

Таким образом, в романе присутствуют и элементы интриги, характерной для *детективного повествования*. При этом все значимые вопросы и потенциальные возможности дать на них ответы содержатся уже на первых двадцати пяти-тридцати страницах романа. Весь остальной текст — только постоянное возвращение к уже заявленным «историям» и попыткам ответить на уже поставленные вопросы.

В романе в размышлениях Тома Крика присутствует мысль о том, что любая *рассказанная история* — это всего лишь попытка «совладать с реальностью», «обхитрить реальность» [Свифт 1999: 29]. Насколько удачно это делает сам Г. Свифт — оценивать читателям.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Свифт Г. Водоземье / Пер. с англ. В. Ю. Михайлина. Новгород, 1999. 381 с.
2. Роман Грэма Свифта «Водоземье»: комментарии / Под ред. К. Хьюитт. Пермь, 2006. 70 с.

Елена  
Сергеевна  
КЛИМЕНКО

### ДРУГОЙ ДИККЕНС: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «БОЛЬШОЙ ЛОНДОНСКИЙ ПОЖАР»

*В предлагаемой статье выявлены интертекстуальные взаимосвязи между романами двух английских писателей XIX и XX веков: Ч. Диккенса и П. Акройда.*

Питер Акройд (р. 1949), пожалуй, один из авторитетных и признанных знатоков английской литературы. В своем первом серьезном труде «Заметки о новой культуре. Эссе о модернизме» (1976) он проявляет себя как оригинальный литературный критик, открыто объявляя британскую литературоведческую школу чересчур традиционной и консервативной и выступая в защиту новой французской постструктуралистской теории. За последние три десятилетия с момента издания этой ранней работы Акройд создал множество критических статей по современной литературе и искусству, британскому театру и кино<sup>1</sup>, а также более 30 книг, среди которых и романы, и биографии, и детские книги, и монументальные произведения, такие как «Диккенс» (1990) и «Лондон. Биография» (2000). Вполне закономерно, что почти все произведения Акройда так или иначе связаны

*021*

## Современная английская литература: чужое и свое

с историей английской литературы. Список имен знаменитых предшественников, биографии которых написаны Акройдом за это время, действительно впечатляет: Оскар Уайльд, Томас Стернз Элиот, Томас Чаттертон, Чарльз Диккенс, Уильям Блейк, Джон Мильтон, Джеффри Чосер, Уильям Шекспир. Многие биографии Акройда, например, «Последнее завещание Оскара Уайльда» (1983), «Чаттертон» (1987) или «Мильтон в Америке» (1996), во многом являются результатом авторского эксперимента, это постмодернистские произведения, которые представляют собой новую оригинальную интерпретацию событий и построены на игре, пародии, пастише, интертекстуальности.

Обращение П. Акройда к жанру биографии связано не с желанием «переписать заново» уже известную историю, но с попыткой пролить новый свет на развитие английской литературы в поисках ответа на вопрос о назначении искусства в целом и о своем месте в литературе в частности. Важнейшие для Акройда темы и мотивы: самоопределение, поиск истоков, связь с прошлым, увлеченность историей, и, конечно, Лондон как локус, в котором все разъятые связи могут быть восстановлены, где прошлое встречается с настоящим и даже будущим, — все эти темы находят отражение в первом романе Акройда «Большой лондонский пожар», вышедшем в свет в 1982 г.

Этот роман Акройда прошел почти незамеченным, он удостоился лишь нескольких негативных отзывов. Барри Льюис в своей монографии «My words echo thus», посвященной Акройду, приводит высказывания критиков о том, что «катастрофа в финале весьма предсказуема», что Акройд «скуп на описания» и роман «слишком лаконичен и не эмоционален» [Lewis 2007: 25]<sup>2</sup>. Все эти недочеты Акройд восполнит в своих новых романах. Каковы бы ни были достоинства и недостатки романа «Большой лондонский пожар», он обозначил контуры той поэтики, которой Акройд останется верен во всех последующих произведениях. Именно в этом романе впервые обозначился и излюбленный прием Акройда — смешение разных нарративов, фрагментарность повествования, «вкрапление» исторического прошлого в рассказ о сегодняшнем дне.

