чернокожих — торопившихся бок о бок. Передо мной предстало огромное гармоничное целое, и я была заворожена мыслью, что в нем найдется местечко и для меня, подруги Китти» (БК).

Работая над сценическим образом петиметра, Нэн и Китти учатся имитировать поведение мужчин, наблюдая за ними на улицах Лондона. Они гуляют по городу как фланеры, наблюдая за повседневными практиками горожан с точки зрения зрителей, а затем уже как актрисы имитируют настоящий уличный стиль и мужское поведение на сцене.

Расставшись с Китти и жизнью театра, после периода отчаяния, Нэнси впервые выходит на улицы сама и впоследствии познает на улицах много нового. Из соображений безопасности она переодевается в сценическую мужскую одежду и свободно ходит по улицам. Переодевание позволяет ей пересекать

географические и социальные границы, обычно предписанные женщинам¹⁵⁹. Вскоре Нэнси становится ‘rent boy’ - разыгрывая мальчика на продажу.

Опыт и культурное значение фланера прекрасно описаны и осмыслены Бодлером в знаменитом очерке «Поэт современной жизни» (1863), Беньямином в эссе о Бодлере, десятками исследователей Бодлера и Беньямина. В течение последних десятилетий ведутся научные дискуссии о женском варианте фланера применительно к эпохе XIX века (проблематизировал эту идею Парсонс, несуществующей фланерку называла Вольф, невидимой Уилсон). Фланер становится воплощением современного города, культуры модерности и мужского взгляда. Но есть ли роль у предполагаемой фланерки? Вольф в известной работе “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity” утверждает, что патриархи эпохи модерности – Бодлер, Зиммель, Беньямин, Сеннетт и Берман – создали сценическое пространство города, из которого пристойные женщины были удалены: только «не вызывающие почтения» могли бродить по улицам города без цели. Городские прогулки были ежедневным занятием для проституток, передвижение которых также свидетельствуют об определенной социальной интерпретации города и о превращении городского пространства в авансцену социальных действий. Исследования Вальковича и Маркус (1966) открывают ранее неизвестные страницы социальной истории викторианской эпохи.

Однако сегодня есть ряд работ, в которых появляется и буржуазная фланерка (получающая наслаждение от бурно развивающейся индустрии потребления), и уже знакомые маргинализированные субъекты – актрисы мюзик-холлов, и леди-визитеры, социалистки и филантропы.

Историческим документом, указывающим на данную позицию, становятся проницательные и остроумные суждения французской феминистки Флоры

¹⁵⁹ Melchiorre, S.M. “Londra in Tipping the Velvet di Sarah Waters”. In Bini B., Viviani V. (eds.) Le forme del testo e l’immaginario della metropoli. Atti del seminario 29-31 ottobre 2007. Viterbo: Sette Città, 2009. Pp. 187-196.

Тристан (1803-1844) о Лондоне, которые собраны в сочинении «Прогулки по Лондону» (“Promenades in London”, 1842)¹⁶⁰, сборнике очерков, описывающих повседневные сцены на улицах Лондона и в его официальных учреждениях. Тристан провела тщательное социальное исследование лондонского общества, разоблачая «фундаментальное лицемерие нации», провозгласившей высшими ценностями добродетель и свободу. Джин Хоукс¹⁶¹ утверждает, что стиль письма Тристан похож на стиль Диккенса, известного своими ночных прогулками по темным улицам Лондона и автора “Sketches of Boz”. Оба негодуют по поводу социальной несправедливости и репрессивных институтов права.

Отдельные наблюдения Нэнси выстраиваются в монтаж кадров с постепенной градацией (света, характера движения, примет респектабельности и пр.), выхватыванием красноречивой детали («ботинки на босу ногу») и близки документальной, при этом личной тональности проницательного очерка: «На улице горели все фонари, на каретах качались фонарики, и все же Сити-роуд нельзя было сравнить с Сохо, где на тротуарах играют отсветы тысяч огней и окон. А тут за десятком шагов под газовым фонарем следовали два десятка в темноте. На Олд-стрит темень немножко рассеялась: вокруг располагались конторы, людные остановки омнибуса и магазины. Но ближе к Хэкни-роуд света опять убавилось, обшарпанные фасады сменялись еще более обшарпанными. Перекрестки у Ангела были еще приличными, здесь же транспорт, проезжая по загаженной мостовой, всякий раз обдавал меня грязью. Вот и в моих собратьях-пешеходах (до сих пор мне попадались сплошь честные работяги, мужчины и женщины в такой же поношенной, как у меня, одежде и головных уборах) все явственней проявлялись признаки бедности. Вещи на них были не то, что грязные, но обтрепанные. Ботинки надеты на босую ногу. У мужчин шарфы вместо

¹⁶⁰ Tristan, F. The London Journal of Flora Tristan. Trans. Jean Hawkes. 1840-42. London: Virago, 1982.

¹⁶¹ Hawkes, J. Introduction. The London Journal of Flora Tristan. Flora Tristan. Trans. Jean Hawkes. 1840-42. London: Virago, 1982. xiii-xlii.

воротничков и шапки вместо котелков; на женщинах шали, на девушках — грязные передники (а то и вовсе никаких). И каждый волок на себе какую-нибудь ношу: корзину, тюк, ребенка. Дождь лил все сильнее» (БК). Любопытно, как мастерски Уотерс сочетает в своих картинах среды обстановку физическую, нюансировку социальную и переживание, аффективный опыт от непосредственного пребывания в этой «среде». Вот как Нэнси сравнивает Фелисити-Плейс и улицу, на которой живет теперь в доме Флоренс и Ральфа: все здесь другое, нет чистоты и сияния, нет простора и возможности уединения, но ценность ее наблюдений в передаче перцептивного опыта, позволяющего буквально ощутить «другость» этого места: «стекла дребезжат, камин дымит, дверь постоянно хлопает, содрогается от ударов кулака. Улица казалась мне резиновой: крики, смех, люди, запахи, собаки свободно кочевали из дома в дом» (БК). От Нэнси-очеркиста не скроются ни остов кровати во дворе, ни ржавые бидоны и ломаные ящики, ни вибрация, охватывающая все и вся, когда на железнодорожном перегоне проходит поезд.

Уотерс постоянно стремится создать картину движения по улицам, мимо домов, прохожих, окон, из которых доносятся разные запахи — смена разнообразных сенсорных впечатлений, связанных с передвижением по определенному городскому маршруту. Однако особо проникновенными оказываются страницы, на которых мрачный городской ландшафт со следами убожества и нищеты преображается внутренним чувством смотрящей на него Нэнси: «В самом деле, путь от Бетнал-Грина до Кейбл-стрит пролегал по самым бедным и неблагоустроенным кварталам города [...], я знала, какие дворы самые мрачные, на каких фабриках хуже всего обращаются с рабочими, в каких домах живут самые несчастные, отчаявшиеся семьи. Но в тот вечер мы [...] шли мимо питейных палаццо и дешевых мюзик-холлов, кофеен и пивных, довольно убогих в иное время, но в тот вечер они лучились теплом, светом и красками, гремели радостным смехом, струили запахи пива, мыла и мясной подливки. Нам

попадались влюбленные пары, девушки с вишнями на шляпках и вишневыми губками, дети, лакомившиеся из кульков, откуда веяло горячими потрохами, свиными ножками и печеною картошкой. Кто знает, в какое безрадостное жилище им предстояло через час-два вернуться? Но пока и они, и сами улицы — Дис-стрит, Склейтер-стрит, Хэер-стрит, Фэшн-стрит, Пламберз-роу, Коук-стрит, Пинкин-стрит, Литтл-Перл-стрит — светились странным волшебством» (БК). Такое «нанизывание» рядов, в которых перечислены разные здания, запахи, люди, еда, названия улиц, завершающееся олицетворением («(улицы) светились волшебством»), напоминает буквально одухотворенные изменившимся Скруджем картины улиц Лондона в «Рождественской песне» Диккенса.

Однако если мы вернемся к более ранним сценам, рисующим Нэнси на улице в образе мальчика (проститутки), то впору говорить о другом: Нэнси занимает положение наблюдателя в толпе и объекта наблюдения. В романе много размышлений, характерных именно для дискурса фланера, немного наблюдателя, немного философа. При этом итог размышлений Нэнси — новый взгляд на мир, в котором социальные и гендерные роли подобны ролям на театральной сцене: «Как же изменилось с тех пор мое ощущение этого мира! Я узнала, что лондонская жизнь еще необычней и разнообразней, чем мне казалось прежде, но не все ее гигантское разнообразие открыто взгляду случайного наблюдателя; что не все составляющие части города сочленяются с другими гладко и благополучно, что они задевают, толкают и теснят друг друга; что иные из страха держатся в тени и показываются только тем, кто заведомо их не обидит. [...] Неделю или две я продолжала бродить, наблюдать и изучать признаки и повадки мира, куда я ненароком попала. Бродить и наблюдать — вот на чем был этот мир сосредоточен; бродишь и показываешь себя, наблюдаешь, пока не встретишь лицо или фигуру, на которых остановится взгляд ...» (БК).

Позиция фланера, практика свободного пересечения городских пространств дает возможность транзита, позволяет поиски идентичности, игру с ней. Сначала

Нэнси боится выйти на улицу из-за своей принадлежности в женскому полу и желает быть настоящим мальчиком. Затем же наступает «неожиданный, казалось бы, поворот: сначала певица, изображающая петиметра, а затем проститутка мужского пола. Но, собственно, мир артистический и мир голубой любви, где я начала подвизаться, не так уж меж собой различны. Родная страна обоих — Лондон, столица — Уэст-Энд. Оба представляют собой чудное смешение волшебства и необходимости, блеска и пота. В обоих имеются свои типы: инженю и гранд-дамы, восходящие и заходящие звезды, главные имена на афишах и рабочие лошадки...» (БК).

Положение фланерки (проститутки) контрастно положению «ангела в доме» в отношении нормативности гендерной и пространственной. Не случайно следующим этапом жизненного пути Нэнси становится попадание под опеку богатой вдовы Дианы Летаби. Нэнси проживает в ее особняке Фелисити-плейс больше года и выполняет пожелания хозяйки, снова переодевшись в мужской костюм. В этот период она познает тайный мир поздневикторианской аристократии. Диана находит для Нэнси определенную роль. Однако там, где Кити всегда боялась быть разоблаченной в своих пристрастиях, Диана чувствует себя свободно и уверенно. Тем самым Уотерс показывает кардинальные различия между классами в викторианский период. Положение Дианы в обществе позволяет ей создать свой собственный круг, в котором сохраняется определенный социальный порядок с поправкой на причуды. Однако Нэнси оказывается в положении многих викторианских женщин, становясь заложницей домашнего пространства¹⁶². Хотя Диана носит шелковые платья, а Нэнси твидовые костюмы, Диана явно играет мужскую доминирующую роль. Нэнси часто оставляют дома одну, а то и вовсе не выпускают на улицу: «Госпожа сказала однажды, что не желает, чтобы я ходила на улицу одна. И верно, по ее распоряжению миссис

¹⁶² Humphreys, Sh. ‘You see what makes that great heart beat: Variety!’ Sexuality, Gender, and Space in the Neo-Victorian novels of Sarah Waters, 2014. <http://www.academia.edu/11814282>.

Хупер запирала парадную дверь; каждый раз, когда она ее закрывала, я слышала скрип ключа» (БК). Можно сказать, что Нэнси играет роль типичной викторианской супруги. Кроме того, по желанию Дианы, она устраивает спектакли, одевается по вкусу Дианы и выставляется перед ее друзьями в качестве трофея. В доме Дианы Нэнси становится не чем иным, как объектом желания, извращенной версией «ангела в доме».

В романе Уотерс возникают и фигуры фланеров-филантропов, о которых говорит Кэтлин Дж. Хэмманн в своей работе, обнаруживая связь между филантропией и фланированием в занятиях женщин, возложивших на себя благородную миссию социальной поддержки. Они не боялись посещать неблагоприятные районы города, наблюдать за бедными и помогать нуждающимся, при этом имея удовольствие свободного передвижения по городу и равное удовольствие положения отчужденности от представителей рабочего класса, за которыми они наблюдают с позиции, привилегированной анонимностью и авторитетным положением¹⁶³. Однако персонажи Уотерс, скорее, демонстрируют возможность доверительных и дружеских отношений, а подчас и сестринство между представительницами различных классов, о которых пишет Эллен Росс¹⁶⁴. Исследователь утверждает, что выслушивание проблем было основной частью благотворительницы. Ее работа представляет собой сборник документов, принадлежащих викторианским филантропам, которые письменно засвидетельствовали переживания неграмотных женщин из рабочего класса. Росс отмечает, что «в беседах также отразились материальные условия работы женщин из высшего класса в трущобах, где потребность в сопереживании и внимательном

¹⁶³ Hamann, C. J. “Ladies on the Tramp: The Philanthropic Flâneuse and Appropriations of Victorian London’s Impoverished Domesticity.” Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space. Ed. Teresa Gómez Reus and Aránzazu Usandizaga. Amsterdam and New York:

Rodopi, 2008. 65-86.

¹⁶⁴ Ross, E. Love and Toil: Motherhood in Outcast London, 1870-1918. Oxford: Oxford UP, 1993.

выслушивании была особенно велика»¹⁶⁵. Многие факты указывают на то, что женщины-филантропы активно помогали бедным и разделяли их заботы. Петерсон связывает маргинальные социальные женские роли проститутки и филантропа в викторианском обществе с фигурой фланера.¹⁶⁶ Лиминальность его позиции обеспечивается практикой свободного пересечения городских пространств, опытом наблюдения и специфической субъективностью. Таковы образы дам-благотворительниц и социалисток, с которыми случайно знакомится Нэнси. Среди них Флоренс, ставшая возлюбленной Нэнси и ее проводником в новую жизнь.

3.3. Бетнал-грин и Гайд-парк

Обратим внимание на стремление Уотерс внести в роман максимальную точность в определении характера социальной помощи, которую на добровольных началах оказывали благотворительные сообщества конца XIX века. Возможно, имя Флоренс отсылает к знаменитой Флоренс Найтингейл, однако есть и существенная разница – Найтингейл была образованной и весьма обеспеченной аристократкой. Нэнси сравнивала Флоренс мысленно с «Дщерью Народа в каком-нибудь сентиментальном романе из жизни Ист-Энда» (БК), вспоминая как спесивая Диана Летаби смеялась над подобными книгами. В этом отношении реплика Ральфа в сторону благотворительницы мисс Дерби также выглядит ироничной: «Мандолина мисс Дерби. — Это воспоминание как будто забавляло его. — Сколько бездомных семейств насладилось ее звуками» (БК). Уотерс привлекает внимание к сентиментальному ореолу вокруг благотворительности будто подслащенной сцене из дешевого романа, создавая зримый контраст

¹⁶⁵ Ross, E. Love and Toil: Motherhood in Outcast London, 1870-1918. Oxford: Oxford UP, 1993. P. 15.

¹⁶⁶ Pettersson, L.E. Neo-Victorian Novels of Spectacle: Mapping Gendered Spaces in the City, Thesis Submitted for the Degree of PhD in English Studies Department of English, University of Malaga, 2013.

активному действию Флоренс и других неравнодушных представителей рабочего движения. Любопытно, что Нэнси замечает, «никто из них не мастерил фетровые шляпки, не изготавливал украшения из перьев, не торговал в магазине» (БК), избираемый труд на благо других становится определением идентичности этих женщин («чудачки»), а не стремление к пресловутой «декоративности» (мандолина, шляпки, перья). На сцене социального действия в Бетнал-грин одна за другой появляются положительные героини из рабочих прослоек, в отличие от «новых женщин» (принадлежащих респектабельным классам), практически не известных литераторам той эпохи: «Я помощник санитарного инспектора. И не надо морщиться: было большой удачей получить этот пост. Они думают, женщины слишком нежные для такой работы. У меня имеются властные полномочия — понимаете, что это означает? Это значит, я могу потребовать доступа в контору или мастерскую и, если там непорядок, потребовать, чтобы его исправили. Я могу распорядиться о закрытии объекта, о его ремонте... » (БК).

Знакомые Флоренс служили в благотворительных организациях и приютах, обществах взаимопомощи, помогали бывшим заключенным, потерявшим заработок, калекам, иммигрантам, сиротам, жертвам домашнего насилия. Все их рассказы начинались с неизменной фразы: «Сегодня ко мне в контору пришла девушка...» (БК). Уотерс подчеркивает активную реформистскую позицию представителей рабочего движения, говоря о стремлении героев к политическому действию, направленному на изменение законодательной системы, – отсюда упоминания о проектах, дебатах, совещаниях, парламентских актах, учении Маркса, женских профсоюзах, избирательных правах женщин и пр. Важны и конкретные названия: Профсоюз работников шелкоткацкой промышленности, Женский кооперативный союз, Профсоюз швей Восточного Лондона.

Согласно источникам¹⁶⁷, на протяжении XIX века в районе Бетнал-Грин работало несколько благотворительных организаций: Институт механики, отделение литературы и естественных наук (1825) был штаб-квартирой благотворительного общества в 1845 году и строительного общества в 1846 году. Христианское общество шелковых ткачей открылось на Торольд-сквер к 1851 году и было зарегистрировано среди благотворительных организаций в 1870 году (отметим, что в романе Уотерс брат Флоренс Ральф работает на фабрике по изготовлению шелка). Благотворительное общество рабочих Бетнал Грин, основанное в 1859 году для оплаты медицинской помощи, сохранилось до начала XX века.

Большинство рабочих обществ были в первую очередь озабочены политикой и собирались в местных питейных заведениях. Около 5000 человек из Бетнал-Грин и его окрестностей приняли участие в демонстрации с требованием политических прав в 1834 году. На протяжении 1850-х, 1860-х и 1870-х годов толпы из Бетнал-Грин стекались на радикальные выступления по воскресеньям в Боннерс-Филдс и на собрания, проводимые в Шордиче и в Зале науки на Олдстрит. Рабочие мужские клубы открывались в 1860-х годах, оставаясь местом притяжения на протяжении десятилетий. И в 1990-е гг. либеральный и радикальный клуб района «Рабочий мужской клуб района Бетнал-Грин» находился на том же месте. Сент-Маргарет-хаус с 1889 года и Сент-Хильда-Ист с 1898 года были аналогами женского Оксфорд-хауса, где рабочие собирались развлечься и поговорить о социализме¹⁶⁸.

Как представляется, Уотерс использует излюбленные мотивы сказок Уайльда, аристократа и денди, написавшего знаменитое эссе "The Soul of Man under Socialism"(1891). В романе, возможно, есть отсылки к сказке «The Young

¹⁶⁷ См. материалы, собранные на официальном сайте Института исторических исследований (Лондонский университет): <https://www.british-history.ac.uk/vch/middx/vol11/pp147-155>

¹⁶⁸ В романе Уотерс много говорится о помощи и благотворительности среди рабочих, но также описывается посещение женского клуба для девушек в брюках и галстуках их рабочей среды.

King” (1891), в которой живущий во дворце прекрасный юноша, очарован великолепием одеяния, предназначенного для его коронации. Примечательно, что дворец называется Joyeuse (Наслаждение), в то время как вилла Дианы Летаби, где Нэнси еще недавно была окружена самыми изысканными вещами называется Felicity Place (Счастье). Однако в одном из пророческих снов молодому королю открывается правда о тяжелом труде ткачей и он, испытав подлинно христианское откровение о необходимости милосердия, преображается духовно. Так и Нэнси, посещая надомных работниц в Майл-Энд, так описывает дом одной швеи: «Нищета там царила ужасающая: мебели почитай что не было, кроме пары матрасов, реденького коврика, хромого стола и стула. В комнате, заменявшей гостиную, стояли на опрокинутой чайной коробке обедки жалкого ужина: корка хлеба, немного смальца в кружке и полчашки голубоватого молока. Обеденный стол был завален принадлежностями швейного ремесла — сложенной одеждой и упаковочной бумагой, булавками, катушками и иголками. Иголки, пояснила женщина, вечно падают на пол, и на них наступают дети; недавно ее малыш сунул себе в рот булавку, она воткнулась в небо и он едва не задохнулся. При виде изящной монограммы мне вдруг вспомнились Фелисити-Плейс и все чудесные костюмы, которые я там носила. Перед глазами возникли шитые на заказ пиджаки, жилетки и рубашки с крохотными экстравагантными Н. К., в которых мне чудилась особая пикантность. Я тогда знать не знала, что все это шьют в подобных комнатах женщины вроде миссис Фрайер; но если бы знала, неужели бы задумалась? Я ответила себе, что нет, и мне сделалось ужасно стыдно» (БК).

Заметна эволюция Нэнси, постепенно обретающей политическое сознание: если сначала она посещала надомниц, заботясь «не о них, а исключительно о Флоренс» (БК), ее подруг называла «чудачками», то затем она проникается живым чувством к нуждающимся и сама вливается в движение, более того, становится оратором, вдохновляющим многих. Символично, что Уотерс завершает роман публичным выступлением Нэнси на социалистическом митинге, на котором Нэнси

полностью завоевывает своих слушателей. Следует отметить, что на протяжении романа разные выступления Нэнси «на сцене» (мюзик-холл, улицы города, представления на вилле Дианы, сцена уголка Оратора) соответствуют разным стадиям ее гендерного признания: если ее связь с Китти Батлер от начала и до конца остается скрываемым (и стыдным для Китти) личным делом, интерлюдия с богатой Дианой Летаби предлагает признание в узком кругу дам, причастных сапфическим наслаждениям, то только история любви к Флоренс становится публичным актом. Этот переход к открытой публичной позиции построен через пространственную динамику изображаемых локусов. Фактически, Нэнси перемещается сначала из Уитстейбла в театр Вест-Энда, затем из респектабельного особняка Летаби в рабочие кварталы Ист-Энда, и, наконец в центр Лондона, где находится парк Виктории. Так разрушение гендерных условностей соотносится и с нормативностью городского пространства. Центр города теперь доступен свободным и независимым женщинам, способным на выражение своей социальной и гендерной позиции. Городские просторы Лондона играют решающую роль в самовыражении Нэнси и в ее выходе в сферу публичной жизни¹⁶⁹.

Роман Уотерс не лишен ироничного отношения к пафосу речей, но совершенно серьезен в отношении необходимости социальных перемен в обществе. Уотерс видит, как в рабочем движении 1890 гг. уже «прорастают всходы, новые и удивительные: новое отношение к труду, новые люди, новые способы жить и любить...» (БК). В романе Гайд-парк выполняет особую функцию. С одной стороны, Гайд-парк можно назвать пространством гетеротопическим, так как он объединил большое количество людей разных слоев общества для выражения единой мысли и цели. С другой стороны, это место является пространством личного триумфа Нэнси, поскольку открывает ее

¹⁶⁹ Antosa, S. (2011). Queer Sexualities, Queer Spaces: Gender and Performance in Sarah Waters' "Tipping the Velvet". P. 491-497.

с новой стороны в неожиданной прежде роли: «Имея в наших рядах такие таланты, мы не можем допустить, чтобы они пропадали зря. Обещайте, что выступите с еще одной речью. Убедительный оратор может сделать чудеса с колеблющейся толпой» (БК). В истории Англии Гайд-парк известен, прежде всего, тем, что тут находится Уголок оратора (Speakers' Corner), где может выступить с речью любой человек. Здесь традиционно оттачивают свое красноречие разного рода ораторы и проповедники. Поэтому Гайд-парк стал синонимом места, где можно свободно провозглашать и отстаивать любые идеи. Как известно, социально значимые события в Гайд-парке привлекали самую разнообразную публику. Не только романтическая линия романа, но и логика его социального сюжета находит своего рода итоговую форму в finale, когда Нэнси в день своего триумфального выступления встретила своих бывших возлюбленных – артистку мюзик-холла Китти, богатую аристократку Диану, бывшую заключенную Зену. Невозможное социальное смешение характерно для гетеротопий типа парка: «А вот и может! Говорю же: нынче здесь собрался весь свет» (БК).

После речи в Гайд-парке Нэнси спрашивают, станет ли она постоянным оратором, на что она отвечает, что будет выполнять эту роль, только если речь будет написана кем-то другим. Нэнси больше не нуждается в самовыражении, потому что она нашла свою сущность и пространство, где может быть собой, Нэнси больше не нуждается в театральном образе как маске.

Таким образом, дебютный роман Уотерс демонстрирует интерес писательницы как к вопросам викторианской гендерной и сексуальной политики, так и к вопросам классовых различий и городского социального ландшафта (Вест-энд, Ист-энд, Бетнал-Грин, городские улицы, пощади, парки). Писательница создает неовикторианский историографический роман с опорой на сюжетно-тематические, композиционные и психологические конвенции романа воспитания, существенно меняя его акценты: героем оказывается не мальчик или юноша, а необычная девушка; этапы ее личностного становления включают эксперимент с

идентичностью, непосредственно связанный с попаданием в отдельные локусы городского социального ландшафта, на разнообразные «подмостки» сцены города. Среди значимых локусов – пространства гетеротопические, особым образом отражающие весь викторианский «микрокосм» (музик-холл, Гайд-парк), и пространства социального трансфера (улицы и площади Лондона), позволяющие героине сначала искать себя, скрываясь за театральными масками, эксцентричными амплуа, но в финале романа – обрести свое место и свое подлинное лицо как свободная женщина, призывающая к социальным реформам.

Уотерс реконструирует исторический, культурный и художественный интертекст поздневикторианского Лондона, точно воссоздавая культуру музик-холлов (исторические фигуры артисток travesti, варьете для респектабельной публики и бедных в разных районах Лондона, музик-холл как пространство выражения критических взглядов простых людей, одно из немногих мест, свободных от мужского контроля), показывая социальную топографию глазами фланерки, женщины-филантропа, социального работника (исторические фигуры Флоры Тристан, Флоренс Найтингейл), а также исследуя отдельные городские пространства как места зарождения социалистических взглядов (Бетнал-Грин). Текст Уотерс вызывает ассоциации с отдельными сюжетами и мотивами произведений Чарльза Диккенса, Флоры Тристан, Оскара Уайльда.

Сам роман становится выражением активной писательской позиции Уотерс, предлагающей читателю опыт воображаемого фланирования по «другому» Лондону. Это позволяет существенно расширить концепцию романа Уотерс, дающей голос маргинальным персонажам, способным стать и проницательными наблюдателями-участниками ежедневного городского спектакля, и выразителями не-постмодернистской, не ностальгической, не узко гендерной, а социальной позиции писательницы.

Глава 4. СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ “AFFINITY”

“Affinity” («Нить, сотканная из тьмы», 1999) – второй по счету неовикторианский роман Уотерс, действие которого разворачивается в Лондоне в привычных локусах гостиной и в мрачных пространствах узницы Миллбанк, салона во время спиритического сеанса и библиотеки лондонского общества спиритуалистов. Героиня романа - Маргарет Приор, незамужняя представительница респектабельного класса, одиноко живущая с матерью в большом лондонском особняке, после утраты отца и расставания с братом и сестрой, погружается в депрессию. Дневник Маргарет, составляющий половину романа, позволяют судить о материнском контроле и о его причинах: Маргарет декларирует отказ выходить замуж, после смерти отца она пыталась расстаться с жизнью и теперь прибегает к приему успокоительных. Ни матери героини, ни читателю вначале не ясна подлинная основа эмоционального кризиса Маргарет. Корень меланхолии героини – в осознании собственной «другости», в потере любимой подруги (теперь все больше отдаляющейся от нее жены брата), с которой она еще недавно мечтала оказаться в Италии и продолжать изыскания ее покойного отца.

Чтобы отвлечь себя от тяжелых мыслей и вырваться из тесных уз опеки матери, Маргарет становится леди-визитером (Lady Visitor) в женской тюрьме Миллбанк. Одна из узниц, Селина Даус, мгновенно привлекает ее внимание своим нежным лицом, будто сошедшим с полотен Кривелли, и загадочной личной историей. Селина выдает себя за спирита и спешит продемонстрировать свои способности медиума в эффектных, якобы спиритических, спектаклях. Такой спектакль, завершившийся однажды кончиной одной из присутствующих на нем

респектабельных особ, и привел ее в тюрьму Миллбанк. Хроника событий, приведших в мрачные застенки, и открывающая подлинную историю о мошенничестве псевдо-медиума Селины и ее напарницы Рут Вайгерс, преподносится в записях героини, весьма подробно представленных в романе и составляющих его вторую часть. Постепенно знакомство девушек приводит Маргарет к череде роковых событий: Селина жестоко обманывает ее чувства и бежит из тюрьмы, присвоив имя Маргарет, ее состояние, платья и даже мечту об Италии.

