

Министерство образования и науки Российской Федерации
государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева»

Институт (Факультет) _____
Кафедра _____

(Ф.И.О. студента-магистранта)

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема _____

Направление _____
(код и наименование направления)

Магистерская программа _____
(наименование программы)

**Допущена к защите
Заведующий кафедрой**

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный руководитель

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Студент

(фами-

лия, инициалы)

(дата, подпись)

Красноярск 2016

Реферат

Одним из злободневных направлений исследовательского поиска считается исследование художественной циклизации, ставшей предметом научного интереса еще в XIX веке и продолжающей оставаться в центре внимания в связи с непрерывностью бытования циклов как приема выражения продуктивной направленности эры века XX.

Цель настоящего исследования – на основе анализа теоретического наполнения понятий «цикл» и «циклизация» в современном литературоведении обосновать правомерность рассмотрения романов Э.Л. Войнич как цикла романов.

Данная цель определила следующие важнейшие задачи нашей работы:

1. На основе существующих вариантов осмысления категорий «цикл» и «циклизация», выявить типологические признаки, свойства и закономерности существования цикла как целостности особого рода;
2. Рассмотреть мотив как циклообразующий прием в романах об Оводе;
3. Выявить закономерности построения образов с точки зрения циклообразования в интересующих нас текстах;

Исследовать приемы циклизации на композиционно-структурном уровне в романах Э.Л. Войнич об Оводе.

Новизна исследования в том, что представленная диссертация является первой работой, в которой использовались новейшие исследования в области поэтики цикла для анализа художественной структуры романов Э.Л. Войнич.

Изучив проблему циклизации, мы сделали главный вывод, согласно которому художественная структура романов Э.Л. Войнич уподобляется по

многим своим компонентам общей схеме цикла романов. Последнее играет важнейшую роль в истолковании этих произведений как единого целого.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. ОСОБЕННОСТИ ПРОЗАИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА.....	12
1.1. Определение прозаического цикла.....	12
1.2 Цикл и эпопея: сходства и различия.....	16
1.3. Понятие «трилогии». Ее соотношение с циклом романов.....	19
1.4. Циклообразующие факторы.....	20
Глава 2. СИСТЕМА МОТИВОВ В РОМАНАХ ВОЙНИЧ ОБ ОВОДЕ.....	26
2.1. Определение «мотива» и его разновидности.....	26
2.2. Сюжетообразующие мотивы в цикле романов об Оводе.....	32
Глава 3. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНАХ «ОВОД», «ПРЕРВАННАЯ ДРУЖБА», «СНИМИ ОБУВЬ ТВОЮ».....	46
3.1. Архетипические модели как циклообразующий компонент.....	46
3.2. Оппозиция «герой/антигерой».....	51
3.3. Герои-наставники.....	65
3.4. Герои-служители.....	74
Глава 4. КОМПОЗИЦИЯ РОМАНОВ Э.Л. ВОЙНИЧ ОБ ОВОДЕ.....	84
4.1. Поэтика композиции.....	84
4.2. Идеологический план в романах об Оводе.....	96
4.3. Пространственно-временной план.....	100
4.4. Психологический план.....	107

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	110
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	120
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	126
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	137

Введение

Одним из злободневных направлений исследовательского поиска считается исследование художественной циклизации, ставшей предметом научного интереса еще в XIX веке и продолжающей оставаться в центре внимания в связи с непрерывностью бытования циклов как приема выражения продуктивной направленности эры века XX. Циклизация как процесс «соединения групп самостоятельных творений в новейшие многокомпонентные художественные единства – циклы» имеет большое значение, так как используя ее, создатель получает вероятность расширения границ жанра для отображения целостной картины мира.

При всем этом цикл понимается как сверхжанровое единство, владеющее условно стабильным типом структуры и неизменными признаками. Цикличность расценивается исследователями как особенная художественная возможность: любой текст, входящий в цикл, имеет возможность присутствовать как самостоятельная художественная единица, хотя, будучи извлеченной от него, утрачивает часть собственной эстетической значимости.

Литература рубежа XIX – XX вв. характеризуется активным циклообразованием (Э. Золя, Т. Драйзер, Дж. Голсуорси, Дж. Джойс и др.). Ярким примером этого факта можно считать цикл об Оводе Э.Л. Войнич (1897 – 1945), для которой циклизация стала одним из конкретных проявлений внутреннего единства большей части творчества.

В целом, литературное творчество Э. Л. Войнич относится к наследию британской литературной традиции рубежа XIX – XX веков. Как и в иных национальных литературах этого переходного периода, во многих текстах британской прозы возрождается романтический пафос, восстанавливается романтическая концепция взаимоотношений человека и мира. Эстетика неоромантизма, как зачастую именуют романтическое движение границы XIX – XX ве-

ков, владела солидными художественными возможностями. Вопрос о существовании человека в мире предстает в похожем художественном тексте в определенном ракурсе – в безусловном, универсальном противостоянии общечеловеческого и общественного, и гуманистическое разрешение данного инцидента требует коренной перемены не только каких-нибудь жизненных событий, но и внутреннего мира человека, его перерождение.

В целом (и с некоторой долей относительности) всю отечественную (на западе текстами британской писательницы интересовались мало) критику о творчестве Войнич можно разделить на два периода: дореволюционный и советский.

Первый в этом ряду представлен несколькими рецензиями в различных журналах, вышедших с 1900 по 1905 гг.: «Мир Божий», «Русская мысль», «Жизнь», «Журнал для всех», «Правда».

Во этих всех рецензиях можно выделить ряд единых линий (надлежит отметить, что анализу подвергался исключительно «Овод», про другие романы писательницы критики, статей и т. д. ничтожно мало), сообразно которым: 1) «Овод» – удовлетворительное с художественной позиции творение, которое можно поставить в один ряд с романом Р. Джованьоли «Спартак» (другими словами, также успешно подобрана итальянская тема); 2) с идейной позиции роман, вроде как, безуспешный, поскольку провозглашает мысль революционного насилия, с иной, – успешный, поскольку клеймит католическую церковь, утрачивающую в глазах как православного мира, так и западного свое воздействие и авторитет; 3) осуждается чрезмерная романтизированность «Овода» и безбожие.

Академическое английское литературоведение отвергло творчество Войнич. Ни в многотомных справочниках, ни в подробнейших трудах по литературе, где упоминаются и третьестепенные писатели, о Войнич не упомянуто ни слова. И только в некоторых американских энциклопедиях и бри-

танском биографическом словаре имеются небольшие данные о ней: когда родилась, где обучалась, а также общий характер написанного ею. Исключением в данном ряду считается несколько работ британского критика марксистского толка Арнольда Кеттла, где подчеркивается идея о несправедливом забвении творчества Войнич, а также своеобразие и незаурядность художественного стиля писательницы.

Объектом исследования является теоретическое осмысление цикла и циклизации в мировой литературе разных эпох, и особенности проявления циклизация в романах Э.Л. Войнич.

Предметом исследования являются такие циклообразующие факторы, как система мотивов, персонажей и композиционная структура.

Материалом исследования является цикл романов Этель Лилиан Войнич об Оводе: «Овод», «Прерванная дружба», «Сними обувь твою».

Теоретико-методологической основой настоящего исследования являются:

– труды ученых, посвященные рассматриваемым в нашей работе проблемам поэтики: организации текстового пространства, роли автора в литературном произведении и др. (А.П.Скафтымов, Б.А. Успенский, В. Шмид, Л.И.Тимофеев, В.Е.Хализев, В.И Тюпа и др.).

– исследования по теории и истории цикла (А.Н.Веселовский, Б.В.Томашевский, В.М.Жирмунский, Ю.М.Лотман, Л.Я.Гинзбург, М.Н.Дарвин и др.);

– работы, посвященные творчеству Э.Л. Войнич, в которых рассмотрены особенности системы образов в романах писательницы об Оводе, проблема автора, особенности стиля др. (И.М. Катарский, Е.А. Таратута, Т.А. Шумакова, Г.В. Аникин, М. Маркушевич, М.И. Воропанова, Н.Ю. Жлуктенко и др.)

Актуальность исследования заключается в том, что одним из

недостаточно изученных циклов является цикл романов об Оводе. А поскольку с конца XIX в. и до наших дней литература все больше склонна к таким большим формам как эпопея, роман-эпопея и цикл, потому что мысль творца не уместается в масштабах одного тома или же одного романа, то данная проблема представляет в настоящий момент определенный интерес. Рассмотрение циклизации как метода творения специальной целостной структуры в романах Э.Л. Войнич видится нам на данный момент важной проблемой, позволяющей в широком литературном аспекте обнаружить отличительные черты поэтики ее творчества.

Несмотря на внимание к проблеме художественной циклизации, с нашей точки зрения, мало изучена специфика циклизации в творчестве Э.Л. Войнич. В отношении большей доли творчества писательницы данная художественная направленность проявляется особо ясно. Исследований, в которых бы выделялись циклообразующие факторы романов Войнич об Оводе, нет.

В связи с этим цель настоящего исследования – на основе анализа теоретического наполнения понятий «цикл» и «циклизация» в современном литературоведении обосновать правомерность рассмотрения романов Э.Л. Войнич как цикла романов.