«Большой лондонский пожар» — это своего рода переработка, продолжение романа Ч. Диккенса «Крошка Доррит» (1855–57). Акройд, как и другие писатели конца XX века, вступает в диалог с традицией, пытаясь воссоединить историю с современностью. Главный герой романа, режиссер Спенсер Спендер, снимающий документальное кино, задумывает создать экранизацию романа «Крошка Доррит», максимально приблизив фильм к тексту Диккенса и взяв за основу сценария лишь первую часть романа, действие которой происходит в Лондоне. Съемки, по его оригинальной идее, должны быть натурными — все сцены должны быть отсняты на настоящих улицах Лондона и в настоящей тюрьме. Роэн Филлипс, то ли критик, то ли писатель, «обретающийся» в Кембридже и размышляющий о большом труде, посвященном Диккенсу, пишет сценарий. Директор отдела финансирования Фредерик Ластламберт подбирает актеров и находит деньги на съемки фильма. Юная Одри Скелтон, живущая в той же части Западного Лондона, где некогда находилась тюрьма Маршалси, после спиритического сеанса начинает отождествлять себя с Эми Дор-

рит. Крошка Артур, маньяк с больным воображением, после совершенного им убийства попадает в тюрьму Вормвуд Скрабс, где ведутся съемки фильма. Двух других второстепенных персонажей объединяет тема покинутости: жена Спенсера, Летиция, осознает себя ненужной мужу, вечно занятому съемками, а бойфренд Одри, Тимоти, остается один на один с самим собой даже когда он рядом с Одри, поскольку она как обычно бредит наяву и не замечает его присутствия.

Таким образом, роман Акройда повторяет характерную структуру викторианского романа, в котором несколько сюжетных линий развиваются параллельно на протяжении повествования, пока не сталкиваются и не переплетаются в один прекрасный момент, являющийся в то же время кульминацией произведения. В романе Акройда таким моментом становится пожар, учиненный Одри на съемочной площадке, среди складов на берегу Темзы. Одержимая идеей остановить съемки фильма, Одри не собиралась никого убивать, однако Спенсер, вдохновитель экранизации и режиссер, гибнет в огне, и в то же время Крошка Артур устраивает массовый побег арестантов из Вормвуда.

Следуя викторианскому канону, первые четыре главы последовательно представляют нам главных персонажей: Крошку Артура, Одри Скелтон, Спенсера Спендера и Роэна Филлипса. Все персонажи имеют какое-либо отношение к Диккенсу: или они живут в том же месте, где происходит действие романа «Крошка Доррит» (Одри, Тимоти, Крошка Артур), или ими руководит профессиональный интерес (Спендером и Филлипсом). Даже второстепенные персонажи так или иначе вспоминают о Диккенсе. Например, Джоб Пенстоун, преподаватель социальной истории, читает Спенсеру целую лекцию о «антикапиталистических», «антииндустриальных» взглядах Диккенса, о том, что он прежде всего «социальный пророк» [Askroyd 1988: 83]. Студентки Пенстоуна предлагают свежий феминистский взгляд на творчество Диккенса: «Его (Диккенса) женские персонажи всегда жалкие, псевдомужественные фигуры» [Там же]. Еще один персонаж, финансовый директор Ластламберт, говорит Спенсеру, что «Крошка Доррит» — одно из самых запоминающихся произведений Диккенса, хотя он не помнит, о чем оно, но «там такой блестящий язык, а чувства просто восхитительны» [Там же: 51]. Акройд иронизирует над своим героем: он слышал, что книга знаменита, но никогда ее не читал или не вчитывался, не давал себе труда по-настоящему пережить судьбу Крошки Доррит. Та же ирония звучит и в сцене с портретом Диккенса: Спенсер наносит Роэну Филлипсу визит в Кембридже и видит портрет Диккенса во всю стену, не подозревая, что только за несколько часов до его прихода Роэн вытащил этот портрет из дальнего шкафа. В данном случае Акройд воссоздает знаменитую диккенсовскую иронию, и это уже интертекстуальность на уровне приема.