Ведущие издания высоко оценили роман: по мнению книжного обозревателя The Guardian, роман – очередная творческая удача писательницы (“*Sexy, spooky, stylish, Affinity is a wonderful book from any perspective*”); Telegraph подчеркивает проникновение в воображаемое прошлое женщин викторианской эпохи и остроумно называет писательницу «феминистским Диккенсом» (“*A work of intense and atmospheric imagination ... Sarah Waters is a kind of feminist Dickens*”); на впечатляющий талант создания убедительных и точных картин эпохи указывает рецензия Daily Mail (“*Indeed, this is such a brilliant writer that her readers would believe anything she told them*”)¹⁷⁰.

За единодушным признанием в качественной прессе и читательским успехом последовали и литературные премии «Stonewall Book Award», «Sunday Times Young Writer of the year Award», «Ferro-Grumley Award for Lesbian and Gay Fiction», а также премия Сомерсета Моэма. В 2008 году роман был адаптирован в кино (в российском прокате фильм вышел под названием «Близость»). Отметим, что в рецензиях, как правило, отмечается, что Уотерс обращает внимание на темы классовых различий, гендерной идентичности, что также проявляет себя в глубокой проработке источников по викторианской истории и культуре, культурной и социальной географии, интеллектуальной истории зрелого

¹⁷⁰ См. <https://www.sarahwaters.com/> [Sarah Waters Личный вебсайт]

викторианства (описываемый в романе период – начало 1870-х гг.). В тексте Уотерс точно воспроизведены культурные и географические объекты, связанные со столицей.

Замысел романа возник благодаря архивным изысканиям Уотерс во время подготовки научной статьи о викторианском спиритизме, которую Уотерс писала параллельно с романом «*Tipping the Velvet*» («Бархатные коготки»). Писательница смело экспериментирует как с неовикторианскими жанровыми и нарративными моделями, сюжетами и мотивами, так и с изображением пространства Лондона, предлагая во многом иную историографическую реконструкцию эпохи, чем в «*Tipping the Velvet*». Во-первых, повествование здесь ведется не от первого лица, а представляет параллельный монтаж фрагментов дневников двух главных героинь, Маргарет и Селины. Во-вторых, жанровая палитра сенсационного и социального романа расширяется за счет включения мотивов ньюгейтского романа и социального очерка соответственно. И, наконец, лондонские пространства, представленные в «Нити», так же даются с акцентом на гетеротопиях, но, в отличие от «Бархатных коготков», где гетеротопии (мюзик-холл, пансион артистов, парк Виктории) ассоциируются с высвобождением и выражением трансгрессивных желаний и социальных свобод, в “Affinity” кроме пространств трансгрессии (гостиная во время спиритического сеанса), появляются гетеротопные пространства узничества (тюрьма Миллбанк) и пространства утопической грязи (Хрустальный дворец, Италия). Именно нюансировка гетеротопических пространств, на наш взгляд, позволяет Уотерс продемонстрировать и магистральную тему разрушения социального протокола в ханжеской викторианской Англии.

Однако, прежде чем мы обратимся к их характеристике, необходимо дать краткий обзор жанрового рисунка романа, развивая наблюдения литературоведов, представленные в работах, посвященных произведению.

Все статьи исследователей констатируют присутствие пастиша, интертекстуальности и других стилистических приемов историографической метапрозы. Автор использует их, чтобы наглядно показать весь спектр исторического прошлого в своем романе как faux-Victorian fiction¹⁷¹¹⁷². По словам К. Боэм, «Affinity» показывает связь между традициями историографии и идеей инкарцерации (лишения свободы)¹⁷³. Ревизионистскую идеологическую подоплеку романа демонстрирует К. Митчел, говоря о том, что роман “Affinity” показывает истоки или причины особого влечения и, тем самым, расширяет границы традиционных представлений о викторианской литературе и истории¹⁷⁴. Сложную игру в симуляцию на уровне сюжета, нарративной стратегии и читательской рецепции подчеркивает Э. Хейлман. Исследуя роман “Affinity”, она отмечает, что спиритизм в нем становится проводником темы иллюзий и обмана. Симуляция производит эффект тройного обмана: персонажей романа, введенных в заблуждение на самом сеансе; героини Маргарет, которая хотела воплотить свои трансгрессивные желания и стала жертвой любовного морока; и, наконец, читателей романа, которые благодаря спиритическому маскараду находятся в неведении и в ожидании счастливого конца love story¹⁷⁵.

Б. Палмер отмечает элементы пастиша в романе “Affinity”, взятые из других сенсационных романов викторианской эпохи и указывает на сходство “Affinity” с романами У. Коллинза: “The Moonstone” (1868) и “The Woman in White” (1860)

¹⁷¹ Heilman, A., Llewellyn, M. Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1990-2009 // Palgrave MacMillan, 2010. – P. 323.

¹⁷² Ciocia, S. ‘Queer and Verdant’: the textual politics of Sarah Waters’s neo-Victorian novels // Literary London. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15.

¹⁷³ Boehm, K. Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters // Studies in the Novel, Vol. 43, No. 2. – 2011. – P. 237-257.

¹⁷⁴ Mitchell, K. History and cultural memory in neo-Victorian fiction. Victorian afterimages // Palgrave Macmillan. – 2010. – P. 233.

¹⁷⁵ Heilman, A. Doing It With Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in *Affinity*, *The Prestige* and *The Illusionist* // Neo-Victorian Studies 2:2. – Winter 2009/2010. – P. 18-42.

поскольку в них также показаны дневниковые записи героев¹⁷⁶. В романе Уотерс Маргарет сравнивает себя с героем романа Коллинза Франклином Блейком (“The Moonstone”): «Может быть, я встала, взяла и куда-то засунула медальон — как Франклин Блейк в «Лунном камне»» (Н).

В романе упоминается также Элизабет Барретт Браунинг, английская поэтесса, популярная в викторианскую эпоху, мать Маргарет сравнивает ее со своей дочерью: «Маргарет, ты не миссис Браунинг, как бы тебе того ни хотелось. Ты даже не миссис Такая-то. Ты всего лишь мисс Приор» (Н). Аврора Ли — героиня одноименного романа в стихах (1859) Браунинг. Интертекстуальным можно считать употребление имени Аврора в романе — так называла Маргарет ее первая возлюбленная Хелен, и так стала называть ее Селина: «Аврора! Зовите меня Аврора! Это имя... оно... Разумеется, я не сказала, что так меня называла Хелен, до того, как вышла за моего брата» (Н). В романе Маргарет читает «Аврору Ли», эта книга вызывает в ней особые эмоции, она соотносит себя с главной героиней: «Вечером мать попросила почитать ей, и я взяла «Аврору Ли». Месяц назад я бы этого не сделала. Увидев книгу, мать сказала: Прочти то место, где бедный Ромни возвращается весь в шрамах и говорит, что слепнет. Но я не стала это читать. Наверное, я уже никогда не прочту этот кусок. Я открыла «Книгу седьмую», где Аврора обращается к Мэриан Эрл» (Н). Однажды Маргарет цитирует строчку из постскриптума письма Авроры в Пятой книге «Авроры Ли» — она пишет ее в прощальном письме, адресованном Хелен, в надежде уехать из мрачного Лондона и жить в Италии.

В “Affinity” упоминается также Д.Ш. Ле Фаню, ирландский писатель, писавший о призраках: «Я рассказала, как нервничала, когда меня вели одноликими коридорами, и спросила, помнит ли она роман мистера Ле Фаню, где

¹⁷⁶ Palmer, B. Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies in the Twenty-First Century. *Victorian Studies*, Vol. 52, No. 1, Special Issue: Papers and Responses from the Seventh Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, held jointly with the British Association for Victorian Studies (Autumn 2009), pp. 86-94.

наследницу выставляют безумной» (Н). В XIX в. Ле Фаню первым создал роман о призраках и повлиял на развитие этого жанра в викторианскую эпоху. Влияние этого жанра можно увидеть в романе “Affinity”, его истории в готическом духе, повествующей о спиритических сеансах.

Однако особенности нарративной организации текста и комплекс интертекстуальных отсылок романа Уотерс к викторианской беллетристике позволил целому ряду критиков указать на черты постмодернистского историографического романа, как в связи с «текстуализацией» прошлого¹⁷⁷, так и в связи с воспроизведением материальной составляющей исторической репрезентации¹⁷⁸. Примечательно, что К. Боэм указывает на «усталость» современного историографического романа от обязательности интертекстуального бремени. Более того, исследователь обнаруживает неизбежность интеллектуального «узничества» как отдельную тему в романе “Affinity”. Иными словами, не только автор неовикторианского романа, но и его героиня обречены выказывать осведомленность о титульных текстах эпохи, нередко в саморефлексивной форме. В романе это: рефлексия Маргарет по поводу возможных исследовательских подходов своего отца, интеллектуала викторианской эпохи; намеки на потенциальный список доступных героине книг по истории пенитенциарных практик; имплицитное присутствие в тексте дискуссий вокруг известной пространственной метафоры паноптикума Мишеля Фуко, отсылающей к проекту Бентама. При этом материальные и когнитивные (аффективные и нерепрезетативные) альтернативы текстоцентричному и принуждающему историографическому воспроизведению среды в романах Уотерс Боэм находит в “The Night Watch” («Ночном дозоре», 2006) и “The Little Stranger”

¹⁷⁷ См. Llewellyn, M. “‘Queer? I Should Say it is Criminal’: Sarah Waters’ *Affinity*.” // Journal of Gender Studies 13.3, 2004, Pp. 196-197; Kaplan, C. Victorian Histories, Fictions, Criticism. Edinburgh // Edinburgh University Press Ltd, 2007, Pp. 111-15.

¹⁷⁸ Boehm, K. Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters // Studies in the Novel, Vol. 43, No. 2. – 2011. – P. 237-257.

(«Маленьком незнакомце», 2009), оставляя без внимания весьма нестандартный материал “Affinity”.

Однако более любопытными нам представляются размышления, связанные с социальными практиками, воплощенными в романе. Так, в другой своей работе Э. Хейлман пишет, что тематика романа сосредоточена вокруг шести категорий, которые являются ключевыми для викторианского периода: социальная позиция, семья, институты власти, феминизм, сексуальность, идентичность¹⁷⁹. А К. Каплан отмечает, что сексуальность как одна из тем неовикторианской прозы у Уотерс преподносится в намеренно революционном ключе через изображение трансгрессивной женской сексуальности. При этом романы Сары Уотерс не только представляют личное видение данной тематики, но обращают внимание на роль женщины и на значение классовых различий. Трансгрессивная викторианская женщина в прозе Уотерс показана сложной личностью в сексуальном и социальном планах¹⁸⁰. Как утверждает М. Константини, отношения главных героинь романа создают для читателя атмосферу викторианства, полную различных противоречий, которые драматизируют разрыв между наказанием и трансгрессией, ханжеством и подлинными чувствами, моральной строгостью и классовыми привилегиями. По ее мнению, “Affinity” показывает трудности разрушения устойчивой бинарной логики викторианского мира. Два противоположных мира, в которых живут главные героини (мир респектабельных ценностей среднего класса и преступный мир), всячески подавляют стремление главной героини Маргарет Приор обрести социальную свободу и личное счастье¹⁸¹.

¹⁷⁹ Heilman, A. The Haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities, and The Others // Haunting and Spectrality in Neo- Victorian Fiction. Possessing the Past. Edited by Rosario Arias and Patricia Pulham. Palgrave Macmillan. – 2009. – Pp. 111-130.

¹⁸⁰ Kaplan, C. Victoriana: Histories, Fictions, Criticism. Edinburgh // Edinburgh University Press Ltd, 2007.

¹⁸¹ Constantini, M. 'Faux-Victorian Melodrama' in the New Millennium: The Case of Sarah Waters // Critical Survey, Vol. 18, No. 1. – 2006. – pp. 17-39.

4.1. Сенсационный роман

Исследуя сенсационную литературу, Д. Винн отмечает, что представленные «сенсации», как правило, несут в себе ответы на вопросы, связанные с социальным благополучием. Это, прежде всего, вопросы класса, прав и финансовых свобод незамужней женщины, проблемы психического здоровья, допустимости публичного выражения сексуальности, вопросы благополучия семьи и городской преступности¹⁸². Многие из перечисленных проблем представлены в романе Уотерс “Affinity”. При этом сюжет романа (формально связанный с мошенническим подлогом) предстает мрачными картинами викторианского прошлого, включающими в себя трансгрессивное женское поведение, преступное прошлое заключенных Миллбанка, а также пристрастие к употреблению опиума.

Роман “Affinity” можно назвать сенсационным романом, сочетающим в себе элементы готического и ньюгейтского романов (К. Митчелл, А.М. Денцер, М. Льюэллин, Э. Хейлман и др.). Подчеркнем, что именно началом 1870-х гг. (годами беспрецедентной популярности сенсационного романа у викторианской публики) датируются записи в дневниках героинь романа. В первую очередь, сенсационный сюжет более всего свидетельствует об использовании данной жанровой модели. Перед нами - сюжет о сложных мошеннических схемах, описание спиритических сеансов, включение многочисленных историй преступлений узниц Миллбанка, а также мотива самоубийства. Ньюгейтский роман нередко включал мотив побега знаменитого преступника. Уотерс использует и его: в finale романа Селина бежит из Миллбанка, цинично воспользовавшись наивностью тюремщицы.

¹⁸² Wynne, D. The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine // Palgrave MacMillan, 2001. – P. 202.

Акцент на сенсационности также в изображении историй, связанных с преступлениями и пороками узниц лондонской тюрьмы Миллбанк, в описании скандальных эпизодов их тюремной жизни: «На секунду представьте сих несчастных женщин, мисс Приор, и все темные кривые дорожки, что привели их в Миллбанк. Здесь воровки, проститутки и оскотиненные пороком существа, коим неведомы стыд, долг и прочие возвышенные чувства, — да-да, можете быть уверены» (Н).

Описание совершенных преступлений отчетливо указывает на женскую агрессию и жестокость, эстетизированных в Ньюгейтском календаре и последовавших за ним остросюжетных романах: «Точно хранитель Музея восковых фигур, она шествовала впереди нас, останавливаясь перед дверьми камер наиболее страшных и занимательных личностей, чтобы поведать об их преступлениях. — Джейн Хой — детоубийца, мэм. Злюка из злок... — Феба Джекобс — воровка. Поджигала свою камеру... — Дебора Гриффитс — карманница. Помещена сюда за плевок в капеллана. — Джейн Сэмсон — самоубийца» (Н).

Строгие надзирательницы Миллбанка пытались весьма доходчиво описать присутствующих преступниц, показывая, тем самым, всю порочность обитательниц тюрьмы: «Мы любим долгосрочниц с одним преступлением — ну всяких там отравительниц, детоубийц и обливательниц купоросом, кого судьи помиловали и уберегли от веревки. Самое беспокойство от всякой шелупони — воровок, проституток, фальшивомонетчиц, вот уж чертовки, мисс! От роду бедокурят и ничего другого не хотят. Этим лишь бы увильнуть от правил да выдумать, как посильнее нам досадить. Дьяволицы!» (Н).

Еще один знак сенсационности — табуируемая в респектабельном обществе тема самоубийства. Тяжелое эмоциональное состояние, вызванное смертью отца, а также потерей любимого человека, привело Маргарет к попытке суицида. В викторианскую эпоху попытка самоубийства приравнивалась к преступлению и

влекла за собой лишение свободы. Подтверждение этому Маргарет видит, оказавшись в Миллбанке. Ей показали девушку-самоубийцу: «— Джейн Сэмсон — самоубийца. ... Травилась опиумом, — прищурилась миссис Притти. — Семь попыток, в последний раз спасена полицейским. Осуждена за нарушение общественного благородства» (Н). Однако, учитывая классовые привилегии семьи Маргарет, ей удалось избежать наказания. Уотерс вкладывает в уста Маргарет горькую иронию с нотками социальной критики: «Когда обычная страхолюдина травится морфием, ее сажают в тюрьму; меня же откачивают и посыпают ее навещать, а все потому, что я — леди!» (Н).

Примечательно, что главная героиня принадлежит среднему классу (upper middle class), что характерно для сенсационных романов, будто взламывающих респектабельный покой добропорядочных викторианцев. В них именно в среде среднего класса возникают «опасные» и «сомнительные» ситуации. По сюжету романа, мошенницы Рут и Селина наживаются на легковерности представительниц благополучных сословий. Им удается выманивать обманом как небольшие суммы денег (миссис Бринк), так и все состояние жертвы (Маргарет), что составляет один из ключевых мотивов сенсационного романа. Важно и то, что мошенничество сопровождается ситуацией опасной для жизни. Несчастный случай, произошедший во время одного из спиритических сеансов, нарушил хорошо отлаженную мошенническую схему подставного медиума Селины. Впечатлительная гостья, присутствующая на сеансе, неожиданно эмоционально отреагировала на появление так называемого духа. Селина описывает ситуацию так: «...Маделина лишь опять взвизгнула, упала и забилась на полу. Никогда не видела, чтобы дама так себя вела. Я зажала ей рот. Я лишь хотела, чтобы она утихомирилась и перестала дергаться; потом я увидела на своих руках кровь» (Н). И хотя Маделина не погибла, сама эта ситуация все же привела к смерти: «Но умерла-то не Маделина, а миссис Бринк. Маделина была лишь в обмороке; когда служанка ее одела и отвела в другую комнату, я слышала, как она там мечется и

кричит. А миссис Бринк все слабела и слабела, и потом уже вовсе не могла стоять» (Н). В финале романа не только разочарование в искренности любовного чувства, но и обман (вероломный побег Селины из тюрьмы, масштабное ограбление, подмена документов), возможно, приведут Маргарет к очередной попытке суицида.

В отношении Маргарет сенсационность выражается и в ее пристрастии к опиуму. Опиум (или опий) является сильнодействующим болеутоляющим, седативным и снотворным средством. Употребление опиума Маргарет, безусловно, свидетельствует о ее плохом физическом и психологическом состоянии: «На мгновенье захотелось, чтобы они разглядели мою слабость и отправили домой, словно мать, которая во избежание обмороков и криков в притихшем зале увозила меня из театра, видя мою чрезмерную взволнованность спектаклем» (Н). Впрочем, присутствие опиума в данном романе можно считать не случайным, поскольку его употребление было распространено в викторианскую эпоху. Опиум употребляли некоторые известные английские писатели и поэты: П.Б. Шелли, Дж. Байрон, Ч. Диккенс, Дж. Элиот¹⁸³. Викторианский писатель Томас де Квинси посвятил своему пристрастию автобиографическую книгу «Confession of an English Opium-Eater» («Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», 1822). Впервые книга была опубликована в журнале “The London Magazine” и быстро получила широкую известность¹⁸⁴. Весьма актуальным был лауданум, опиумная настойка на спирту, особенно среди викторианских женщин, использовавших его как универсальное лекарственное, успокоительное и снотворное средство. Так, Маргарет была вынуждена принимать

¹⁸³ Milligan, B. Pleasures and Pains: Opium and the Orient in Nineteenth-Century British Culture // Charlottesville: University Press of Virginia, 1995.

¹⁸⁴ Самородницкая, Е. Поэтика ужасного: восприятие «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум» Т. де Квинси в России // Контрапункт. Книга статей памяти Г. А. Белой. М., 2005. С.204-217.

опиум по причине нестабильного эмоционального состояния: «Мать оставила немного опия, я весь принял и купила еще. Оказывается, совсем просто сходить в аптеку и купить дозу! Теперь я могу делать что захочу. Если заблагорассудится, могу сидеть ночь напролет, а днем спать» (Н). Вместе с тем отравление – нередкий криминальный сюжет в сенсационном романе (например, в романах Уилки Коллинза).

Сpirитический сеанс, преподнесенный как масштабное и будоражащее нервы театральное представление, несомненно, добавляет роману «сенсационности». При помощи хорошо продуманной «сценографии» и умелых манипуляций, направленных на присутствующих гостей, Селина и Рут смогли создать особую атмосферу сеансов и заставить своих клиентов поверить в реальность происходящего. «Будуар Селины состоял из пары тяжелых штор, которые вешали перед ширмой, загораживавшей нишу в стене. Селину помещали между шторами и ширмой, где в темноте она встречала появление Питера Квика» (Н). Эксцентричный дух Квика (в реальности соучастницы мошенничества Рут Вайгерс), также отсылает к мотиву опасного преступника, стоящего за кулисами разворачивающихся событий. Согласимся с Э. Хейлман, которая называет Рут Вайгерс главной криминальной силой и кукловодом, поскольку все значимые события в жизни Маргарет и Селины – дело ее рук. Ретроспективный взгляд на сюжет романа позволяет понять, что не только впечатляющее появление Питера Квика, но и вся организация спиритических сеансов, целенаправленно привлекающих состоятельных клиентов, их вовлечение в представление трансгрессивного свойства, воздействие на прежнюю горничную семьи Приор с целью попасть в их дом, соблазнение Маргарет, и знаменательный обман финала, – итог масштабных криминальных авантюр Рут. Маргарет, да и сама Селина, оказались легко управляемыми марионетками в руках талантливой преступницы.

Обратим внимание на еще один важный для Уотерс сенсационный мотив. Возраст Маргарет указывал на то, что ей пора обзавестись семьей, как сделали ее

сестра и брат. Здесь вновь матrimониальный сюжет классического викторианского романа разбивается о невозможность брака для главной героини романа. Разумеется, сенсационность произведения заключается в факте указания на ее табуируемую (ибо мыслимую как порок) ориентацию. Уотерс намеренно усложняет психологическую драму Маргарет, указывая на многочисленные причины ее первых срывов: скорбь по отцу, понимание невозможности традиционного брака для себя и болезненное смущение от осознания того, что она «не такая, как все», и, наконец, глубокое разочарование, после того как бывшая возлюбленная стала женой собственного брата. Кроме того, сексуальная ориентация оглашается и в отношении представительниц низших сословий (Рут, Селина, ряд узниц Миллбанка), и в отношении членов респектабельного общества (миссис Бринк, Маргарет, гости спиритических сеансов), что добавляет остроты сенсационному роману.

4.2. Социальный очерк

Отметим также, что персонажи Селины и Рут, представляющие низшие классы, оказываются столь же важными в сюжете романа, как и привилегированные. С точки зрения фабульной интриги именно им, по контрасту с Маргарет (ограбленной, разочарованной в любви и, возможно, стоящей на пороге самоубийства), удается путем обмана впечатлительных представителей среднего класса, приодеться и разбогатеть, обрести лучшее положение в обществе, избежать тюремного наказания и даже буквально, под именами благородных дам, найти счастье в Италии, о котором так грезила Маргарет. Продолжим мысли, высказанные Барбарой Клоновской и Сьюзен Фишер о том, что такой поворот сюжета «открывает читателю глаза на отчаянное сопротивление системе,

укорененной в классовой иерархии»¹⁸⁵. Более того, именно развязка позволяет оценить то, как далеко роман Уотерс выходит за рамки криминального или любовного жанра. А мотив, будто бы отсылающий к готической традиции истории о призраках, используется в романе «не столько для указания на сверхъестественное или психологическое; а, скорее, отсылает читателя к социальным и политическим вопросам, предлагая ему рассмотреть положение женщин в целом и женщин из низших слоев общества в частности»¹⁸⁶. Обретя «духовную» власть, представительницы низших классов получают у Уотерс лучшую судьбу, что выглядит своего рода социальным реваншем. Так, Уотерс не только «предлагает марксистскую перспективу, привлекая внимание к положению низших классов»¹⁸⁷, но из современной перспективы вносит корректизы в социальную тяжбу викторианской эпохи, позволяя угнетенным насладиться властью над высшими сословиями.

Роман также включает незавершенный социальный очерк британской тюрьмы Миллбанк в форме дневниковых набросков героини. Маргарет планирует пойти по стопам своего покойного отца-историка, оставив документальные записи о тюрьме. С точки зрения знакомых семьи Маргарет, девушкой движет благородное стремление стать леди-визитером. В этой социально значимой роли ей надлежит поддержать заключенных, испытывающих суровые тяготы тюремной жизни. Но прежде, в читальном зале Британского музея, Маргарет делает заметки из исторических трудов «The Criminal Prisons of London и Scenes from Prison Life» (1862) социального реформатора и журналиста-первопроходца Генри Мэйхью. В ее руках также оказывается исследование тюремного реформатора Элизабет Фрай

¹⁸⁵ Fischer, S.A. 'Taking back the night'? Feminism in Sarah Waters' *Affinity* and Virginia Woolf's *Night and Day* // Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives, ed. K. Mitchell, London: Bloomsbury, 2013. – Pp. 28.

¹⁸⁶ Klonowska, B. Haunting across the Class Divide: Sarah Waters's *Affinity* and *The Little Stranger* // AVANT, Vol. VIII, No. 2, 2017. – Pp. 174.

¹⁸⁷ Hadley, L. Neo-Victorian fiction and historical narrative: The Victorians and us // Hounds mills, UK: Palgrave, 2010, P.89.

«Observations on the Visiting, Superintendence и Government of Female Prisoners» (1827), обращенное к содержанию заключенных женщин. Кроме того, в викторианскую эпоху существовала популярная у благородных дам практика посещения тюрьмы как полезного занятия, аналога «работы». Визитеры считали своим долгом помочь грубым и распущенными женщинам.

Непосредственные впечатления от знакомства с тюрьмой заставляют вспомнить о спуске в Ад: ведомая смотрительницей, Маргарет сравнивает себя с «Данте, следующим за Вергилием в ад», что также предполагает позицию «очевидца» и «сказителя». Видение Маргарет также эстетизируется через сравнение с мороком бесконечных лестниц, изображенных Джованни Батистой Пиранези в его знаменитой серии гравюр «Темницы»: «Кажется, будто здание планировал человек, охваченный кошмаром или безумием, либо оно и задумано для того, чтобы свести с ума его обитателей» (Н). Примечательно, что в finale романа сама Маргарет, страдающая бессонницей и впадающая в опиумное забытье, едва ли не теряет рассудок.

Вместе с тем, как представляется, остроумный замысел Уотерс в том, чтобы показать, как дневниковые записи Маргарет, не предназначенные для публикации и наполненные непосредственными впечатлениями, отличаются от конвенций исторического очерка, под «бременем» которых, возможно, она находится. Постмодернистское историографическое «переписывание» истории не в привычной современному читателю саморефлексии, а в избранной Уотерс форме дневниковых записей как еще необработанного материала для будущего очерка. Именно поэтому их особенностью становится, во-первых, внимание к аффективной стороне пребывания в тюрьме, и, во-вторых, к детальному описанию быта и жизненного уклада не всех узников Миллбанка, а заключенных женщин.

Маргарет отдает себе отчет в том, что ее рассказ является женским взглядом на ситуацию, и воображает зчин предположительного очерка ее отца таким образом: «Возможно, папа начал бы с того, как три недели назад меня посетил

мистер Шиллитоу, или с того, как нынче в семь утра Эллис подала мне серое платье и накидку... Нет, разумеется, в папином начале не фигурировали бы дама и ее горничная, нижние юбки и распущенные волосы» (Н). Маргарет избирает начало, весьма характерное для очерка, который мог бы оставить литератор или журналист, условное начало которого предписывает канон. Но здесь же ирония над очерковой страстью к мотиву «очевидца»: «Пожалуй, он бы начал с ворот Миллбанка — места, которого не минует всякий посетитель, прибывший на экскурсию по тюрьме. Что ж, пусть это будет и моим началом. Однако перед тем вынуждена притормозить и чуть повозиться со своей однотонной, но широкой юбкой, которая зацепилась то ли за какую-то выступающую железяку, то ли камень. Думаю, папа не стал бы докучать вам юбочными подробностями, но я это делаю» (Н). Если очевидец женщина, ее впечатления обрастают иными подробностями. Вслед за М. Льюэлином подчеркнем, что роман будто акцентирует гендерные викторианские условности (в том числе и жанровые), высвечивая их с перспективы современных представлений о них.

Так, значительная часть романа “Affinity” является, по сути, незавершенными набросками социологического очерка о женщинах, написанного женщиной. Подтверждением этому служит весьма эмоциональное описание условий тюремного проживания. С каждым новым посещением Миллбанка Маргарет не перестает удивляться новым подробностям — это и суровое устройство камер, и повседневные практики, связанные кухней, прачечной, комнатой для обучения, а также шокирующая атмосфера комнаты свиданий и темной комнаты.

