

Продолжилась и история английской сказки. В этом свете и на книги Бисета, Дарелла, Хоггарт (о Гарри Поттере я не говорю, поскольку это не литература) следует взглянуть по-другому. Да, это все же продолжатели сказки, только уровень их чуть слабее. Но ведь и Грэм смотрелся несколько бледно на уровне Кэрролла.

Я не буду здесь подробно анализировать сказку Хорвуда, она заслуживает большего чем тезисы в одну страницу. Но мне бы хотелось обратить на нее внимание литературной критики, что же касается читателя, то я, надеюсь, что он ее уже оценил, хотя может быть и не осознал идеи преемственности.

Примечания:

1. Мамаева Н. Н. Христианство и «Хроники Нарнии» К. С. Льюиса. // Известия Уральского университета. 1999. Вып. 2. С. 114–118; Она же. «Светлее алмазов горят в небе звезда...» // Там же. 2000. Вып. 8. С. 96–106; Она же. Это не фантазия! // Там же. 2001. Вып. 11. С. 33–47; Она же Христианство и «Хроники Нарнии» К. С. Льюиса. // Актуальные проблемы культурологии. -Екатеринбург, 1997. С. 28; Она же. Английская и советская детская сказочная повесть: парадигмы и параллели. // Актуальные проблемы культурологии. Екатеринбург, 2001. С. 114–115; Она же. Мамаева Н. Но евангелие от Льюиса. // История церкви: изучение и преподавание. Екатеринбург, 1999. С. 127–131; Она же. История Великобритании в сказках «старой Англии» Р. Киплинга. // Орел шестого легиона. 2000. Вып. 2. С. 111–112; Она же. Миф о Толкиене. // Молодая мысль на пороге нового века. Екатеринбург, 2000. Ч. 1. С. 30–32; Она же. Творчество Толкиена как продолжение традиций английской литературной сказки. // Дергачевские чтения. Екатеринбург, 2001. Т. 2. С. 381–384.

© Маркин А. В.

г. Екатеринбург

ИДЕЯ «КАТАСТРОФЫ» В СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЕ НОВЕЛЛЫ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «ЗВЕРЬ В ЧАЩЕ»

Генри Джеймса нередко обвиняли в чрезмерной виртуозности, в избытке мастерства, в том, что он, стараясь выразить некие невидимые глазу оттенки образа, мысли и чувства, запутывался в бессодержательных мелочах. Герберт Уэллс «сравнивал Джеймса с «могучим», но болезненным бегемотом, который решил любой ценой, даже ценой своего достоинства, достать горошину, закатившуюся в дальний угол его логовища» [4: 375]. Представляется, однако, что в конечном счете никакие детали произведения, никакие «ошибки» и «просчеты» автора не являются бессодержательными и так или иначе выражают какой-то смысл, хотя и не обязательно художественный. Предметом настоящей работы являются нарушения сюжетной логики в новелле Генри Джеймса «Зверь в чаще» (1903).

Новеллу эту обычно включают в число «страшных» или «таинственных» повестей Джеймса. Между тем ничего собственно страшного в ней не происходит. Герой — Джон Марчер, ничем не примечательный джентльмен скромного достатка; он сторонится общества и охотно общается лишь со своим единственным другом — мисс Мэй Бартрем, видимо, тайно в него влюбленной. На протяжении многих лет в его жизни ничего не меняется. После смерти мисс Бартрем Марчер путешествует, через год возвращается в Лондон и умирает на ее могиле (по-видимому, от сердечного приступа). В истории Марчера нет ни призраков, ни теней; сам герой кажется не более значительным, чем чеховский Ионыч, с которым у него есть определенное сходство: оба героя бессмысленно сберегают свои душевные

силы, оба отказываются от любви, у обоих было даже *gendez-vous* на кладбище. Джеймс, как и Чехов, изображает бессобытийное течение жизни своего героя. Элемент страшного не включен в событийный ряд; он присутствует лишь как предмет рефлексии героя. Дело в том, что с юных лет Марчер предчувствовал, что его ждет какая-то одновременно ужасное, героическое и позорное событие, что это событие его так или иначе не минует: голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет. В новелле специально подчеркивается, что это предчувствие ни на чем не основано, ничто в жизни Марчера не предвещает никакой опасности. Смысл предчувствия как будто раскрывается в финале рассказа: на могиле Мэй Бартрем Марчер понимает, что то ужасное, чего он ждал, уже произошло; позорным провалом оказалась его пустая жизнь. «Спасением была бы любовь к ней; вот *тогда* его жизнь действительно стала бы жизнью» [3: 431]. Зверь прыгнул, — настолько повторяет Джеймс, подразумевая, что история Джона Марчера — притча о бессмысленно прожитой жизни.

Но такое завершение отнюдь не кажется логичным. Ведь в жизни и смерти Марчера нет ничего ни страшного, ни позорного, ни героического; в них нет ничего *трагического*: «Истинная трагедия, — писал Иннокентий Анненский, — никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности» [1: 405]. Жизнь и смерть Марчера всего лишь абсурдны. Марчеру на кладбище кажется, что любовь была бы спасением от катастрофы. Но если вся проблема — бессмысленность его жизни, то он ошибается: любовь не спасает от абсурда. В самом деле, что бы изменилось, если бы однажды Марчер сказал бы Мэй: «Я люблю вас», — а она бы ему ответила: «Я тоже вас люблю»?