Пожалуй, в романе Акройда наиболее «диккенсовскими» представляются персонажи, не разглагольствующие о нем, а неосознанно воплощающие дух его романов. Чаще всего это люди, выпадающие из окружающей их среды, — сумасшедшая Одри, вообразившая себя инкарнацией Крошки Доррит, и убийца Крошка Артур. Помимо них есть и другие — бродяги, нищие, городские сумасшедшие, которые и не подозревают о том, что они словно сошли со страниц диккенсовских романов.

## *Современная английская литература: чужое и свое*

Фигуры нищих и бродяг не менее знаменательны и у Диккенса и у Акройда. В первых же главах романа «Крошка Доррит» Артур Кленнэм, вернувшийся из Китая, идет по Лондону и с удивлением замечает, насколько много нищеты и грязи на улицах. Его же глазами мы видим и Подворье Кровоточащего Сердца, пристанище лондонской бедноты: «Закоренелое нищенство втягивало им голову в плечи, сгибало их трясущиеся колени, застегивало, закалывало, подвязывало, подштопывало их одежду, обтрепывало края петель, лезло наружу грязными обрывками тесемок, винным перегаром дышало изо рта» [Диккенс 1960: 116]. Члены семьи Крошки Доррит — тоже нищие. Эми, родившаяся в тюрьме, только и видит, что отчаявшихся разорившихся, опустившихся людей. В романе Акройда казалось бы второстепенная фигура нищенки обретает символические черты; другие персонажи видят ее то тут то там, она везде и нигде: «Старая женщина вышла из-за угла, толкая перед собой тележку и таща еще одну позади себя. Тележки были набиты старыми тряпками и обрывками газет, старыми бутылками заполненными ветошью. Она бездумно складывала вещи в тележку; никто никогда не видел и, возможно, на протяжении многих лет никто и не притрагивался к тому, что находилось на дне. Эти тележки напоминали остатки улиц Челси: ненужный мусор — вот та история, которую еще можно было здесь найти» [Askroyd 1988: 14]. В романе Акройда нищие и попрошайки часто собираются у станций метрополитена, словно приходят из некоего подземного царства.

Интертекстуальные связи с романом Диккенса эксплицитны: не только персонажи Акройда постоянно рассуждают о «Крошке Доррит», сам автор также предваряет повествование кратким изложением первой части романа Диккенса. Немного неоправданным, на наш взгляд, кажется деление романа «Большой лондонский пожар» на две части — слишком очевидно здесь стремление Акройда повторить композицию «Крошки Доррит», чтобы лишней раз акцентировать связь с Диккенсом<sup>3</sup>. Однако событием, служащим разделительной чертой, можно считать состояние Одри Скелтон. К концу первой части она окончательно теряет ощущение реальности и начинает изъясняться фразами из романа, который, кстати, никогда не читала, чем окончательно отпугивает от себя Тимоти. Именно через Одри с ее видениями устанавливается наиболее очевидная связь с романом Диккенса, поскольку здесь Акройд прибегает к открытой цитации. Например, в начале романа Одри снится, что ее отец попал в тюрьму за долги, и она обнимает и утешает его. Сон Одри — дочь, утешающая отца-арестанта — основан на сюжете «Крошки Доррит». На спиритическом сеансе Одри дословно повторяет слова Крошки Доррит, которые та произносит во время своего визита к Артуру Кленнэму (часть I, глава XIV): «Лондон кажется таким большим, таким чужим, таким пустынным» [Диккенс 1960: 111]. В романе Акройда целые сцены из «Крошки Доррит» цитируются напрямую, поскольку их разыгрывают актеры. Наиболее примечательными оказываются сцены в тюрьме, им Акройд уделяет большое внимание, а также сцена у реки из главы XIV «Бал Крошки Доррит», в которой Эми встречает безумную женщину на улицах ночного Лондона: «Я никогда не осмелилась бы прикоснуться к вам, если бы не думала, что передо мною ребенок» [Там же: 115]. Эта фраза служит

завязкой романа «Большой лондонский пожар», она внезапно возникает в сознании Спенсера — постановщика фильма.