Данная цель определила следующие важнейшие задачи нашей работы:

1. На основе существующих вариантов осмысления категорий «цикл» и «циклизация», выявить типологические признаки, свойства и закономерности существования цикла как целостности особого рода;
2. Рассмотреть мотив как циклообразующий прием в романах об Оводе;
3. Выявить закономерности построения образов с точки зрения циклообразования в интересующих нас текстах;

4. Исследовать приемы циклизации на композиционно-структурном уровне в романах Э.Л. Войнич об Оводе.

Суть гипотезы исследования состоит в том, романы Э.Л. Войнич «Овод», «Прерванная дружба» и «Сними обувь твою» являются циклом романов об Оводе, объединенных такими циклообразующими факторами, как система мотивов, система персонажей, композиция.

Методология исследования опирается на системный и целостный подходы к романам писательницы. При анализе конкретных произведений используются описательный, структурно-композиционный, структурный методы, мотивный анализ.

Научная новизна исследования обусловлена выбором объекта исследования и новыми подходами к романам Э.Л. Войнич об Оводе. В диссертации впервые:

- обнаружены особенности и принципы циклизации в творчестве Э.Л. Войнич на идейно-содержательном и структурно-композиционном уровнях;
- аргументированы главные циклообразующие факторы в прозе Этель Лилиан Войнич — авторская концепция личности (внутренняя фокализация), основанная на этико-эстетическом принципе приятия мира и реализуемая на всех уровнях композиционной структуры; типы персонажей в романах, система мотивов (схожая во всех романах сюжетная схема, отсюда — фабула).

Новизна материала, привлекаемого в диссертации:

Представленная диссертация является первой работой, в которой использовались новейшие исследования в области поэтики цикла для анализа художественной структуры романов Э.Л. Войнич.

Практическая значимость работы

Материалы и итоги исследования могут быть применены в вузовском курсе истории зарубежной литературы, в спецкурсах и семинарах по исследованию литературы рубежа XIX – XX вв., а также быть использованными в школьном преподавании – для подготовки уроков внеклассного чтения, темы которых связаны с исследованием зарубежной литературы рубежа XIX – XX вв. в контексте трудностей неоромантической зарубежной литературы, например, образа «бунтаря». Трудности циклизации, схожести сюжетных схем, «бу- меранговой» композиции – отличительные приметы творчества Войнич – кроме того могут быть рассмотрены на материале данного исследования ее про- зы. Изучение творчества этого творца не только дает богатые историко- литературные познания, но и открывает находящийся в нем очень большой высоконравственный потенциал, осмысление которого может быть ориенти- ровано на осознание постоянных основ мира, что считается одной из ключе- вых целей исследования литературы.

Структура работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключе- ния, методической части, приложения и библиографии.

Глава 1. Особенности прозаического художественного цикла

1.1. Определение прозаического цикла

Прозаический цикл обладает древней историей. Самые ранние из них, ставшие известными письменности, – это циклы легенд, саг, сказок. Прогрессировал он и в новое, и в новейшее время. XX век в мировой литературе связан с расцветом этого вида текстопостроения как в поэзии, так и в прозе. Исследователь Л.С. Яницкий в работе «Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре» утверждает, что в XX веке циклизация встречается не только в литературе, но и в культуре вообще. Причиной этого явления отмечается компенсаторная функция цикла: «когда разрушаются традиционные формы целостности, цикл как бы удерживает художественные произведения от распада и энтропии, выполняет объединяющую функцию, связывая воедино различные произведения. Так развивается цикличность художественного мышления, когда автор задумывает и создает свое произведение в рамках более широкого контекста из нескольких произведений» [65; С.15]. Как утверждает исследователь А.С. Янушкевич в своей работе «Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман — Гоголь», «...первое, что формировало концепцию, своеобразную философию прозаического цикла, было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы, повести в систему и целостность. Соотношение частного и общего, бытового и бытийного обусловило тенденцию, авторскую интенцию к собиранию и обобщению разнообразных жизненных материалов» [66; С.10].

В научных источниках циклом часто называют сборники рассказов как одного автора, так и их коллективов (О.Г. Егорова, В.Г. Поттосина, С.Г. Носовец). Скорее всего, важную роль в этом процессе занимают определения

редакторов, сильно распространившиеся в наше время (по большей части при публикации фантастики и фэнтези, когда циклизацию текстов одного автора называют словом «цикл»). Другое направление можно заметить в работах исследователей нашего времени: они словно специально стараются не употреблять термин «цикл», вводя на его место другие жанровые обозначения («роман в рассказах», «книга», «роман-цикл») [44; С.19].

Все это, в первую очередь, можно прокомментировать тем, что не определено место прозаического цикла в жанровой системе, среди исследователей нет единства во мнении – рассматривать его как самостоятельный жанр или нет (например, Н.Л. Лейдерман, Г.И. Соболевская и др. рассматривают его как самостоятельный жанр, У.Фохт, Г.М.Фридендер, Ю.В.Лебедев и др. – нет). Сложно определить жанровую парадигму текста, если перед нами не единое произведение, а собрание вполне самостоятельных текстов, которые вместе создают новое сочинение. Ведь конкретно жанр произведения «представляется наиболее очевидным принципом обобщения, располагаясь между индивидуальными произведениями и литературными универсалиями» [66; С.5].

В «Литературной энциклопедии», или «Словаре литературных терминов» в 2-х т. под ред. Н. Бродского дается следующее определение:

«ЦИКЛ (от греч. κύκλος — круг) означает, в применении к литературе, ряд произведений, связанных общим сюжетом и составом действующих лиц. Цикл, в той или иной своей форме, составляет принадлежность как литературы античной, так и литературы средневековой. Встречается он и в новой литературе, и в русской народной словесности» [36; С.378].

Автор словарной статьи указывает, что следует производить разграничение видов цикла на те, где циклизация — результат последующего разработки уже данного отчасти материала, и на те — где циклизация есть реализация основного композиционного замысла. Первый вид более

типичен для поэзии древней и средневековой, второй — для произведений новой литературы [36; С.378].

Во «Введении в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины» под ред. Л.В. Чернец говорится, что «под литературным циклом (гр. *Kyklos* — круг, колесо) обычно подразумевается группа произведений, составленная и объединенная самим автором и представляющая собой художественное целое. Литературный цикл распространен во всех родах словесно-художественного творчества (Ш. Бодлер «Цветы зла», «В поисках утраченного времени» М. Пруста) и исторически является одной из главных форм художественной циклизации (тенденции к группировке) произведений наряду с другими формами: традиционным сборником, антологией, книгой стихов и т. п.» [16; С.485].

В эпосе заметную циклообразующую роль выполняет образ объединяющего повествователя. «Художественный цикл следует считать не столько жанром, сколько *сверхжанровым* единством или такой художественной системой, в которой составляющие ее элементы (отдельные произведения), сохраняя целостность, могут давать различный и непредсказуемый, с точки зрения одного жанра, художественный эффект» [16; С.485].

Таким образом, «циклическая форма — это «открытое множество» при наличии «общей идеи», то есть — это «форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и воссоздающих *динамический образ* этого художественного целого» [16; С.486]. В циклической форме на первый план выходит *сама связь частей*. При этом связность частей (отдельных произведений) в цикле качественно отличается от их взаимодействия в самодостаточном литературном произведении прежде всего тем, что она не носит «готового» вида (например, последовательности повествования), но существует как

возможность, активизирующая читательское восприятие [16; С.486]. Таким образом, связь отдельных произведений в цикле, а также последовательность этой связи приобретает определяющее значение. Внутренняя организация циклической формы в чем-то мере близка монтажной композиции, главное в которой, по словам С. М. Эйзенштейна, является то, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [24; С.34].

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под ред. А.Н. Николукина цикл определяется как «объединение нескольких независимых произведений в особое целостное единство» и предлагается по степени авторского участия подразделять на авторские и неавторские: к первым относятся те, состав и последовательность произведений в которых обозначена автором, ко вторым — собранные вместе редакторами или исследователями. По истории создания авторские циклы делятся на изначально задуманные как единое целое, а также на составленные после написания отдельных произведений [37; С.1510].

В «Словаре литературоведческих терминов» С.П. Белокуровой цикл понимается как «ряд художественных произведений, как правило, одинакового жанра, объединенных общей темой, героями, повествователем, но сохраняющих относительную самостоятельность и вне цикла, например: цикл новелл Дж. Боккаччо «Декамерон» и др. Зачастую он формируется без участия автора, существуют циклы, составленные редакторами или исследователями» [14; С.292].

Таким образом, все варианты обозначают цикл как некое объединение нескольких произведений. В первом источнике указывается, что основанием для этого объединения служат общий сюжет и общий состав действующих лиц. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под ред. А.Н. Николукина не указывается, что служит основой для объединения

произведений в циклы, но есть указание на то, что цикл — особое целостное единство (чего нет в остальных источниках, где сообщается только о признаках цикла); на то, что каждое из его произведений является независимым. В последнем представленном источнике подробно сказано о факторах, служащих для объединения произведений в циклы: один жанр (*как правило*), общая тема и действующие лица, самостоятельность вне цикла, общий повествователь. В первом же источнике говорилось только об общей теме и действующих лицах.