Непосредственный опыт знакомства с тюрьмой, сопровождаемый сердцебиением и «наползающим страхом», идеологически противопоставляется осведомленности Маргарет об абстрактном архitectурном плане тюремного здания, который был прислан мистером Шиллитоу, и теперь был пришиплен к стене у ее письменного стола. Примечательно, что на схеме тюрьма «обладает

странным очарованием: пятиугольники выглядят лепестками геометрического цветка, а порой напоминают разноцветные секции раскрасок, какими забавляются в детстве» (Н). Рациональная красота замысла контрастирует с непосредственностью столкновения с повседневным пребыванием в «утопическом проекте».

Чувство «стесненности», «подавленности», «отвращения», возникает как результат тактильных, звуковых, обонятельных и зрительных ощущений (в изрядно эстетизируемых формах): «Внутренние ворота Миллбанка расположены у соединения двух пятиугольников, к ним добираешься сужающейся гравийной дорожкой, чувствуя, как стены с обеих сторон надвигаются, будто сходящиеся скалы Босфора. Тени от желтых кирпичей имеют цвет кровоподтека. Земля под стенами сырья и темная, словно табак» (Н). Подробно описываются неприятные звуки, неясный гул, грохот и тревожное эхо: «Обескураживал и здешний мерзкий шум. Кажется, будто тюрьма пребывает в центре незримого нескончаемого шторма, от которого звенит в ушах» (Н). И без того ранимая и впечатлительная девушка всю неделю «просыпалась от того, что мерещился звук тюремного колокола, призывающий узниц к их тяготам» (Н). «Состав» особого тюремного запаха, описываемого Маргарет в дневнике, вряд ли удостоился бы внимания в викторианском очерке: «Этот смутный, но мерзкий запах я уловила еще на дальних подступах к зоне и слышу даже сейчас, когда пишу в дневнике! Несло затхлой вонью того, что здесь называют парашей, и стоялым духом от множества дурно пахнущих ртов и немытых ног» (Н). Упоминание об особой зоне содержания штрафниц, неисправимых нарушительниц тюремного режима, тех, кто провинился в Миллбанке или за проступки был выслан из других исправительных учреждений, сопровождается аффективной деталью: «В этой зоне запирают обе двери, отчего в коридорах темнее и смрад гуще» (Н).

Дезориентация и головокружение – еще одно следствие непосредственного пребывания в стенах геометрического морока Миллбанка: «Мы просто шли

чередой опрятных побеленных коридоров, на перекрестках которых нам салютовали надзиратели в темных тюремных мундирах. Но именно аккуратность и похожесть коридоров и людей вселяла беспокойство: можно было десять раз провести меня одним и тем же путем, и я бы о том не догадалась» (Н). Любопытно, что Маргарет избирательна в выборе «крупного плана», однако каждый раз он обуславливается женским взглядом на грани болезненной чувствительности. Так, в голосе надзирательницы мисс Ридли ей слышатся «стальные нотки. Он походил на засов, который выдергивали из гнезда резко или плавно, но с непременным лязгом» (Н). Уотерс мастерски играет на особенностях «остранения» тюремных картин, заставляя Маргарет (и читателя) содрогнуться при сравнении наблюдения за ежедневной прогулкой узниц, обозреваемых с высоты башни, с «целебным воздействием - будто смотришь на рыбок в банке» (Н).

Частью строгой дисциплины были также условия проживания узниц, лишающие их практически всех предметов, необходимых в обычной жизни: «Возле двери эмалированная табличка с перечнем «Правил для заключенных» и «Молитвой преступников». На некрашеной деревянной полке кружка, миска, солонка, Библия и духовная книга «Спутник узника». Стул, стол, свернутая подвесная койка, да еще лоток с холщовыми мешками и красными нитками, и ведро-параша под обшарпанной эмалированной крышкой» (Н). Детали тюремного быта преподносятся Маргарет с невероятным тщанием, заставляя читателя буквально переживать испытываемое ею отвращение, телесную «другость» чужого опыта при описании старого казенного гребня «в обломанных зубьях которого застряли волоски и перхоть» (Н). Не менее беспощадными были условия питания, безусловно, шокирующие посетителей Миллбанка: «Обед состоял из мясной похлебки с картошкой и ломтя хлеба в шесть унций — все отвратительного вида: куски черствого пригорелого хлеба походили на бурые кирпичики, картофелины, сваренные в кожуре, были в черных прожилках. Бидоны

остывали, и мутное варево подернулось белесой пленкой загустевшего жира. Тупые ножи не оставляли даже следа на бледном хрящеватом мясе, и многие узницы сосредоточенно рвали его зубами, как дикари» (Н).

Помимо мрачных камер и суровых условий проживания, Миллбанк располагал еще более обескураживающими Маргарет пространствами. Первое из них, это комната свиданий, встречи в которой проходили под строгим наблюдением надзирательниц, а сама обстановка комнаты не могла способствовать душевному разговору: «Сегодня мне показали комнату свиданий, где узницы встречаются с близкими, мужьями и детьми; думаю, это самое жуткое место из всех, что я здесь видела. Сие помещение — комната лишь по названию и больше напоминает загон для скота, ибо является собой череду узких, похожих на стойла ниш, выстроившихся по обеим сторонам длинного коридора» (Н). Второе пространство еще более ошеломило впечатлительную гостью: «Они не могли вообразить того, что сегодня видела я. Зрелище напоминало каморку в аду, нет, скорее закуток в мозгу эпилептика после припадка» (Н). Место для особых наказаний называлось темной комнатой, туда помещали заключенных в периоды эмоциональных срывов: «Отведя обитую дверь, мисс Ридли дернула щеколду заслонки на второй деревянной двери. Открылось зарешеченное окошко. За ним была тьма, густая и непроглядная, что называется, хоть глаз коли. Я вглядывалась так, что заломило в висках. Крики смолкли; казалось, в камере ничто не шелохнется, но вдруг из непостижимого мрака вынырнуло лицо, прижавшееся к прутьям решетки. Ужасное лицо: белое, мокре от пота, в ссадинах; на губах запеклись кровь и пена, безумные глаза щурились от хилого света нашей свечи» (Н).

Еще одним знаком «женского взгляда» являются подробные описания внешнего вида узниц, их одежды, состояния тела, с особым вниманием на волосах, естественном богатстве женщины, независимо от ее социального статуса. Процедура обрезания волос, обязательная для всех заключенных Миллбанка,

представлена как болезненная и безжалостная по отношению к ним: «Было ужасно сидеть и смотреть, как щелкают ножницы, как вздрагивает и рыдает девушка. Это было ужасно, и все же я не могла отвести взгляд. Вместе с тремя испуганными узницами я зачарованно и пристыженно смотрела на матрону, которая подняла кулак с безвольно повисшими отрезанными волосами; на мокрое лицо девушки упало несколько прядок, и я дернулась вместе с ней» (Н).

Маргарет вовсе не интересует вменяемая ей обществом задача благородного наставления, в фокусе ее внимания – узницы, не их души, а их тела, страдающие от непривычного тюремного режима. «Взглянув на грязно-бурый балахон Сьюзен Пиллинг, я спросила, как ей здешнее одеяние. Оно саржевое или полуsherстяное? Тут вперед выступила мисс Ридли и приподняла юбку узницы. Платье полуsherстяное, сказала она. Чулки — синие с малиновой каймой, очень грубые — шерстяные. Одна нижняя юбка фланелевая, другая саржевая. Тяжелые башмаки, сказали мне, в тюремной мастерской стачали заключенные-мужчины» (Н). Интересно, что вместо заключенной на вопросы отвечает, демонстрируя предметы женского исподнего, надзирательница, и таким образом, она будто превращает живую женщину в безголосый и бесчувственный объект, включенный в рациональный тюремный режим. Пока надзирательница перечисляла предметы одежды, узница стояла неподвижно, «как манекен». Однако Маргарет предпочитает непосредственность телесного отклика, своего и чужого. Именно поэтому, вопреки светским манерам, она наклоняется, щупает складку платья узницы и обнаруживает, что «оно пахло... ну, как и должно пахнуть полуsherстяное платье, которое в подобном месте целый день носит вспотевшая женщина» (Н). Существенно меняют официальную сводку о платье, данную надзирательницей, слова заключенной, из которых ясно то, что никогда не проникнет в отчет – дискомфорт тела, испытываемый женщиной: «Насчет одежи скажу прямо — шибко скверная. И вот еще беда: сдашь ее в прачечную, но обратно свое никогда не получишь, а всучат тебе рванье в пятнах, мисс, и хошь

носи, хошь голяком мерзни. Что касаемо исподнего, уж такое грубое, прямо скребет, и уж так застирано-заношено, что там и не фланель вовсе, а так — одна видимость, которая ничуть не греет, а, говорю же, от нее лишь скребешься. О башмаках худого не скажу, а вот что титьки нечем поддержать, уж извиняйте мои слова, так это некоторым молодицам просто мука. Старым-то перечницам вроде меня не особо беспокойно, а вот девицам, мисс, без корсета тяжко, уж так тяжко...» (Н).

Однако любопытно, как наблюдение, надзор и контроль со стороны смотрителей тюрьмы, равно как и исследовательский (хотя и сочувственный) интерес со стороны Маргарет противопоставляется не менее интенсивному наблюдению со стороны узниц, спровоцированному банальным женским любопытством. Из объекта наблюдения, заключенные превращаются в субъект оценки визитера: «Наконец я сообразила, что они точно так же высматривают детали моей прически, платья и шляпки, как я изучаю их наружность» (Н). Из перспективы криминальной истории романа эта смена инстанции наблюдения важна, так как не догадывающаяся об интригах вокруг себя Маргарет почти не предполагает свободной воли у заключенных.

Забвение требования объективного очевидца, которому пристало выражать этику представителя общества, благородного визитера, к тому же «нагруженного» разнообразными обязательствами по искоренению пороков, также в том, что строгий запрет на доверительные разговоры с заключенными не только сразу же нарушается Маргарет, но и принимает откровенно трансгрессивную форму: Маргарет считает, что принимает участие в организации побега Селины из тюрьмы; героиня мечтает о будущем вместе с Селиной, представительницей низших сословий; Маргарет нарушает границы допустимого выражения собственной сексуальности; и, наконец, теряет одно из главных достоинств благородного викторианца — рациональность, способность к объективному взгляду на вещи (поддается внушениям о силе спиритической любовной связи).

Социальный очерк Маргарет так и остается незавершенным, фрагментарным, принципиально ломающим канон объективности.

4.3. Тюрьма Миллбанк

Амбициозный с инженерной и эстетической стороны проект тюрьмы Миллбанк первоначально создавался как Национальная тюрьма. Миллбанк располагался недалеко от берега Темзы на месте сегодняшней галереи Тейт (Tate Britain). Тюрьма имела силуэт шестиконечной звезды, на концах которой здание принимало форму пятиугольников. В центре каждого из шести пятиугольников находилась башня, откуда надзиратели могли наблюдать за заключенными. Таким образом, они становятся идеальными заключенными. По мнению филантропа Иеремии Бентама, эту систему наблюдения можно применять и в тюрьмах, и во всех других учреждениях, где объединено большое количество людей: работных домах, фабриках, заводах, школах, сумасшедших домах. Центральная идея организации всех этих социальных институтов сводится к контролю за деятельностью людей в целях наблюдения за их воспитанием и перевоспитанием, а также воплощения принципа «общественного блага». Все сооружение окружала внешняя восьмиугольная стена. В центральной части находилась круглая часовня, дом начальника, различные служебные помещения, которые, в свою очередь, были окружены шестью пятиугольниками тюремных блоков, с пятью дворами,ключенными в проект. В двух пятиугольниках к северо-западу, наиболее удаленных от входа, содержались заключенные-женщины, остальные четыре пятиугольника использовались для заключенных-мужчин. Место под возведение тюрьмы было куплено в 1799 году Бентамом, планировавшим осуществить свой проект Паноптикума; но в 1812 году от этого плана отказались и был проведен конкурс с участием сорока трех архитекторов. Победителем конкурса,

получившим награду, стал Уильям Уильямс, чей проект был завершен в 1821 году при участии трех архитекторов. Стоимость строительства составила около 500 тысяч фунтов, что более чем в два раза превысило первоначальную смету.

Несмотря на эстетическое совершенство, тюрьма вошла в историю как провальный проект: тысяча камер и пять миль коридоров представляли собой настолько замысловатую для ориентации сеть, что даже смотрители испытывали серьезные трудности. Вентиляционная система работала хорошо, но ее конструкция позволяла заключенным передавать сообщения. Текущие расходы на содержание Миллбанка оказались настолько высокими, что власти сочли лучшим решением построить новую Национальную тюрьму (Пентонвиль) в 1842 году. Статус Миллбанка был понижен законом парламента в 1843 году, и тюрьма стала местом содержания заключенных, ожидающих перевода в другие исправительные учреждения, затем в 1867 году Миллбэнк превратился в обычную местную тюрьму, а в 1870 году - в военную тюрьму. Это поразительное здание пустовало в течение двух лет до его сноса в 1892 году.

По-видимому, профессиональный историк Уотерс, долгое время находившаяся под влиянием работ Мишеля Фуко и его популярной метафоры паноптикума как инструмента невидимого контроля, не случайно избирает местом романного действия именно Миллбанк¹⁸⁸. В «исходных данных» для осведомленного читателя она помещает сводку об архитектурном плане и геометрической форме здания, необходимые сведения об организации контроля за разными группами заключенных и поддержания режима тюремной жизни, будто пересказывая позицию Фуко об аппарате наблюдения, который обязан функционировать независимо от чьего-либо личного вмешательства.

По мнению Фуко, главная цель строительства тюрьмы «Паноптикум» по плану Иеремии Бентама – открывающаяся возможность круглосуточного надзора

¹⁸⁸ Kaplan, C. Victorian Histories, Fictions, Criticism. Edinburgh // Edinburgh University Press Ltd, 2007, P. 114.

за заключенными. Этой идеи Фуко посвятил свою книгу «Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы» (1975)¹⁸⁹. Постоянный надзор в некоторой степени также избавляет от необходимости применять телесные наказания. Изображение тюремного пространства отсылает также к другому тексту Фуко, посвященному (девиантным) гетеротопиям¹⁹⁰. В работе «Другие пространства» Фуко выделяет два типа гетеротопий¹⁹¹ – кризисные и девиационные, и относит тюрьмы ко второму типу, поскольку туда помещают индивидов, чье поведение является девиантным по отношению к условной норме. Фуко отмечает шесть принципов гетеротопий, и пятый принцип он напрямую связывает с тюрьмами – гетеротопии всегда предполагают некую систему открытости и замкнутости, которая одновременно и изолирует их, и делает их проницаемыми.

Тотальность наблюдения – ключевое свойство данного пространства. В романе говорится о том, что строгая дисциплина играла самую важную роль в перевоспитании узниц, но немаловажно и само пребывание «в окружении камерных стен»: «Мы прививаем им верные навыки. Учим молиться, учим благопристойности. Однако в силу необходимости большую часть времени они проводят в одиночестве, в окружении камерных стен» (Н). Система «запретов» подробно изложена в романе: «Мне пояснили, что заключенные должны хранить молчание во всех частях тюрьмы; им запрещено говорить, свистеть, петь, мычать, «а также производить любые самовольные звуки», кои не требуются для изложения просьбы к смотрительнице или Гостье» (Н). Запреты касались не только заключенных, но и визитеров, поскольку говорить с узницами можно было только на определенные темы и избегать упоминаний о событиях, происходящих вне тюремных стен и, в особенности, изложенных в газетах.

¹⁸⁹ Фуко, М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.

¹⁹⁰ Фуко, М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Практис, 2006.

¹⁹¹ Там же.

Во время первого посещения Миллбанка мисс Хэксби, одна из надзирательниц, сказала Маргарет о получении «целебного» эффекта от наблюдения за заключенными: «Она еще не встречала гостя, кому не нравилось бы наблюдать за прогулкой. На ее взгляд, зрелище оказывает целебное воздействие — будто смотришь на рыбок в банке. После этого я отошла от окна» (Н). Маргарет записала эти слова в своем дневнике. М. Льюэлин называет этот момент оптической метафорой, поскольку зритель наблюдает за Маргарет в то время, как она пишет рассказ о своих наблюдениях. Таким образом, Маргарет и наблюдает, и сама находится под наблюдением¹⁹².

Тюрьма представляет собой специфическую модель викторианского общества («функционирует в рамках общества», «соотносятся со всеми остальными местоположениями, но таким образом, что приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются»), разделенного на группы. Роль гетеротопии, согласно Фуко, состоит в том, чтобы создать «иллюзорное пространство, которое изобличает, как еще более иллюзорное, все реальное пространство, все местоположения, по которым разгораживается человеческая жизнь»¹⁹³. Схематично эта идея представлена в романе как своего рода экскурсия по социальному устройству тюрьмы: «Покинув эту зону, еще одной винтовой лестницей мы поднялись на следующий этаж к отрядам «С» и «D»» (Н). Заключенные Миллбанка являлись представителями различных слоев общества, и, помимо классовых различий, имелись также различия во виду преступления и по качеству выполнения тюремной дисциплины. Условия труда заключенных, а также отношение к ним надзирательниц зависели от существующего регламента их разделения: «Большинство ее заключенных

¹⁹² Llewellyn, M. Spectrality, S(p)ecularity and Textuality: Or, Some Reflections in the Glass // Arias, R. and Pulham, P. eds. Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction. Basingstoke: Palgrave, 2009. – Рр. 39-58.

¹⁹³ Фуко, М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Практис, 2006. Ч. 3, с. 206.

составляют те, кого здесь именуют «второй класс», «первый класс» и «звезда»; они работают при открытых дверях, как женщины из отрядов «A» и «B», но их труд легче. Они же у нас прямо ягнятки, правда, мисс Ридли? Та согласилась, что этих заключенных не сравнить со швалью из отрядов «C» и «D»» (H).

По мнению К. Боэм¹⁹⁴, главная героиня Маргарет постоянно пыталась держать себя в состоянии самоконтроля и ограничивала собственную свободу, подобно заключенным в паноптикуме. Аллюзия на паноптикум Фуко в романе превращает Миллбанк в особую метафору тюрьмы в историографическом романе.

Чувство заточения и постоянного контроля Маргарет испытывала в собственном доме. После попытки самоубийства, вызванного смертью отца и любовного предательства, девушка находилась под постоянным присмотром со стороны матери и слуг. В какой-то степени Маргарет могла понять, что ощущают заключенные в Миллбанке, так как сама находилась под строгим контролем. По мнению Д.М. Холл¹⁹⁵, Маргарет находила много сходств между личным пространством и тюрьмой Миллбанк, и осознание этого и пугало, и притягивало ее. По ее мнению, тюрьма обладала особым шармом («a curious kind of charm to it»), что вызывало желание понять тюремный образ жизни изнутри: «Неделю назад мистер Шиллитоу передал мне план Миллбанка, который с тех пор пришиплен к стене у моего письменного стола. На схеме тюрьма обладает странным очарованием: пятиугольники выглядят лепестками геометрического цветка, а порой напоминают разноцветные секции раскрасок, какими забавляются в детстве. Разумеется, вблизи Миллбанк теряет очарование. Размер тюрьмы огромен, а линии и углы, воплощенные в стенах и башнях из желтого кирпича и окнах за жалюзи, выглядят чьей-то ошибкой или извращением»(H).

¹⁹⁴ Boehm, K. Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters // Studies in the Novel, Vol. 43, No. 2. – 2011. – P. 237-257.

¹⁹⁵ Hall D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006. – P. 88.

Стремление Маргарет обрести счастье и свободу в собственном доме оказались тщетными и привели ее в Миллбанк. Как отмечает М. Константини, репрессивная функция тюрьмы усиливает, а не подавляет преступность. Так и изоляция, которую Маргарет испытывала дома, не могла быть компенсирована временным нахождением в Миллбанке, с которым она ошибочно связывала все свои надежды. Таким образом, Маргарет находилась в ситуации постоянного заточения. А ее спальня не сильно отличалась от тюремной клетки, так как обе комнаты представляли собой узкие пространства для заключения, наблюдения и наказания¹⁹⁶.

А. Гриффитс, автор книги «Memorials of Millbank» (1884), посвятил отдельную главу описанию женщин, пребывающих в Миллбанке. Он отмечает тот факт, что заключенные женщины отличаются от мужчин более грубым и неисправимым поведением. Они ведут себя возмутительно и жестоко, не раскаиваются в содеянном¹⁹⁷. Подтверждение этому можно увидеть и в романе “Affinity”. Став заключенной Миллбанка, Селина Даус не раскаивалась и не сожалела о своих прежних поступках, а напротив, придумала хитрый план и выбрала подходящую жертву для его осуществления. Представ перед судом, она отстаивала свою позицию и изображала невиновность.

Маргарет была осведомленным посетителем Миллбанка, поскольку читала о ней и знала множество исторических фактов. Элизабет Фрай (чьи сочинения упомянуты в числе источников, которые изучала Маргарет в библиотеке) и Роберт Оуэн были двумя символами реформаторского движения в течение 1810–х гг. Филантропы из среднего класса не могли игнорировать ужасающее отсутствие порядка, грязь и отсутствие гигиены в тюрьмах. Любопытно, что Элизабет Фрай, филантроп из богатой семьи квакеров и сторонник прогрессивных изменений в

¹⁹⁶ Constantini, M. 'Faux-Victorian Melodrama' in the New Millennium: The Case of Sarah Waters // Critical Survey, Vol. 18, No. 1. – 2006. – pp. 17-39.

¹⁹⁷ Griffiths, A. Memorials of Millbank, and chapters in prison history // London: Chapman and Hall, 1884. – P. 524.

жизни рабочего класса, ввела вязание и шитье в повседневные обязанности женщин-заключенных Миллбанка. Ее идеи относительно тюремной реформы предполагали классификацию заключенных и предусматривали конфискацию всех видов ювелирных изделий, всех знаков социальных различий и строгое соблюдение ношения тюремной одежды. Это суровое единообразие было ориентировано на конечную цель – создание идеальных условий для работы в тюрьме. Фрай говорила о необходимости соблюдения фабричной дисциплины в тюрьмах, научения женщин послушанию, дисциплине, самоконтролю. Реформаторы второй волны унаследовали от Джона Говарда необходимость строгой классификации заключенных по возрасту, полу и криминальному прошлому. Однако они увидели, что этого недостаточно для предотвращения распространения инфекций среди заключенных. Поэтому они выступали за коллективный и продуктивный труд.

Поскольку тюрьма имела особую форму наказания – круглосуточный контроль, это позволяло полностью лишить заключенных свободы, как физически, так и с психологической точки зрения. Как мы уже отмечали ранее, постоянное наблюдение происходило не только в Миллбанке, но и в повседневной жизни Маргарет, в которой она сама становилась проницаемой (для матери, врачей, мошенниц) и, в широком смысле, всего социального паноптикума, в котором она становилась таким же объектом наблюдения, как и Селина¹⁹⁸. Как отмечает С.А. Фишер, в романе “Affinity” Уотерс использует в основном внутренние пространства, это либо Миллбанк, тюрьма, в которой Селина находится под арестом, либо дом на Чейни-уок, где проживает Маргарет в атмосфере постоянного надзора и заключения. Таким образом, Маргарет находилась в ситуации двойного контроля – дома под присмотром матери, а позже и Рут Вайгерс, а также в тюрьме, где надзирательницы наблюдали за ней, как и она

¹⁹⁸ Llewellyn, M. “‘Queer? I Should Say it is Criminal’: Sarah Waters’ *Affinity*.” // Journal of Gender Studies 13.3, 2004. – P. 203-214.

наблюдала за Селиной. Изображение паноптикума в романе показывает не только сложную структуру тюрьмы, но и символизирует финальный иронический поворот событий. Хотя Селина и не была ясновидящей, но она оказалась весьма дальновидной и находчивой, и смогла наблюдать за Маргарет, при этом сама находясь под постоянным наблюдением¹⁹⁹. По мнению Фишер, пространства Миллбанка и дома на Чейни-уок образуют континуум тюремного общества. Перемещение Маргарет по лондонским улицам означало недолгое временное освобождение от постоянного заключения, своего рода «девиации».

Любопытно и то, что Маргарет видит сходство между собой и заключенными Миллбанка, которых она навещала, - оно в зависимом положении, предполагающем «исправление». «Преступность» Маргарет в нестандартной форме проявления женственности. Маргарет сочетала в себе все социальные «пороки», которые могли бы быть найдены у представительницы викторианской эпохи – она была умной, незамужней и бездетной. Так, система постоянного наблюдения не ограничивалась стенами Миллбанка, а пересекала границы пенитенциарной системы и охватывала домашнее пространство, в котором роль надзирательницы принадлежала матери Маргарет²⁰⁰. Слишком строгое и официальное отношение матери мешало Маргарет раскрыться и увидеть в ней близкого человека.

Исследуя роман “Affinity”, Э. Хейлман указывает также на его сходство со знаменитой повестью Г. Джеймса «Поворот винта» (“The Turn of the Screw”, 1898) – оно заключается в использовании готической традиции, а также в мотиве наблюдения. Подобно гувернантке у Джеймса Маргарет сначала сама наблюдает, а затем начинает догадываться, что и за ней наблюдают. Надзирательницы не могли не заметить ее частые визиты и растущий интерес к заключенным, в

¹⁹⁹ Fischer, S.A. 'Taking back the night'? Feminism in Sarah Waters' *Affinity* and Virginia Woolf's *Night and Day* // *Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives*, ed. K. Mitchell, London: Bloomsbury, 2013. – Pp. 17-28.

²⁰⁰ См. также об этом Hossain, A. Sarah Waters's *Affinity*: A Séance of the Sexual Subaltern // *Praxis*, vol. 7, 2015. – Pp. 69-81.

особенности, к Селине Доус, что вызывало необходимость контролировать столь любопытную гостью. Как отмечает Э. Хейлман, близость с заключенными привела к тому, что Маргарет стала ощущать себя призраком, преследующим Миллбанк²⁰¹. Как утверждает С. Чиочиа, Маргарет имела ложное представление о безопасности в Миллбанке, поскольку думала, что сможет наблюдать за Селиной, не будучи замеченной. Развязка сюжета заключается в умении Селины превратить тюрьму, пространство заключения и надзора, в место для собственного перформанса, тщательного управляемого невидимым персонажем, Рут Вайгерс²⁰².

Как отмечает Р. Пол, говоря о функциях образа тюрьмы Миллбанк в романе, следует помнить, что это еще и лабиринт. Лабиринт – это не только физическое пространство Миллбанка, но также и путь «пространственного» и психологического изменения героини. Критик называет постоянное возвращение Маргарет в Миллбанк актом сопротивления системе, направленного на выражение ее трансгрессивных желаний, а тюрьму Миллбанк пространством, раскрывающим социально девиантные импульсы Маргарет²⁰³. Множество извилистых ходов Миллбанка символизируют запутанные мысли Маргарет, и в конечном итоге, ее чувство к Селине. Запутанная система Миллбанка отражается и в весьма сложном повествовании – о прошлом Маргарет мы узнаем из фрагментов и умозаключений, сделанных в ее дневнике, в котором упоминаются подробности из ее предыдущего дневника, сожженного в знак прощения с прошлым²⁰⁴.

4.4. Гостиная во время спиритического сеанса

²⁰¹ Heilmann, A. The Haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities, and The Others // Haunting and Spectrality in Neo- Victorian Fiction. Possessing the Past. Edited by Rosario Arias and Patricia Pulham. Palgrave Macmillan. – 2009. – Pp. 111-130.

²⁰² Ciocia, S. ‘Queer and Verdant’: the textual politics of Sarah Waters’s neo-Victorian novels // Literary London. – 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15.

²⁰³ Pohl, R. Sexing the Labyrinth: Space and Sexuality in Sarah Waters’ Affinity // Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives, ed. K. Mitchell, London: Bloomsbury, 2013. – Pp. 29-41.

²⁰⁴ Mitchell, K. History and cultural memory in neo-Victorian fiction. Victorian afterimages // Palgrave Macmillan. – 2010. – P. 233.

В романе “Affinity” также раскрывается социальное значение викторианского спиритизма. Гостиная респектабельного викторианского дома на время превращающаяся в пространство иррациональности, материализации запретных желаний и едва осознаваемых грез, теряет свою устойчивую социальную маркировку. Гостиная становится пространством трансгрессии между миром реальным и потусторонним, миром рациональным и иррациональным, допустимым в повседневных практиках и табуируемым, выражаемым в слове и внушаемым посредством телесного контакта и т.д. Не менее важным является и то, что в гостиной во время спиритического сеанса возможно тесное соприкосновение представителей разных социальных слоев. Так, гостиная из топоса, репрезентирующего викторианский статус кво, становится пространством гетеротопическим (девиационным).