Детство Спенсера прошло в той же части Лондона, в которой происходит действие «Крошки Доррит», поэтому он решает снять фильм, возможно, для того, чтобы ухватив дух города, объяснить самого себя («Теперь он нашел тему фильма — это сам Лондон» [Askroyd 1988: 12]). Для Спенсера, как для режиссера, Лондон прежде всего — картинка, изображение, он воспринимает город визуально, даже роман Диккенса он помнит по гравюрам. Именно гравюры в дневнике Диккенса формируют образ Лондона и, пожалуй, оставляют более яркое впечатление, нежели сам текст: «Крошка Доррит». Он помнил этот роман только по серии гравюр в огромной книге в матерчатом переплете, и он помнил то ощущение нарастающего ужаса, которое эти гравюры вызвали в нем: дома, теснящиеся, как гробницы, юная девушка, как лучик света, блуждающий вдоль берега реки, тюремный двор...» [Там же].

Как отмечает Сюзана Онега, Спенсер Спендер и Роэн Филлипс оба являются пародиями на самого П. Акройда: один разделяет страсть Акройда к истории города, другой — профессор Кембриджского университета, тоже любит смешивать в своих произведениях историю и вымысел. В финале романа оба осознают тщетность своих попыток воплотить гений Диккенса: «Диккенс понимал Лондон... Он знал, что город заставляет людей странно вести себя, как будто они одержимые, что ли...» [Там же: 16], — говорит Спенсер. С точки зрения С. Онеги, «Лондон обладает трансисторическими магическими чертами, суть которых удалось ухватить Диккенсу» [Онега 1999: 25]. Таким образом, признание Спенсера «я никогда не понимал Диккенса» равносильно тому, чтобы сказать «я никогда не понимал Лондон».

Мотив ошибки, заблуждения, «неправильности» происходящего постоянно возникает в романе. Вместо викторианского Лондона на съемочной площадке перед нами дешевые декорации, серые холсты, развешенные на складских помещениях вдоль Темзы, бутафорский Лондон. Актеры переигрывают, и Спенсеру приходится давать им пояснения и переснимать каждую сцену по несколько раз. Роэн Филлипс проводит время в «псевдовикторианском мюзик-холле», где «молодая женщина, наряженная в то, что приблизительно напоминало викторианский костюм, распевала сентиментальную балладу» [Askroyd 1988: 68]. Вместо Маршалси перед нами настоящая тюрьма, населенная не идиллическими исстрадавшимися должниками, как у Диккенса, а настоящими преступниками. В конце романа Спенсер с отчаянием замечает, что сама идея фильма — ошибка, слишком вымученной и фальшивой представляется его экранизация «Крошки Доррит».

Для читателя, не знакомого с текстом Диккенса, останется скрытым тот факт, что романы связаны не только сюжетом. Интертекстуальные связи между романами Диккенса и Акройда обнаруживаются на разных уровнях текста. От почти дословной цитации и пересказа некоторых сцен романа Диккенса до «ошибок», поскольку герои Акройда не помнят текст, перевирают его. Есть даже смысловые ошибки, некий «интертекст-перевертыш». Роэн Филлипс называет неразвитую подопечную Эми Доррит, Мэгги «Little Mother», хотя на самом деле в романе Диккенса этим

## *Современная английская литература: чужое и свое*

именем («Маленькая мамочка») называет Крошку Доррит сама Мэгги. У Диккенса Артур Кленнэм влюбляется в Крошку Доррит и женится на ней, у Акройда его тезка — Крошка Артур — убивает «свою единственную любовь», восьмилетнюю девочку. Кстати, в имени Крошки Артура (**Little Arthur**) одновременно смешаны имена двух главных героев романа Диккенса: Крошки Доррит (**Little Dorrit**) и Артура Кленнэма (**Arthur Clennam**)<sup>4</sup>.