Таким образом, исходя из существующих определений, дадим рабочее определение, которое будет использовано нами в дальнейшем исследовании:

Цикл — сверхжанровое единство нескольких самостоятельных произведений, объединенных общей темой, действующими лицами, общим повествователем, в особое целостное единство, где соединение самостоятельных частей (отдельных произведений) не носит «готового» вида (например, последовательности повествования), но присутствует как возможность, обостряющая читательское восприятие.

1.2. Цикл и эпопея: сходства и различия

В книге «Современный английский роман» (1971) и в последующих работах, Г.В. Аникин выявляет преимущественные признаки [10; С.16] для таких жанров, как «эпический цикл» и «эпопея».

Говоря о необходимости дифференцирования этих понятий, исследователь выявляет, что и для эпического цикла, и для романа-эпопеи существуют особые художественные законы [6; С.4]. «Роман-эпопея в большей степени воспроизводит поэтическое, героическое состояние мира. В романе-эпопее сюжетобразующим началом становится судьба человеческая,

судьба народная, события национального и мирового значения. Жанр эпического цикла в основном воспроизводит «прозаическое» состояние мира, хотя может отражать в определенной мере и героическое» [6; С.5].

Подтверждение этому можно найти в различных словарных статьях и исследованиях. Так, И.А. Книгин в «Словаре литературных терминов» дает следующее определение эпопеи и роману-эпопеи: «эпопея (от греч. – слово, повествование; творю) — крупное по объему стихотворное или прозаическое произведение, касающееся общенациональной тематики. В начальные периоды развития словесности преимущественно использовалась разновидность героического эпоса, изображавшая наиболее важные события и коллизии жизни: мифологически осознанные народной фантазией столкновения природных сил, а также военные столкновения» [32; С.241]. «В дальнейшем, осмысливая национально-исторические проблемы, литература пришла к созданию романов-эпопей. В некоторых романах-эпопеях события национально-исторического масштаба являются причиной формирования характеров главных персонажей («Война и мир» Л.Н. Толстого, «Тихий Дон» М.А. Шолохова), в других – становление характеров главных героев происходит в контексте их активного участия в исторических событиях («Петр Первый» А.Н. Толстого, «Красное колесо» А.И. Солженицына)» [32; С.242].

В «Словаре литературоведческих терминов» С.П. Белокуровой роман-эпопея определяется как «роман (или цикл романов), изображающий большой период исторического времени или значительное, судьбоносное событие в жизни нации (война, революция и т. д.). Для Э. характерны: широкий географический охват, отражение жизни и быта всех слоев общества, народность содержания. Примерами романов-Э. в зарубежной литературе являются произведения М. Сервантеса, Ф. Рабле, О. Бальзака, в русской литературе XIX – XX вв. – «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Тихий

Дон» М. А. Шолохова, «Живые и мертвые» К.М. Симонова, «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака [14; С.298]».

Таким образом, отличительной чертой романа-эпопеи является огромный масштаб изображаемых событий. В центре внимания не частная жизнь человека/семьи и пр., а целой нации. История здесь — главное действующее лицо. В цикле же на первый план выходит личность, в нем на фоне истории показана судьба человека, а не наоборот.

В качестве отличительного признака романа-эпопеи Г.В.Аникин называет слияние различных романских жанров (биографического, воспитательного, психологического, исторического). «Эпический цикл тоже тяготеет к этому, но синтеза не достигает. В эпическом цикле жанровые разновидности чаще существуют как отдельные произведения, входящие в цикл на равных правах» [6; С.5].

Основной жанрообразующей чертой эпического цикла, по мнению автора, являются особые внешние и внутренние сцепления между отдельными входящими в цикл произведениями. «Диалектика композиционного построения в эпическом цикле состоит в том, что каждый из относительно самостоятельных его элементов является в то же время частью целого» [7; С.16-17]. «На примере «Чужих и братьев» Чарльза Сноу, Г.В. Аникин, исходя из этих положений, определяет эти тексты как эпический цикл. Он показывает, что несмотря на широкое изображение действительности, на охват большого временного периода, в этом цикле нет жанровых признаков характерных для романа-эпопеи: «роману Ч.Сноу свойственно многообразие индивидуальных судеб, множество сюжетных лиц, групповые сцены; однако в них нет народно-исторической темы, которая бы спланировала многоплановое повествование в единый сюжет социально-исторического содержания» [28; С.83].

Литературовед фиксирует, что Сноу воссоздает не все общество в целом, а только некоторые его аспекты и тенденции. Он не затрагивает жизнь народа, жизнь рабочего класса. В эпическом цикле Сноу действие начинается с кануна первой мировой войны и завершается в конце 60-х годов. Этот период в пятьдесят лет охватывает множество судеб и событий. В цикле нет основной завязки и основной развязки. Можно указать лишь на завязки и развязки отдельных сюжетных линий [28; С.85].

Цикл «Чужие и братья» дает глубокое реалистическое изображение английской действительности на протяжении полувека, с критической точки зрения показывает английское буржуазное общество. Эпоха отображается в плане административно- бюрократических и семейно-бытовых отношений, а не войн, революций и пр. [58; С.100].

1.3. Понятие «трилогии». Ее соотношение с циклом романов

В «Словаре литературоведческих терминов» С.П. Белокуровой дается такая трактовка термину «трилогия»:

«ТРИЛОГИЯ – (*от греч. tri – три и logos – слово*) – произведение, состоящее из трех самостоятельных, имеющих особые заглавия частей, которые объединяет общий замысел, а также персонажи, переходящие из одной части в другую. Например: "Детство", "Отрочество", "Юность" Л.Н. Толстого, "Детство", "В людях", "Мои университеты" М. Горького и др.» [14; С.157].

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под ред. А.Н. Николюкина дано такое определение термину «трилогия»:

«Трилогия – это литературное произведение одного автора, состоящее из трех самостоятельных частей, объединенных замыслом автора в единое

целое» [37; С.1021].

В словаре литературоведческих терминов Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева находим следующее толкование термина:

«ТРИЛОГИЯ (греч. *trilogia*, от *tri* – три, *logos* – слово) – три самостоятельных произведения, объединенных в одно целое общностью идей, преемственностью сюжета, главными героями. Трилогия возникла в древнеафинском театре, в позднейших литературах - в поэзии и прозе [...] Мировая литература 20 в. широко использовала форму трилогии для раскрытия сложных и противоречивых явлений жизни. Появляется серия трилогий у Голсуорси («Сага о Форсайтах», 1922, «Современная комедия», 1929, «Конец главы», 1931-33). Написав роман «Собственник» об английских накопителях Форсайтах, Голсуорси лишь через много лет возобновил повествование о семье Форсайтов, которое и вылилось затем в две трилогии о Форсайтах. Мартин Андерсен-Нексе (1906 – 54) раскрыл важнейшие этапы борьбы не только датского, но и европейского рабочего движения. Писатели-очевидцы больших социальных потрясений создают трилогии, посвященные современности (М. Пуйманова, У. Фолкнер)» [48; С.389].

При сопоставлении понятий «цикл» и «трилогия» приходим к выводу о синонимичности терминов при основном отличии – количестве романов. Мы в данной работе будем рассматривать трилогию как цикл романов.

1.4. Циклообразующие факторы

«Авторский прозаический цикл различается не только по наличию авторского заглавия, композиции и составу. Данные признаки могут характеризовать также иные варианты циклизации. Авторский прозаический цикл выглядит как система особым образом организованных относительно

друг друга элементов. Единство структуры обеспечивается связями на уровне изображения картины мира и выражения точки зрения, на уровне сюжета, композиции, системы персонажей, повествования. Таким образом авторский прозаический цикл функционирует не как группа текстов, а как один единый текст» [35; С.141].

К активным циклообразующим факторам можно отнести: систему персонажей, общность сюжетных конфликтов и коллизий, повествование (систему мотивов), особую композицию, единство проблематики, единый образ автора, образно-стилистические решения [49; С.5].

Каждую группу текстов (сборник, подборка) возможно увеличить или уменьшить без особых потерь для входящих в нее текстов, потому как каждый отдельный текст в данных группах автономен. Оставаясь относительно самостоятельным, каждый текст, входящий в цикл, в то же время является и частью единой системы. Причем системные взаимоотношения между текстами-частями цикла возникают на всех уровнях структуры (предметно-образном, сюжетном, персонажном, повествовательном, мотивном) [13; С.18].

Цикл формируется из самостоятельных текстов, каждый из которых закончен и самодостаточен и может существовать как независимое произведение («Господин Паран» Ги де Мопассана). «Локальность темы, завершенность сюжета гарантируют единство и законченность каждого конкретного текста. Поэтому когда из самостоятельных текстов образуется цикл, они не перестают самостоятельными хотя бы по той причине, что между ними не существует детерминирующей связи. Но в то же время тексты следуют друг за другом в такой последовательности, которая гарантирует достаточно четкую ассоциативную связь. Основой ассоциативной связи становится взаимодействие между самодостаточными текстами на различных уровнях структуры: лексическом, сюжетном, композиционном, на уровне

системы персонажей и т. д. Причем циклообразование определяется не одной доминирующей связью (близость темы, персонажей и т. п.), а системой соотношений» [13; С.20]. Скажем, в «Господине Паране» Ги де Мопассана такая связь возникает за счет вариативности темы (все тексты о любви), повторяющегося мотива (разочарования в отношениях), повторяющейся сюжетной схемы (встреча – любовные отношения (или их предчувствие) – разлука) и типологически сходных образов мужских персонажей.

