

Ольга  
Михайловна  
УШАКОВА,

Надежда  
Федоровна  
ШВЕЙБЕЛЬМАН

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО БРАЙОНИ ТОЛЛИС

(заметки на полях романа  
Й. Макьюэна «Искупление»)

*В статье представлен опыт прочтения романа английского писателя Й. Макьюэна «Искупление». Авторы статьи делают акцент на взаимодействии двух начал романа: этического и эстетического. Элементы онтологической поэтики позволяют выявить основной смысловый стержень романа — «человеческое в человеке» и «литературное в литературе»*

Й. Макьюэн (род. в 1948 г.) является одним из наиболее значительных и признанных писателей современной Великобритании. Его книги несколько раз оказывались в коротком списке премии Букер (роман «Амстердам» удостоен Букеровской премии в 1998 г.). Роман «Искупление» («Atonement», 2001) также получил несколько престижных литературных премий, был экранизирован, а одноименный фильм открывал Каннский фестиваль в 2007 г. (режиссер — Дж. Райт).

К английской литературе вообще и к новой английской литературе, в частности, читатель изначально испытывает доверие: у нее хорошая, проверенная временем репутация. Исходя из этого знания, читатель вправе ожидать от романа, который называется «Искупление», описания истории, в которой герой (а лучше всего было бы, чтобы таковым оказался главный герой) допускает некую «моральную оплошность», которую потом всеми силами старается «искупить». Эту читательскую установку закрепляет и эпиграф из 24-ой главы «Нортенгерского аббатства» Дж. Остен, предлагающий не только конкретный претекст, но и предвосхищающий интеллектуальную игру на обширном интертекстуальном поле на всем протяжении чтения. Занимательный сюжет, любовная история, умение автора удерживать читательский интерес делают роман привлекательным для широких кругов, публике же более подготовленной, несомненно, импонируют обращение к важным этическим и философским вопросам, включение «случая» из частной жизни в глобальный исторический и культурный контекст.

В принципе, как кажется, наши читательские ожидания не обмануты. Первая часть романа выдержана в традициях популярного в английской литературе жанра «усадебного» романа («country-house novel»), переживавшего расцвет в 1930-е гг. (период, когда разворачиваются основные события «Искупления»). Й. Макьюэн



## Современная английская литература: чужое и свое

начинает свое произведение с неторопливого описания подготовки к ужину в семействе Толлисов душным летним вечером 1935 года. Идиллические картины подготовки к «семейному сбору» не очень-то усыпляют бдительность читателя, который понимает, что, вероятно, в этом бесконечном, жарком летнем дне и вызревает то, что породит в конечном итоге «моральную оплошность» героя, или героев, потому что их в романе много. Й. Макьюэн дает характеристики своим героям таким образом, что читатель быстро убеждается в правдивости английской пословицы о том, что в каждой семье есть «свой скелет в шкафу». Уже в первой части романа все «скелеты» семейства Толлис обозначены, и читатель понимает, что, в общем и целом, не все в этой семье благополучно.

Эмилия Толлис, мать семейства, дама сорока семи лет, страдает от перманентных мигреней. Искушенный в психоанализе читатель начала третьего тысячелетия легко определит причины болезни, тем более, что сам автор романа не скрывает своего почтения к учению З. Фрейда (да и его герой Робби Тернер всегда готов задаться вопросом: «А что по этому поводу мог бы сказать Фрейд?»). Головная боль, в частности, усугубляется воспоминаниями о вечно «вторых ролях», на которых Эмилия находилась в детстве. Она всегда была в тени своей энергичной младшей сестры с «энергичным» литературным именем Гермiona. После развода с мужем Гермiona уезжает в Париж, отправив на попечение Эмилии своих детей, пятнадцатилетнюю Лолу и девятилетних близнецов, Джексона и Пьерро. Бедная Эмилия Толлис в очередной раз вынуждена подчиниться чужому решению, как, впрочем, она поступала в течение всей своей жизни, но зато в глазах «общества», как она полагает, ее статус «благородной женщины» заметно укрепит. Показательно, что нерешительность Эмилии автор подчеркивает тем, каким способом эта героиня «бытует» в тексте: она присутствует в нем, если можно так сказать, короткими периодами.