С точки зрения Барри Льюиса, «Большой лондонский пожар» — «эхо» «Крошки Доррит», иными словами текст романа интертекстуален от начала до конца. Особенно это касается изображения города, вернее двух городов, поскольку перед нами викторианский Лондон и Лондон 1980-х годов. Несмотря на отдаленность и непохожесть двух эпох, все же Лондон — образ, который наиболее тесно связывает оба романа. Таков был замысел Акройда — построить повествование не столько на сюжетных переключках с «Крошкой Доррит», сколько своим текстом напомнить читателю то впечатление, которое производит роман Диккенса, и прежде всего воспроизвести ощущение мрачного смрадного Лондона.

Действительно, в «Большом лондонском пожаре», как и в «Крошке Доррит», Лондон предстает как своего рода «бесплодная земля»: «В то время, когда создавался роман “Крошка Доррит”, Диккенс купил дом неподалеку от Рочестера, город утомил его, и ощущение жестокости и безличности города мрачным отпечатком ложится на его повествование» [Lewis 2007: 18]. В главе III «Дома» Диккенс показывает нам Лондон, каким увидел его свежим взглядом приезжего Артура Кленнэма. Это весьма неприглядная картина: здесь «нестерпимый звон колоколов», «теснота улиц», «все уныло, однообразно», «кругом лачуги», это «удушливый, грязный город», в котором даже «чистая вода, в субботу вечером налитая в кувшин, в воскресенье утром уже не годилась к употреблению». Диккенс зачастую строит описание на антитезе: деревня — райский сад, город — ад; после дождя в деревне стоит благоухание, а в городе — вонь. Ночной город, по которому вынуждена идти Крошка Доррит, просто страшен: «Зрелище позора, нищеты, бесприютности, безобразная изнанка жизни великой столицы; сырость, холод, быстрый бег облаков в небе и томительная медлительность мрачных ночных часов. Таковы были развлечения на балу, с которого Крошка Доррит вернулась, усталая и измученная, в сером туманном свете дождливого утра» [Диккенс 1960: 116].

Хотя в «Крошке Доррит» можно встретить удивительные метафоры, когда город словно одушевляется и осветляется автором, все же цветовая гамма города в романе Диккенса преимущественно серая: «темные, сырые, кишащие всяким людом улицы», «серый дом», «свинцовое небо», «суровые темные воды Темзы», «мрачные ночные часы», «мрачноватый свет», «ночь сырая и темная», «темные подворотни», «темный переулок», «темные закоулки». Наиболее значимое место в этой унылой картине отводится тюрьме Маршалси, в которой родилась и выросла Эми Доррит. Годы, проведенные за решеткой, оставляют неизгладимый след в душе всех членов семьи Дорритов, кроме Эми.

Спустя столетие после гибели тюрьмы Маршалси дух именно этой тюрьмы по-прежнему сохраняется на улицах Лондона, его незримое присутствие ощущает



Н. Щетина. Костер у озера. 1999

Одри Скелтон: «Где-то здесь было так много горя и страданий когда-то» [Askroyd 1988: 34]. Даже Спенсер испытывает на себе воздействие тюрьмы, хотя сам никогда не был ее узником: «Он думал, что когда живешь рядом с тюрьмой, то даже не замечаешь ее. Но все вокруг нее кажется мертвым — улицы, крошечные садики перед домами, и сами дома красного кирпича, похожие на средневековые печи, — все мертвое или умирающее. Смерть. Все кругом — вся округа как будто бы задерживала дыхание слишком долго» [Там же: 11]. Герои Акройда прогуливаются по улицам, где некогда была тюрьма Маршалси: «Это было небольшое пустое пространство с двумя-тремя скамейками в центре, оно было окружено огромными монолитными кусками камня, так что напоминало незаживающую рану» [Там же: 24]. Сменяются эпохи, проходят годы и столетия, но это место остается неизменным: «Безнадежность витала в воздухе, проникая повсюду, как и запах самой тюрьмы, так же как ощущение тщетности всего, которое невозможно истребить и возникает только в таких гнетущих местах» [Там же: 57]. О том, что Лондон существенно не изменился со времен Диккенса, говорит и Джоб Пенстоун: «Нищеты, или как мы предпочитаем называть ее — лишения, сейчас в Лондоне столько же, сколько было в XIX веке» [Там же: 81].