У читателей романа нет иллюзий по поводу спиритизма: в отличие от впечатлительной викторианки Маргарет, находящейся в плenу грез, читатели знакомятся с дневником Селины, в котором занятие спиритизмом раскрывается как умелое мошенничество. Таким образом, Уотерс (как, впрочем, и другие британские постмодернисты - Барнс в романе “Arthur and George” («Артур и Джордж») или Байетт в романе “Posession” («Обладать») - не задается вопросом о сути спиритизма. Ее интересуют социальные эффекты данной практики. Иными словами, почему рациональный викторианец нуждался в условном пространстве, в котором разрушается граница мыслимого и социально допустимого? Что воплощают призраки?

Отметим, что Уотерс, изучившая значительное количество источников, посвященных спиритизму в викторианскую эпоху, элегантно указывает на Маргарет как вдумчивого исследователя данного вопроса, и все же позволяет читателю дополнить картину из современной перспективы. Так, Маргарет посещает библиотеку спиритов, то есть знакомится с документами и

свидетельствами, собранными «Британской национальной ассоциацией медиумов» в зале собраний, читальне и библиотеке.

Напомним, что само понятие «спиритизм» означает религиозно-философскую доктрину, разработанную Алланом Кардеком во Франции в середине XIX столетия. Основная идея спиритизма по Кардеку состояла в том, что духовное развитие человечества движимо колесом реинкарнаций («перевоплощений»)²⁰⁵. Наряду со спиритизмом, существовало и понятие «спиритуализма» как веры в реальность посмертной жизни и возможность общения с духами умерших посредством медиумов²⁰⁶, являющихся связующими звеньями между материальным и духовным мирами.

Одна из главных героинь романа Уотерс, Селина Доус, проводила мистические ритуалы, называемые спиритическими сеансами, и представляла себя спиритом или медиумом. Участники спиритических сеансов Селины стремились увидеть или получить какие-либо послания от души умершего человека, чаще всего своих близких. Но, как оказалось позднее, секрет ее успеха заключался вовсе не в экстрасенсорных способностях, а в эффектно разыгранной театральной постановке. Мотивация ее перформанса – банальная жажда обогащения, а также желание выразить трансгрессивные желания.

Медиумизм в представлении викторианцев был одновременно и увлекательным, и устрашающим, и социально преступным. Он нарушал не только границы двух миров, но также и привычные социальные нормы. В романе “Affinity” появление призраков и спиритические сеансы представлены как способ заработка для представителей низшего класса и как иронический реванш в осуществлении власти над респектабельным обществом. По мнению Б. Клоновски, ловкое мошенничество и вымогательство в романе, когда

²⁰⁵ Кардек, А. Книга медиумов. Москва: Ренессанс, 1993.

²⁰⁶ Виницкий, И. Ю. Общество мертвых поэтов. Спиритическая поэзия как культурный феномен второй половины XIX века // Новое литературное обозрение. М., 2005. № 1 (№ 71). С. 133—165.

представительницы высших классов добровольно расстаются со своими богатствами, может рассматриваться как «сенсационная» форма обсуждения политических и социальных проблем, таких как классовое неравенство и социальная справедливость²⁰⁷.

Исследуя неовикторианскую литературу, Л. Хадли отмечает тот факт, что большинство медиумов викторианской эпохи были женщинами, которым удалось бросить вызов викторианской гендерной идеологии и предоставить женщинам власть в мире спиритических откровений. Кроме того, спиритизм давал возможность женщинам-медиумам обрести желаемое освобождение от гендерных ролей и даже улучшить свой социальный статус²⁰⁸. В романе Уотерс Селина попала в дом к состоятельной миссис Бринк и, став спиритом для нее и ее знакомых, испытала все удобства жизни леди из высшего класса: «Миссис Бринк говорит, чтобы я не вздумала вылезать из постели раньше 10 утра. Мол, надо сделать все возможное, дабы сохранить и укрепить мою силу. Она отдала мне свою горничную Рут, чтобы та ухаживала исключительно за мной, а себе наняла другую девушку по имени Дженни. Дескать, по сравнению с моим комфортом ее собственные удобства — ничто. Теперь Рут приносит мне завтрак и подает платье; если вдруг я уроню платок, чулок или еще какую пустяковину, она их поднимет, а попробуй я сказать «спасибо», улыбнется и проворчит: «Да что вы, мисс, нечего меня благодарить»» (H).

Популярность спиритических сеансов значительно возросла в Англии в эпоху викторианства. Уотерс показывает как положительные, так и отрицательные стороны спиритических сеансов. С одной стороны, они являлись не только развлечением для респектабельного викторианского общества; будто играя с границами дозволенного и воображаемого, они служили формой обнаружения

²⁰⁷ Klonowska, B. Haunting across the Class Divide: Sarah Waters's *Affinity* and *The Little Stranger* // AVANT, Vol. VIII, No. 2, 2017. – Pp. 171-178.

²⁰⁸ Hadley, L. Neo-Victorian fiction and historical narrative: The Victorians and us // Hounds Mills, UK: Palgrave, 2010.

подлинных чувств, вытесненных желаний и фантазмических реальностей. С другой стороны, они продолжали оставаться иллюзией и обманом, мастерским перформансом для доверчивых зрителей. Любовная история Маргарет и Селины в романе воплощает «квинтэссенцию» этой драмы: чувства к Селине и вера в ее спиритические возможности оказались не только развлечением для Маргарет, тяжело переживающей утрату близких ей людей, но источником высвобождения ее подавляемых чувств, ее бегством из викторианского заточения в грезы; эти же чувства как эффект коварной игры Селины готовят и финальную трансгрессию Маргарет, желание побега в опиумный морок и, возможно, в финале романа – самоубийство.

Следует отметить, что Селина отличноправлялась с театральной ролью медиума, никто из посетителей не мог усомниться в ее спиритических способностях. Не жалея ни сил, ни фантазии, Селина и Рут устраивали во время сеансов настоящие спектакли: «Стянутые бечевкой кисти и лодыжки Селины привязывали к стулу, а узлы заливали сургучом; или же заводили ее руки за спинку стула и пришивали рукава к платью. Глаза и рот закрывали шелковой лентой; иногда сквозь дырочку в мочке уха пропускали нитку, которую крепили к полу за шторой, но чаще всего Селина просила надеть ей на шею бархатку с привязанной к пряжке бечевкой, которую не выпускала из рук дама, сидевшая в круге» (Н).

Гостиная миссис Бринк во время спиритических сеансов была подобна театру – в ней разыгрывалось представление и сидели зрители. А Селина и Рут, подобно актерам, меняли свои сценические образы и впечатляли публику ярким зрелищем. Происходило также и трансгендерное переодевание (частый мотив в романах Уотерс), поскольку Рут, перевоплощаясь в Питера Квика, примеряла на себя мужскую роль: «Дух явился! Все было совсем не так, как я ожидала: возник мужчина, вернее, громадные руки, черная борода и красные губы. Меня затрясло. Мое духовное имя Неотразимый, но на земле меня звали Питер Квик» (Н). Как

известно, во время спиритического сеанса женщина-медиум могла исполнять непривычные гендерные роли. Медиум или месмерист мог также использовать обстановку спиритических сеансов для собственных целей²⁰⁹. Очевидна отсылка воображаемого духа Питера Квики к имени персонажа готической повести Генри Джеймса «Поворот винта» (Питер Квинт), известной своими знаменитыми недомолвками и фантазмами. «Дух» Питера Квики позволял горничной Рут Вайгерс воплощать и собственные, и зрительские фантазии: «Ты видишь моего медиума раздетым, — говорил Питер. — Вот так же выглядит дух, когда у него забирают тело. Дотронься до нее. Горячая? Очень горячая, сказала мисс Ишервуд» (Н). Согласно Л. Барроу в конце XIX века появилось много примеров распутного поведения со стороны месмеристов. Растущий интерес викторианцев к спиритизму связан не только с увлечением призраками, но также и с желанием ощутить некую опасность²¹⁰. Популярность сеансов Селины постоянно увеличивалась, как и фривольное поведение ее духа Питера Квики: «Питер предпочитает дам. Он среди них разгуливает, дает подержать свою руку и потрогать бороду. Разрешает поднести огонь к папирозе. Они полагают, что его поцелуй не считаются. Мужчин Питер дразнит» (Н).

Сам язык спиритов (как словесный, так и жестовый) способствовал выражению сдерживаемых трансгрессивных желаний. Даже находясь в тюрьме, с его помощью Селина расположила к себе Маргарет: «Вы мой медиум, сказала Селина. Она подошла чуть ближе и взглянула на мое горло под воротником. Вы чувствуете, что я рядом? Чувствуете, что я окружаю вас? Мой дух приходит к вам по ночам» (Н). По мысли А. Смита, призрак пересекает не только границы реального и нереального, но и границы между «Я» и «Другим», или «Я» и скрытым, бессознательным «Я»: «Призраки есть проекции наших самых

²⁰⁹ Llewellyn, M. ““Queer? I Should Say it is Criminal’: Sarah Waters’ Affinity.” // Journal of Gender Studies 13.3, 2004. – P. 203-214.

²¹⁰ Barrow, L. Independent Spirits: Spiritualism and English Plebians, 1850–1910 // Routledge & Kegan Paul, London, 1986.

сокровенных тревог, способных размыть реалии физические и психологические»²¹¹. То, о чем мы не готовы говорить прямо, то, с чем мы не можем примириться, возвращается вновь и вновь. Так, «сущности, которые преследуют нас, как правило, являются частью нашего собственного «Я», поэтому (...) трудно понять, кто преследует, а кто является жертвой преследования»²¹². В финале романа, охваченная чувством Маргарет верит, что Селина явится пред ней, присланная духами, и доводит себя до полу-спектрального состояния²¹³. В дни мучительных ожиданий она практически ничего не ест и не спит, принимая опиум, который, по ее мнению, связывает их с Селиной невидимой нитью: «По ночам, когда опий меня усыпляет, шнур становится толще. Как же я раньше не догадалась? Теперь я с радостью принимаю лекарство» (Н). Действие наркотического препарата, а также нестабильное эмоциональное состояние оказывали пагубное влияние на психику Маргарет: «Плоть утекает от меня. Я превращаюсь в свой призрак!» (Н).

По мнению Д.М. Холл, использование викторианского спиритизма в романе расширяет как сексуальные, так и пространственные границы²¹⁴. Как утверждает медиум Селина, спектральные силы нарушают пространственные границы тюрьмы и дома и «проходят сквозь стены». Если в начале романа Маргарет разделяла респектабельный мир своего класса, который воплощала гостиная ее собственного дома, и жестокий мир узниц Миллбанка, который можно было увидеть только в кошмарном сне, то позже Миллбанк занял место реального мира, а его посещение стало привычным, и даже желанным. В конце романа оба

²¹¹ Smith, A. “‘Haunting’” In Routledge Companion to Gothic / Spooner, Catherine and Emma McEvoy (Eds.). London and New York: Routledge, 2007, P.148.

²¹² Cavallaro, D. The Gothic vision. Three centuries of horror, terror and fear. London and New York: Continuum, 2002, P.61.

²¹³ Heilmann, A. The Haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities, and The Others // Haunting and Spectrality in Neo- Victorian Fiction. Possessing the Past. Edited by Rosario Arias and Patricia Pulham. Palgrave Macmillan. – 2009. – Pp. 111-130.

²¹⁴ Hall, D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006. – P. 88.

пространства кажутся Маргарет, нервы которой может успокоить лишь опиум, призрачными.

4.5. Хрустальный дворец

В романе неоднократно упоминается Хрустальный дворец, становящийся пространством утопической грэзы. Неслучайно его образ появляется перед Селиной ночью: «Уже так поздно, что в Хрустальном дворце погасили лампы. На фоне неба виден лишь его огромный темный силуэт» (Н).

Построенный по проекту Джозефа Пакстона Хрустальный дворец (Christal Palace) стал эмблемой прогресса. Знаменитый выставочный павильон из стекла и чугуна был возведен в лондонском Гайд-парке специально для Всемирной выставки в 1851 г. Хрустальный дворец стал местом паломничества представителей всех сословий, а также посетителей выставки из других стран²¹⁵. Однако в романе Уотерс Селина смотрит на Хрустальный дворец после переезда в особняк миссис Бринк в Сайденхеме (Sydenhem), весьма респектабельном районе, ставшим престижным именно потому, что здесь в 1854 году был вновь отстроен дворец, ставший еще более грандиозным архитектурно-парковым комплексом.

Хрустальный дворец оказался одновременно местом отдыха, образования и выгодной торговли; он будто внушал идею того, что частные и общественные интересы могут быть удовлетворены. Хрустальный дворец представлял собой также социальную утопию, ибо в его пространстве происходило удивительное смешение представителей разных классов, своим присутствием в «месте будущего» воплощавших прогресс общества, не знающего социальных границ. Отчетливый социально утопический характер выставки отмечает М. Ямпольский,

²¹⁵ The Great Exhibition of 1851 // Duke Magazine Volume 92, No.6, November-December 2006.

видя в Хрустальном дворце и символическую микромодель мира, и храм будущего единения человечества.²¹⁶

По контрасту с прежним пребыванием в Холборне новое (место)положение Селины в доме респектабельной миссис Бринк, которое она получила благодаря организации эффектного спиритического зрелища, дает ей возможность легко преодолеть сословные границы и найти себя в иной социальной позиции. Именно это положение заманчиво обещает ей иные «виды» на будущее (мотив окна): «Когда она (миссис Бринк) ушла, я выглянула в окно, из которого открывается вид на заросли деревьев и Хрустальный дворец. Впрочем, дворец не кажется мне столь великолепным, как о нем говорят. Все равно вид лучше того, что был в Холборне!» (H).

Сайденхем не только дает Селине новые социальные преимущества, но и предполагает доступ к буржуазным практикам потребления, о которых в связи с новым социокультурным фоном эпохи писал В. Беньямин в своей работе «Проект аркад»²¹⁷. «Закончив с одеванием, я обычно спускаюсь к миссис Бринк, и мы часок сидим вдвоем, или же она ведет меня по магазинам, или погулять в парке Хрустального дворца» (H).

Примечательно, что хрустальный дворц упоминается только в дневнике Селины. Девушка не устает отмечать впечатляющую яркость освещения павильона, будто воплощающего ее собственную грэзу о блестательном будущем. Неслучайно, в дневнике Селины от 26 ноября 1872 года появляется запись: «Я стояла у окна, смотрела на огни города и думала о грандиозных и удивительных переменах, вдруг произошедших со мной благодаря сну миссис Бринк! Должна признать, что в огнях Хрустальный дворец производит впечатление» (H). Подчеркнем, что Уотерс вводит устойчивую ассоциацию надежды, но при этом в

²¹⁶ Ямпольский, М.Б. Наблюдатель: очерки истории видения. Москва: Ad Marginem, 2000. — С. 287.

²¹⁷ Benjamin, W. The Arcades project. Translated by Howard Eiland, Harvard: Harvard University press, 2002.

ней есть и ирония в связи с меркантильными мечтами спириток-мошенниц. «На улице высокая луна — молодая держит в объятьях старую. В Хрустальном дворце еще не погашены лампы, на фоне темного неба он кажется очень ярким. Рут все улыбается. О чем теперь она думает? О богатстве крошки Сильвестр и о том, что сможем сделать, имея такую кучу денег» (Н). Уотерс вносит горькую иронию в финал своего романа. Мошенничество как легкий способ обогащения, к которому стремятся Селина и Рут, отличается от прекраснодушных грез об общественном благе и прогрессе. В риторике путеводителя по Сайденхемскому Хрустальному дворцу (*The Sydenham Crystal Palace Expositor*), экспозиция дворца «должна продемонстрировать [...], что прогресс и процветание зависят как от торговли, так и от внутренних богатств, и что все члены великой человеческой семьи могут способствовать счастью друг друга и славе их создателя, распространяя благословения цивилизации»²¹⁸.

4.6. Образ Италии

Утопическая грэза Хрустального дворца и прилегающих к нему парков Сайденхема, в которую погружается Селина, тесно связана с грэзами Маргарет, мечтающей о «побеге» в Италию. Примечательно, что фонтаны парка Сайденхема и его ландшафтный дизайн соответствовал моде на стиль популярных среди викторианцев представлений об итальянском Ренессансе.

Маргарет грэзила об Италии, о чем откровенно писала в своем дневнике: «Присцилла рассказала, куда они собираются. В Италию. Она говорила о том без тени смущения; видимо, для нее Италия не значит того, что некогда значила для меня» (Н). Прежде она хотела посетить Италию с бывшей возлюбленной Хелен, однако ее планы не осуществились. Затем она поделилась своей мечтой с

²¹⁸ The Sydenham Crystal Palace Expositor. London: J.S. Virtue, 1854. - P. 145.

Селиной: «Сестра отправилась в Италию, куда некогда собирались я с отцом и ... подругой. Разумеется, в Миллбанке я не упоминала имени Хелен и сейчас лишь сказала, что мы предполагали посетить Флоренцию и Рим; пapa хотел поработать в тамошних архивах и галереях, а мы с подругой предназначались ему в помощницы. С тех пор Италия стала для меня чем-то вроде символа, безумной мечты» (Н).

Италия виделась Маргарет пространством свободы, местом выражения трансгрессивных желаний. Упоминание об Италии в романе можно считать не случайным. Работая над диссертационным исследованием, Сара Уотерс тщательно изучила разнообразное наследие литераторов викторианской эпохи. В своей работе она упоминает Джона Эддингтона Саймондса, английского эстетика и историка искусства, посвятившего немало книг и личных эссе теме трансгрессивных отношений. Кроме исследований поэзии Шелли (1879), Бена Джонсона (1886), Микеланджело (1893) и Уолта Уитмена (1893), с которым он переписывался, перу Саймондса принадлежит ставший классическим семитомный труд «Ренессанс в Италии». В диссертации Уотерс представлена иллюстрация к известному произведению Саймондса «*Sketches and studies in Italy and Greece*», демонстрирующая отношения между мужчинами²¹⁹.

Говоря об известных личностях нетрадиционной ориентации, Уотерс пишет о скандальной и эксцентричной исторической фигуре королевы Швеции Кристине. Будучи наследницей престола, она отрекалась от трона, поскольку избегала замужества.²²⁰ Уехав из Швеции, она путешествовала по Европе и окончательно обосновалась в Италии.

Так, Италия в романе “Affinity” представлена воображаемым пространством любви. Маргарет эта страна видится местом обретения долгожданной свободы от

²¹⁹ Waters, S. *Wolfskins and togas: lesbian and gay historical fictions, 1870 to the present* // Queen Mary and Westfield College, University of London, Ph.D. thesis, 1995.

²²⁰ Waters, S. "A Girton Girl on a Throne": Queen Christina and Versions of Lesbianism, 1906-1933, *Feminist Review*, 46 (Spring 1994). Pp. 41-60.

негласного надзора, который она чувствовала как в респектабельном доме на Чейни-уок, так и в тюрьме Миллбанк. Важно и то, что свобода пространственного передвижения тесно связывается в сознании Маргарет с возможностью без стеснения выражать свои чувства, игнорируя не только правила благопристойного поведения, но и сословные границы: «Люди там простые и открыты. Думаю, англичанка может свободно разгуливать по улицам и ничего не бояться. Представьте искрящееся море! А Венеция?! Город на воде, где нанимают лодку, чтобы куда-нибудь добраться...» (Н).

Грезы Маргарет об Италии цинично используются Селиной, желающей освободиться из тюремных застенков с помощью Маргрет. Мошенница смогла убедить ее «бежать вместе» в страну мечты: «Вы только представьте жизнь там, где всегда солнце! — сказала Селина. — Вообразите яркие города, которые вы так хотели увидеть: Реджо, Парма, Милан, Венеция... Мы бы смогли жить в любом из них. Мы были бы свободны» (Н).

Тайное имя Маргарет «Аврора» также выражает ее пристрастие к Италии. Аврора Ли, героиня одноименного романа Элизабет Барретт Браунинг, уезжает в Италию в надежде обрести вдохновение. Именно там она испытывает нежные чувства к обманутой девушке Мэриан Эрл, которую увозит с собой во Флоренцию. Неудивительно, что именно это имя Маргарет выбрала для Селины, когда просила о выдаче бумаг для поездки в Италию: «Я сказала, что ее зовут Мэриан Эрл, и конторщик не увидел в том ничего странного, лишь уточнил, как пишется имя» (Н).

Вдохновленная любимыми произведениями искусства, изучившая множество альбомов и гравюр с изображением итальянских картин и статуй, Маргарет надеялась создать свой идеальный мир в стране собственных грез: «Ох, Италия! По-моему, это лучшее место на земле...» (Н). Селина казалась ей идеальным человеком для обретения совместного счастья в стране мечты. Любопытно, что в своих фантазиях она сравнивала ее с девушкой на картине

итальянского художника Кривелли. Однако придуманный ею рай не имел ничего общего с реальностью – Италия, как место любви между ней и Селиной, так и осталась неосуществленной мечтой.

Таким образом, в романе “Affinity” предлагается новая оригинальная неовикторианская реконструкция, в центре внимания которой гендерные и социальные практики зрелого викторианства, далеко выходящие за традиционные представления об эпохе. Мастерски владеющая искусством стилизации и пастиша Уотерс создает сенсационный роман, известный не только своими криминальными, любовными и готическими сюжетами и мотивами (мотивы мошенничества, подлога, отравления, трансгрессий, самоубийства и др.), но и критикой основ респектабельного общества, проблематизацией социальных вопросов. Среди важнейших литературных источников Уотерс - Диккенс, Коллинз, Э. Баррет Браунинг, Саймондс и Генри Джеймс²²¹. Кроме того, в романе заметны элементы Ньюгейтского романа (мотив преступного прошлого узниц; мотив сенсационного побега) и социального очерка. Существенно усложняют композицию и концепцию романа также монтаж точек зрения двух главных героинь, принадлежащих разным классам, элементы романной саморефлексии (указание героини на известные источники современной ей литературы), принципиальный акцент на «женской» точке зрения (в особенности в той части, где дневниковые записи Маргарет представляют собой очерк жизни узниц Миллбанка), внимание к аффективной составляющей опыта героини.

С опорой на разнообразные исторические источники Уотерс создает образы пространств, указывающих на болевые точки социума, демонстрирующего респектабельность как восторжествовавшую норму. Это гетеротопии, воплощающие трансгрессию (гостиная во время спиритического сеанса) и узничества (тюрьма Миллбанк), а также пространство утопической грэзы

²²¹ В данном случае Уотерс апеллирует к читательской осведомленности о том, что повесть «Поворот винта» была написана в 1898 году, но ее сюжет отсылает к событиям 1870 гг., времени действия в романе Уотерс.

(Хрустальный Дворец, образ Италии). Гетеротопия Миллбанка, центральная в романе, оказывается одним из образных воплощений викторианского микрокосма (рационального, строго иерархичного, предполагающего тотальный надзор). С одной стороны она отсылает к реальной истории тюрьмы, созданной по проекту Бентама, с другой стороны, очевидно, предполагает его оценку уже из перспективы интеллектуальной истории (концепция М. Фуко). В романе пенитенциарные практики, реалии института леди-визитера, предстают в точно воссозданном контексте трудов социальных реформаторов (Р. Оуэн, Г.Мэйхью, Э. Фрай, Дж. Говард), но уже из перспективы либерального XX века. Подобным образом рассматривается и сюжет спиритического сеанса: с одной стороны, роман опирается на факты викторианской эпохи (существовавшие спиритические общества, многочисленные свидетельства интереса к спиритизму представителей респектабельных классов), с другой, - образ спиритического сеанса в сюжете романа располагает к трактовке в современных категориях. Так спиритическая трансгрессия в сюжете о мошенницах – это уже не трансгрессия духовного и материального, реального и потустороннего, но трансгрессия социально допустимого и табуируемого. Подобным образом и архитектурный проект Хрустального дворца Пакстона в ревизионистском неовикторианском прочтении предстает грезой о так и не осуществленной социальной утопии.

ГЛАВА 5. СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ “FINGERSMITH”

Роман “Fingersmith” («Тонкая работа», 2002) – третий неовикторианский роман Сары Уотерс. Его действие происходит в викторианской Англии XIX века. Сью Триндер, сирота с рождения, выросла в среде воров и мошенников. Несмотря на суровый образ жизни, девушка была окружена вниманием заботливой миссис Саксби, которая заменила ей мать. Привычный образ жизни девушки меняется с появлением некого Джентльмена. Ричард Риверс, уже знакомый ей ранее, предлагает за вознаграждение помочь ему осуществить коварный план. Риверс обманным путем входит в доверие состоятельной семьи. Его цель – жениться на юной наследнице Мод Лилли, завладеть ее богатством, а затем отправить в сумасшедший дом. Задача Сью – устроиться горничной к мисс Лилли и помочь Риверсу в намеченном деле. Недолго думая, Сью соглашается на авантюру и благополучно проникает в дом семьи Лилли, даже не подозревая насколько кардинально это знакомство изменит ее жизнь. Повествование в романе ведется попеременно, от первого лица главных героинь Сью Триндер и Мод Лилли. Как и в “Tipping the Velvet” в романе присутствуют откровенные сцены.

Роман “Fingersmith” получил награды British Book Awards Author of the Year (2002), а также Crime Writer’s Association Ellis Peters Historical Dagger (2002). Вошел в шортлист Man Booker Prize (2002) и Orange Prize (2002). Был экранизирован в 2005 году, а в 2016 году по мотивам романа был снят южнокорейский фильм «Служанка». Периодические издания оставили немало положительных отзывов о романе. Многие издания, такие как The Guardian, New York Times, WalesOnline, BBC, Broadway World, Variety и др., откликнулись одобрительными рецензиями на роман.

Как и в романе “Affinity”, пространственные локусы «Fingersmith» имеют целый спектр функций. Здесь Уотерс вновь создает гетеротопии. Одна из них –

сумасшедший дом – с помощью которой показываются инструменты власти над женщиной в викторианскую эпоху. Безумие, как и криминальное поведение (гетеротопия тюремы в романе “Affinity”), а также спиритизм (гетеротопия гостиной во время спиритического сеанса), воплощает трангрессию, нарушение нормативности. Однако, в отличие от медиума или заключенной, женщина, признанная безумной, оказывается совершенно беспомощной.

Все без исключения пространства, изображенные в романе, несут в себе черты гетеротопических, показывая потенциал смены социальной и (иногда) гендерной идентичности. Это очевидно в случае с сумасшедшим домом, в который попадает Сью, когда ее намеренно выдают за госпожу и помещают туда против ее воли. Акцент на подлоге и обмане характеризует мнимые домашние пространства. Это дом воров и, одновременно, мастерская мистера Иббза на Лэнт-стрит, в которой выросла Сью, с одной стороны, и поместье «Терновник», в котором выросла Мод, с другой.

Следует отметить, что пространственные метафоры также выступают как характеристика интригующих перипетий сюжета романа Уотерс. “Fingersmith” сравнивают с головокружительным лабиринтом, который на протяжении всего повествования оставляет читателя в неведении о реальном положении дел²²². Сама структура романа справедливо называется хиазмической, а лейтмотивная образная система развивает тему зеркальности и неполного подобия²²³.

Положение в пространстве, чреватое опасностью падения и приводящее к головокружению, становится метафорой зыбкого положения в социальном и гендерном отношениях. В начале романа Сью описывает свое впечатление от выступления девушки-канатоходца: «Я никогда не бывала нигде западнее Креморн-Гарденс – мы с племянниками мистера Иббза иногда ходили туда по воскресеньям смотреть на танцы. Там я однажды видела, как француженка-

²²² Mars-Jones A. ‘Inner Steel’ The Observer 27 February, 2002.

²²³ Gamble S. ‘I know everything. I know nothing’: (Re)Reading Fingersmith’s Deceptive Doubles In Sarah Waters. Ed. By Kaye Mitchell. London: Bloomsbury, 2013 (Pp. 42-55).

акробатка шла через речку по канату и чуть не упала, – это, доложу я вам, было нечто... Говорят, на ней были чулки, но, по-моему, ноги у нее были голые. Помнится, пока она шла по веревке, я стояла на мосту Баттерси и смотрела вдаль, за реку» (ТР). Описываемые события имеют историческую основу, подробно представленную в книге У. С. Скотта «*Bygone Pleasures of London*» (1948)²²⁴, с которой, по-видимому, была знакома Уотерс. Француженка мадам Женевьев описывается как светловолосая девушка (*Blondin*), выступая метафорической проекцией светловолосой Сью в ситуации опасного пересечения границ правового, социального и гендерного порядков викторианского общества.