Эта героиня, как никакой другой персонаж романа, живет и действует по модели поведения героини классицистической трагедии, существование которой (именно существование — вялое, аморфное, инертное, болезненно-растительное, а не жизнь) словно бы определено рамками трех единств: места, времени и действия. Она предпочитает находиться в затемненной комнате, — кабинете или спальне, — окна которой всегда плотно зашторены: она дистанцирована от внешнего мира с его непредсказуемостью и необходимостью принимать решения. В мыслях своих она хотела бы, чтобы ее воспринимали как «королеву-мать», которая покидает свои Покои, средоточие власти и тайны (по Ж. Расину), чтобы произнести свое веское слово-указ и тем самым способствовать улучшению нравов и укреплению добродетели в семье. Но, создав для Эмилии Толлис такую рационалистически строгую модель бытования, Й. Макьюэн в дальнейшем добавляет в нее такие детали и уточнения, которые приводят к тому, что модель эта начинает неумолимо «проговариваться» об «онтологической неопределенности» героини.

У Эмилии есть «тайна»: ее муж, Джек Толлис, государственный чиновник высокого ранга, почти всегда на расстоянии от дома, он — «на работе». У него нет желания быть в семье, рядом с детьми и Эмилией, и, скорее всего, у него есть «другие отно-



шения», но «для блага семьи» Эмилия вынуждена делать вид, что эта ситуация — совершенно нормальная. По сути дела, «тайна» Эмилии для всех других является «секретом Полишинеля». Родительская власть, покоящаяся в спальне и кабинете, также элиминирована и не имеет реальной силы, потому что в ней нет важной составляющей — отцовской власти. «Онтологическая неуверенность» Эмилии Толлис подчеркнута ее манерой говорить: мало, негромко, с непременным желанием заручиться поддержкой у слушателей. Свою роль в жизни Эмилия связывает со служением семье, «растворением» в заботах и хлопотах о ней, но Й. Макьюэн показывает, что ее молчаливая, конформистская позиция во многом способствовала распаду семьи и разрушению судеб окружающих ее людей.

Почти полвека тому назад Г. Гарсиа Маркес поведал миру историю Урсулы, героини романа «Сто лет одиночества», которая также не смогла разобраться в том, что же является важным, а что неважным для ее семьи, и потратила всю свою длинную жизнь на то, чтобы попытаться предостеречь последующие поколения семейства Буэндиа от рождения ребенка с поросычьим хвостиком. Если бы она это время потратила на любовь, доброту и нежность по отношению к своим близким, то, вероятно, они оказались бы в большей степени защищены от одиночества. Если Урсула все-таки иногда выслушивала «истории» своих детей, то Эмилия Толлис охотно «освобождает» себя от необходимости делать это: истории эти будут вынуждать Эмилию принимать решения, а она не любит и не умеет этого делать.

Все трое детей Эмилии демонстрируют если не любовь, то видимые знаки уважения к матери. Старший, сын Леон, подчеркнуто вежлив и почтителен по отношению к ней. Будучи человеком непробиваемо-спокойным, и осознавая, что он здесь «временно», «в гостях», Леон всем своим поведением поддерживает авторитет материнской власти, в который сам ничуть не верит. Старшая дочь Сесилия, еще не столь явно порвавшая с домом, также проявляет дочернее послушание, хотя внутренне осознает, что охотно не участвовала бы в ужине, который, по замыслу матери, должен стать символом единения семьи. Основная же интрига романа связана с образом младшей дочери, тринадцатилетней Брайони, которая после отъезда старших детей чувствует себя настоящей хозяйкой дома. Именно образ Брайони позволяет автору соединить обе явные «преднамеренности» романа, как этическую, так и эстетическую.

Образ Брайони объединяет все три части романа. В меньшей степени она представлена во второй части, посвященной описанию военной жизни Робби Тернера, сына уборщицы, способного молодого человека, обучение которого в Кембридже оплачивает Джек Толлис. Именно эта героиня допускает в свои тринадцать лет ту самую «моральную оплошность», намек на которую имплицитно содержится в названии романа. Она вскрывает письмо, адресованное Робби ее старшей сестре Сесилии, и оказывается не только вовлеченной в события из жизни взрослых, но и с каким-то расчетливым исследовательским интересом пытается направлять эти события по нужному ей руслу. К началу событий, о которых идет речь в романе, Брайони написала несколько рассказов и пьесу «Злоключения Арабеллы», которую и хотела разыграть с детьми Гермियोны перед взрослыми.





Г. Дёмин. Диван. 1992

В рассуждениях Брайони о литературе, театре, писательстве чувствуется значительная авторская коррекция, в них проявляется опыт самого писателя и сложившаяся в XX веке традиция осмысления этой проблемы. Мы знакомы с Холденом Колфилдом, героем романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», который также был литературно одаренным человеком и

критически осмыслял состояние современного ему искусства, но который все-таки «не подгонял жизнь под литературу», как это сделала Брайони. Она отказывается от постановки пьесы «Злоключения Арабеллы», в которой речь идет о безрассудной страсти героини к «нечестивому графу-иностранцу», бегстве из дома и позднейшем возвращении в семью и примирении с ней.