— ДС.

## Современная английская литература: чужое и свое

Лондон Акройда не менее мрачен, его персонажи блуждают по городу, не находя себе места, в попытках разорвать порочный круг бесцельного существования: «Лондонская ночь ничего не обещает... В других городах ночь полна движения и обещаний; в Лондоне она напоминает одеяло, накинутое на птичью клетку» [Там же: 73]. Для описания города Акройд использует отталкивающие метафоры, например: «Весна настала в Лондоне неожиданно, как-то случайно. Как продукты глубокой заморозки, которые внезапно положили на теплую тарелку, город, казалось, подтаивает по краям» [Там же: 105]. В конце романа Летиция видит грязных и потрепанных людей на автобусной остановке и ей кажется, «будто на всем городе лежит некая порча, которая в свою очередь оставила на его обитателях эти знаки, словно симптомы отвратительной болезни» [Там же: 135].

Надо заметить, однако, что в романе Акройда наиболее существенно меняется не город, а люди, подверженные его пагубному влиянию. Персонажи Диккенса монументальны, как герои былинного эпоса, их чувства вполне определены. Облик диккенсовских персонажей определяется их чувствами и поступками, для них очевидна разница между любовью и ненавистью, жадностью и щедростью, жестокостью и нежностью. Они живые и полнокровные, хоть и вымышленные создания. У Акройда герои потеряны и одиноки, не в состоянии разобраться в себе самих, не говоря уже об окружающих.

В акройдовском романе все попытки персонажей найти себя именно в этом городе обречены на неудачу. Одри сходит с ума, полагая, что она — реинкарнация Крошки Доррит, и окончательно теряет себя, погружаясь в безумие. Тимоти не в состоянии разобраться в своей сексуальной ориентации, Летиция обнаруживает, что и жизнь с мужем, и с любовником одинаково пуста и бессмысленна. Роуэн Филиппс в силу своего цинизма не может обрести покой и продолжает рыскать по ночному Лондону в поисках острых и захватывающих приключений, каждый раз находя лишь одно — будничные секс с чужими ему людьми. Герои Акройда неопределены, они не знают, чего хотят, не уверены в том, что чувствуют, их контуры размыты, в то время как город вокруг них, по контрасту, незыблем и постоянен. Позже Акройд скажет о романе «Крошка Доррит» — «There's no escape from the prison of the self» [Lewis 2007: 22] («Невозможно бежать из тюрьмы своего "я"»). Эти же слова вполне можно отнести и к его собственным персонажам.

Текст Акройда опирается на текст Диккенса, в нем множество явных цитат и скрытых ассоциаций с романом «Крошка Доррит», и только название романа не является интертекстуальным. В духе постмодернистской игры заголовки обманывают ожидания читателя, поскольку сюжет романа не имеет ничего общего с легендарным Большим лондонским пожаром 1666 года, уничтожившим большую часть британской столицы. Сюзанна Онега в книге «Метарассказ и миф в романах Питера Акройда» пытается объяснить несовпадение названия и содержания романа, резонно спрашивая: «Почему сиквел романа "Крошка Доррит" назван в честь события, имевшего место в XVII, а вовсе не в XIX веке?» [Онега 1999: 25]. Она предлагает вариант ответа, с которым нельзя не согласиться: «Вероятнее всего предположить, что в данном случае происходит отказ от понятия исторического или линейного времени в