Таким образом, оставаясь самостоятельными, произведения в системе цикла являются, в то же время, эпизодами, частями единого авторского высказывания. Каждый отдельный текст в цикле репрезентирует не завершённый художественный мир, а лишь какую-то часть его. Он находится во взаимодействии с другими текстами-эпизодами, границы между которыми проходят через перенос в пространстве, перерыв во времени и перемену в составе персонажей [13; С.23].

«На уровне композиции единство цикла (как и любого текста) определяется рамкой «начало – конец». В начале текста (введение, вступление, пролог, начальный фрагмент первого текста-эпизода) программируется структура всего цикла: основные мотивы, композиция, сюжетная схема. Также в начале текста часто присутствуют элементы, открыто манифестирующие его единство. Такими элементами могут быть мотивировка повествования и / или заявленный как персонаж единый повествователь. В конце текста (заключение, эпилог, заключительный фрагмент последнего текста-эпизода) происходит итоговая концентрация ключевых элементов высказывания, каким является цикл (прямые оценочные суждения персонажа-повествователя, описание ситуации рассказывания, основные мотивы цикла)» [13; С.24].

Итак, начало и конец – это «обозначенные» фрагменты, обладающие высокой ценностью в отношении всего цикла, причем, начало особенно

важно, потому что оно создает установку на циклическое текстопостроение. Именно в начале мотивируется единство эпизодов персонажем-повествователем и описанием общей для всего цикла ситуации рассказывания [59; С.180].

Касаемо такого циклообразующего фактора, как мотив, то «на уровне организации повествования единство цикла обусловлено спецификой функционирования системы мотивов. Специфика состоит в том, что разные мотивы разных текстов-эпизодов семантически тождественны. Их взаимодействие позволяет читателю соотносить тексты-эпизоды по ассоциации» [13; С.36].

Взаимодействие мотивов является основой взаимодействия персонажей и событий, их ассоциативного объединения и, как следствие, формирования метаобразов цикла [13; С.36]. Именно на основе взаимодействия мотивов в «Воскресных прогулках парижского буржуа» Ги де Мопассана формируется метаобраз буржуа. В цикле дан широкий обобщенный образ мелкого буржуа: зарождение идеи о прогулках («Приготовление к путешествию») – дорожные приключения («Печальная повесть») – буржуа интересуется только своими нуждами и проблемами («Открытое собрание»). Соотнесенные по ассоциации в своей совокупности эти эпизоды формируют единый образ «мелкого буржуа».

Термин «сюжет» по отношению к циклу можно использовать достаточно условно. «Сюжет в цикле может реализовываться как за счет элементов причинно-следственного повествования в цикле, так и за счет взаимодействия отдельных эпизодов (ассоциативные связи). Функции отдельного эпизода в общем сюжете за счет элементов причинно-следственного повествования определяются преобладанием в данном эпизоде тех или иных мотивов, о чем говорилось выше» [13; С.41].

Говоря о сюжете, считаем важным сказать, что А.М. Люксембург

выделяет такой характерный для циклов прием, согласно которому то, что в одном романе является второстепенным эпизодом, в другом становится стержнем сюжета [40; С.135-148].

«Функционирование героя-повествователя в цикле может быть различно в зависимости от того, является или не является повествователь персонажем. В случае, когда повествователь представлен персонажем, его статус как главного героя цикла и сюжет самоопределения эксплицированы. Повествователь заявлен в начале цикла, где высказывает свое идеологическое кредо. Дальнейшие части цикла – последовательные этапы реализации, проверки этого кредо, которое может подтверждаться еще раз в заключение повествования» [13; С.42].

Если повествователь не является персонажем, сюжет самоопределения реализуется на уровне сюжетных мотивов («Господин Паран» Ги де Мопассана») [13; С.42].

Термин "сквозной персонаж" обозначает героя, кочующего из одного литературного произведения в другое; лицо, игравшее ведущую роль в одном из произведений, затем возникает в других (иногда уже в качестве второстепенного персонажа как Эжен де Растиньяк в «Человеческой комедии» Оноре Бальзака), раскрываясь с новой стороны и в иных обстоятельствах.

Сквозной персонаж в прозаическом цикле выполняет важнейшую функцию — с его помощью создается единый художественный мир из различных самостоятельных и сюжетно законченных произведений. Также сквозной персонаж определенным образом воздействует на читателя, так как если понравившийся образ в одном романе присутствует и в другом, то второй скорее будет прочитан.

Образ сквозного персонажа не стоит на месте, он меняется от произведения к произведению. Возвращение персонажей позволяет

реалистически многосторонне раскрыть характеры и судьбы людей.

Использование или неиспользование возвращающихся персонажей существенно отражается на подходе к изображению характера и к жанру. Характер, например, в «Человеческой комедии», разворачивается во времени через цепь романов, повестей, рассказов. Представление о таком подходе может дать биография Растиньяка, составленная Бальзаком [39; http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Balzac/].

Таким образом, анализ функционирования героя и сюжета в цикле позволяет сделать, по крайней мере, два вывода. Во-первых, в цикле обязательно есть эксплицированный или имплицированный единый сюжет и единый герой. Во-вторых, особенности сюжета и героя позволяют определить цикл как особую художественную систему.

На основании всего вышеизложенного можно заключить, циклообразующими факторами являются композиция, система персонажей, повествование (система мотивов), единство проблематики, общность сюжетных конфликтов и коллизий, образно-стилистические решения, единый образ автора.

Глава 2. Система мотивов в романах Войнич об Оводе

2.1. Определение «мотива» и его разновидности

Термин «мотив» (фр. *motif*, *motivation*, нем. *motive* от лат. *moveo* – двигаю) исторически относится к музыковедению и впервые упоминается в «музыкальном словаре» С. де Броссара (1703 г.). Более широкую трактовку этого понятия мы можем найти в современной «Музыкальной энциклопедии»: «Мотив – мельчайшая единица мелодии <...>, которая обладает смысловой целостностью и может быть узнана среди множества других подобных построений <...> Мотивы могут объединяться по 2-3 фазы или в большие построения. При этом они более четко отделяются друг от друга или сливаются в единое целое <...> Мотив или ряд других мотивов, с которых начинается тема, образуют ее ядро. Дальнейшее развитие внутри темы вызывает к жизни изменения мотивов <...> Тематическое развитие заключается в многократном проведении разных вариантов одной темы, выделения из нее отдельных мотивов, в столкновении их с мотивами других тем» [43; С.233].

Вопрос о вечных мотивах, своеобразных парадигмах художественных образов был поставлен в русской науке А.Н. Веселовским, который создал новую область литературоведения – историческую поэтику. А.Н. Веселовский ввел важное понятие синкретизма, которое сейчас широко используется в науке. Он определяется автором «Исторической поэтики» как общий принцип художественного мышления, уходящий в самые глубины непосредственного, чувственного восприятия мира [17; С.32, 42]. Исходя из факта изменчивости содержания и устойчивости художественных форм, А.Н. Веселовский утверждал, что задача поэтики – «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым

поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [17; С.41].

А.Н. Веселовский под мотивом понимает «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения». Он находит в мотиве неразложимую единицу сюжета: мотивы повторяемы, тогда как сюжеты являются более сложными образованиями и повторяться не могут. История литературы предстает сложной диалектикой нового (становящегося) и старого (устоявшегося) [17; С.305].

С.Н. Бройтман в своей «Исторической поэтике», используя работы Э.Р. Курциуса и А.Н. Веселовского, выделяет три стадии в развитии поэтики художественного творчества: первая – эпоха синкретизма (фольклор, архаические, мифологические формы – от глубокой древности до античности); вторая – эйдетическая поэтика (нормативная, традиционалистская – от VII-VI вв до н.э. в Греции до середины XVIII в. в Европе); третья – поэтика художественной модальности (эпоха прозы, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая) – от середины XVIII в. в Европе до сегодняшнего дня. Но синкретизм, как отмечает С.Н. Бройтман, «является не только ее историческим лоном, но и своеобразным архетипическим качеством, каждый раз по-новому воспроизводящимся» [15; С.25].

В.Я. Пропп, в отличие от А. Веселовского, не считал мотивы неразложимыми; они могут раскладываться, например «змей похищает дочь царя» разлагается на 4 элемента: змей может быть кощеем, колдуном, чертом и так далее; похищение может быть исчезновением; дочь может быть сестрой, матерью и так далее; царь может быть царским сыном, крестьянином и так далее. «Мотив пути (похищение из одной точки в другую) связан с преодолением трудностей и становлением лучших качеств личности»

[60; С.11].

В.Я. Пропп, в отличие от А. Веселовского, не считал мотивы неразложимыми; они могут раскладываться, например, «змей похищает дочь царя» разделяется на 4 элемента: змей может быть кощеем, колдуном, чертом и так далее; похищение может быть исчезновением; дочь может быть сестрой, матерью и так далее; царь может быть царским сыном, крестьянином и так далее. «Мотив пути (похищение из одной точки в другую) связан с преодолением трудностей и становлением лучших качеств личности» [58; С.11].

В. Пропп представляет структурный метод – морфологию сказки, то есть разложение ее на элементы, их систему и соотношение. Вместо традиционных героев определяются функции действующих лиц – запрет, обман, испытание, недостача и т.д. Они схожи мотивам [45; С.109].