Брайони отказывается от постановки потому, что не хочет уступить роль Арабеллы своей кузине, но для себя лично она подготавливает другую, «литературную» мотивацию. Ее не устраивает жанр пьесы: «это был неправильный жанр». Она «расквиталась с драматургией» и обратила свой взор на жанр рассказа, ибо «рассказ не предполагал морали» [Макьюэн 2004: 53,86,49]. Рассказ привлекает Брайони еще и тем, что он воспринимается ею как «простая и прямая форма, не терпящая никакого зазора между автором и читателем <...>. Рассказ — разновидность телепатии» [46]. Брайони еще не осознает, как ей развести жизнь и литературу, они для нее — неразделимые сущности. Тем не менее Брайони понимает, что для литературы необходимо «событие, реальные события, а не ее фантазии», которые бы «ответили на вызов и развеяли миф о ее собственной незначительности» [89]. Вскрывая чужое письмо, она понимает, что «вступает на арену взрослых чувств и притворства», но она готова к этому, потому что это «сулило обогатить ее писания» [129].

Придуманые злоключения вымышленной Арабеллы становятся реальными злоключениями Робби Тернера, которого обвиняют в изнасиловании Лолы, во многом опираясь на «показания» Брайони. В этой почти детективной части романа большую роль играет случай, воображение Брайони и ее не до конца осознаваемая в тот момент ревность. Американский исследователь Х. Блум определяет ревность как «болезнь, складывающуюся из тщеславия и воображения». Он пишет: «Если дар воображения по необходимости произведен от извращенности духа, тогда жи-



вой лабиринт литературы построен на руинах всех наших великодушных побуждений» [Блум 1998: 73].

Собственно говоря, роман Й. Макьюэна «Искушение» — это книга о «человеческом в человеке» и «литературности литературы». Он очень хорошо прочитывается в категориях онтологической поэтики, изучающей «бытийный горизонт» человека, его предназначение, и внушающей «надежду на возможное восстановление человека». С другой стороны, онтологическая поэтика — это «иноформный анализ текста» [Карасев 2001: 10]. Иноформы, по Л. Карасеву, это варианты работы с текстом, отражающие формы и способы художественного воплощения автором того «исходного смысла», который является «первотолчком» для любого произведения. С концепцией «исходного смысла» связаны такие синонимичные понятия как «пред-форма», «пред-текст», «текст-возможность». Три части романа «Искушение» («завершенные незавершенности»), неразрывно связанные друг с другом, тем не менее можно рассматривать как самостоятельные тексты, в которых автор дает читателю возможность познакомиться с разными, «иноформными» вариантами художественного осмысления «исходного смысла».

Взрослая Брайони-писательница создаст впоследствии три варианта той давней истории, но жарким летом 1935 года, став свидетельницей сцены у фонтана, тринадцатилетняя Брайони, только начинавшая считать себя писательницей, и воспринимавшая жизнь «по-литературному», искренне недоумевала по поводу того, что «развитие событий казалось совершенно нелогичным — сцена спасения утопающей героини должна предшествовать брачному предложению» [49]. Впервые жизнь поставила под сомнение книжное знание о жизни и Брайони «остро испытала безотлагательную потребность снова засесть за свои писания <...>. Ей было необходимо просто показать разные способы мышления, такого же яркого, как ее собственное, еще противившееся признанию того, что у каждого — своя живая ментальность» [49]. Вопрос, который младшая сестра задает самой себе: «Является ли Сесилия таким же ярким сгустком жизни, как Брайони?», — звучит как риторический, поскольку в нем уже есть ответ, который устраивает Брайони, поэтому Сесилия, не являющаяся «ярким сгустком жизни», по сути дела, «приговорена» к злоключениям, как и Робби Тернер. Но здесь опытный повествователь Й. Макьюэн переключает внимание читателя со «злоключений» персонажей на «злоключения» рукописи произведения Брайони Толлис, в которой она безуспешно пытается художественно воспроизвести события летнего дня 1935 года, тем самым избавив себя от угрызений совести, и искупить свою вину перед старшей сестрой и Робби. Сам процесс письма «приносил в сюжет нечто, напоминающее природные стихии, — brutальное, быть может, даже преступное, повинующееся законам тьмы...» [129–130].