пользу циклического времени мифа» [Там же: 25]. Во времени и пространстве мифа, отмечает Онега, грандиозный пожар всегда символизирует завершающий этап периода упадка или хаоса. У Акройда огонь несет тот же смысл<sup>5</sup>. Большой лондонский пожар 1666 года, а также пожар, уничтоживший в 1885 году тюрьму Маршалси, и пожар в финале романа выстраиваются в одну ассоциативную цепочку, благодаря которой и создается образ Лондона как мифического города, уничтоженного стихией огня, но возрождающегося вновь, подобно легендарным городам древности Карфену и Трое. Нам представляется необходимым установить интертекстуальную связь и с «Крошкой Доррит» и упомянуть, что роман Диккенса тоже завершается сценой пожара — убийца и мошенник Ригго гибнет в огне, который охватывает старый мрачный дом Кленнэмов. Обе эти сцены в романах Диккенса и Акройда, являясь лишь плодом авторского воображения, также неизбежны и закономерны, как настоящие, повторяющиеся из века в век пожары на улицах реального Лондона. Таким образом, название романа Акройда, на первый взгляд кажущееся неподходящим, отражает связь прошлого и настоящего, вымысла и реальности.

Идея Акройда, как нам кажется, заключалась в том, чтобы, обратившись к тексту Диккенса, показать, как существенно меняется эпоха, распадаются смысловые связи, но город продолжает влиять на его обитателей из века в век все с той же силой. Роман Акройда — не повторение и даже не продолжение «Крошки Доррит», разыгранное в новых, современных декорациях, а скорее основа, от которой Акройд смог оттолкнуться, чтобы начать размышлять об истории, о судьбе литературного произведения, о нашем его восприятии. Это рассказ о современной Англии, в котором Лондон играет довольно значимую роль, и попытка воссоздать диккенсовский Лондон Акройду несомненно удастся. Как и во многих более поздних романах, для Акройда важна мысль о бесконечности и бессмертии Лондона, и для подтверждения этой мысли он избирает «Крошку Доррит» — одно из ярчайших произведений английской классической литературы, в котором нашел отражение город, каким он был в XIX веке. Для Акройда прежде всего важен реальный Лондон, его истинный дух. Потому для него так неоспорим авторитет Диккенса, ибо он один из немногих писателей, которым удалось уловить дух Лондона. Описывая город, воссоздавая его силой своего воображения, и тот и другой неизбежно преображают его — Акройд переоткрывает заново для нас диккенсовский Лондон, сплетая воедино город реальный и город, рожденный авторской фантазией.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наиболее интересные статьи, рассказы, публичные выступления, лекции были изданы отдельной книгой под редакцией "The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures" (Chatto and Windus, 2001).

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод оригинальных источников принадлежат автору статьи.

<sup>3</sup> В романе «Крошка Доррит» две части: «Бедность» и «Богатство», книга первая завершается, когда семья Дорритов неожиданно получает богатое наследство и, наконец, покидает тюрьму Маршалси.

<sup>4</sup> Это имя — «ономастический палимпсест», как характеризует его С. Онега [Онега, 1999: 22].

## Современная английская литература: чужое и свое

<sup>5</sup> Мотив тотального разрушения города во время пожара, носящего апокалиптический характер, не раз будет повторяться в других произведениях Акройда (роман «Хоксмур» (1985) открывается описанием Большого лондонского пожара 1666 года, роман «Дом доктора Ди» завершается пожаром в доме Джона Ди и его гибелью, в книге «Лондон. Биография» Акройд целую главу посвящает красному цвету, символизирующему Лондон).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ackroyd P. The Great Fire of London. The University of Chicago Press, 1988. 169 p.
2. Диккенс Ч. Крошка Доррит // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. Т. 20. М.: Художественная литература, 1960.
3. Dickens Ch. Little Dorrit. Aldine Publishers and Co, Boston, 1874. 861p.
4. Hänninen Ukko. Rewriting literary history: Peter Ackroyd and intertextuality [Dissertation]. University of Helsinki, 1997 <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/hanninen/>
5. Lewis B. My words echo thus. Possessing the Past in Peter Ackroyd. The University of South Carolina Press, 2007. P. 17–25.
6. Onega S. Metafiction and Myth in the novels of Peter Ackroyd. Camden House, Columbia, South Carolina, 1999. P. 20–32.



И. Щетинин. Шаманка. 2001