В романе “*Fingersmith*” Уотерс широко использует такие литературные приемы, как пастиш и интертекстуальность. Так, по мнению О.А. Толстых, скрытые и прямые сюжетные цитаты из “*Woman in White*” У. Коллинза, “*Adventures of Oliver Twist*” и “*Great Expectations*” Ч. Диккенса составляют интертекстуальное ядро “*Fingersmith*”, который стилизован под викторианские сенсационный и ньюгейтский романы, а также под викторианский роман провинциальных нравов. Как отмечает Толстых, в основе обращения Уотерс к викторианскому прошлому заложена идея сохранения английской литературной традиции, реализация которой происходит посредством создания в романах широкого интертекстуального пространства, насыщенного металитературной игрой с читателем на узнавание претекстов²²⁵.

В своем интервью Уотерс говорит, о том, что роман “*Fingersmith*” видится ей пантомимой викторианства, в котором она создает стилизацию романов Диккенса, Коллинза и других писателей. По мнению Мохначевой О.В., переписывание викторианской модели романа в форме пастиша в романе Уотерс определяется не просто иронической установкой по отношению к самой идее викторианства, но в большей степени углублением в ситуацию, порожденную

²²⁴ Scott W.S. *Bygone Pleasures of London*. London: Marsland Publications, 1948.

²²⁵ Толстых О.А. Лики традиционной культуры: английский неовикторианский роман и реалистическая традиция / О.А. Толстых/ – Челябинск, 2011. – Ч. II. – С.111-114.

викторианским образом жизни, образом мысли и поведения. Принцип пастиша в романе распространяется через сюжетно-композиционную схему на тематически-содержательную плоскость, а также на образную систему²²⁶.

Благодаря реконструируемому историческому контексту роман стирает границы между историческими и современными проблемами и в отношении порнографии. “Fingersmith” можно назвать примером Künstlerroman (романа о художнике), в котором вымышленная писательница Мод Лилли и сама автор Сара Уотерс создают романский дискурс, разрушающий сюжеты, вышедшие из-под пера викторианцев мужчин²²⁷.

Уотерс неоднократно отмечала наследие Диккенса как источник своего вдохновения. Как показывают литературоведческие исследования, значительное влияние его творчества на произведения Уотерс нашло свое отражение на всех уровнях художественного текста (система персонажей, художественное пространство, особенности портретной характеристики, мотивные комплексы и пр.).

Образ викторианского Лондона также является одним из центральных и в романе “Fingersmith”. Уотерс повествует о Лондоне, упоминая мрачные районы города, глухие переулки и улицы, а также описывая повседневный уклад жизни неблагополучных жителей города, преступность, царившую в то время в британской столице. Мрачный образ города отражает социальное падение главных героинь романа, прошедших через сложные жизненные этапы, испытавших обман, предательство и разочарование.

²²⁶ Мохначева, О. В. Роман-пастиш как отражение художественных миров Сары Уотерс / О. В. Мохначева, Ю. Погребная // Актуальні проблеми філології і методики викладання мов: зб. наук. праць / редкол.: С. І. Ковпік (гол.), В. А. Гаманюк, А. В. Козлов та ін. – Кривий Ріг, 2013. – Вип. 10. – С. 110-125.

²²⁷ Yurttas, H. Masquerade in Fingersmith // Journal of Narrative Theory. Volume 48. –Number 1. – 2018. – Pp. 109-134.

5.1. Жанровое своеобразие романа

Как уже отмечалось, сама Уотерс в интервью говорит о пародийной реконструкции сюжетов и мотивов художественной литературы викторианской эпохи и об использовании пастиша известных романов Диккенса и Коллинза²²⁸. Исследования “Fingersmith” показывают его связь и с другими викторианскими и неовикторианскими текстами, такими, как “Lady Audley’s Secret” М. Э. Браддон, “Yellow Wallpaper” Ш.П. Гилман, “Great Expectations” Ч. Диккенса, “Jane Eyre” Ш. Бронте, “Wide Sargasso Sea” Д. Рис, “Uncle Silas” Ш. Ле Фаню, “The Crimson Petal and the White” М. Фейбера^{229 230 231}.

Как отмечалось нами ранее, авторами сенсационной прозы современники считали Ч. Диккенса (“Great Expectations”) и У. Коллинза (“The Woman in White”, “Armadale”, “No Name”). Яркими представителями женской сенсационной прозы были М. Э. Браддон (“Eleanor’s Victory”) и Э. Вуд («East Lynn»). Выделяют также Р. Броутон и М. Л. де ла Раме. Жанр сенсационного романа содержал в себе черты мелодраматического романа, реалистической описательности, элементы готического романа и Ньюгейтского романа. Однако если последний описывал жестокие преступления представителей низшего класса и был сосредоточен на криминальном мире Лондона, то сенсационный роман изменил сам социальный «ландшафт» и явил тайную криминальную сторону респектабельного общества, сделав местом преступления святая святых – викторианский дом представителей благополучных классов. Отличительной чертой сенсационных романов является

²²⁸ Dennis, A. Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // Neo-Victorian Studies 1:1. – 2008. – P. 41-52.

²²⁹ Hall, D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006. – P. 88.

²³⁰ Hobbelin, P. Alterations and Adaptations of the Past: Sarah Waters & Michel Faber // BA thesis, 2016. – P. 36.

²³¹ De Schryver, T. “Terrible plots? Laughing villains? Stolen fortunes and girls made out to be mad? The stuff of lurid fiction!” Neo-Victorianism and the Sensation Novel: Sarah Waters’s Fingersmith // Ghent University: Faculty of Arts and Philosophy, 2010. – P. 129.

наличие тайны, или секрета, обычно связанных с преступлениями и скандалами, нарушающими семейную жизнь высшего или среднего класса. Большинство персонажей сенсационной прозы, будь то злодеи или положительные герои, испытывают физические или психологические мучения, которые возникают в результате эмоциональных потрясений, связанных с совершением преступлений, страхом разоблачения или пребыванием в положении жертвы²³².

Как отмечает Д. Винн, сценой событий сенсационного жанра обычно становятся загородные усадьбы, отдаленные участки парковой зоны, приморские курорты, городские улицы, провинциальные поместья, а также удаленные деревни. Авторы сенсационных романов превращают самые обыденные пространства в фон для совершения преступлений.

По мнению критиков, сенсационный роман нарушал спокойствие респектабельных викторианцев, в среде которых преобладали бытовые поучительные истории с моралью. Мода на описание сенсационных преступлений возникла в викторианской культуре как симптом скрываемого неблагополучия, так как в ней социальные, правовые, финансовые, эмоциональные и сексуальные отношения не всегда соответствовали принятым взглядам, а высокий институт брака и идеальная семейная жизнь на деле не были общепринятой практикой²³³.

Вот почему тема преступности подчас играет второстепенную роль в сенсационном романе, в котором особое внимание уделяется тайнам и загадкам, связанным с проблемами психического нездоровья, незаконного рождения, сексуальной трансгрессии и разоблачения правды, связанной с пороками. Исследования Л. Пикетт показывают, что сюжеты сенсационных романов часто сосредоточены на браке и семейной жизни, в которых присутствует двоеженство и прелюбодеяние, а также пропавшие завещания и связанные с этим юридические

²³² Wynne, D. The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine // Palgrave MacMillan, 2001. – P. 202.

²³³ Pykett, L. The improper feminine: the women's sensation novel and the new woman writing // London; New York: Routledge, 1992. – P. 235.

уловки. По мнению Бьюкенена, сенсационный роман воспринимался также как «реакция» на реалистический роман. Невероятные обстоятельства и тайны вторгались в целом благопристойное и претендующее на документальность полотно реалистического романа и разрушали привычные модели изображения персонажей в домашнем семейном кругу²³⁴.

Чаще всего женщина, будь то положительная героиня или злодейка (в сенсационной прозе она обычно сочетает эти две роли), становится главным персонажем сенсационного романа. И именно «сенсационная героиня» ставит под сомнение традиционное восприятие женственности. Авторы сенсационных романов соединили основные жанры женской прозы начала XIX века – женскую готику, мелодраматический роман и бытовой реалистический роман. Героинями сенсационных романов становились преступницы, сумасшедшие или домашние изверги. Таким образом они разрушали преобладающие художественные и социальные стереотипы о женщинах. Зачастую благодаря главной героине и пространство семейного очага в сенсационном романе, как и в готическом, становится локусом страстей, обмана, насилия и преступности. Так, автор сенсационного романа показывал скрываемые пороки мнимой семейной идеологии викторианцев.

Сенсационные романы часто связаны с секретами и тайными историями женщин. Так, все ранние романы Браддон повествуют о женщинах, скрывающих свое прошлое. Ее героини держат в секрете свои мотивы и желания и исполняют тайную миссию, которая ведет их к заветной цели. Скрытность ее героинь создает напряжение между «правильной» и «неправильной» моделью женского поведения. Кроме того, тенденция Браддон предлагать анатомические подробности описания женского тела была предметом особого обсуждения и насмешек. Так, например, критик У. Ф. Рэй отмечал количество и стиль описаний

²³⁴ Buchanan, R (1862) ‘Society’s looking-glass’, *Temple Bar*, vol. 6, pp. 129–37.

женских волос в ее романах²³⁵. Отметим, что Сара Уотерс также часто описывает волосы своих героинь, и роман “Fingersmith” не является исключением.

Сенсационный жанр держит читателя в постоянном напряжении, потрясает удивительным сюжетом и захватывающими поворотами событий, чаще всего оставляя его в неведении об истинном положении дел до самого конца. Исследуя особенности сенсационного романа, Д.А. Миллер называет его одной из первых попыток современной литературы обратиться, прежде всего, к реакции нервной системы²³⁶. Критики считают, что сенсационная проза была в основном ориентирована на женскую публику. С точки зрения феминистских исследований, таких как работы Э. Шоултер, например, сенсационный роман обращается к женской аудитории и предполагает идентификацию читательниц с трансгрессивной героиней²³⁷. Когда читательница узнает себя в героине романа, она начинает рассматривать ее действия со своей точки зрения. Героиня становится объектом ее пристального взгляда и моральных суждений.

В романе “Fingersmith” со всей очевидностью заложен канон викторианского сенсационного романа с характерными для него мотивами и сюжетами: мотив подкидыши (наследница богатого семейства Мод Лилли), мотив подмены детей и подмены имен; лондонские трущобы и подробно описанный локус, связанный с преступным миром (здесь изображение воровского притона до деталей совпадающего с диккенсовским из «Oliver Twist»); мотив борьбы за наследство и мошенничество с ним связанное; локус сумасшедшего дома; мотив благородного джентльмена, имеющего тайные пороки (мистер Лилли и его увлечение порнографией); помещение в центр внимания женской фигуры; мотив сексуальных трансгрессий.

²³⁵ Ray, W.F. (1865) ‘Sensation novelists: Miss Braddon’, North British Review, vol. 43, pp. 180–204.

²³⁶ Miller, D.A. ‘Cage aux Folles: Sensation and Gender in W. Collins’s *The Woman in White*’, in J. Hawthorn (ed.) *The Nineteenth-Century British Novel*. London: Edward Arnold, 1986.

²³⁷ Showalter, E. (1978a) *A Literature of their Own*. (1978b) ‘Family secrets and domestic subversion: rebellion in the novels of the eighteen-sixties’, in Wohl, A., *The Victorian Family: Structure and Stresses*.

5.2. Лэнт-стрит и район Боро

Роман берет начало с дома на Лэнт-стрит, воровского притона, в котором родилась Сью Триндер. Девушка воспитывалась любящей ее хозяйкой притона Миссис Саксби: «Звали меня тогда Сьюзен Триндер, или просто Сью. Я точно знаю, в каком году родилась, но долгое время понятия не имела, в какой день, и потому привыкла считать днем своего рождения Рождество. Я сирота. Моя мать умерла. Я никогда не видела ее и совсем не помню. И если говорить о родственных чувствах, то матерью мне скорее была миссис Саксби, а вместо отца – мистер Иббз, державший слесарную мастерскую на Лэнт-стрит, в Боро, недалеко от Темзы»(ТН).

Лэнт-стрит – улица, находящаяся в районе Боро, Саутуарк и ведет с запада на восток от Саутуарк Бридж Роуд до Боро Хай-стрит. Располагаясь в районе, называемом «Монетный двор», с XIX веке известном преступностью, переполненными улицами и антисанитарными условиями жизни бедняков.

Вероятно, улица наиболее известна тем, что в 1824 году в возрасте 12-ти лет здесь, на Лэнт-стрит, поселился Чарльз Диккенс²³⁸. В то время его отец был заключен за долги в тюрьму Маршалси, находящуюся неподалеку. Сначала Диккенс поселился в районе Кэмден-таун (Литл-колледж-стрит). Его ежедневный путь в 8 км пролегал до чернильной фабрики Уоррена. Мать и три младшие сестры будущего писателя были вынуждены отправиться в Маршалси к отцу в апреле 1824-го. Каждое воскресенье мальчик навещал их, пока не нашел пристанище на Лэнт-стрит, в комнате на чердаке дома, принадлежащего казначею прихода церкви св. Георгия. Там мальчик оказался в непосредственной близости

²³⁸ Prettejohns, Gr., Charles Dickens and Southwark, London Borough of Southwark, 1994, p.2.

от тюрьмы и мог иногда завтракать с близкими в Маршалси и обедать с ними после работы²³⁹.

Впоследствии Диккенс писал о Маршалси и других долговых тюрьмах в трех романах: “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” (1836—1837), “David Copperfield” (1849—1850) и “Little Dorritt” (1855—1857). Более того, прототипом миссис Гарленд из романа “The Old Curiosity Shop”, стала хозяйка квартиры, которую Диккенс снимал на Лэнт-стрит. В 1837 году на страницах “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” Диккенс описывал Лэнт-стрит как улицу, где мало кто хочет жить. Поэтому беднота легко находит здесь временное жилье. Говоря о профессиях жителей улицы, Диккенс выделяет чернорабочих, переплетчиков, домашнюю прислугу, мелких судейских служащих, портных и еще раз подчеркивает, что многие из них сдают свое жилье в аренду.

Боба Сойер Диккенса, одного из героев его “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” также живет на Лэнт-стрит. Скорее всего, уже в бытность своей жизни на Лэнт-стрит будущий писатель познакомился с представителями английской адвокатуры, каким станет его мистер Соломон Пелл. «Ходатаи», как их называл Диккенс, обычно селились по периметру «тюремных границ»²⁴⁰.

В XIX веке Боро был известен своими мастерами по изготовлению товаров из кожи и шляп, здесь печатали и переплетали книги, занимались плотницким делом и др.²⁴¹. Женское население привычно осваивало ремесло белошвейки, занималась всем, что было связано с рукоделием. Любопытно, что проживающая в доме на Лэнт-стрит молодая девушка из романа Уотерс — это подружка вора, которая спарывает монограммы с изысканных краденых вещей. Название романа “Fingersmith” в буквальном отсылает и к работе вора-карманника, и к умениям швеи-вышивальщицы.

²³⁹ Allingham, Philip V. (2004). «Where the Dickens: A Chronology of the Various Residences of Charles Dickens, 1812—1870», Victorian Web, 22 November 2004, accessed 20 December 2007.

²⁴⁰ Шпет, Г.Г. Комментарий к роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., 2000. С. 75.

²⁴¹ Reilly, L. *The Story of the Borough*, 2009, p.87.

Согласно хроникам, 1851 году на густо населенной Лэнт-стрит было зарегистрировано 68 домов и 181 домовладение, в некоторых домах проживали пять или шесть семей. Вот и в романе Уотерс в одном доме проживают воры, фальшивомонетчики, скупщики краденного, портнихи, воспитательницы брошенных детей. Неблагополучный район Боро имел один из самых высоких показателей смертности как среди младенцев, так и среди взрослых во всем Лондоне. Весьма распространены здесь были такие заболевания, как холера, оспа, тиф, а также корь и туберкулез. Чудовищные антисанитарные условия и скученность, привычные для жителей района, нередко приводили к эпидемиям; так, например, холера передавалась через загрязненную воду, а тиф через вшей.

По мнению Д.М. Холл²⁴², дом на Лэнт-стрит в романе Уотерс одновременно является и логовом воров и фальшивомонетчиков, и домом для воспитания детей, и сумасшедшим домом с безумной, занимающей, одну из верхних комнат, что делает его гетеротопией. Местный образ жизни и иерархический порядок, который в значительной степени контролировался патриархальной гетеронормативностью²⁴³, однако, воспринимался воспитанной в этом воровском притоне Сью совершенно нормально. Представители местного полукриминального сообщества казались ей интересными, и даже необычными: «Все эти люди для меня были словно волшебники – куда там, даже больше чем волшебники! Потому что из-под полы куртки или из рукава у них вдруг выпархивали изящные бумажники, шелковые носовые платки, часы или украшения, а иногда на свет божий появлялись серебряные блюда, медные подсвечники, нижние юбки – порой даже целый ворох одежды» (ТР). Даже в таком отвратительном месте было время для нежности и ласки – растущая Сью не

²⁴² Hall, D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006. – P. 88.

²⁴³ Hobbelen, P. Alterations and Adaptations of the Past: Sarah Waters & Michel Faber // BA thesis, 2016. – P. 36.

была лишена любви, благодаря вниманию миссис Саксби, которая заменила сироте мать.

Образ миссис Саксби в романе сочетает в себе две роли – она и властная хозяйка воровского притона, задумывающая и осуществляющая коварные планы, и заботливая женщина, лелеющая маленькую Сью. Особенно ярко противоречивый образ миссис Саксби проявляет себя в ее «профессии». Саксби – представительница практики *baby farming*, популярной в эпоху викторианства. Саксби брала на себя труд принять под опеку младенца или ребенка (за определенную плату, единовременную или постоянную)²⁴⁴. Описание *baby farming* встречается в романе “Oliver Twist” Ч. Диккенса, в “Esther Waters” Д. Мура и в современном романе П. Зюскинда “Das Parfume”.

Однако миссис Саксби практиковала циничные воспитательные методы, что характеризует ее не только как заботливую няню, но и как детоубийцу. Это согласуется со сведениями о смертности детей в районе Боро, которые приводились нами ранее: «А по всему дому, уложенные в колыбельки валетом, как шпроты, лежали младенцы миссис Саксби. По ночам они в любую минуту могли поднять крик от малейшего шума. Тогда миссис Саксби обходила их с бутылкой джина и вливалась каждому в ротик по капле, слышно было, как серебряная ложечка позвякивает о стекло» (ТР). Представители *baby farming* стремились приумножить свой доход и не особо заботились о здоровье младенцев. Иногда детей поили лауданумом (настойкой опия) или алкоголем, подолгу не кормили²⁴⁵. Менее жестокосердные воспитательницы заботились о них до момента достижения детьми определенного возраста, чтобы потом продать в услужение; сироты пополняли ряды домашних служ, чернорабочих и

²⁴⁴ Homrighaus, Ruth Ellen. [Baby Farming: The Care of Illegitimate Children in England, 1860–1943](#). Ph.D. diss., 2003. Rev. ed., 2010, at Historytools.

²⁴⁵ Haller, D. L. “Bastardy and Baby Farming in Victorian England.” The Student Historical Journal 2 (1989–1990), 2010.

подмастерьев²⁴⁶. В конце романа Уотерс миссис Саксби постигает страшное возмездие – казнь – как расплата не только за убийство Риверса, но и за страшное ремесло *baby farming*, сделавшего из нее детоубийцу.

Однако сирота Сью всегда была на особом положении: как выясняется позже, причиной тому были не только в нежные чувства к девочке, но и тайна ее рождения, которая сулила немалую выгоду. Для Сью же миссис Саксби стала воплощением материнской ласки и подлинной заботы: «По мне, лучше уж миссис Саксби! Гораздо лучше. Ей заплатили за то, чтобы я пожила у нее месяц, а она продержала меня аж семнадцать лет! Если это не любовь, то тогда уж и не знаю. Она ведь могла сплавить меня в приют. Могла оставить орать в колыбельке до посинения. Но ничего этого она не сделала, а, напротив, так мною дорожила, что не пускала на воровство – чтобы полицейские не сцепали. И спать укладывала в свою собственную постель. И мыла мне волосы уксусом. Обращалась со мной, словно я сокровище какое, ну, там, бриллианты» (ТР). Миссис убийца Саксби предстает воплощением добра. Более того, в конце романа обе юные героини, Сью и Мод, остаются живыми благодаря ее самопожертвованию. Любопытно и то, что в духе тайн, свойственных сенсационному роману, миссис Саксби является и биологической, и приемной матерью для Мод и Сью. Образ миссис Саксби, сочетающей в себе две личности, доброй матери и детоубийцы, можно назвать самым противоречивым в романе Уотерс, при этом весьма характерным для типичной героини жанра.

Отметим еще один жанровый мотив: с детства Сью считала, что ее родная мать была повешена за убийство; она знала подробности ее заключения под стражу: «Дело, сулившее матери обогащение, обернулось против нее. Какой-то мужчина, пытавшийся спасти свои ценности, был заколот. Ножом моей матери. Ее дружок донес на нее. И полиция ее поймала. Месяц мать просидела в тюрьме. А

²⁴⁶ Costantini, M. “‘Faux-Victorian Melodrama’ in the New Millennium: The Case of Sarah Waters.” Critical Survey 18 (2006). Pp. 17-39.

потом ее повесили. Повесили как убийцу, на крыше городской тюрьмы. Миссис Саксби смотрела на казнь из окна той комнаты, где я появилась на свет» (ТР). Упоминание об окне комнаты, где выросла Сью, в романе не случайно: из него открывался вид на городскую виселицу. Девушка могла легко представить, как именно умерла ее мать. Она часто наблюдала за казнью преступников, относясь к этому как к привычной повседневности: «Отсюда очень красивый вид – говорят, самый красивый во всем южном Лондоне. Люди даже платили нам, только чтобы поглядеть из этого оконца в день казни. Все другие девчонки визжали, когда дверца люка с треском падала, я же – никогда. Ни разу даже не вздрогнула и не зажмурилась» (ТР). Уместно вспомнить о том, что в викторианском Лондоне публичная казнь воспринималась жителями города как театральное зрелище. Места, с которых открывался вид на виселицу, были нарасхват. Питер Акройд в книге «Лондон: биография» называет столицу городом виселиц и рассказывает о том, что все составляющие предстоящего действия, подобно театральной мизансцене (виселица, барьеры, платформы) привлекали внимание праздных и любопытствующих зрителей. Накануне казни владельцы кофеен и пабов распахивали свои двери и сдавали комнаты внаем; сдавались даже крыши и «виды из окон», пригодные для наблюдения за казнью²⁴⁷.

Обратим внимание на аффективную составляющую романа. Если воровской притон на Лэнт-Стрит был для Сью настоящим домом, а его кухня являлась для нее воплощением домашнего тепла и уюта, то находясь первый вечер в респектабельном Терновнике, не удивительно, что девушка чувствовала тоску по родному дому. На объективно отвратительной Лэнт-стрит жили родные ей люди: «Я представила, как миссис Саксби сварит суп из свиных костей, оставшихся после прощального пира, и это было так странно: я вдруг представила их всех, как они сидят, едят суп и вспоминают обо мне, а может, о чем другом, не важно. Если бы я была девицей плаксивой, я бы, конечно, разрыдалась от таких мыслей... Я

²⁴⁷ Ackroyd, P. London: The Biography. – London: Vintage, 2000. – P. 822.

лежала под одеялом и дрожала от холода, и, знаете, больше всего на свете мне хотелось быть сейчас рядом с миссис Саксби, на Лэнт-стрит, там, где мой дом» (TP). Сентиментальность оценки Сью ее дома в Боро подчеркивается буквально противоположным мнением о нем Мод. Впервые оказавшись на Лэнт-стрит, она при каждой возможности отказывалась от навязываемой ей необходимости чувствовать принадлежность этому месту (фактически этот дом и есть ее родной дом, так как Мод – биологическая дочь миссис Саксби): «Не думаете ли вы, что я сяду и буду с вами ужинать? Хоть с кем-то из вас?! Да я бы слугами и то постыдилась вас называть! Соединить с вами свою судьбу? Я скорее по миру пойду. Я скорее умру!» (TP). Дом на Лэнт-стрит показался Мод еще более ужасным, чем поместье Терновник. Насильно увезенная из особняка в воровской притон, мисс Мод Лилли оказалась на грани безумия. Согласимся с С. Онегой в том, что побег Мод из поместья Терновник и ее попадание на Лэнт-стрит предоставляет собой пересечение и географических, и классовых границ. Так, «уютный» дом Сью оказался для Мод адом, пространством, где вызревают коварные планы, где чинится насилие и умерщвляются дети²⁴⁸. По законам жанра в финальных сценах романа именно в этом пространстве происходит кровавое убийство Джентльмена.

5.3. Холиуэлл-стрит

Холиуэлл-стрит – квартал порнографической литературы в романе Уотерс “Fingersmith”, место, куда один из посетителей Терновника, мистер Хотри, с такой настойчивостью приглашал Мод: «А теперь, мистер Лилли, как вам понравится такая мысль: почему бы вам, пока идет работа над гравюрами, не отпустить свою

²⁴⁸ Kiss, B. The Arabesques of Presence and Absence: Subversive Narratives in Sarah Waters's Fingersmith Presences and Absences: Transdisciplinary Essays. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 233-240.

племяннику к нам на Холиуэлл-стрит? Не хотите ли, мисс Лилли, побывать в Лондоне? Ну же, по глазам вижу, что хотите» (ТР).

Сбежав из дома на Лэнт-стрит в надежде скрыться от Риверса, отчаянная Мод искала именно эту улицу, рассчитывая получить помощь и поддержку от издателя мистера Хотри: «Тогда подскажите мне, — говорю, — куда мне идти? Мне надо на Холиуэлл-стрит. Как мне туда добраться? Услышав название улицы, он фыркает; презрительно или насмешливо — я не поняла. Но все же указывает кнутом: Вон туда идите. — Он указывает куда-то за мост. — А потом на запад, по Флит-стрит» (ТР). Пройдя по подробно изложенному маршруту, Мод находит заветную улицу, которая выглядела несколько иначе, нежели ей представлялось: «Но вот наконец и Холиуэлл-стрит! Но теперь я почему-то сбавляю шаг, меня охватывает сомнение. Разве такой я себе ее представляла? Скорее всего, другой — не такой узкой, не такой кривой и темной» (ТР).

На карте современного Лондона Холиуэлл-стрит уже не существует. Об улице с «темным» прошлым писали известные авторы. Так, например, она упоминается в “Sketches by Boz” Диккенса: «Мы всегда питали необычайно теплые чувства к Монмут-стрит, как к единственной улице, где стоит покупать старую одежду. При мысли о древности Монмут-стрит нас охватывает благоговейный трепет, полезность ее внушает уважение. Холиуэлл-стрит мы презираем; рыжих, бородатых евреев, которые насильно зата斯基вают человека в свои лавочки и напяливают на него костюм, хочет он того или нет,— ненавидим от всей души». Но дело не только в навязчивых продавцах готового платья.

Расположенная на пересечении с Флит-стрит, центром крупнейшей в мире издательской индустрии, Холиуэлл-стрит изначально была местом обитания памфлетистов и издателей радикального толка. Но после нападок правительства 1810-х годов издатели переключили внимание с вопросов политики на прибыльную порнографию, и улица стала центром торговли литературой сомнительного содержания. В своей работе «Неизвестный Лондон» Камден-Пратт

описывает ритм жизни города и говорит о «диковинном зрелище» на Холиуэлл-стрит в конце XIX века: «На улице дети танцуют в ряд под шарманку, которая, кажется, не умолкнет никогда. Видно, что все используют один простой шаг, — но до чего иногда изящны эти неопрятные девчонки!»²⁴⁹. Упоминания об улице с сомнительной репутацией встречаются и у К. Бруарда: «Он характеризовал возникшую здесь атмосферу как «праздничную», намекая на наличие «яркихочных домов», например дома Джессопа, а также на близость торговцев порнографией из района Холиуэлл-стрит»²⁵⁰. Соснин А.В., говоря о литературной жизни викторианского Лондона, также обращает внимание на книжную улицу, но смягчает акценты: «На Стрэнде и Холиуэлл-стрит можно было приобрести эrotическую литературу»²⁵¹.