В романе «Искушение» необычайно сближены два типа автора: «автор обдумывающий» (Брайони, постоянно возвращающаяся к воспоминаниям о летнем дне 1935-го) и «автор пишущий» (Й. Макьюэн, который из всего этого создает роман «Искушение»). Х. Блум, рассуждая о взаимодействии поэтов старшего (предшественники) и младшего поколений (те, кто испытал влияние предшественников),



## *Современная английская литература: чужое и свое*

выделяет шесть позиций, через которые проходит каждый поэт-эфеб (в лексиконе Х. Блума «юный гражданин страны поэзии», то есть поэт, испытывающий в своем творчестве «страх влияния предшественника»). Брайони, каждый раз возвращаясь к воспоминаниям о «сцене у фонтана», дает себе очередной шанс показать свою роль в той истории в более благородном свете.

Содержание романа укрепляет нас в ощущении, что Брайони, постоянно возвращаясь к старой истории, создает целую «типологию уклонений» [Блум 1998: 301], которая позволяет ей до бесконечности «перечитывать» давнюю историю, а, точнее, производить ее постоянную ревизию и пытаться так «прописать» эту историю, чтобы досадная, тревожащая ее «моральная оплошность» была бы предана забвению. Дело осложняется тем, что сама Брайони является как бы своей собственной «предшественницей», изначальный текст которой так и остался неким «пред-текстом», формой подвижной и ускользающей, с которой не удастся долгое время справиться и взрослой Брайони. В данной ситуации «автор пишущий» (Макьюэн) приходит на помощь «автору обдумывающему» (Брайони) и завершает эту историю созданием романа «Искушение». Так же, как и Гарсиа Маркес, с самого начала знавший историю рода Буэндия (она была зафиксирована в манускрипте, многие годы пролежавшем в одной из комнат), Й. Макьюэн уже в самом начале романа сообщает, какой путь становления пройдет Брайони, которая станет известной писательницей: «Шестьдесят лет спустя Брайони опишет, как в тринадцатилетнем возрасте прошла в своих писаниях весь путь развития литературы: от рассказов, основанных на европейской традиции народных сказок, через бесхитростные нравоучительные пьески к беспристрастному психологическому реализму, который открыла для себя однажды знойным утром 1935 года. Она будет отдавать себе полный отчет в некоторой мифологизации собственных воспоминаний и придаст повествованию оттенок самоиронии. Ее проза будет славиться отсутствием нравоучительности, и, как все писатели, одолеваемые одним и тем же вопросом, она будет чувствовать себя обязанной выстроить сюжет своей жизни, цепочку собственного развития, в которой присутствовало сакраментальное звено — момент, когда она обрела себя самое...» [49–50].

Сам Й. Макьюэн не упускает возможности поведать читателю о том, кто повлиял на его становление как писателя: постмодернистский «прозаик-эфеб», как видно из текста, уважительно относится к литературной традиции. Культурный контекст романа представляют Квинт Тертуллиан, «Роман о Розе», Шекспир («Гамлет», «Двенадцатая ночь»), Г. Филдинг, С. Ричардсон, Дж. Остен, Дж. Конрад, А. Хаусмен, Э. Фрейд, Д. Г. Лоуренс, У. Оуэн, У. Х. Оден, Р. Тагор, Т. С. Элиот (Робби Тернер посылал свои стихи в журнал «Крайтерион», редактируемый Элиотом) и т. д. Литературные реминисценции, по всей видимости, выполняют в романе двойную функцию: они, с одной стороны, помогают автору включиться в узнаваемую литературную традицию, с другой стороны, преодолеть «страх влияния» (термин Х. Блума) предшественников. О моральной стороне литературы автор поручает думать «поэту и любовнику» Робби Тернеру, на долю которого и выпало больше всего «заклочений». Размышляя о романе XIX века, он отмеча-



ет не только его свойства («безграничная терпимость и широта взглядов, неназойливая душевная теплота и холодность суждений»), но и приходит к выводу о том, что «восхождение и падение — это сфера ответственности врача, но и литературы тоже» [107–108].

Финал романа в какой-то мере разочаровывает своей «незавершенностью», хотя его можно признать вполне логичным, вытекающим из той череды событий, которые положены в основу сюжета. Семидесятилетняя известная писательница Брайони Толлис приезжает в бывший родительский дом, который давно стал гостиницей, и где многочисленные родственники собираются устроить праздник в ее честь. Молодое поколение, чтобы угодить Брайони, разыгрывает когда-то написанную ею, но так и не поставленную пьесу «Злоключения Арабеллы». Вроде бы все довольны и счастливы, но почему-то в читательской памяти неуместно всплывает фраза из первой части романа: «Старая дама проглотила муху» [132]. Этой «мухой» как раз и является пьеса «Злоключения Арабеллы», которая, как мифологическая эринния, вновь напоминает ей о той «моральной оплошности», которую она допустила в тринадцать лет, в пору эмоциональной незрелости.