По Б. Гаспарову, мотив – семантическая единица текста, повторяющаяся, и обладающая изоморфностью, то есть возможностью разворачиваться и внутренне изменяться. Мотив выполняет структурную роль, он соединяет текст, организует его как систему, как единое целое. Но функция мотива может быть и диахронической, то есть объединять более далекие, уже ушедшие пласты культуры [20; С.53].

Б. Гаспаров является основателем школы мотивного анализа. Ученик Ю.М. Лотмана, Б. Гаспаров отрицал положение Ю. Лотмана об иерархии уровней текста, заявляя, что мотивы пронизывают текст насквозь и структура текста напоминает вовсе не кристаллическую решетку, но скорее запутанный клубок ниток [20; С.89].

В. Хализев, относя непосредственно слово «мотив» к музыковедению, говорит о том, что изначальное значение этого литературного термина поддается определению с трудом. Однако в его книге «Теория литературы» приводится следующее определение: «Мотив – это компонент произведений,

обладающих повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен» [60; С.266]. Далее он определяет важнейшую черту мотива, а именно – «его способность оказываться полуреализованным в тексте, проявленным в нем неполно, загадочным» [60; С.266].

Исследователи выделяют также различные функции мотивов.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ мотива. Как справедливо отмечает И.В.Силантьев, «наряду с фабулой и сюжетом, тема – ближайшая к мотиву категория» [46; С.59].

Так, Томашевский Б.В. в монографическом учебнике продолжает тематическую трактовку мотива: «Эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события и вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются мотивами» [55; С.71].

Отечественный литературовед Г.В. Краснов по этому поводу заявляет: «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме» [34; С.48]. «Символика мотива – замечает Г.В.Краснов, – выражена зачастую в названии произведения: «Моя родословная», «Отцы и дети», «Война и мир», «Вишневый сад» [34; С.48].

МОДЕЛИРУЮЩАЯ (СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ) ФУНКЦИЯ мотива.

Задача литературных лейтмотивов – скреплять различные отрезки литературного текста, обеспечивать их структурную и семантическую связность.

Как пишет В.Е.Хализев: «Внимание к мотивам, таящимся в литературных произведениях, позволяет понять их полнее и глубже. Так, некими «пиковыми» моментами воплощения авторской концепции в

известном рассказе И.А.Бунина о внезапно оборвавшейся жизни очаровательной девушки являются «легкое дыхание» (словосочетание, ставшее заглавием), легкость как таковая, а также неоднократно упоминаемый холод. Эти глубинно взаимосвязанные мотивы оказываются едва ли не важнейшими композиционными «скрепами» бунинского шедевра и в то же время – выражением философического представления писателя о бытии и месте в нем человека. Холод сопровождает Олю Мещерскую не только зимой, но и летом; он царит и в обрамляющих сюжет эпизодах, изображающих кладбище ранней весной. Названные мотивы соединяются в последней фразе рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» [60; С.257].

Так или иначе, там, где мотивный ряд указывает на некий подтекст, то есть позволяет провести некое семантическое удвоение текста, его концептуализацию, нужно говорить о моделирующей, структурообразующей функции мотива.

А.П.Скафтымов в статье «Тематическая композиция романа «Идиот» видит в мотиве целостное психологическое качество героя, во многом определяющее его личность. В связи с Настасьей Филипповной, выделяются «мотив сознания вины и недостаточности», «мотив жажды идеала и прощения», «мотив гордыни» и «мотив самооправдания», в случае Ипполита – «мотив завистливого самолюбия» и «мотив влекущей любви», а в случае Аглаи «мотив детскости» [47; С.32].

Таким образом, мотив у Скафтымова, соотнесен с темой, но указывает на психологический подтекст, в свою очередь проливающий свет на сюжетные коллизии и концепцию произведения. Более того, Скафтымов отмечает, что мотивы «получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами ... при внутреннем обхвате всего целого одновременно» [47; С.32].

«Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и мотива в организации *второго, тайного смысла произведения*, другими словами – подтекста, подводного течения. Лейтмотивом многих драматических и эпических произведений Чехова является фраза: «Пропала жизнь!» («Дядя Ваня», Войницкий)» [61; С.207].

В работах целого ряда исследователей обращается внимание на моделирующие свойства литературного мотива. Так, являясь частью речевого уровня произведения и фактором его тематического единства, мотив имеет возможность стать и важнейшим элементом его композиции, перейти в статус парадигматической единицы.

В «A Dictionary of Modern Critical Terms» (1987) под ред. Р.Фаулера дается точное описание «пограничного» нахождения мотива: «Структура в ее значимых сюжетных и фабульных проявлениях – это скелет текста, текстура (речь) – как, например, метр и ритм – это его кожа. Но некоторые элементы могут быть сравнены с мускулами. К примеру, мотив – элемент структурный, так как заставляет увидеть образы в определенной цепи, с другой стороны, мотив – элемент речи, так как вычленим ритмически. И, наконец, мотив – безусловно, скорее элемент содержательный, нежели формальный, ибо только цепь мотивов как последовательно прерываемое целое несет уникальное значение, которое интерпретатор «собирает». Не повторенный образ не будет иметь такого значения. В конечном счете, структура – это вопрос способности (интерпретатора) к припоминанию» [4; С.100].

В данном определении находится сразу несколько важных посылов: мотив – элемент, имеющий возможность реализовать себя в качестве феномена речевого, композиционного и тематического уровней текста; мотив может быть «вторично семантизирован» и создать парадигму; «вторичная семантизация» мотива и перевод его в ранг концептуально значимых единиц происходит благодаря интерпретационной воле читателя.

Итак, мотив – единица интерпретации. Иными словами, читатель замечает повтор, после его парадигматизирует и, в итоге, осмысляет текст в его концептуальном значении. Архетипические мотивы являются, с одной стороны, «простейшей повествовательной единицей» и в то же время имеющей глубокое функциональное значение, с другой – мотив обретает структурную роль, соединяя текст в единую систему.

2.2. Сюжетообразующие мотивы в цикле романов об Оводе

В романах Э. Л. Войнич через все три романа проходят множество мотивов, различных «сцепок». Через все произведения автор с помощью различных линий проводит те темы, которые были важны ей еще в первом романе — темы отцов и детей, актуальной во все времена и во всех формах, исследование границ веры человека в Бога — когда настает рубеж и раб Божий отрекается от своего идола.

Эти темы помогает развивать целая система мотивов, проходящих через все тексты.

Мотив лжи и предательства для мировой литературы не нов, достаточно вспомнить хотя бы пьесы Шекспира – «Король Лир», «Гамлет», «Макбет» или Мигеля де Сервантеса с его «Дон Кихотом» и мы поймем, что эта тема волнует умы писателей не одно столетие и Этель Лилиан Войнич здесь, конечно, не исключение.

Что касается мотива лжи и предательства, то Войнич разрабатывает его довольно-таки интересно и последовательно – Артур якобы предает сам: «Болле сказали, что его выдал я! Ну конечно! А мне, Энрико, говорили, что меня выдал Болла» [1; С.37]. И за этим псевдопредательством Артуром, следуют несколько других предательств самого главного героя, например:

«...он рассказал мне о втором письме Джиованни, в котором было написано все, что заключенные узнали от одного надзирателя о Карди, который выманил у Артура признание на исповеди» [1; С.63].

И самое главное предательство, которое засядет до конца жизни в его душе — это предательство Монтанелли: «Я верил в вас, как в бога. Но бог — это глиняный идол, который можно разбить молотком, а вы лгали мне всю жизнь» [1; С.28].

Но это далеко не все, о всех тех, кто его предал, он вспомнит в романе, посвященному его странствиям и формированию новой личности — «Прерванной дружбе».

Что интересно, с тех пор Артур — а, начиная со второй части романа «Овод» и в «Прерванной дружбе» — Овод или же Феличе Риварес — болезненно ждет предательства, даже создается впечатление, что он его ищет сознательно, ибо он готов усмотреть его хоть в чем.

В романе «Прерванная дружба» в Овода влюбляется одна из главных героинь — Маргарита, которая сама догадалась о причине столь странного поведения и странной судьбы возлюбленного: «Я знаю, вы верили одному человеку...и он обманул вас. Я знаю, это разбило вашу молодость...» [2; С.202].

Овод же решил, что об этом Маргарите рассказал его друг Рене, который мог это понять из его бреда во время болезни, от которой Риварес сильно страдает: «Если Рене мог предать...» [2; С.219]. И это мнимое предательство (мнимое, поскольку Рене ничего не говорил сестре) вызывает в памяти персонажа целый клубок лжи, который опутал его жизнь и из которого он не может выпутаться: «пепел лучше предательства. И ему не впервые приходится порывать с губительными привязанностями. Давнишние смутные воспоминания — мальчик, который, смеясь, разбивает молотком распятие. Он не думал, что на протяжении жизни ему придется еще раз

совершить этот очистительный акт [...] Мать, которая лелеяла его и лгала ему; обожаемая мать, которая умерла в его объятьях с поцелуем и ложью на устах. Священник, выдавший тайну исповеди. Юноши, которые называли его своим товарищем и при первом же слове клеветы сразу поверили, что он способен на подлость. Девушка, которая была чутким другом, пока он, в минуту смертельного горя, не попросил ее о помощи, а тогда она дала ему пощечину. И был еще один друг – и святой, и отец, и лгун...» [2; С.223].