Одним из обитателей Холиуэлл-стрит был Уильям Дагдейл, человек авантюрного склада, считающий возможным продавать как новинки очень старые книги, просто меняя их название. Дагдейл создавал баснословные «биографии» книгам, желая их сбыть по более высокой цене, заимствовал главы и выдавал их за собственные оригинальные сочинения. Он также сопровождал возмутительными подписями совершенно невинные книги и сам себя славил. В образе респектабельного мистера Лилли есть многое и от Генри Спенсера Эшби (Henry Spencer Ashbee, часто выступающего под псевдонимом Pisanus Fraxi), известного составителя библиографии запрещенных книг, первый том которой был опубликован в 1877 году под заглавием *Index Librorum Prohibitorum* как эquivок в сторону списка книг, запрещенных католической церковью. Однако библиография, представлявшая собой частично реферирование, частично обзор источников, сопровождаемых несуразно длинными сносками, оказалась лишь имитацией академического труда.

²⁴⁹ Camden-Pratt, A. T. Unknown London. London, 1897.

²⁵⁰ Бруард, К. Модный Лондон. Одежда и современный мегаполис // Новое литературное обозрение. М. – 2016. С. 240.

²⁵¹ Соснин, А.В. Очерк литературной жизни Лондона времен Оскара Уайльда // Вестник ВГУ. Серия: филология. Журналистика – Воронеж, 2012. – №2. – С. 109-114.

На полках, скрытых от глаз в букинистических магазинах 1890-х гг., можно было найти “The Power of Mesmerism: A Highly Erotic Narrative” (1891), “The Seducing Cardinal” (1830), и “The Lustful Turk” (1864), “Captain Stroke-All’s Pocket Book!” (1844), “An Experimental Lecture by Colonel Spanker” (1878), “The Amatory Experiences of a Surgeon” (1881), “The Autobiography of a Flea” (1887) и “Revelries! and Devilries!!” (1867).²⁵² Не удивительно, что не только викторианский истеблишмент клеймил Холиуэлл-стрит как средоточие грязи, разрушительную угрозу обществу. Журналист Punch пожелал, чтобы улицу поглотило землетрясение. Акройд, повествуя о мрачном и грязном Лондоне, также упоминает Холиуэлл-стрит с неизменным акцентом на соре и грязи: «Но город и в более прямом смысле стоит на мусоре и обломках. В 1597 году было обнаружено, что в переулке Чик-лейн тридцать сдаваемых в наймы домовладений и двенадцать коттеджей были выстроены на огромной общественной свалке. Вся Холиуэлл-стрит создана на месте, где в течение ста лет после Великого пожара скапливался всевозможный сор»²⁵³. Об улице пишет и С. Моэм в произведении «Карусель»: «Сегодня утром я отправился на Холиуэлл-стрит, чтобы заглянуть в книжные магазины, – сказал декан. – Но Холиуэлл-стрит больше не существует».

Ныне несуществующая улица Холиуэлл-стрит представляет собой «теневой» Лондон, репутацию которого было принято скрывать в викторианскую эпоху. На примере квартала порнографической литературы Уотерс показывает сенсационную сторону жизни представителей респектабельного общества.

5.4. Поместье Терновник

²⁵² Источник <https://publicdomainreview.org/essay/the-secret-history-of-holywell-street-home-to-victorian-london-s-dirty-book-trade>

²⁵³ Ackroyd, P. London: the Biography. – London: Vintage, 2000. – P. 822.

Поместье Терновник - один из основных локусов романа. Пространство Терновника кажется бесконечно мрачным, в нем царит готическая атмосфера. Место, в котором воспитывалась и взрослая Мод, является воплощением ограничений, рутины и строгих правил.

Прежде всего, поместье Терновник делает роман «*Fingersmith*» не только сенсационным, но и готическим²⁵⁴. Особую роль в готическом романе Эдмунд Берк отводит эстетическим впечатлениям, сопровождающим аффект страха: тьме или мраку, силе, могуществу, огромным размерам, бесконечности, великолепию. Он также выделяет «лишение» («privation»): пустоту, одиночество, молчание и т.п.²⁵⁵. Территория поместья Терновник является пространством тишины и пустоты, местом всепоглощающего молчания: «Далее за ледником начиналась тропинка, которая вела к запертой красной часовне, стоявшей в окружении тисовых деревьев. Это было самое странное, самое тихое место на свете. Другого такого я не встречала. Здесь даже птицы не осмеливались петь» (ТР).

К. Болдик при определении понятия готического романа подчеркивает сочетание гнетущего чувства неминуемой угрозы возвращения прошлого, возмездия за роковые ошибки и чувство клаустрофобии, порождаемое замкнутостью. Все это усиливает впечатление болезненного погружения в стихию распада²⁵⁶. Ощущения страха, замкнутости, погруженности во мрак испытывает Мод при попадании в Терновник, осознав, что ее ждет в будущем: «[я] понимала, что за всем этим кроется что-то страшное, о чем и сказать нельзя, — и самым естественным выражением этого таинственного была для меня темнота и тишина, заполняющая дядин дом, подобно воде или воску. Если я буду сопротивляться, оно затянет меня в себя, и я утону. А этого мне совсем не хочется. И я прекратила

²⁵⁴ В научной литературе готический роман нередко предстает как один из субжанров сенсационного.

²⁵⁵ Burke, Ed. On Taste. On Sublime and Beautiful. Reflections on the French Revolution. A Letter to Noble Lord. N.Y., 1909.

²⁵⁶ Baldick, Ch. The Oxford Book of Gothic Tales. Oxford University Press, 1992.

сопротивляться, и вязкий, неторопливый круговорот подхватил меня и понес» (ТР).

Н.А. Соловьева указывает на то, что в готическом романе осуществляется драматизация жанра такими средствами, как введение мотивов тайны, загадочного происхождения, странностей поведения, определяющих развитие сюжета²⁵⁷. Смерть матери Мод, тайна ее рождения, порочные увлечения дяди, мотив сумасшествия и заточения – ключевые мотивы готического романа в “Fingersmith”. Кроме того, готическая проза характеризуется тяготением к картинам разрушения, распада, смерти, к меланхолии в целом. Нередки мотивы прогулок по кладбищам, любование ночным лунным пейзажем и пр. Кладбище также присутствует в романе “Fingersmith”, являясь одним из ключевых локусов Терновника. Могила Марьяны является символом семейной тайны, обе девушки навещают ее и не догадываются, чья мать на самом деле похоронена там: «Мне не очень-то нравилось туда ходить, но Мод часто меня туда водила. Потому что рядом с часовней были могилы — там лежали все упокоившиеся ныне члены семьи Лилли, и здесь, отмеченная простой каменной плитой, была могила ее матери» (ТР).

Ключевыми понятиями готического романа являются «страх» и «ужас». При этом тьма – это и буквальное описание мрачного пространства, и состояние неведенья, и трепет перед довлеющей властной силой, пугающей молодую девушку, призывающей к покорности. Постоянно наказывая и запугивая, из Мод принудительно воспитывали настоящую викторианскую леди: «И уходит [служанка], забрав с собой лампу, и я остаюсь в кромешной тьме. По-моему, что для ребенка самое страшное — это оказаться в темноте; даже сейчас я в этом уверена. Я лежу на кровати, несчастная и запуганная, и напрягаю слух: мне холодно, голодно, я очень устала и измучена, а вокруг темно, хоть глаз выколи. Даже с закрытыми глазами не так темно» (ТР).

²⁵⁷ Соловьева, Н.А. У истоков английского романтизма. М., 1988. С. 235.

Однако “Fingersmith” можно назвать не только готической прозой, но также усадебным романом. «Закрывает [служанка] за нами дверь, и тьма становится беспросветной. Я вдруг словно оглохла — так бывает, когда вода заливает в уши. Это тишина — тишина, которую мой дядя бережно взрастил в своем доме, как другие взращивают виноградные лозы и зеленые выюнки» (ТР). Здесь тишина как внушаемый покой и тишина как испытываемый страх показывают амбивалентность пространства. Любопытно, как декоративные идиллические мотивы (виноградные лозы и зеленые выюнки) усадебного романа входят в соприкосновение с готическими. Вызывает интерес размышление А.В. Маркова о том, что понятие усадебный роман включает себя некоторую двойственность: с одной стороны, текст репрезентирует покой, устойчивость, спокойствие и неизменность существования, с другой стороны, — в нем быт и бытие, иначе говоря, привычные рамки существования и исторические задачи, оказываются переходящими друг в друга²⁵⁸. Так и тихое поместье Терновник, в котором царит благая атмосфера порядка является местом типично викторианским: рутина и порядок должны вызывать к спокойствию, но, в сущности, приводят к психологической подавленности и покорности. Такие элементы усадебного пространства как ворота, ограда и сад не только декоративные элементы, но и жанровые топосы. Так и пространственная детализация поместья Терновник характеризует амбивалентную атмосферу поместья: «Далее, если пройти по тропинке вдоль стены, вы упирались в калитку. У Мод был ключ от нее. Выйдя за калитку, вы оказывались на берегу реки. Из дома реки не было видно. Здесь, у старой полусгнившей пристани, лежала вверх дном плоскодонка, на ней можно было посидеть... Я присела рядом с ней. День был безветренный, но холодный, и такая стояла тишина — ушам больно. Воздух был чист и прозрачен» (ТР). И вновь

²⁵⁸ Марков, А.В. Предыстория понятия «усадебный текст» в отечественной науке 1920-1930-х гг. / А.В. Марков // Артикульт. 2018. 31(3). С. 85-91.

тишина вызывает ощущение боли, идиллическая лодочка, нередко присутствующая в пейзаже усадебного романа, есть, но лежит вверх дном.

Ревизионистский посыл романа связан с пространством дома в поместье Терновник, в котором на попечении строгого дяди находится Мод и куда позже попадает Сью. Это бесконечно мрачное место, в котором царит гнетущая атмосфера, напоминающая о том, что сенсационные романы с элементами готики нередко интерпретируются в связи с метафорическим распределением гендерных ролей в патриархатном обществе (женские образы в готических текстах, как правило, виктимны). Так, кабинет мистера Лилли, хозяина поместья, это и средоточие мужской власти, и место скрываемых фантазий, объективирующих женщину. Мистер Лилли – амбивалентный персонаж сенсационного романа: он и представитель респектабельного общества, и страстный коллекционер порнографической литературы. При этом в полном соответствии с нормами эпохи мистер Лилли воспитывает из девочки кроткого «ангела дома», что накладывает ограничения на ее свободу. Однако у Уотерс они заострены до гротеска - Мод запрещается пересекать границу кабинета: «И если только я увижу, что вы переступили через этот указательный палец, я поступлю с вами так же, как и с любым из слуг этого дома, сделай он такое, — я буду хлестать вас по глазам, до крови! Эта рука указывает границу невинности. Вы переступите через нее в свое время» (ТР).

Говоря о культурном значении викторианской порнографии в целом, С. Онега отмечает ее роль в определении гендерных и нравственных границ в структуре власти, господства и подчинения. Как отмечает исследователь, образ мистера Лилли в романе Уотерс воплощает крайний, доведенный до шаржа, случай мужского доминирования и мизогинии викторианской эпохи. Поместье Терновник является пространством морального и физического насилия в отношении женщин (Марианны, Мод), проявляемого под видом респектабельности, за которой скрывается садомазохистская структура власти и

характер гендерных отношений в викторианском обществе. А образ самого мистера Лилли отсылает к извращенным привычкам джентльменов викторианской эпохи, практикуемым под маской строгости и дисциплины²⁵⁹.

Терновник может функционировать как метафорическое пространство ущемления женских прав в собственном доме. Прежде всего, это связано с воспитанием Мод, которой превращение в леди далось совсем не просто: «За этого меня, конечно, наказывают, и каждый раз суровее прежнего. Мне скручивают руки и завязывают платком рот. Запирают в пустой комнате или заталкивают в чулан» (ТР). Возможно также, хорошо осведомленная в феминистской теории Сара Уотерс здесь метафорически отсылает к заглавию ныне хрестоматийного текста Ив Кософски Сэджвик «Эпистемология чулана» (1990)²⁶⁰.

Как и его хозяин, поместье Терновник приходит в упадок. Единственное, что напоминает здесь о жизни – это часы как воплощение торжества гнетущей рутины. Традиционное готическое пространство, в котором всегда фигурирует мужчина-злодей здесь представлено все более ветшающим домом и старым мистером Лилли. Терновник оказывается еще более опасным местом для Мод, чем сумасшедший дом, в котором она жила с ранних лет. Мистер Лилли был намерен воспитать из девочки кроткую и покорную леди, и методы выполнения его плана были крайне жестокими.

Однако дом в Терновнике символизирует как мужскую, так и женскую власть. В романе это, прежде всего, пространство, связанное с умершей матерью Мод (Сью)²⁶¹. Ее комната, которая становится комнатой Мод, является центром

²⁵⁹ Susana, O. Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters' Fingersmith , Études britanniques contemporaines, 2015. – P.11.

²⁶⁰ Сэджвик, И.К. Эпистемология чулана. М.: Идея-пресс, 2002.

²⁶¹ Gardiner-Scott, T. “Androgynous Architecture: Fantasies of Gender Bending in the British Gothic Novel.” Trajectories of the Fantastic: Selected Essays from the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts. Ed. Michael A. Morrison. Connecticut: Greenwood. 1993. P. 47-54.

дома²⁶². Несмотря на мужскую власть, царящую в Терновнике, Сью и Мод удается подстроить пространство поместья под себя (не случайно, ключ от калитки как метафорический путь к бегству и свободе находится в руках Мод). Именно здесь зарождается их любовь. Как утверждает Холл²⁶³, в романе Уотерс нарушает изображение традиционного (готического) пространства поместья, показывая, что оно может быть не только местом патриархатной власти. Примечательно, что «скелетом в шкафу» становятся все не любовные отношения Сью и Мод, а тайная жизнь респектабельного мистера Лилли: в его кабинете находится коллекция порнографической литературы. Впоследствии, уничтожая эти книги, Мод, прежде всего, уничтожала недостойное отношение к женскому телу. После смерти мистера Лилли она не бросает, казалось бы, ненавистное ей поместье, а создает в кабинете собственную коллекцию. Более того, в конце романа именно в кабинете Терновника происходит решающий разговор героинь. В поместье они находят пространство, где они могут жить, независимо от общественных установлений, как захотят.

5.5. Сумасшедший дом

Сумасшедший дом – это место, в котором до определенного возраста жила и воспитывалась Мод, и куда обманным путем отправили Сью. Так в романе реализуется сразу два традиционных мотива сенсационного романа: мотив изменения имени (Сью и Мод не по своей воле дважды меняют имена) и мотив безумия (раздвоения личности). Однако Уотерс вновь дополняет классические мотивы неожиданным для читателя эпизодом детства Мод, которая воспитывалась в сумасшедшем доме в атмосфере женской заботы. До момента возвращения в

²⁶² Кроме того, тело Марьяны похоронено на территории Терновника, поэтому ее, в духе готики незримое, присутствие пронизывает все пространство поместья.

²⁶³ Hall, D.M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters // School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania, Tasmania, 2006. – P. 88.

родовое поместье санитарки сумасшедшего дома должны были растить ее и подготавливать ко встрече с дядей, мистером Лилли: «Первые десять лет своей жизни я была общей дочерью санитарок. Думаю, они меня любили. Еще у них жила полосатая кошка, и, вероятно, я для них была таким же ручным существом, которое можно тискать и украшать ленточками. Я носила такое же пепельно-серое платье, как и у санитарок, только детское, а еще передник и чепец. Мне дали поясок со связкой игрушечных ключиков и называли меня «маленькая няня». На ночь они по очереди брали меня к себе в постель, а с утра я повторяла за ними все то, что полагается делать санитаркам дома для умалишенных» (ТР).

Решение растить племянницу в таком неожиданном месте объясняется не только характером мистера Лилли, но и, возможно, верой в «превентивные» меры и дисциплинирующие практики, которые могут сформировать покорный характер девочки, рожденной вне брака от беспутной и истеричной Марьяны. Уотерс показывает, что попадание в клинику для душевно больных и существование в этой гетеротопии может трактоваться как эмблема положения женщины в викторианском обществе. Иными словами, сумасшедший дом и дисциплинирующие практики, распространенные в нем, и есть гротескное воплощение «дома» для викторианской женщины, он формирует и поддерживает нормативность поведения.

Уотерс, очевидно, играет с устойчивыми историко-культурными концептами и популярными идеями гендерной теории. Так, сумасшедший дом, где родилась и провела первые годы жизни Мод, оказался для нее местом заботы и подлинной опеки. Это эффектным образом контрастирует с фактическим домом героини – респектабельным поместьем Терновник, где с ней обращались жестоко и всячески ограничивали ее свободу. В этом вопросе писательница близка точке зрения Э. Шоултер, которая указывала на величайшую иронию в том, что в викторианском сумасшедшем доме, несмотря на ограничения, женщина обретала

куда более свободное от диктата социальных установлений пространство и более сочувственное к себе отношение, нежели за его пределами²⁶⁴.

Однако «сумасшедшая героиня» - это также троп сенсационного романа, в котором сюжет о насильственном помещении в психиатрическую лечебницу один из самых популярных. Любопытно и то, как мотив безумия проявляет себя в интригующем сюжете о раздвоении личности (в результате подмены Сью и Мод). Безумие и раздвоение личности, трактуемое в нормативных обществах как девиация, здесь выступает и сюжетогенным мотивом сенсационного романа, и мотивом, указывающим на проблематизацию идентичности.

Однако насильственное заточение женщины в психиатрических учреждениях и своеобразный образ жизни, который они вынуждены были вести в этих местах узничества, оказывали пагубно влияние на женскую психику²⁶⁵. Следует отметить документальные свидетельства крайней распространенности сумасшедших домов в викторианской Англии, а также недопустимые условия обращения с несчастными пациентами. Больным приходилось попросту выживать, претерпевая множество трудностей: переполненные и плохо отапливаемые комнаты, хроническое голодание, грязь и сырость, использование цепей и наручников, практика приковывания больных к койкам на длительный срок ради удобства персонала²⁶⁶. С суровыми условиями сумасшедшего дома столкнулась и Сью, оказавшись в одной из его комнат: «На полу — kleenka. И единственное одеяло, рваное и все в пятнах. Еще там было жестяное ведерко — чтобы справлять нужду. Высоко, под самым потолком, окно, забранное решеткой.

²⁶⁴ Showalter, E. “Victorian Women and Insanity.” Madhouses, Mad-Doctors and Madmen: The Social History of Psychiatry in the Victorian Era // Ed. Andrew Scull. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1981. – Pp. 271-313.

²⁶⁵ Showalter, E. “Victorian Women and Insanity.” Madhouses, Mad-Doctors and Madmen: The Social History of Psychiatry in the Victorian Era. Ed. Andrew Scull. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1981. P. 271-313.

²⁶⁶ Фуко, М. История безумия в Классическую эпоху / Пер. с франц. И.К. Страф. — Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. — С. 576.

За железными прутьями — ветки плюща, отчего свет из окна сочился темно-зеленый, сумрачный, как вода в пруду» (ТР).

Но помимо невыносимых условий проживания и испытаний «тихой» комнатой, весь ужас которой был направлен якобы на усмирение и воспитание буйных больных, требовалось также признать реальность навязываемой действительности. Так и от Сью требовали признать, что она Мод Риверс, которую заботливый супруг поместил в сумасшедший дом для излечения: «— Я не Мод Риверс! Он поднял указательный палец вверх — он чуть ли не улыбался: — Вы не готовы признать, что вы Мод Риверс. Так? Ну, это меняет дело. Значит, как только вы признаете это, наша работа будет завершена. А до тех пор...» (ТР).

Мишель Фуко в своей книге «Психиатрическая власть»²⁶⁷ отмечает, что в рамках психиатрической власти от безумного требуется признание некоторой принятой в обществе реальности, и он освобождается из лечебницы, если согласится с определённым видом реальности, с «правильной» (нужной) точкой зрения. А главной целью психиатрического «руководства» является приданье реальности силы и статуса принудительной власти. Реальностью здесь считаются воля другого индивида, носителя власти, которая предписывает индивиду прошлое и его идентичность, а также реальность безумия, ибо пациента заставляют поверить в то, что он болен.

Все рассказы Сью, о том, кто она такая на самом деле, и что ее обманным путем привезли в сумасшедший дом, воспринимались доктором как бред и подтверждение безумия, которое непременно нужно лечить: «— Фантазии, миссис Риверс. Если бы вы послушали себя со стороны! Какой обман? Какие злодеи? Украденные сокровища и девицы, которых выдают за безумных? Только в дешевых книжках такое бывает. Мы знаем, как называется ваша болезнь. Мы называем ее «эстетический шок». Ваше увлечение литературой губительно

²⁶⁷ Фуко, М. Психиатрическая власть: Курс лекций, прочитанный в Коллеж де Франс в 1973—1974 уч. году / Пер. с фр. А. Шестакова. — СПб.: Наука, 2007. — С. 450.

сказалось на нервной системе, и ваше воспаленное воображение творит фантазии» (TP).

Частный сумасшедший дом в романе Уотерс еще более страшное место, чем известный Бедlam, поскольку он имеет вполне респектабельный «фасад». С виду это пристойный загородный особняк, где врачи и сестры ухаживают за привилегированными пациентками, однако за его воротами творится невиданный беспорядок. Самым ужасным для Сью было не то, что ее окружают безумные, а то, что в действительности любое место, каким бы благопристойным оно ни казалось поначалу, становится местом унижения женщины, не соответствующей представлениям о норме²⁶⁸. Так, клиника, в которую ее поместили, была действительно схожа с Бедламом, психиатрической больницей Святой Марии Вифлеемской, известной всем в Лондоне с XIII века. Бедlam славился суровой атмосферой и жестокими пытками – душевнобольные приковывались к стенам цепями и лежали на соломе в одиночных камерах, куда почти не проникал солнечный свет, зачастую они подвергались избиениям²⁶⁹. Питер Акройд в своей книге “London: the Biography” рассказывает о Бедламе и утверждает, что именно из-за него Лондон теперь прочно ассоциируется с безумием. По его словам, Бедlam является уменьшенной копией Лондона, его «малым миром», в котором главными «лекарствами» были кнут и цепи²⁷⁰.

Сумасшедший дом Сью был для нее истинным Бедламом, провоцировавшим ее «безумие» и жестоко наказывавшим за неприятие «реальности»: «И я стала писать: «Сьюзен», «Сьюзен» — и так раз пятьдесят. Сестра Бекон меня ударила. И сестра Спиллер тоже. Доктор Кристи покачал головой. Он сказал, что случай мой сложнее, чем он предполагал, и требуется иное лечение. Он дал мне выпить

²⁶⁸ Kiss, B. The Arabesques of Presence and Absence: Subversive Narratives in Sarah Waters's Fingersmith Presences and Absences: Transdisciplinary Essays. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 233-240.

²⁶⁹ Ястребов, В. С. Организация психиатрической помощи // Общая психиатрия / Под ред. А. С. Тиганова. — М., 2006.

²⁷⁰ Ackroyd, P. London: the Biography. – London: Vintage, 2000. – P. 822.

креозота — так, по крайней мере, сказали сестры, когда он вливал снадобье мне в рот. Рассуждал, что надо пригласить лекаря с пиявками, чтобы откачать кровь от головы» (ТР).

Эпизоды с сумасшедшим домом и подменами героинь отсылают “Fingersmith” к сюжету сенсационного романа У. Коллинза “The Woman in White” («Женщина в белом»). Главную героиню романа Коллинза Лору помещают в сумасшедший дом под видом Анны, в то время как Анну убивают и хоронят под именем Лоры. В сумасшедшем доме от Лоры, как и от Сью, требуют признания ее «настоящей» идентичности. Героиням обоих романов показывают имена, написанные на их одежде как подтверждение их личности²⁷¹. Двойной обман и коварное предательство объединяют сенсационные романы Коллинза и Уотерс. В романе Коллинза женское заточение инициируется героями-злодеями – Анну, как и Лору в сумасшедший дом помещает мужчина, надевающий маску джентльмена. Примечательно, что в романе Уотерс злодей носит прозвище Джентльмен.

Как утверждает Рой Портер, в XIX веке психическая болезнь использовалась даже для того, чтобы просто контролировать женщин. А медицинская профессия, по своей сути патриархальная, использовала женское безумие, чтобы дисциплинировать женщин, которые отказывались соответствовать викторианскому женскому идеалу²⁷². От них требовали соблюдения эталона женского поведения и нравственности. А пациенткам сумасшедшего дома было запрещено иметь контакты с внешним миром якобы для их же «защиты». В романе Уотерс реальность сумасшедшего дома показана как жестокая насмешка над миссией лечения— сумасшедший дом выступает гротескным аналогом (гетеротопией) викторианского общества и призван подавить «безумие», привести к норме. Бессмысленная ежедневная рутина Сью не только способствовала

²⁷¹ De Schryver, T. “Terrible plots? Laughing villains? Stolen fortunes and girls made out to be mad? The stuff of lurid fiction!” Neo-Victorianism and the Sensation Novel: Sarah Waters’s Fingersmith // Ghent University: Faculty of Arts and Philosophy, 2010. – P. 129.

²⁷² Porter, R. “Georgina Weldon and the Mad Doctors.” Women, Madness and Spiritualism, edited by Bridget Bennett, Helen Nicholson, and Roy Porter, vol. 1, Routledge, 2003, Pp. 3-28.

нездоровой апатии, но сделала ее похожей на одну из безумных. Так, поведение ее соседки по комнате заставляло Сью почувствовать себя такой же. За короткий период времени Сью стала одной из многих, неотъемлемой частью повседневной жизни сумасшедшего дома: «Как и сказала дама, вид у меня был как у безумной. Волосы, когда-то крепко прошитые, со временем отросли, выбились из-под ниток и торчали теперь в разные стороны дикими пучками. Лицо бледное, но все в синяках и ссадинах. Веки припухли — должно быть, от бессонницы — и покраснели. Лицо заострилось, шея стала тонкая, как палка. Линялое платье висело на мне мешком» (ТР).

Писатели, работающие в жанрах викторианской готики и сенсационной прозы, часто используют мотив заточения женщины в сумасшедший дом для того, чтобы заставить ее молчать²⁷³. Находясь в сумасшедшем доме, женщина лишена не только физической свободы, но и права на отстаивание своего достоинства. Чаще всего это происходило для того, чтобы лишить ее богатого наследства или уберечь от раскрытия некую «страшную» тайну. По задумке романа Джентльмен, по первому плану желающий отобрать наследство у Мод, женился на ней и собирался поместить ее в сумасшедший дом, на самом деле, договорившись с Мод, помещает туда Сью для того, чтобы избавиться от нее и сохранить в секрете коварный план: «Миссис Стайлз входит первой, а потом — вот она передо мной: Сьюзен — Сьюзен Смит — Сьюки Сопли, легковерная девчонка, которая заберет себе мою жизнь и даст мне свободу» (ТР).

Пространство сумасшедшего дома способствует выражению женской чувственности в романе. В момент самореализации Сью осознала, что ее ориентация является более заметной, чем она думала. Понимая это, она чувствовала себя сумасшедшей: «Я забываю про побег из «Терновника», забываю про венчание в черной каменной церкви и про то, как жила у миссис Крем, как

²⁷³ Bachman, S. J., "“Shutting Her Up:” An Exploration of the Madwoman and the Madhouse in Victorian Literature" (2017). Senior Projects Spring 2017. P. 146.

ехала в сумасшедший дом, про подлый обман; забываю, что хотела бежать и что собиралась сделать, когда убегу. Я думаю только — и сердце захочится от страха: «Где она? Где она?» — а потом, вздохнув с облегчением: «Вот она...» Я снова закрываю глаза — и я уже не в своей постели, а в ее. Полог опущен, она рядом. Я слышу ее дыхание» (ТР).

Таким образом, каждое из исследованных пространств романа является «сенсационным» потому, что хранит в себе тайны прошлого. Рассмотренные локусы воровского притона на Лэнт-стрит, поместья Терновник и сумасшедшего дома, с одной стороны, привлекают внимание как узнаваемые топосы сенсационного романа, образцами которого для писательницы выступают произведения Диккенса и Коллинза. Вместе с тем очевидная стилизация дополняется у Уотерс нюансировкой сложных социальных вопросов эпохи, преподнесенных из перспективы психологизированного взгляда на вопрос о социальном и гендерном неравенстве. Дом на Лэнт-стрит одновременно является логовом воров и фальшивомонетчиков и родным домом, где в любви растет сирота; респектабельное, на первый взгляд, поместье Терновник отражает не только порочные наклонности его хозяина, но и ущемление прав женщины в ее собственном доме; а сумасшедший дом представлен не только местом, в котором психические болезни не лечатся, а, скорее, провоцируются, но и пространством заботы и опеки. В своем романе Уотерс иначе интерпретирует традиционные взгляды на положение викторианских женщин из низов (миссис Саксби) и женщин, принадлежащих респектабельному обществу. Примечательно, что и те, и другие оказываются способными на проявление глубоких чувств, в каком бы пространстве они не оказались, но практически всегда именно женщины становятся жертвами гендерных и социальных предубеждений. В finale романа Уотерс возвращает героинь в пространство кабинета некогда мрачного Терновника, однако теперь, свободные от мужского контроля, их слова звучат как манифест женщин будущего.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование неовикторианских романов Сары Уотерс “Tipping the velvet”, “Affinity” и “Fingersmith” позволяет прийти к следующим выводам:

Понимание социального ландшафта как связующего звена между пространством (социальным измерением места) и собственно местом (топографическим локусом) позволяет обозреть художественные миры Сары Уотерс. В романах писательницы возникает и динамичная среда для социального и гендерного самоопределения ее героинь, и оригинальная реконструкция всей социальной палитры общества.