Лишь только дочитав роман до конца, можно попытаться ответить на вопрос, которым задаются многие читатели, когда книга только попадает в руки: почему автор в качестве названия выбирает слово «*atonement*»? В финале романа Брайони рассуждает: «No atonement for God, or novelists, even they are atheists» [McEwan 2002: 371]. Брайони пытается в определенном смысле искупить свою вину, но, в конце концов, осознает, что искупление не достижимо. В том числе и потому, что оно «формально», осуществляется через создание некоей искусственной реальности, а не через личное покаяние, действие и страдание. Каков характер этого искупления?

Русское слово «искупление» соответствует двум английским — «*atonement*» и «*redemption*». Первое означает скорее конкретное единичное действие, чем процесс. В словаре Чэмберса дается следующее истолкование: «акт компенсации, возмещения, расплаты за проступок, преступление, грех и т. п.» [Chambers 1996: 81]. Понятие же «*redemption*» толкуется как «1) искупительный акт или состояние искупления; 2) что-либо, что искупает» [Там же: 1167]. В христианской практике «*atonement*» употребляется в значении «искупление, заглаживание вины, умиловление» [Христианство 2001: 36]. «*Redemption*» используется как «искупление, очищение (освобождение) от греха» [Там же: 213]. В теологии для каждого слова также существует свой уровень содержания и интерпретации (этот вопрос достаточно сложный и требует специального рассмотрения). Таким образом, результат авторского лексического выбора позволяет понять, что Брайони изначально стремилась скорее к заглаживанию вины, компенсации в виде творческого акта, а не пыталась ступить на тяжелый и рискованный путь духовного очищения, в том числе сопряженный с реальными проблемами и тяготами «правдолюбца».

С одной стороны, автор не дарует своей героине чувства искупления, напротив, он наделяет пожилую писательницу неизлечимой болезнью, которая, по всем канонам литературы, должна в своих физических проявлениях олицетворять вну-



## Современная английская литература: чужое и свое

треннее душевное беспокойство героини. С другой стороны, все-таки создается впечатление, что героиня в какой-то мере «примирилась» с собой и освободила себя от невыполнимой задачи: подогнать жизнь под литературу.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Макьюэн Й. Искупление / Пер. с англ. И. Я. Дорониной. М.: АСТ ЛЮКС, 2004. 413 с.
2. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1998. 352 с.
3. Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001. 400 с.
4. Христианство. Словарь: слова и выражения на английском, французском, немецком, испанском, итальянском, русском языках / Сост. Н. Н. Поташинская. М.: Междунар. отношения, 2001. 560 с.
5. McEwan I. Atonement. Vintage U. K. Random House, 2002. 372 p.
6. «Atonement» by Ian McEwan. A commentary with annotations / Ed. by K. Hewitt. Perm, 2007. 98 p.
7. An Interview with Ian McEwan / L. Louvell, G. Menegaldo, A-L. Fortin // <http://ebc.chez-alice.fr/ebcauteurs.html>.
8. Chambers 21st Century Dictionary. Chambers, 1996. 1654 p.

Елена  
Леонидовна  
КЛИМЕНКО

## ПОКАЯНИЕ И ИСКУПЛЕНИЕ ЙЕНА МАКЬЮЭНА

*Автор статьи делает анализ нового бестселлера, недавно переведенного на русский язык романа английского писателя Й. Макьюэна «Искупление»*

«Книга, от которой едет крыша и перехватывает дыхание, но легче умереть, чем перестать ее читать!» Это одно из многочисленных восторженных признаний критиков, вынесенных на обложку русскоязычного варианта романа Й. Макьюэна «Искупление». Фраза эта — уже привычный рекламный трюк, однако именно она адекватно выражает и подтверждает тот мистический гипнотический эффект, который неизменно получает читатель от текста романа.

Роман, заверченный в 2001 году, поделен на три части, и в каждой — цепь событий, отпечатавшаяся в памяти главной героини — Брайони Толлис: несколько дней летних каникул 1935 года, проведенных вместе со всеми членами семьи и родственниками в поместье родителей, когда Брайони было 13 лет (Первая часть); драматические события Второй мировой войны, укладывающиеся в один год (сентябрь 1939 — сентябрь 1940 — Вторая часть) и, наконец, 1999 год, когда