В романе, по времени написания — последнем, а по хронологии — первым, – «Сними обувь твою», мотив лжи несколько трансформируется: главная героиня сама является для себя источником лжи и она это осознает. «"Ну-ну, так, значит, ты становишься примерной матерью, образцом всех домашних добродетелей, которому должны подражать все молодые жены. Чудесам, несть числа [...] Все графство восхищается тобой, а Генри клянется, что ты ангел. Прелестно!"

"Перестань! Оставь мне хоть какое-нибудь подобие уважения к себе! "

"А скажи, пожалуйста, что в тебе достойно уважения? Обручальное кольцо? Да, ты заключила выгодную сделку"» [3; С.111].

Помимо всего прочего, Беатриса — прабабушка Овода, главная героиня романа «Сними обувь твою», ощущает весь мир, в котором она живет, лживым: «Она пришла к заключению, что, если заставить себя ни к чему особенно не стремиться, а самое главное – никого и ничего не любить по-настоящему, ни взрослого, ни ребенка, ни родной дом, то бояться, собственно, нечего» [3; С.77].

Если мы понимаем, почему лжет Беатриса, то мысли Овода нам не показаны, мы можем только предположить, что он делает это по той же причине, что и она: «"Если ложь причиняет ему такие страдания, зачем он лжет? " – подумал Рене» [2; С.112]. И как раз-таки эта саркастическая личность, полная желчи и лжи — Овод, но в этом теле так же остался где-то

глубоко внутри красивый голубоглазый юноша, который всем сердцем любит своего padre: «" –Что я вам сделал? Кто дал вам право так думать обо мне? Точно я собираюсь мстить! Неужели вы не понимаете, что я хочу спасти вас? Неужели вы не видите, что во мне говорит любовь?"» [1; С.71].

Можно сделать вывод, что и ее двойственность, и двойственность Артура — все лишь форма защиты от окружающего, поскольку оба они очень чувствительны к проявлениям «грязи жизни».

Но не только Овод и Беатриса отгораживаются от реальной жизни «маской». В романе «Прерванная дружба» Маргарита так же, как и Овод (хотя, конечно, в меньшей степени) предана отцом и вынуждена подстраиваться под жизнь, играть не свою роль, как и два другие персонажа. Например: «Сестра Луиза еще раз поцеловала свою ученицу и ушла [...] Рене увидел, как Маргарита вынула носовой платок и стала стирать поцелуй монахини. Она терла щеку с таким ожесточением, что на ней осталось яркое красное пятно. Но как только Рене подошел и сел рядом, Маргарита снова взялась за вышиванье и скромно опустила глаза» [2; С.58].

Таким образом, мы видим, что мотив лжи и предательства красной нитью проходит через все три романа, он формирует тот метаобраз, который был так важен Войнич в ее творчестве — метаобраз предаваемого, который раскрывается посредством других мотивов.

Формируя этот метаобраз, следует отметить, что из вышесказанного следует мотив двойственности. Раздвоенность — природа героя; это ярко проявляется в не совсем мотивированном обличении и восхвалении padre в литературных памфлетах от двух разных лиц одним и тем же автором (Оводом). Оводом руководило не желание посмеяться над Монтанелли и не жажда создать острую сатиру — им руководила его двойственность, попеременно делая его то Артуром (Сыном Церкви), то Риваресом (Оводом).

Находясь же в Южной Америке, Риварес угождает каждому из членов экспедиции, кроме Маршана (доктора) и Рене, поскольку те не позволяют ему выполнять свою работу, остальные же его эксплуатируют. Однако Овод внимательно изучает всех этих людей, чтобы приноровиться к ним, стать для них незаменимым. Люди сейчас интересуют с двух точек зрения: может ли он использовать этого человека и должен ли он его бояться. Это все идет, конечно же, из боязни снова быть отвергнутым, поскольку его уже раз предпочли другому — Богу, так чем же эти люди лучше чуть ли не святого Монтанелли?

После Эквадора место действия — Франция. Э.Л. Войнич любит работать на контрастах — в Южной Америке Риварес — это «затравленный зверек», стремящийся угодить каждому, чтобы выжить, во Франции же — это преуспевающий модный журналист, любимец публики, которой и в голову не может придти мысль о том, что этот человек когда-то был в бедственном положении. На таком контрасте автор показывает нам как в зависимости от ситуации, места меняются маски Феличе Ривареса, на одном континенте ты отребье, на другом — процветающий человек.

Ложь, закрытость в себе и неумение разговаривать по душам, разговаривать откровенно — вот бич и Феликса, и Рэнэ, и Маргариты и друзей Ривареса из эпохи, когда он еще был Артуром.

У Беатрисы, прабабки Ривареса, как и у Артура Бертон — раздвоение личности, только если Артур принял свое второе «Я», дал ему имя и старается с ним ужиться, то Беатриса постоянно пытается прогнать свое *alter ego*: «...начинала горький спор с ненавистным призрачным двойником» [3; 104]. Овод и Беатриса оба прячутся от действительности под маской цинизма, только если у Овода этот цинизм внешний, показной, то у Беатрисы — внутренний, с помощью своих циничных мыслей она пытается заглушить совершенно иные — беспокойство о детях, искреннюю любовь Генри к ней к

пр.

На основе сказанного мы можем сделать вывод, что «предаваемые», будь то Артур Бертон, Беатриса, Маргарита, всегда пытаются спрятать свою тонкую чувствительную натуру под совершенно иной маской, защищая себя от воздействия реального, действительного, лживого мира.

Также один из центральных связующих мотивов цикла — одиночество. Об одиночестве «предаваемых» мы читаем в каждом романе. В «Оводе», когда Артура спрашивают, нужно ли передать что-либо друзьям или родственникам, он отвечает, что у него нет друзей. Возможно, что Риварес лукавит, так как до этого он многих называл друзьями. Но следует понимать, что друзья могут быть разными, и у Феличе друзья — это братья по оружию, по революционной деятельности, но это не те люди, которые могли бы быть близкими сердцу. Все, кто был близок его сердцу, когда-то его отвергли, и он не смог их простить. А один, самый любимый, Монтанелли — предал его дважды. И Овод погиб, любимый и нелюбимый многими, но любящий и ненавидящий единственного — своего отца, — для которого Бог был важнее сына.

На протяжении всей своей жизни после первого предательства Монтанелли, Артур сознательно избегает привязанности к людям, потому что от каждого ждет обмана. Он обрекает себя на одиночество и совершенно не тяготится этим — он стремится к нему. Мы видим, что привязавшись к Рене и Маргарите, он все равно постоянно пытается держаться от них на расстоянии, не сближаясь так сильно, как с padre. И потом, после настраивания самого себя на печальный исход, он находит «лазейку», чтобы порвать с этими людьми, так сильно любившими его. Но, тем не менее, это расставание болезненно для Ривареса, так как он привязался к ним настолько, что сам не подозревал этой силы. «Он вошел в спальню и стал раздеваться. Сзади что-то шевельнулось — оттуда пахнуло зловоньем, сверкнули зубы, блеснули

белки глаз.

– Значит, все твои благородные друзья предали тебя? Тогда попробуй довериться мне.

Это был негр, торговец фруктами. Он с воплем отскочил, обеими руками оттолкнув гнусное черное лицо. Оно рассыпалось и расплылось на полу отвратительным пятном» [2; 258].

Призрак из прошлого — начало нового припадка, болезни Овода, от которой он мучается много лет. Один из излюбленных мотивов Войнич — мотив болезненности, хвори, физических недостатков, страданий физических и душевных — помогает конструировать все три романа как одну историю.

В романе о прабабушке Артура, Войнич усугубляет этот мотив — одинок практически весь род Риверсов. И это, в свою очередь, дает нам более глубокое понимание роли Овода во всей этой системе персонажей. Артур Бертон/Феличе Риварес/Овод — это итог метаний его предков. Их всегда покидали любимые, вышвыривали из своего дома родственники, отчего они мучительно переживали свое одиночество (желая и не желая его одновременно), пытались оградить себя от реального мира — кто-то маской, кто-то религией, а Овод — и тем, и другим.

В романе «Сними обувь твою» очень часто подчеркивается одиночество Уолтера — брата главной героини. «Может быть, он попался в ловушку, измученный бесконечным одиночеством?» [3; С.45] – так рассуждает Беатриса о причине его женитьбе на нелюбимой им, сумасшедшей гувернантке Фанни. Любовь к одиночеству прослеживается у обоих Риверсов: « – Любимая, ты просто не представляешь, как одиноко тебе будет [...] Генри покачал головой. Он не мог понять, как можно предпочитать уединение обществу тех, кто тебя любит» [3; С.45].

Будет одинок дед Овода, воспитанник Беатрисы, Артур Пенвирн: «Одинокий, с подорванным здоровьем, не зная, где преклонить голову,

Артур вернулся в Корнуэлл. Мэгги уже не было в живых, а Билл не захотел его видеть» [3; С.118].

Также одинока будет дочь Артура Пенвирна и Глэдис Телфорд — Глэдис Пенвирн — мать Артура Бертона, Овода: «Она избежала полного одиночества только благодаря подруге постарше, неизменно выступавшей в ее защиту» [3; С.119].