Социальные ландшафты романов Уотерс предстают в исторически точных локациях городской топографии, при этом наименования районов, улиц, площадей, парков, названия публичных пространств (музик-холлов, тюрем, выставок, музеев и др.) всегда имеют функциональное значение для концепции романов, прежде всего, для уточнения его социальной проблематики.

Романы Уотерс свидетельствуют о ее глубоком интересе к истории и культуре Лондона, его социальной жизни. При этом Лондон понимается ею в духе современной геокритики: и как непосредственное переживание опыта нахождения в городской среде со своей топографией и своим динамичным социальным ландшафтом, и как городской палимпсест, несущий на себе разнообразные знаки прошлого; и как лондонский текст, целая семиосфера, прихотливый литературный и культурный интертекст. Последний представлен отсылками к творчеству классиков городского лондонского текста, женским текстам, малоизвестным текстам популярной литературы, литературе социальных реформаторов и др. Лондон в социально-психологических романах Уотерс становится местом поиска идентичности, пространством самовыражения и обретения классового сознания (“Tipping the velvet”), местом санкционируемого обществом узнечества и скрытых от него трансгрессий, преступности, мошенничества и социального реванша,

бытующих в столице, далекой от триумфа викторианских идеалов респектабельности (“Affinity”), отражением повседневных условий существования и социальной психологии представителей неблагополучных районов города (“Fingersmith”). Читатель оказывается в центральных районах «лоскунного» Лондона, в социальном отношении весьма неоднородных: здесь и район трущеб Bethnal Green (Бетнал-Грин) и фешенебельный Chelsea (Челси), официальный Kensington (Кенсингтон) и судейский Holborn (Холборн), «итальянский» Clerkenwell (Клеркенуэлл), соседствующий с беднейшими кварталами Farringdon (Фаррингдон) и Islington (Ислингтон). Упоминаются восхитительный Sydenham (Сиденхем), место всеобщего паломничества эпохи Хрустального дворца, рабочий Hackney (Хакни) и респектабельный Highbury (Хайбери) и т.д. и т.п.

Лондонский ландшафт представлен прежде всего беднейшими районами «социального дна», находящегося в самом сердце города. London Borough of Southwark (Саутуарк) и его Lant Street, на которой некогда жил Диккенс. Так и в романе Уотерс сами названия улиц мгновенно вызывают в сознании читателя и непосредственную городскую топографию с ее полихромным социальным ландшафтом, и комплекс интеллектуальных ассоциаций, исторических и литературных отсылок к викторианской эпохе, буквально пронизывающих городской палимпсест.

Кроме того, пространство, в котором ценности предстают в дихотомии публичное/приватное, регламентирует запреты, характерные для культурных практик викторианцев, что систематически нарушается в романах Уотерс. Ее героями становятся женщины, социальная трансгрессия которых, с одной стороны, была отчасти легитимирована обществом (актриса мюзик-холла, героиня-филантроп); с другой стороны, Уотерс создает впечатляющие образы преступниц и мошенниц, а также образы, связываемые с формирующимся представлением о свободной женщине, феминистке, социалистке и т.п.

Комментирование лондонского социального ландшафта позволило продемонстрировать интерес Уотерс к осмыслению викторианских «маргиналий»,

динаминости социальной среды, театральности города и его перформативности. В особенности это заметно в связи с непосредственными топографическими локусами как маркерами социального и культурного кода, такими как мюзик-холл, тюрьма Миллбанк, район Боро и др.

Локусы гетеротопического и утопического характера становятся микромоделями викторианского общества, с бытующими в них практиками узнечества (тюрьма Миллбанк, сумасшедший дом), скрываемыми формами трансгрессии (мюзик-холлы, гостиная во время спиритического сеанса) и социальными грезами (Хрустальный дворец, Гайд-парк).

Помимо историко-документальной скрупулезности романы Уотерс характеризуются психологической глубиной, но и она несет на себе отпечатки социального габитуса. Вымышленные неовикторианские миры Уотерс обладают потенциалом для слияния художественного с пространственным, социальным и гендерным, они дают прекрасный материал для интерпретации с позиции геокритики. Действие сенсационных романов Уотерс сопряжено с событиями изменения судьбы главных героинь. Примечательно то, как героини, меняющие траекторию движения в жизни, меняют и траекторию своей социальной идентичности, что, как правило, прямо соотносится с изображаемыми образами городской топографии. Если Лондон в романе “*Tipping the Velvet*” можно назвать пространством перемен и самопознания, местом проявления скрытой сущности, обретения призвания и своей социальной позиции, то Лондон в романе “*Affinity*” предлагается читателю как пространство, в котором имеются локации для осуществления самых смелых социальных и гендерных проектов и грез. В романах Уотерс появляется целый ряд топонимов, связанных с «грезой» об Италии (Милан, Флоренция, Рим, Верона, Реджо, Римини, Комо, Парма, Пьяченца, Косенца, Ватикан, Венеция, Равенна), именно туда, в мечту о свободной от предрассудков жизни, мечтают отправиться героини романа. Желание бегства в «грезу», стремление к пересечению границ также в настойчивом упоминании вокзалов (Waterloo station (вокзал Ватерлоо), Victoria

Station (вокзал Виктория), Pimlico (причал Пимлико) и моста Albert bridge (мост Альберта).

Уотерс интересует специфическая «пористость» городского социального пространства, позволяющего ее героине менять гендерную и социальную идентичность и наблюдать городскую жизнь. Героини не только оказываются в местах, связанных со сломом социальных иерархий, - The British Museum (читальный зал Британского музея), тюрьма Millbank (Миллбанк), но и свободно передвигаются по весьма оживленным артериям города Farringdon Road (Фаррингдон-роуд), King's Cross (Кингз-Кросс), Strand (Стрэнд), Tottnam Court Road (Тоттнем-Корт-роуд), Tait Street (Тайт-стрит), Oxford Street (Оксфорд-стрит) и др. В романах Уотерс возникает образ фланерки и леди-визитера, женщины, занимающейся социальной работой. Вместе с ними в романах появляются элементы социального очерка.

В создании своих неовикторианских романов Сара Уотерс опирается на: собственные научные изыскания как профессионального историка, специалиста по истории гендера, социальных и культурных практик позднего викторианства; постфукианскую критику и сложившуюся традицию постмодернистского историографического романа; отсылки к художественным и документальным текстам викторианской эпохи; традиции популярных жанров XIX века ньюгейтского романа, сенсационного романа, социального (физиологического) очерка, социально-психологического романа с присущими им пространственными топосами.

При этом искусство Сары Уотерс отмечено заметными новациями в жанре историографического неовикторианского романа: имеющаяся в нем постмодернистская жанровая саморефлексия уступает место социальной повестке и отчетливо манифестируемой идеальной концепции романа, а центральное место занимает женский персонаж.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уотерс , С. Бархатные коготки : роман / С. Уотерс ; пер. с англ. Л. Бриловой. – М. : Эксмо, 2008. – 608 с. – ISBN 978-5-699-29091-8. – Текст : электронное издание.
2. Уотерс, С. Нить, сотканная из тьмы : роман / С. Уотерс ; пер. с англ. А. Сафонова. – М. : Эксмо, 2009. – 480 с. – ISBN 978-5-699-47932-0. – Текст : электронное издание.
3. Уотерс, С. Тонкая работа : роман / С. Уотерс ; пер. с англ. Н. Усовой. – М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2018. – 640 с. – (Большой роман). – ISBN 978-5-389-13142-2. – Текст : электронное издание.
4. Waters, S. Affinity / S. Waters. – London : Virago, 1999. – 368p. – ISBN-10: 1860496911. – Текст : непосредственный.
5. Waters, S. Fingersmith / S. Waters. – London : Virago, 2002. – 352 p. – ISBN-10: 1573222038. – Текст : непосредственный.
6. Waters, S. Tipping the Velvet / S. Waters. – London : Virago, 1998. – 472 p. – ISBN-10: 9781860495243. – Текст : непосредственный.
7. Батлер, Дж. Психика власти: теории субъекции / Дж. Батлер; Пер. Завена Баблояна. – Харьков: ХЦГИ; СПб. : Алетейя, 2002. – 168 с. – (серия Гендерные исследования). – ISBN 5-89329-554-4. – Текст : непосредственный.
8. Бахтин, М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма: собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.) / М. М. Бахтин. – Москва : Языки славянских культур, 2012. – С. 180-217. – ISBN 978-5-95-510500-0 – Текст : непосредственный.
9. Бероян, Н. Э. Костюм как атрибут сценического перевоплощения образа / Н. Э. Бероян. – Текст : электронный // Вестник общественных наук. – Ереван, 2014. – С. 241-253. – URL: <https://arar.sci.am/dlibra/publication/44156/edition/39609?language=en> (дата обращения: 08.12.2023).

10. Бруард, К. Модный Лондон. Одежда и современный мегаполис: монография / Бруард К. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – 240 с. – ISBN 978-5-4448-0541-1 – Текст : непосредственный.

11. Винницкий, И. Ю. Общество мертвых поэтов. Спиритическая поэзия как культурный феномен второй половины XIX века / И. Ю. Винницкий – Текст : электронный // Новое литературное обозрение. – Москва, 2005. – № 1 (№ 71). – С. 133-165. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/obshhestvo-mertvyh-poetov-spiriticheskaya-poeziya-kak-kulturnyj-fenomen-vtoroj-poloviny-xix-veka.html> (дата обращения: 08.12.2023).

12. Джумайло, О.А. Новые книги о Лондонском тексте / О.А. Джумайло – Текст : электронный // Практики и интерпретации. – Ростов-на-Дону, 2018. – Том 3 №2. – С. 178-195. – URL: <http://www.pi-journal.com/index.php/pii/issue/archive> (дата обращения: 08.12.2023).

13. Джумайло, О.А. Город как палимпсест в романе Питера Акройда «Хоксмур» (1985) / О.А. Джумайло. – Symbolika Form Artystycznych w Europejskiej tradycji kulturowej: zdodla, funkcje, aktualizacja i redukcja. – Siedlce, 2012. – Р. 87-93. – Текст : непосредственный.

14. Джумайло, О.А. Британский «Букер», или событие литературы / О.А. Джумайло – Текст : электронный // Вопросы литературы. – Москва, 2016. – № 5. – С. 30-61. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26704601> (дата обращения: 08.12.2023).

15. Диккенс, Ч. Посещение Ньюгейтской тюрьмы. В книге Очерки Боза / Ч. Диккенс – Текст : электронный // 1836. – URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/102874/35/Dikkens_-_Ocherki_Bozha%2C_Nash_prihod.html (дата обращения: 18.02.2020).

16. Егорова, В.В. К вопросу о неовикторианском постмодернизме в английской литературе (на примере романа Сары Уотерс "Fingersmith") / В.В. Егорова, А.А. Находкина – Текст : электронный // Филологический аспект. – Нижний Новгород,

2017. – №5. – С. 78-84. – URL: <https://scipress.ru/philology/articles/k-voprosu-o-neoviktorianskom-postmodernizme-v-anglijskoj-literature-na-primere-romana-cary-uoters-fingersmith.html> (дата обращения: 08.12.2023).

17. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель – Текст : электронный // Журнальный зал. – 1991. – URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html>. (дата обращения 10.08.2019).

18. Илунина А. А. Интертекстуальный диалог с викторианской литературой в романах Сары Уотерс как средство реализации феминистской проблематики / А. А. Илунина – Текст : электронный // Вестник Костромского университета. – Кострома, 2021. – №1. – С. 141-146. – URL: <https://vestnik.ksu.edu.ru/2021-t-27-1/ilunina-aa-vestnik-2021-1-ru.html> (дата обращения: 08.12.2023).

19. Исаева, Н.Н., Проскурнин Б.М. Неовикторианство и/или антивикторианство? Викторианская эпоха в романе Сары Уотерс «Нить, сотканная из тьмы» / Н.Н. Исаева, Б.М. Проскурнин – Текст : электронный // Евразийский гуманитарный журнал. – Пермь, 2021. – №2. – С. 87-94. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neoviktorianstvo-i-ili-antiviktorianstvo-viktorianskaya-epoha-v-romane-sary-uoters-nit-sotkannaya-iz-tmy> (дата обращения: 08.12.2023).

20. Кардек, А. Книга медиумов / А. Кардек. – Москва : Ренессанс, 1993. – 536 с. – ISBN 978-5-60-407425-1 – Текст : непосредственный.

21. Кошман, А. Ю. Лондонский текст в романе Питера Акройда «Дом доктора Ди» / А. Ю. Кошман – Текст : электронный // Филология и литературоведение. – Москва, 2014. – № 12 – С. 15-19. – URL: <http://philology.sciencedom.ru/2014/12/1068>. (дата обращения 10.06.2018).

22. Кохан, О.Н. Творчество Сары Уотерс в неовикторианском аспекте // II научная конференция профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки КФУ им. В.И. Вернадского» / Сборник тезисов участников. – Симферополь, 2016. – С. 100-101.

23. Кохан, О.Н. Особенности обращения к викторианству в неовикторианских романах Сары Уотерс // Сборник тезисов участников междисциплинарной научной конференции «Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация». – Симферополь, 2016. – С. 71-74.
24. Кохан, О.Н. История изучения неовикторианского романа в современном литературоведении // Международный научный журнал «Инновационная наука». – Уфа, 2016. – № 12. – С. 154-157.
25. Кохан, О.Н. Гетеротопические пространства в неовикторианских романах (на примере романа Сары Уотерс «Tipping the velvet») // Иностранный филологический журнал. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы II Международного научного конгресса, Симферополь, 3 – 28 апреля 2017 г. / ред. Е.В. Полховская. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2017. – С. 211-216.
26. Кохан, О.Н. Лондонский текст в романе Сары Уотерс «Tipping the velvet» // Материалы докладов XIII международной научно-практической конференции «Актуальные направления фундаментальных и прикладных исследований» (Topical areas of fundamental and applied research XIII). – North Charleston, USA, 2017 – Том 2. – С. 94-101.
27. Кохан, О.Н. Интерпретация викторианского мюзик-холла в романе Сары Уотерс "Tipping the Velvet" // II Междисциплинарная научная конференция «Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация» (Симферополь, 2017), сборник научных трудов. Симферополь, 2017. Серия «Гуманитарные науки». – С. 134-137.
28. Кохан, О.Н. «Лондонский текст» в творчестве Сары Уотерс // Литература в диалоге культур: межвузовский научный сборник. Вып. 4 / Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ. – Ростов-на-Дону: Издательство «Фонд науки и образования», 2018. – С. 106-111.
29. Кохан, О.Н. Пространство Лондона и перформативность в романе Сары Уотерс "Tipping the Velvet" // IV научно-практическая конференция профессорско-

преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки КФУ им. В.И. Вернадского» / Сборник тезисов участников/ Том 2. Таврическая академия / Симферополь, 2018. – С. 131-133.

30. Кохан, О.Н. Призраки и спиритизм в неовикторианском романе Сары Уотерс "Affinity" // Иностранный филолог. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы IV Международного научного конгресса, Симферополь, 1 – 19 апреля 2019 г. / ред. Е. В. Полховская. — Симферополь: ИТ ""АРИАЛ"", 2019. – С. 193-197.

31. Кохан, О.Н. "Нить, сотканная из тьмы" (1999) Сары Уотерс как экспериментальный историографический роман // Новое прошлое /The New Past. - Ростов-на-Дону, 2019. - №3. - С. 202-213.

32. Кохан, О.Н. Образ Хрустального дворца как социальная греза в романе Сары Уотерс "Affinity"// Дни науки КФУ им. В. И. Вернадского: материалы V научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых / Секция «Актуальные тенденции современного литературного процесса». – 2019. – С. 4-5.

33. Кохан, О.Н. Функции пространственных топосов романа Сары Уотерс «Fingersmith» (2002) // Ломоносовские чтения: Материалы ежегодной научной конференции МГУ 22-24 апреля 2020 года, г. Севастополь) / Под ред. О.А. Шпырко. – Севастополь: Филиал МГУ в г. Севастополе, 2020. – С. 179-181.

34. Кохан, О.Н. Функции мотива загородного дома в романе Сары Уотерс «Fingersmith» // Иностранный филолог. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы V Международного научного конгресса, Симферополь, 9 – 24 апреля 2020 г. / ред. Е. В. Полховская. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2020. – С. 138-141.

35. Кохан, О.Н. «Ньюгейтский» роман в художественной концепции Сары Уотерс // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2020. Том 24. № 3. — С. 139-150.

36. Кохан, О.Н. «Остранение» как прием Рецензия на работу: Tomaiuolo S. Deviance in Neo-Victorian Culture. Canon, Transgression, Innovation. Palgrave Macmillan, 2018. 253 p. // Новое прошлое. – The New Past. – №4 2020. – С. 300-306.

37. Кохан, О.Н. Space and Affect: (Re)Reading “Fingersmith” by Sarah Waters // The New Philological Bulletin. – Moscow. – №4 (55) ‘2020. – P.282- 291. (в соавторстве с Джумайло О.А.).

38. Кохан, О.Н. Локусы социальной и гендерной трансгрессии в романе Сары Уотерс "Tipping the Velvet" // Иностранный филолог. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы VI Международного научного конгресса, Симферополь, 7 – 24 апреля 2021 г. / ред. Е. В. Полховская. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2021. – С.123 -127.

39. Кохан, О.Н. «Нить, сотканная из тьмы» (1999) Сары Уотерс как сенсационный роман // Художній текст у полікультурному комунікативному просторі: традиції та сучасність: збірник наукових праць (матеріали і тези конференції) / наук. ред. М. І. Пелипась. – Сімферополь: Видавничий дім КФУ, 2022. – С. 67-72.

40. Кохан, О.Н. Функции локуса Лэнт-Стрит в романе Сары Уотерс «Тонкая работа» // Современная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы VII Международного научного конгресса, Симферополь, 7 апреля – 19 мая 2022 г. / ред. Е. В. Полховская. – Симферополь: ИТ АРИАЛ, 2022. – С. 174-178.

41. Кохан, О.Н. Сара Уотерс и викторианский канон // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. – С. 185–202.

42. Кохан, О.Н. Сценический образ и перевоплощение в романе Сары Уотерс "Tipping the Velvet" // Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация: Материалы VII международной междисциплинарной научной конференции, Том 1, (Симферополь, 25–26 ноября 2022 г.) / под общ. ред. проф. А. Д. Петренко. – Симферополь: Издательский дом КФУ, 2022. – С. 323- 328.

43. Кохан, О.Н. Топография Лондона в неовикторианской прозе Сары Уотерс // Филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы VIII Международного научного конгресса, Симферополь, 7 – 8 апреля г. / ред. Е. В. Полховская. - Симферополь, Издательский дом КФУ, 2023. – С. 614-616.

44. Лабунская, В.А. Я и другие: феномен зеркала как способ общения с самим собой на малой сцене / В.А. Лабунская – Текст : электронный // 2014. – URL: <http://analitikaru.ru/2014/05/12/ya-i-drugie-fenomen-zerkala-kak-sposob-obshheniya-s-samim-soboj-na-maloj-scene/> (дата обращения 10.06.2017).

45. Лотман, Ю.М. Избранные статьи. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – 479 с. – ISBN 5-450-01551-8. – Текст : непосредственный.

46. Матвиенко, И.А. Генезис и жанровые особенности ньюгейтского романа (к постановке проблемы рецепции ньюгейтского романа в русской литературе XIX в.) / И.А. Матвиенко – Текст : электронный // Известия Томского политехнического университета. – Томск, 2006. – Т. 309, №6. – С. 211-215. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-i-zhanrovye-osobennosti-nyugeytskogo-romana-k-postanovke-problemy-retseptsii-nyugeytskogo-romana-v-russkoj-literature-xix-v> (дата обращения: 08.12.2023).

47. Марков, А.В. Предыстория понятия «усадебный текст» в отечественной науке 1920-1930-х гг. / А.В. Марков – Текст : электронный // Артикульт. – Москва, 2018. – 31(3). – С. 85-91. – URL: <https://articult.rsuh.ru/articult-31-3-2018/articult-31-3-2018-markov.php> (дата обращения: 08.12.2023).

48. Мартуль, В.А. О феномене неовикторианского романа (на материале произведения С. Уотерс «Тонкая работа») / В.А. Мартуль, Н.Ю. Ивойлова – Текст : электронный // Социальные и гуманитарные знания. – Москва, 2018. – №2. – С. 117-122. – URL: http://socgum-journal.ru/archive/?ELEMENT_ID=34912 (дата обращения: 08.12.2023).

49. Мохначева О. В. Роман-пастиш как отражение художественных миров Сары Уотерс / О. В. Мохначева, Ю. Погребная // Актуальні проблеми філології і методики викладання мов: зб. наук. праць, редкол.: С. І. Ковпік (гол.), В. А. Гаманюк, А. В. Козлов та ін. – Кривий Ріг, 2013. – Вип. 10. – С. 110-125. – Текст : непосредственный.

50. Перевезенцева, А. Ю. Развитие исторической прозы в английской литературе XX века / А. Ю. Перевезенцева – Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2011. – № 6 (2). – С. 500-503.

51. Поваляева, Н.С. Образ мюзик-холла в неовикторианском романе: монография / Н. С. Поваляева. – Минск: издательство «Четыре четверти», 2015. – 100 с. – ISBN 978-985-7103-27-0. – Текст : непосредственный.

52. Прокурин, Б.М. Может ли историк доверять романисту: об историческом омане У.М.Теккерея «История Генри Эсмонда, эсквайра» // Вестник Пермского университета. История. – Пермь, 2012. – Вып. 2 (19). – С. 44-53. – Текст : непосредственный.

53. Прохорова, Л.С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века / специальность 10.01.01 «Русская литература» Автореф. дис. ... канд. филол. наук // Прохорова Любовь Сергеевна. – Томск, 2005. – С. 21. – Текст : непосредственный.

54. Самородницкая, Е. Поэтика ужасного: восприятие «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум» Т. Де Квинси в России / Е. Самородницкая. – Москва : Контрапункт. Книга статей памяти Г. А. Белой, 2005. – С. 204-217. – ISBN: 5-7281-0881-4. – Текст : непосредственный.

55. Соловьева, Н.А. У истоков английского романтизма / Н.А. Соловьева. – Москва : изд-во МГУ, 1988. – 230 с. – ISBN: 5-211-00174-5. – Текст : непосредственный.

56. Соснин, А.В. Очерк литературной жизни Лондона времен Оскара Уайльда / А.В. Соснин – Текст : электронный // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика.

– Воронеж, 2012. – №2. – С. 109-114. – URL:
<http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylog/2012/02/2012-02-27.pdf> (дата обращения: 08.12.2023).

57. Соснин, А. В. Пролегомены к описанию лондонского текста / А. В. Соснин – Текст : электронный // Вестник ВГУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2012. – №2. – С. 101-107. – URL:
<http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2012/02/2012-02-18.pdf> (дата обращения: 08.12.2023).

58. Синкевич, В. А. Феномен зеркала в истории культуры: Эссе / В. А. Синкевич – Текст : электронный // СПб, 2006. – 66 с. – URL: https://www.studmed.ru/sinkevich-va-fenomen-zerkala-v-istorii-kultury_c03705bec92.html (дата обращения: 08.12.2023).

59. Скороходько, Ю. С. Неовикторианский роман младшего поколения. Поэтика и жанровое своеобразие: монография / Ю. С. Скороходько. – Москва : Флинта: Наука, 2018. – 374 с. – ISBN 978-5-9765-3532-9. – Текст : непосредственный.

60. Сэджвик, И. К. Эпистемология чулана / И. К. Сэджвик. – Москва : Идея-пресс, 2002. – 272 с. – ISBN 5-7333-0042-6. – Текст : непосредственный.

61. Толстых, О.А. Английский неовикторианский роман и реалистическая традиция / О.А. Толстых – Текст : электронный // Пятые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры». – Челябинск, 2011. – Ч. II. – С.90-94. – URL: http://lib.chgik.ru/jirbis2/images/elib/elektronnye_izdaniya_2010/5_Lazarevskie_chteniya_Liki_tradicionnoj_kultury_Ch_2.pdf (дата обращения: 08.12.2023).

62. Улюра, А. Гендерно маркированное переодевание как комическое (на материале русской классической литературы) / А. Улюра – Текст : непосредственный // Докса (Δόξα). Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 5. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 335–342.

63. Фуко, М. Другие пространства / М. Фуко – Текст : непосредственный // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – Москва : Практис, 2006. – Ч.3. – С. 191–204.

64. Фуко, М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы / Ф. Мишель. – Москва : Ad Marginem, 1999. – с. 416. – ISBN 978-5-91103-430-6. – Текст : непосредственный.
65. Шпет, Г. Г. Комментарий к роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» / Г. Г. Шпет – Текст : электронный // Москва, 2000. – 75 с. – URL: <https://coollib.com/b/115835-gustav-gustavovich-shpet-komentariy-k-romanu-charlza-dikkensa-posmertnyie-zapiski-pikvikskogo-kluba/read> (дата обращения: 08.12.2023).
66. Шуринова, Н.С. Двойничество в романе С. Уотерс «Тонкая работа» / Н.С. Шуринова – Текст : электронный // Новый филологический вестник. – Москва, 2021. – №3. – С. 409-418. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvoynichestvo-v-romane-s-uoters-tonkaya-rabota> (дата обращения: 08.12.2023).
67. Шурупина, О.С. Культурное пространство Лондонского текста английской литературы / О.С. Шурупина, Г.И. Коротина – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – №8 (26). – С. 207-209.
68. Ямпольский, М. Б. Наблюдатель: очерки истории видения / М. Б. Ямпольский. – Москва : Ad Marginem, 2000. – с. 287. – ISBN 978-5-905669-06-4. – Текст : непосредственный.
69. Ackroyd, P. London: The Biography / P. Ackroyd. – London : Vintage, 2001. – p. 880. – ISBN 978-0099422587. – Текст : непосредственный.
70. Ambrosini, R. Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions / R. Ambrosini, R. Colombo, A. Content // Vol. 1. Literary and Cultural Studies. – Roma : Edizioni Q., 2011. – P. 491-497. – Текст : непосредственный.
71. Allingham, Philip V. Where the Dickens: A Chronology of the Various Residences of Charles Dickens, 1812—1870 / Philip V. Allingham. – Victorian Web. – URL: <https://victorianweb.org/authors/dickens/pva/pva322.html> (дата обращения 09.12.2023). – Текст : электронный.

72. Ardener, Sh. Women and Space: Ground Rules and Social Maps / Sh. Ardener. – Oxford and New York : Berg, 1993, P. 1-30. – URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781003135081/women-space-shirley-ardener> (дата обращения 09.12.2023). – Текст : электронный.
73. Armstrong, I. Victorian Glassworlds: Glass culture and the Imagination, 1830-1880 / I. Armstrong. – Oxford : Oxford UP, 2008. – 449 p. – URL: <https://books.google.com/books?id=EosjR1OlEecC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false> (дата обращения 09.12.2023). – Текст : электронный.
74. Armitt, L. The haunted geometries of Sarah Waters's Affinity / L. Armitt, S. Gamble. – Textual Practice, 2006. – Vol. 20(1). – P. 141–159. – URL: <https://salford-repository.worktribe.com/output/1470316/the-haunted-geometries-of-sarah-waters-affinity> (дата обращения 09.12.2023). – Текст : электронный.
75. Aston, E. Male Impersonation in the Music Hall: the Case of Vesta Tilley / E. Aston. – New Theatre Quarterly. Cambridge University Press, 1988. – Vol. 4. – Issue 15. – P. 247–257. – Текст : непосредственный.
76. Auslander, A. Queen Victoria, Empire, and Excess / A. Auslander. – Tulsa Studies in Women's Literature, 1987. – Vol. 6(2). – P. 265–81. – URL: <https://www.jstor.org/stable/464272> (дата обращения 09.12.2023). – Текст : электронный.
77. Bailey, P. Popular Culture and Performance in the Victorian City / P. Bailey. – Cambridge University Press, 1998. – 272 p. – ISBN 052157417X, 9780521574174. – Текст : непосредственный.
78. Baker, W. Wilkie Collins's Library: A Reconstruction / W. Baker. – Westport CT : Greenwood Press, 2002. – 133 p. – ISBN 10: 0313313946. – Текст : непосредственный.
79. Baldick, Ch. The Oxford Book of Gothic Tales / Ch Baldick. – Oxford University Press, 1992. – 560 p. – ISBN 9780199561537. – Текст : непосредственный.