В новелле неоднократно отмечается нетривиальность Марчера, при том, что автор ничего не сделал для того, чтобы читатель мог сам в этом убедиться. В герое нет ничего примечательного, за исключением его знания о грозящей ему катастрофе. С другой стороны, по мнению мисс Бартрем, глубоко нетривиальны их с Марчером отношения. Но это означает, что именно эти отношения и заключают в себе нечто катастрофическое, нечто такое, что, будь оно осуществлено, действительно бы поставило Марчера за грань общества, навлекло бы на него мученья и позор и в то же время, конечно, спасло бы его от банальности. Но это означает, что «любовь» надо здесь понимать как-то иносказательно, ибо что же могло бы быть банальнее любви в ситуации Марчера и Мэй Бартрем? В том-то и дело, что любовь должна была стать не соскальзыванием в банальность, а спасением от нее, то есть катастрофой.

Подтверждением этого может служить удивительная забывчивость Марчера: он забыл множество деталей своего давнего общения с Мэй в Италии; забыл даже, что *ей одной* он доверил свою страшную тайну; забыл, что когда-то, как двусмысленно замечает Мэй, они с нею *заходили далеко*. Такая забывчивость Марчера в сфере его самых главных жизненных интересов указывает на активную работу механизмов вытеснения. Марчер забыл, потому что хотел забыть; забыл о прошлом, потому что в прошлом он был свободнее, чем в настоящем. Не случайно первая встреча героев произошла в Италии, с образом которой сознание европейцев XIX века связывало представление о душевной свободе и чувственной раскованности.

При этом в структуре новеллы обнаруживается неконструктивное противоречие. Классическое завершение не вяжется с содержанием; последнее оказывается одновременно и выявленным, и замаскированным. Между тем значение формы, как учил Гегель, в том и состоит, чтобы выявлять содержание, быть «переходом

содержания в форму» [2: 224]. Противоречие не может быть объяснено художественным замыслом: оно обусловлено внешней по отношению к тексту реальностью викторианской культуры и уровнем развития художественного языка.

Примечания:

1. Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988.
2. Гегель Г. В. Ф. Логика // Гегель. Соч. Т. 1. М.; Л., 1930.
3. Джеймс Г. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. Л., 1979.
4. Урнов М. В. На рубеже веков: Очерки английской литературы. М., 1970.

© **Марьясова О. В.**
г. Екатеринбург

САМОКРИТИКА ФЕМИНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ СИМОНЫ ДЕ БОУВАР

Известная французская писательница и философ Симона де Бовуар выпустила свою знаменитую книгу «Второй пол» в 1949 г. Женщины, читавшие её, называли её новой Библией. Из-за этой работы С. де Бовуар причислили к рядам феминисток и даже назвали родоначальницей новой волны феминистического движения. Сама же она не считала себя таковой.

Эссе «Второй пол» было ею написано под давлением Сартра, и идея была подсказана Сартром. «В «женском уделе» он, похоже, усмотрел крайний вариант «удела человеческого» с его заброшенностью в мир «абсурда», «утраченного смысла» и «тошноты» [1: 8]. «Второй пол» стал не только специальным исследованием женской судьбы, но и подтверждением идей экзистенциализма, продолжением «размышлений философа-экзистенциалиста над судьбой человека...» [1: 16].

В центре внимания книги «Второй пол» — женская личность и «ситуация» женщины в истории. «Симона де Бовуар рассматривает эту «ситуацию», используя концептуальную схему Сартра, с её понятиями свободы воли, трансцендентности/имманентности, автономии, самоосуществления через «проект» [1: 14]. Философские взгляды Бовуар нашли своё отражение и в её художественном творчестве. Основное внимание в философском эссе и в художественных произведениях писательница уделяет взаимоотношениям мужчины и женщины — отношениям Субъекта и Объекта, Я и Другого. Центральной мыслью книги «Второй пол» является то, что мужчина всегда полагает себя как Субъект, Я, а женщину — в качестве Объекта, Другого. Бовуар рассматривает такое зависимое положение женщины в различных ситуациях её бытия: замужество, влюблённость, материнство и т. д. Писательница так же предлагает женщине определённую «этику освобождения» от так называемой «вечной женственности».

Поведение, свойственное мужчинам и женщинам, а соответственно, и миф о «вечной женственности», веками складывались в истории человечества. Схемы такого поведения можно найти в различных социологических работах. Вот несколько примеров: «Мужчине можно проявлять нетерпение; женщина должна обладать безграничным терпением. Мужчина может быть критически настроенным; женщина должна всегда соглашаться и оказывать поддержку»... «Идеал женщины обычно связывали с заботами о доме и детях...» [3: 328-329].

«Женщины считались ограниченными по своей природе. Поскольку они способны рожать детей, за ними закреплялось «право» отвечать за воспитание детей и уход за ними. Женщины изображались как хрупкие, слабые, импульсивные,