И, возвращаясь по принципу кольцевой композиции, к началу истории вспомним, что также мучительно одинок Артур Бертон, сын Глэдис Пенвирн и Монтанелли.

Мотив веры и неверия становится лейтмотивом всего цикла. Одиночество Риверсов концентрируется как раз-таки на этой проблеме, то же касается и Маргариты Мартель в романе «Прерванная дружба». Если говорить об «Оводе», предательство Монтанелли произошло из-за этого, дом нелюбим из-за проблем веры (враждебность протестантов — брата Джеймса и его жены к католикам — Артуру и его матери; Маргариту же в романе «Прерванная дружба» атеисткой сделала тетя-ханжа, навязывающая ей в детстве «поведение благочестивой девочки»).

Овод, из почитания и уважения к религии, пришел к ее внешнему отрицанию, но мы видим, что, несмотря ни на что, сама вера осталась: «Он уронил напильник, воздел руки, и с губ его сорвались – в первый раз с тех пор, как он стал атеистом, – слова мольбы. Он молил в беспредельном отчаянии, молил, сам не зная, к кому обращена эта мольба...» [1; С.186].

Овод понял, что церковь для людей — это та же маска, надев которую, человек деформируется. Бог для Овода трансформировался из эфирного, высшего существа в существо земное и материальное: «Ваш бог голоден, и его надо накормить» [1; С.205]. То есть в представлении Овода бог — это некий языческий идол, которому в качестве жертвоприношения нужно подносить человеческую плоть.

Самое интересное здесь — сравнение Оводом себя с богом, соизмерение его страданий со своими. Из этого следует вывод, что Риварес строго разделял для себя церковь и веру. И, так как, Феличе, получается, признавал существование Иисуса, значит — он не был атеистом. Овод добивался любви Монтанелли за испытанные им в эти годы моральные страдания, умерщвления плоти и помощи нуждающимся: «Неужели вы думаете, что можете загладить все и, обласкав, превратить меня в прежнего Артура? [...] Что сделал для вас Иисус? Что он выстрадал ради вас? За что вы любите его больше меня? За пробитые гвоздями руки? Так посмотрите же на мои! И на это поглядите, и на это, и на это...[...] я стремился вернуться к жизни и вступить в борьбу с вашим богом. Эта цель была моим щитом, им я защищал свое сердце, когда мне грозили безумие и смерть. И вот теперь, вернувшись, я снова вижу на моем месте лжемученика, того, кто был пригвожден к кресту всего-навсего на шесть часов, а потом воскрес из мертвых. Padre, меня распинали год за годом пять лет, и я тоже воскрес!» [1; С.243-244].

Целью жизни Артура становится склонить Монтанелли в свою сторону: что бы он любил своего родного сына больше, чем жестокого идола. При жизни Артуру это не удалось сделать, но удалось после смерти: «Кровь, всюду кровь! Ковер — точно красная река, розы на камнях — точно пятна разбрызганной крови!.. Боже милосердный! Неужто небо твое и твоя земля залиты кровью? Не что тебе до этого — тебе, чьи губы обагрены ею!» [1; С.251].

В романе «Прерванная дружба» соотношение веры и неверия не такое сложное, как в первом романе. Маргарита и ее отец — атеисты, остальные же члены семьи — люди верующие.

Маргарита с детства видит лживость священнослужителей, еще в доме в своей тетке: «В доме Анжелики священник был царь и бог. Ни хозяйка, ни

гости, которых он привык у нее встречать, никогда не подвергали сомнению его непререкаемый авторитет во всех вопросах. Даже избалованную и своевольную больную девочку подавляло его мертвящее бездушие. Но в обществе маркиза его надменная невозмутимость как-то сморщилась и слетела с него, словно шелуха. Он превратился в наряженного в черную юбку злобного и жалкого человечка, пытающегося – со своим скрипучим голосом и вульгарным выговором – подражать речи аристократа» [2; С.9].

Что же касается самого Овода, то Э.Л. Войнич подсказывает в этом романе, что его атеизм — напускной, да, он противник церкви, но церковь и вера — разные вещи. Бог существует, Риварес признает это, даже доходит до того, что Овод забывает, что провозгласил себя атеистом: «"Только ты, зверь, называющий себя богом, – подумал он, – мог так надругаться над этим хрупким, беззащитным существом! Мало тебе меня? " Но тут он вспомнил, что не верит в бога и что на свете есть немало других людей, к которым судьба была излишне жестока» [2; С.211].

Чуткий Рене разгадал и эту тайну Овода, что есть для него атеизм и является ли он атеистом: «...атеизм для Феликса – ненадежное укрытие, где он ищет спасения от какой-то язвы, разъедающей ему душу, от страшного, вечно живого проклятья, которое когда-то было верой» [2; С.214]. Таким образом, если напускной атеизм Овода в одноименном романе угадывался лишь между строк, то в этом романе автор ясно дает понять, что вера осталась, только отношение к богу полярно поменялось. Ненависть — это не отрицание, а как раз-таки признание существования.

Беатриса Телфорд, в отличие от правнука, поступала с точностью наоборот — она притворялась доброй протестанткой, хотя сама сознавала себя далекой от Бога. И когда ей об этом в открытую заявила Леди Монктон, то Беатриса даже не отпиралась: «Не понимаю, – сказала она наконец, – чем я так провинилась, что вы думаете обо мне подобные вещи.

– Ничем. Вас нельзя упрекнуть ни в дурном поведении, ни в дурных манерах; это кое-что похуже [...] – Богохульство. Ожесточение против создателя за то, что жизнь была к вам сурова» [3; С.251].

И прабабушка, и ее внук, и связанная с ними в системе образов Маргарита — атеисты. Но принципиальная разница в том, что женщин ожесточила сама жизнь против Создателя, они признают свое отрицание и вполне объективно излагают свои мысли по этому поводу: «... Церковь, религия, нравственные законы сделали человечество преступным и отвратительным, и все потому, что они сделали его несчастным [...] Я не верю в бога, я и в дьявола больше не верю, но я верю, что каждый человек имеет право быть счастливым» [3; С.91]. Здесь звучит мысль «человек есть царь своей судьбы», и это решение самого человека — быть счастливым или несчастным, не нужно перекладывать свои неудачи, разочарования и т. д. на кого-либо. У Овода же почти в каждом обвинении Бога слышится обида 19-летнего юноши, которому предпочли другого.

Почему же одинаковое следствие и разные причины? Возможно, дело в том, что Беатриса мыслила выживание как подстраивание под других — играть определенную социальную роль «идеальной жены и матери», а разве может идеальная жена протестанта быть атеисткой? Она должна выполнять все предписанные ей обязанности, например, крещение малышки: «Затем в детскую внесли новорожденную в пышном крестильном наряде [...] если малютка попадет в церковь бог знает в каком виде – что поделаешь?» [3; С.46]. Таким образом, чтобы ее жизнь не сделали еще невыносимей, Беатриса должна была играть роль «доброй протестантки», хотя, конечно, таковой и не являлась.

Овод же мнил себя после предательства Монтанелли атеистом, потому что тот, в кого он верит, любим его отцом больше. Это тоже своеобразная форма защиты — психологическая, потому что Оводу для того, что бы

выжить, не нужно провозглашать себя неверующим, ему это даже в некоторых аспектах мешает (отношение к нему верующих людей). Оводу нужно называть себя атеистом, как бы это парадоксально ни звучало, для себя самого. Он убеждает сам себя в этом, что бы заглушить боль и страдания юности.

Также ярим атеистом является Билл Пенвирн — прадед Артура Бертон. Ожесточился против Бога он по той же причине, что и Беатриса, что и Маргарита — от сложной жизни:

– [...] Кого он ненавидит? Надеюсь, не моего брата?

– [...] Нет, сударыня; это кое-кто побольше... Это сам господь бог вседержитель [...] господь был суров с Биллом; слишком суров для милосердного бога [3; С.48].

Таким образом, Э.Л. Войнич формирует в своем цикле героев-атеистов, которые всегда отличаются своей непохожестью на других — гордостью, очень тонким умом, глубоким пониманием людей, но, к сожалению, не подпускающих людей к себе. И проблема веры является одной из центральных для семьи Риверсов – Пенвирнов.

Мы уже упоминали о мотиве болезненности, физических и душевных болезнях. Мы уже приводили примеры некоторых душевных расстройств прабабушки и внука: мерещащиеся Оводу призраки людей, которых он когда-то знал, второе «я» Беатрисы. Но во всех трех романах часто делается акцент именно на физических недостатках героев. Например, Овод «прихрамывает на правую ногу, левая рука скрючена, недостает двух пальцев. Шрам на лице. Заикается» [1; С.53]. Маргарита поначалу только «неуклюже ковыляла и не очень твердо держалась на ногах; иногда вдруг начинала хромать и жаловалась, что у нее болит ножка. А три года назад, зимой, она поскользнулась, и у нее началась болезнь сустава» [2; С.10]. Маргарита не поднимется с кровати уже до конца жизни. Прабабушка Овода испытывает

нечто подобное: «Первые полгода она не вставала с постели, но теперь уже была в состоянии без посторонней помощи передвигаться по комнате. Правда, не было никакой надежды, что она когда-нибудь сможет ходить быстро и помногу, – кроме ушиба позвоночника, у нее было еще неизлечимое внутреннее повреждение, от которого, по мнению доктора, ей предстояло страдать всю жизнь» [3; С.44]. А последние годы своей жизни тихо, никому не говоря, борется с раком. Автор снова, уже на другом уровне выделяет этих персонажей, – они страдают душевно от одиночества, предательств, пытаются разобраться в своем отношении к Богу и страдают физически.