80. Barrow, L. *Independent Spirits: Spiritualism and English Plebeians, 1850–1910* / L. Barrow. – Routledge & Kegan Paul. – London, 1986. – 354 p. – ISBN 9781138638563. – Текст : непосредственный.
81. Butler, J. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* / J. Butler. – Routledge. – London and New York, 2006. – p. 272. – ISBN 9780415389556. – Текст : непосредственный.
82. Benjamin, W. *The Arcades project* / Benjamin, W.; translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. – Harvard : Harvard University Press, 2002. – 1122 p. – ISBN 0-674-04326-X. – Текст : непосредственный.
83. Beyer, Ch. *Teaching Crime Fiction* / Ch. Beyer. – Palgrave Macmillan, 2021. – 212 p. – ISBN (10): 1-5275-6406-1. – Текст : непосредственный.
84. Black, B. *On Exhibit: Victorians and Their Museums* / B. Black, Charlottesville: University of Virginia Press, 2000. – 256 p. – ISBN-10: 0813918979. – Текст : непосредственный.
85. Boehm, K. *Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters* // K. Boehm. – Studies in the Novel, 2011. – Vol. 43. – No. 2. – P. 237-257. – Текст : непосредственный.
86. Bulwer Lytton, E. *A Word to the Public. Lucretia* / E. Bulwer Lytton. – London : Routledge, Thoemmes, 1998. – Vol. 3. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/7691/7691-h/7691-h.htm> (дата обращения 09.12.2023). – Текст : электронный.
87. Buchanan, R. *Society's looking-glass* / R. Buchanan. – Temple Bar, 1862. – Vol. 6. – P. 129–37. – Текст : непосредственный.
88. Burke, Ed. *On Taste, On Sublime and Beautiful. Reflections on the French Revolution. A Letter to Noble Lord* / Ed. Burke. – N.Y., 1909. – URL: https://archive.org/stream/ontasteonsublime00burkuoft/ontasteonsublime00burkuoft_djvu.txt (дата обращения 09.12.2023). – Текст : электронный.
89. Camden-Pratt, A. T. *Unknown London. Its romance and tragedy* / A. T. Camden-Pratt. – London, 1897. – 276 p. – Текст : непосредственный.

90. Cazamian, L. *The Social Novel in England 1830–1850: Dickens, Disraeli, Mrs Gaskell, Kingsley* / L. Cazamian ; translated by Martin Fido. – London : Routledge & Kegan Paul, 1973. – 369 p. – ISBN-10: 0710072821 – Текст : непосредственный.
91. Ciocia, S. “Queer and Verdant”: the textual politics of Sarah Waters's neo-Victorian novels / S. Ciocia. – Literary London, 2007. – Volume 5. – Issue 2. – P. 1-15. – Текст : непосредственный.
92. Cavallaro, D. *The Gothic vision. Three centuries of horror, terror and fear* / D. Cavallaro. – London and New York : Continuum, 2002. – 61 p. – ISBN-10: 0826478891. – Текст : непосредственный.
93. Cohen, W. A. *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life* / W. A. Cohen, R. Johnson. – Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 2005. – 360 p. – ISBN-10: 0816643008 – Текст : непосредственный.
94. Colomina, B. *Sexuality and Space. The Split Wall: Domestic Voyeurism* / B. Colomina. – New York : Princeton Architectural, 1992. – P.73-131. – Текст : непосредственный.
95. Constantini, M. “Faux-Victorian Melodrama” in the New Millennium: The Case of Sarah Waters / M. Constantini. – Critical Survey, 2006. – Vol. 18. – No. 1. – P. 17-39. – Текст : непосредственный.
96. Davis, T. C. *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture* / T. C. Davis. – London and New York : Routledge, 1991. – 228 p. – ISBN 9780415056526. – Текст : непосредственный.
97. De Certeau, M. *The Practice of Everyday Life* / M. De Certeau. – University of California Press : Berkeley and Los Angeles, California, 1988. – 254 p. – ISBN 0-520-23699-8. – Текст : непосредственный.
98. De Groot, J. “Something New and a Bit Starling”: Sarah Waters and the Historical Novel / J. De Groot. – Sarah Waters : edited by Kaye Mitchell. – London : Bloomsbury, 2013. – P. 56-69. – Текст : непосредственный.

99. Dennis, A. “Ladies in Peril”: Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era / Dennis, A. – Neo-Victorian Studies 1:1, 2008. – P. 41-52. – Текст : непосредственный.

100. Dentzer, A. M. “Are you watching closely?” The representation of spectacular in neo-Victorian literature / A. M. Dentzer. – Dudelange, 2013. – 209 p. – Текст : непосредственный.

101. De Schryver, T. “Terrible plots? Laughing villains? Stolen fortunes and girls made out to be mad? The stuff of lurid fiction!” Neo-Victorianism and the Sensation Novel: Sarah Waters’s Fingersmith / T. De Schryver. – Ghent University: Faculty of Arts and Philosophy, 2010. – 129 p. – Текст : непосредственный.

102. Donald, J. Metropolis: The City as Text / J. Donald. – Social and Cultural Forms of Modernity : edited by Robert Bocock and Kenneth Thompson. – Oxford : Blackwell, 1992. – P.119-68. – Текст : непосредственный.

103. Douglas, M. Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo / M. Douglas. – London and New York : Routledge, 1966. – 208 p. – ISBN-10: 0415066085. – Текст : непосредственный.

104. Duncan, N. Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality / N. Duncan. – London and New York : Routledge, 1996. – 292 p. – ISBN 9780415144421. – Текст : непосредственный.

105. Eaglestone, R. Contemporary Fiction. A Very Short Introduction / R. Eaglestone. – Oxford : Oxford University Press, 2013. – 144 p. – ISBN-10: 0199609268. – Текст : непосредственный.

106. Faulk, B. J. Music hall and modernity: the late Victorian discovery of popular culture / B. J. Faulk. – Ohio University Press, 2004. – 256 p. – ISBN 0-8214-1585-9. – Текст : непосредственный.

107. Fenster, T. Gender and the City: The Different Formations of Belonging / Fenster, T. – A Companion to Feminist Geography : Edited by Lise Nelson and Joni Seager. – Oxford : Blackwell, 2005. – P. 242-256. – Текст : непосредственный.

108. Fischer, S. A. “Taking back the night”? Feminism in Sarah Waters' *Affinity* and Virginia Woolf's *Night and Day* / S. A. Fischer. – Sarah Waters : edited by Kaye Mitchell. – London : Bloomsbury, 2013. – P. 16-28. – Текст : непосредственный.

109. Foucault, M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* / M. Foucault ; translated from the French by Alan Sheridan. – Harmondsworth : Penguin, 1979. – 353 p. – ISBN 0-679-75255-2. – Текст : непосредственный.

110. Friedman, S. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* / S. Friedman. – Princeton : Princeton UP, 1998. – 366 p. – ISBN 9780691058047. – Текст : непосредственный.

111. Gamble, S. “You Cannot Impersonate What You Are”: Questions of Authenticity in the Neo-Victorian Novel / S. Gamble. – Literature Interpretation Theory 20, 2009. – P. 126-140. – Текст : непосредственный.

112. Gamble, S. “I know everything. I know nothing”: (Re)Reading Fingersmith’s Deceptive Doubles / S. Gamble. – Sarah Waters : edited by Kaye Mitchell. – London : Bloomsbury, 2013. – P. 42-55. – Текст : непосредственный.

113. Griffiths, A. *Memorials of Millbank and chapters in prison history* / A. Griffiths. – London : Chapman and Hall, 1884. – 478 p. – ISBN-10: 116363509X. – Текст : непосредственный.

114. Gutleben, C. Nostalgic postmodernism: the Victorian tradition and the contemporary British novel / C. Gutleben. – Amsterdam : Rodopi, 2001. – 248 p. – ISBN 9042012978, 9789042012974. – Текст : непосредственный.

115. Habermas, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* / J. Habermas ; translated by Thomas Burger. – Cambridge (Mass) : MIT Press, 1991. – 131 p. – ISBN 978026258108. – Текст : непосредственный.

116. Hadley, L. *Neo-Victorian fiction and historical narrative: the Victorians and us* / L. Hadley. – London : Palgrave Macmillan, 2010. – 192 p. – ISBN 0230317499, 9780230317499. – Текст : непосредственный.

117. Hall, D. M. Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters / D. M. Hall. – School of English, Journalism and European Languages, the University of Tasmania. – Tasmania, 2006. – 88 p. – Текст : непосредственный.
118. Haller, D. L. Bastardy and Baby Farming in Victorian England / D. L. Haller. – The Student Historical Journal 2 (1989-1990), 2010. – URL: <https://archive.ph/FqPBc> (дата обращения 10.12.2023). – Текст : электронный.
119. Hamann, C. J. Ladies on the Tramp: The Philanthropic Flâneuse and Appropriations of Victorian London's Impoverished Domesticity / C. J. Hamann. – Inside out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space : edited by Teresa Gómez Reus and Aránzazu Usandizaga. – Amsterdam and New York : Rodopi, 2008. – P. 65-86. – Текст : непосредственный.
120. Hawkes, J. The London Journal of Flora Tristan, 1842 / J. Hawkes. – London : Virago, 1982. – 306 p. – ISBN 0860682145 – Текст : непосредственный.
121. Heilmann, A. Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009 / A. Heilmann, M. Llewellyn. – Basingstoke : Palgrave, 2010. – 336 p. – ISBN 978-0-230-24113-8. – Текст : непосредственный.
122. Heilmann, A. Doing It With Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in Affinity, The Prestige and The Illusionist / A. Heilmann. – Neo-Victorian Studies 2:2, 2009/2010. – P. 18-42. – Текст : непосредственный.
123. Heilmann, A. The Haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities, and The Others / A. Heilmann. – Haunting and Spectrality in Neo- Victorian Fiction. Possessing the Past : edited by Rosario Arias and Patricia Pulham. – Palgrave Macmillan, 2009. – P. 111-130. – Текст : непосредственный.
124. Hobbelen, P. Alterations and Adaptations of the Past: Sarah Waters & Michel Faber / P. Hobbelen. – BA thesis, 2016. – 36 p. – Текст : непосредственный.
125. Hossain, A. Sarah Waters's Affinity: A Séance of the Sexual Subaltern / A. Hossain. – Praxis, 2015. – Vol. 7. – P. 69-81. – Текст : непосредственный.

126. Howse, G. A History of London's prisons / G. Howse. – Barnsley : Warncliffe books, 2012. – 208 p. – ISBN-10: 184563134X. – Текст : непосредственный.
127. Hollingsworth, K. The Newgate Novel, 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray / Hollingsworth, K. – Detroit : Wayne State University Press, 1963. – 288 p. – ISBN-10: 1258441209. – Текст : непосредственный.
128. Homrighaus, R. E. Baby Farming: The Care of Illegitimate Children in England, 1860–1943 / R. E. Homrighaus. – Ph.D. diss. – University of North Carolina at Chapel Hill, 2003. – 313 p. – Текст : непосредственный.
129. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – London : Routledge, 1988. – 284 p. – ISBN 9780415007061. – Текст : непосредственный.
130. Jameson, F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. – Post-Contemporary Interventions, Duke University Press, 1984. – P. 53-92. – Текст : непосредственный.
131. Johnston, P. The Crime Novelist as Educator: Towards a Fuller Understanding of Crime Fiction / P. Johnston. – Teaching Crime Fiction : edited by Ch. Beyer. – Palgrave Macmillan, 2018. – P.163-178. – Текст : непосредственный.
132. Johnston, L. Space, Place and Sex: Geographies of Sexualities / L. Johnston, R. Longhurst. – Plymouth : Rowman and Littlefield Publishers, 2009. – 208 p. – ISBN 0742567486, 9780742567481. – Текст : непосредственный.
133. Kalikoff, B. Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature / B. Kalikoff. – UMI Research Press, 1987. – 193 p. – ISBN-10: 0835717623. – Текст : непосредственный.
134. Kaplan, C. Victoriana: History, Fictions, Criticism / C. Kaplan. – Edinburgh : Edinburgh UP, 2007. – 264 p. – ISBN 978-0-7486-1146-1. – Текст : непосредственный.
135. King, J. The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction / J. King. – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005. – 219 p. – ISBN-10: 1403917272. – Текст : непосредственный.

136. Kiss, B. The Arabesques of Presence and Absence: Subversive Narratives in Sarah Waters's *Fingersmith* / B. Kiss. – Presences and Absences: Transdisciplinary Essays. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2013. – P. 233-240. – Текст : непосредственный.

137. Koolen, M. Historical fiction and the revaluing of historical continuity in Sarah Waters's “Tipping the velvet” / M. Koolen. – Contemporary Literature. – University of Wisconsin Press, 2010. – Vol. 51. – No. 2. – P. 371-397. – Текст : непосредственный.

138. Koven, S. Slumming: Sexuality and Social Politics in Victorian London / S. Koven. – Princeton : Princeton UP, 2006. – 424 p. – ISBN 9780691128009. – Текст : непосредственный.

139. Klonowska, B. Haunting across the Class Divide: Sarah Waters's *Affinity* and *The Little Stranger* / B. Klonowska. – AVANT, 2017. – Vol. VIII. – No. 2. – P. 171-178. – Текст : непосредственный.

140. Massey, D. Space, Place and Gender / D. Massey. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994. – ISBN 0-8166-2617-0. – Текст : непосредственный.

141. Mitchell, K. Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives / Mitchell, K. – London : Bloomsbury, 2013. – 162 p. – ISBN 978-1-4411-8084-1. – Текст : непосредственный.

142. Mitchell, K. History and cultural memory in neo-Victorian fiction. Victorian afterimages / K. Mitchell. – Palgrave Macmillan, 2010. – P. 233. – ISBN 978-0-230-22858-0. – Текст : непосредственный.

143. Neal, A. (Neo-)Victorian impersonations: Vesta Tilly and “Tipping the Velvet” / A. Neal. – Neo-Victorian studies 4(1), 2011. – P. 55-76. – Текст : непосредственный.

144. Nord, D. E. Walking the Victorian Streets: Women, Representation, and the City / D. E. Nord. – London : Cornell University Press, 1995. – p. 284. – ISBN-10: 9780801482915. – Текст : непосредственный.

145. Lefebvre, H. *The Production of Space* / H. Lefebvre ; translated by Donald Nicholson-Smith. – Oxford : Blackwell, 1991. – 464 p. – ISBN 0-631-14048-4. – Текст : непосредственный.

146. Llewellyn, M. “Queer? I Should Say it is Criminal!”: Sarah Waters’ *Affinity* / M. Llewellyn. – Journal of Gender Studies, 2004. – Vol. 13. – No. 3. – P. 203-214. – Текст : непосредственный.

147. Llewellyn, M. Spectrality, S(p)ecularity and Textuality: Or Some Reflections in the Glass / M. Llewellyn. – Haunting and Spectrality in Neo- Victorian Fiction. Possessing the Past : edited by Rosario Arias and Patricia Pulham. – Palgrave Macmillan, 2009. – P. 23-42. – Текст : непосредственный.

148. Light, A. “Young Bess”: Historical novels and growing up / A. Light. – Feminist Review. – London : Routledge, 1989. – P. 57-71. – Текст : непосредственный.

149. Loesberg, J. The Afterlife of Victorian Sexuality: Foucault and Neo-Victorian Historical Fiction / J. Loesberg. – Clio 36.3, 2007. – P. 361–387. – Текст : непосредственный.

150. Manley, L. Cambridge Companion to the Literature of London / L. Manley. – Cambridge : Cambridge University Press, 2011. – 297 p. – ISBN-10: 0521722314. – Текст : непосредственный.

151. Marcus, S. The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England / S. Marcus. – New Brunswick and London : Transaction Publishers, 2008. – 292 p. – ISBN 1412808197, 9781412808194. – Текст : непосредственный.

152. Mars-Jones, A. Inner Steel / A. Mars-Jones. –The Observer Journal, 27 February 2002. – Текст : непосредственный.

153. Massey, D. Space, Place and Gender / D. Massey. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994. – ISBN 0-8166-2617-0. – Текст : непосредственный.

154. Mitchell, K. Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives / Mitchell, K. – London : Bloomsbury, 2013. – 162 p. – ISBN 978-1-4411-8084-1. – Текст : непосредственный.

155. Mitchell, K. History and cultural memory in neo-Victorian fiction. Victorian afterimages / K. Mitchell. – Palgrave Macmillan, 2010. – P. 233. – ISBN 978-0-230-22858-0. – Текст : непосредственный.

156. McCarthy, M. The Construction of Identity in Victorian Sensation Fiction / M. McCarthy. – Doctoral Dissertation. – University of Oxford. – Oxford, 2000. – Текст : непосредственный.

157. McDowell, L. City Life and Difference: Negotiating Diversity / L. McDowell. – Unsettling Cities : edited by John Allen, Doreen Massey and Michael Pryke. – London and New York : Routledge, 1999. – P. 95-136. – Текст : непосредственный.

158. Miller, D. A. Cage aux Folles: Sensation and Gender in W. Collins's The Woman in White / D. A. Miller. – The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century. – University of California Press, 1986. – No. 14. – P. 107-136. – Текст : непосредственный.

159. Milligan, B. Pleasures and Pains: Opium and the Orient in Nineteenth-Century British Culture / B. Milligan. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1995. – 172 p. – ISBN-10: 0813922356. – Текст : непосредственный.

160. Moretti, F. Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Form / F. Moretti. – London : Verso, 1988. – 324 p. – ISBN-10: 0860919064. – Текст : непосредственный.

161. Morland, I. Queer Theory / I. Morland, A. Willox. – Macmillan Education UK, 2004. – 225p. – ISBN 1403916942, 9781403916945. – Текст : непосредственный.

162. Neal, A. (Neo-)Victorian impersonations: Vesta Tilly and “Tipping the Velvet” / A. Neal. – Neo-Victorian studies 4(1), 2011. – P. 55-76. – Текст : непосредственный.

163. Nord, D. E. Walking the Victorian Streets: Women, Representation, and the City / D. E. Nord. – London : Cornell University Press, 1995. – p. 284. – ISBN-10: 9780801482915. – Текст : непосредственный.

164. O'Callaghan, C. “The Grosset Rakes of Fiction”: Reassessing Gender, Sex, and Pornography in Sarah Waters's Fingersmith / C. O'Callaghan. – Critique: Studies in Contemporary Fiction, 2015. – P. 560-575. – Текст : непосредственный.

165. O'Callaghan, C. Sarah Waters Victorian domestic spaces; or the lesbians in the attic / C. O'Callaghan. – Peer English: The Journal of New Critical Thinking, 2014. – P. 122-138. – Текст : непосредственный.

166. Onega, S. Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters' Fingersmith / S. Onega . – Études britanniques contemporaines, 2015. – P.1-11. – Текст : непосредственный.

167. Owen, A. The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England / A. Owen. – University of Chicago Press, 2004. – 344 p. – ISBN-10: 0226642054. – Текст : непосредственный.

168. Palmer, B. Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies in the Twenty-First Century / B. Palmer. – Victorian Studies. Special Issue: Papers and Responses from the Seventh Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, held jointly with the British Association for Victorian Studies, 2009. – Vol. 52. – No. 1. – P. 86-94. – Текст : непосредственный.

169. Palmer, B. Lesbian Gothic: Genre, Transformation, Transgression / B. Palmer. – Gothic Studies, 2004. – Vol. 6. – Issue 1. – P. 118-29. – Текст : непосредственный.

170. Peraldo, E. Literature and Geography: The Writing of Space throughout History / E. Peraldo. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2016. – 490 p. – ISBN (10): 1-4438-8548-7. – Текст : непосредственный.

171. Pettersson, L. E. Neo-Victorian Novels of Spectacle: Mapping Gendered Spaces in the City / L. E. Pettersson. – Thesis Submitted for the Degree of PhD in English Studies Department of English. – University of Malaga, 2013. – Текст : непосредственный.

172. Prieto, E. Literature, Geography and the Postmodern Poetics of Place / E. Prieto. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012. – 246 p. – ISBN-10: 1137031115. – Текст : непосредственный.

173. Pittard, Ch. From Sensation to the Strand / Ch. Pittard. – A Companion to crime fiction : edited by Charles J. Rzepka and Lee Horsley. – Chichester : Wiley-Blackwell, 2010. P. 105-116. – Текст : непосредственный.

174. Pohl, R. Sexing the Labyrinth: Space and Sexuality in Sarah Waters' Affinity / R. Pohl. – Sarah Waters : edited by Kaye Mitchell. – London : Bloomsbury, 2013. – P. 29-41. – Текст : непосредственный.

175. Pleßke, N. The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels / N. Pleßke. – Bielefeld : Transcript Verlag, 2014. – 576 p. – ISBN: 978-3-8376-2672-8. – Текст : непосредственный.

176. Pollock, G. Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art / G. Pollock. – Routledge : London and New York, 1988. – 180 p. – ISBN 10: 0-415-308so-X. – Текст : непосредственный.

177. Powell, K. Women and the Victorian Theatre / K. Powell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – 218 p. – ISBN-10: 0521471672. – Текст : непосредственный.

178. Prettejohns, Gr. Charles Dickens and Southwark / Gr. Prettejohns. – London Borough of Southwark, 1994. – 29 p. – ISBN-10: 0905849116. – Текст : непосредственный.

179. Prieto, E. Literature, Geography and the Postmodern Poetics of Place / E. Prieto. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012. – 246 p. – ISBN-10: 1137031115. – Текст : непосредственный.

180. Pykett, L. The Newgate Novel and Sensation Fiction, 1830-1868 / L. Pykett. – The Cambridge Companion to Crime fiction by M. Priestman. – Cambridge University Press, 2003. – P. 19-30. – Текст : непосредственный.

181. Pykett, L. “The improper feminine”: the women’s sensation novel and the new woman writing / L. Pykett. – Routledge: London and New York, 1992. – 248 p. – ISBN 0-203-37176-3. – Текст : непосредственный.
182. Ray, W. F. Sensation novelists: Miss Braddon / W. F. Ray. – North British Review, 1865. – Vol. 43, – P. 180–204. – Текст : непосредственный.
183. Reilly, L. The Story of the Borough / L. Reilly. – Southwark, London Borough, 2009. – 136 p. – ISBN-10: 0905849442. – Текст : непосредственный.
184. Ross, E. Love and Toil: Motherhood in Outcast London, 1870-1918 / E. Ross. – Oxford: Oxford University Press, 1993. – 336 p. – ISBN 0195365003, 9780195365009. – Текст : непосредственный.
185. Schütting, S. Dirt in Victorian Literature and Culture. Writing Materiality / S. Schütting. – London : Routledge, 2016. – 204 p. – ISBN 9780367175719. – Текст : непосредственный.
186. Scott, W. S. Bygone Pleasures of London / W.S. Scott. – London : Marsland Publications, 1948. – 127 p. – ISBN-10: 111180446X. – Текст : непосредственный.
187. Showalter, E. A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Bronte to Lessing / E. Showalter. – Princeton University Press, 1977. – 392 p. – ISBN-10: 0691063184. – Текст : непосредственный.
188. Showalter, E. Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle / E. Showalter. – London : Virago, 1992. – 256 p. – ISBN-10: 1853812773. – Текст : непосредственный.
189. Smith, A. Haunting / A. Smith. – Routledge Companion to Gothic : edited by C. Spooner and E. McEvoy. – London and New York : Routledge, 2007. – P. 148. – Текст : непосредственный.
190. Smith, G. Dickens and Adaptation: Imagery in Words and Pictures / G. Smith. – Novel Images: Literature in Performance : edited by Peter Reynolds. – London and New York : Routledge, 1993. – P. 49-63. – Текст : непосредственный.

191. Soja, E. W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* / E. W. Soja. – Oxford : Blackwell Publisher, 1996. – 352 p. – ISBN-10: 1557866759.
– Текст : непосредственный.
192. Sullivan, N. *A Critical Introduction to Queer Theory* / N. Sullivan. – New York : New York University Press, 2003. – 240 p. – ISBN-10: 9780814798416. – Текст : непосредственный.
193. Tally Jr., R. T. / *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative* / R. T. Tally Jr. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014. – 236 p. – ISBN 1137449373, 9781137449375. – Текст : непосредственный.
194. Tally Jr., R. T. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* / R. T. Tally Jr. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011. – 231 p. – ISBN 0230120806, 9780230120808. – Текст : непосредственный.
195. Tillotson, K. “Introduction: The Lighter Reading of the 1860's” / K. Tillotson. – *The Woman in White* : edited by K. Tillotson. – Boston, Mass.: Dover, 1969. – Текст : непосредственный.
196. Tomaiuolo, S. *In Lady Audley's Shadow. Mary Elizabeth Braddon and Victorian Literary Genres* / S. Tomaiuolo. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. – 232 p. – ISBN-10: 0748641157. – Текст : непосредственный.
197. Tomaiuolo, S. *Deviance in Neo-Victorian Culture. Canon, transgression, innovation* / S. Tomaiuolo. – London : Palgrave Macmillan, 2018. – 264 p. – ISBN-10: 3319969498. – Текст : непосредственный.
198. Tristan, F. *The London journal of Flora Tristan, 1842 or, The aristocracy and the working class of England* / F. Tristan ; translated by Jean Hawkes. – London : Virago, 1982. – 306 p. – ISBN 0860682145. – Текст : непосредственный.
199. Walkowitz, J. R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London* / J. R. Walkowitz. – London : Virago, 1992. – 353 p. – ISBN 1853815179, 9781853815171. – Текст : непосредственный.

200. Wallace, D. *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900–2000* / D. Wallace. – Springer, 2004. – 269 p. – ISBN 0230505945, 9780230505940. – Текст : непосредственный.
201. Waters, S. *Wolfskins and togas: lesbian and gay historical fictions, 1870 to the present* / S. Waters. – Ph.D. thesis. – Queen Mary and Westfield College, University of London, 1995. – 296 p. – Текст : непосредственный.
202. Waters, S. "A Girton Girl on a Throne": Queen Christina and Versions of Lesbianism / S. Waters. – Feminist Review, 1994. – No 46. – P. 41-60. – Текст : непосредственный.
203. Westphal, B. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* / B. Westphal ; translated by R. T. Tally Jr. – Springer, 2011. – 192 p. – ISBN 0230119166, 9780230119161. – Текст : непосредственный.
204. Wolff, J. *The invisible flaneuse: women and the literature of modernity* / J. Wolff. – Theory, Culture and Society, 1985. – No 2. – P. 37-46. – Текст : непосредственный.
205. Wolfreys, J. *Writing London: Volume 2: Materiality, Memory, Spectrality* / J. Wolfreys. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004. – 262 p. – ISBN-10: 1349422908. – Текст : непосредственный.
206. Wolfreys, J. *Writing London: the trace of the urban text from Blake to Dickens* / J. Wolfreys. – London : Macmillan Press, 1998. – 260 p. – ISBN-10: 0312214529. – Текст : непосредственный.
207. Wood, R. "Walking and Watching" in *Queer London: Sarah Waters' Tipping the Velvet and The Night Watch* / R. Wood. – Journal of Lesbian Studies, 2013. –Vol. 17(3–4). – P. 305–316. – Текст : непосредственный.
208. Worthington, H. *From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes* / H. Worthington. – A Companion to crime fiction : edited by Charles J. Rzepka and Lee Horsley. – Chichester : Wiley-Blackwell, 2010. – P. 12-27. – Текст : непосредственный.

209. Wynne, D. The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine / D. Wynne.
– Palgrave MacMillan, 2001. – 213 p. – ISBN 0-333-77666-6. – Текст :
непосредственный.
210. Yurttas, H. Masquerade in Fingersmith / H. Yurttas. – Journal of Narrative
Theory, 2018. – Volume 48. –No 1. – P. 109-134. – Текст : непосредственный.