Мотив загубленной юности явно присутствует во всех романах и связан с их главными героями, ведь, по сути, все их проблемы родом из этого времени: предательство отцом Артура случилось именно в пору расцвета жизни — в 19 лет, отец Маргариты предал ее еще в более нежном возрасте, отослав от себя подальше в дом ненавистной тетки, юность Беатрисы загубила ее мать. Таким образом, в неудавшейся юности «предаваемых» всегда виновата семья, как и в их одиночестве, как и в разочаровании в Боге и т. д. У Войнич семья представляется рассадником проблем для детей, и впоследствии эти обиды, психологические травмы, дети переносят в свою взрослую жизнь и мучаются ими долгие годы: «Она чаще чувствовала себя сорокалетней, а не тридцатидвухлетней женщиной, но это ее не огорчало: она была рада, что юность со всеми ее страданиями ушла безвозвратно» [3; С.50]. И эти дети всегда стараются из дома вырваться, и здесь возникает мотив нелюбимого дома, дома-тюрьмы, так как невыносимо находиться близко с источником проблем: Артур сбегает от Монтанелли, Маргарита от отца и тетки, а Беатриса от матери к нелюбимому мужу — выбирает из двух зол меньшее.

И один из самых частотных мотивов в цикле — мотив смерти. Она преследует героев на протяжении всего повествования. Если рассмотреть всю историю целиком и в хронологическом порядке, то сначала умирает

прапрадед Артура — очень тонкочувствующий, эрудированный человек, которого обожают старшие дети, затем снова удар для героини — самый ее любимый сын (очень похожий именно на Риверсов) погибает, умирает ее «единственный друг» леди Монктон, умирает любимый брат Уолтер и в конце, после всех своих любимых, уходит и Беатриса. История самого Овода начинается со смерти его матери, потом уходит и он сам, далее, не выдержав, отец. История Рене и Маргариты начинается со смерти их матери, упоминается смерть Артура и заканчивается смертью девушки-инвалида. Выходит, что все романы Войнич начинаются со смерти-потрясения для героев — умирает самый близкий человек и кончается всегда гибелью главного персонажа.

На основе всего вышесказанного можно заключить, что цикл Войнич об Оводе рисует нам метаобраз «предаваемого», который вынужден прятаться под маской «другого» от окружающего мира, чувствуя свое одиночество и отрекающегося от веры, так как видит много несправедливости в жизни.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что благодаря реализации в романах системы мотивов, он (мотив) становится структурообразующим компонентом всех трех произведений: *предательство главного героя (загубленная юность) - уход главного героя в себя (маска) – одиночество (душевные и физические болезни) – вера и неверие (в романах разные причины и следствие) – смерть.*

Глава 3. Система персонажей в романах «Овод», «Прерванная дружба» и «Сними обувь твою»

3.1. Архетипические модели как циклообразующий компонент

На начальных стадиях развития сюжетные архетипы различаются совершенным однообразием. Позже они становятся очень различны, но тщательное исследование показывает, что большая их часть представляет собой своеобразные трансформации изначальных частей. Можно назвать данные элементы сюжетными архетипами. Данный термин в современную науку привнес основателем аналитической психологии К. Г. Юнгом. Опираясь на использование этого термина Филоном Александрийским и Дионисием Ареопагитом и некоторые похожие взгляды у Платона и Августина, Юнг отмечал также схожесть архетипов с «коллективными представлениями» Дюркгейма, «априорными идеями» Канта и «образцами поведения» бихевиористов. Юнг вкладывал в понятие архетипа по большей части своеобразные структурные схемы, первопричины образов (которые находятся в сфере коллективного-бессознательного и с большой вероятностью являются биологически наследуемыми) как квинтэссенцию психической энергии, актуализированной объектом. Термин коллективного-бессознательного Юнг позаимствовал у представителей французской социологической школы («коллективные представления» Дюркгейма и Леви-Брюля). «Коллективные» архетипы, как считал Юнг, должны были противостоять индивидуальным «комплексам» З. Фрейда, вытесняемым в подсознание [42; С.10].

В качестве продукта собственно реализации архетипов Юнг и его последователи (Дж. Кэмпбелл, Э. Нойман и др.) рассматривали мифологию различных национальностей. большое значение имеет представление Юнга о

метафорическом, а не аллегорическом, как у Фрейда, характере архетипов: это широкие, часто многозначные символы, а не знаки [42; С.12].

В качестве первостепенных мифологических архетипов или архетипических мифологем Юнг определил архетипы «матери», «дитяти», «тени», «анимуса» («анимы»), «мудрого старика» («мудрой старухи»). «Мать» включает в себя вечную и неизменную бессознательную стихию. «Дитя» обозначает собой начало появления индивидуального сознания из стихии коллективного-бессознательного (но в то же время и связь с первоначальной бессознательной недифференцированностью). «Тень» — оставленные вне сознания бессознательные части личности, которые могут представлять собой своеобразного демонического двойника. «Анима» для мужчин и «анимус» для женщин включают в себя бессознательное начало личности, заключенное в образе противоположного пола, а «мудрый старик» («старуха») — духовный синтез высшего уровня, соединяющий в старости сознательную и бессознательную сферы души [42; С.14].

Очевидно, что юнговские архетипы, во-первых, представляют собой в основном образы, персонажи, в большей степени роли и в более частных случаях сюжеты. Во-вторых, высокую степень важности имеет то, что данные архетипы отражают по большей части ступени того, что Юнг называет процессом индивидуации, то есть своеобразного отделения индивидуального сознания из коллективного-бессознательного, изменения пропорций сознательного и бессознательного в человеческой личности вплоть до их полного уравнивания в конце жизни. Как считает Юнг, архетипы являют собой бессознательные душевные события в образах мира вне личности. в какой-то степени с данным утверждением можно согласиться, но в реальности мы имеем дело с тем, что мифология полностью идентична психологии и эта мифологизированная психология приобретает роль лишь самоописания («язык» и «метаязык» как бы совпадают) души, пробуждающейся к индивидуальному сознательному существованию, только

истории взаимодействия бессознательного и сознательного начал в личности, процессом генезиса их равновесия в процессе жизни человека, переходом от обращенной наружу «маски» к высшей индивидуальности. В результате чего складывается представление, что взаимодействие внутреннего "Я" человека и окружающего мира в большой степени представляет собой предмет мифологического, поэтического и прочего воображения, чем пропорциональность сознательного и бессознательного начал в душе, что окружающая среда является не только материалом для описания чисто внутренних конфликтов и что жизнь человека находит воплощение в мифах и сказках в большей степени в плане взаимосвязи личности и социума, чем в противостоянии или равновесии сознательного и бессознательного. Другое дело, что бессознательный момент и глубины коллективно-бессознательного находят воплощение и в механизме и в объектах воображения [42; С.20-23].

Наиболее систематически архетипические корни и генезис сознания представлены последователем Юнга, Э. Нойманом в его книге «Происхождение и история сознания» (1949). Он утверждает, что архетипы являются «трансперсональными доминантами» и заявляет, что изначальное трансперсональное содержание в последствии персонализируется («вторичная персонализация»). Сами мифы созидания, по Нойману, — это конкретно история становления «я», постепенная эмансипация человека и сопровождающие ее страдания. Созидание это всегда творение света, а сам свет Нойман называет светом сознания, который преодолевает стихию бессознательного [42; С.25-26].

Героический миф с юнгианских позиций исследует Ш. Бодуэн в своем труде «Триумф героя» (1952). Он отдает первостепенную роль «второму рождению» после смерти, а также мотивам двойников-заместителей. По большей части следует за Юнгом и Дж. Кэмпбелл, который, отталкиваясь от идей Шопенгауэра и Ницше, вносит свои поправки через концепции других психоаналитиков, а также ритуалистов, сводящих всю суть культуры к обряду.

Кэмпбелл является автором монографии «Герой с тысячью лиц» (1948) и четырехтомного компендиума «Маски бога» (1959–1970). В своем первом труде он исследует своеобразный героический «мономиф», который включает в себя историю героя от его ухода из дома до триумфального возвращения. История содержит обряды инициации и овладение магической силой. В биографии героя проводятся космологические параллели [42; С.29].

Отдавание приоритета роли инициации в героическом мифе (после П. Сэнтива в «Перро и параллельных рассказах», 1923, и В. Я. Проппа в «Исторических корнях волшебной сказки», 1946) совершенно оправдано, но сама инициация понимается Кэмпбеллом исключительно с точки зрения аналитической психологии, как своеобразное погружение индивида в собственную душу в целях поиска совершенно новых ценностей. Кэмпбелл утверждает, что отказ от инициации отделяет индивида от общества. В «Масках бога» он понимает мифологию биологизаторски, проводя параллель с функциями нервной системы: знаковые символы освобождают и направляют энергию. Инициация понимается им как некая сила преодоления инфантильных либидоносных наклонностей. Иные частности героического мифа находят взаимосвязь в трудах Кэмпбелла или с травмой рождения или с эдиповым комплексом. Мотивируя мифы разнообразными физико-психическими критериями, Кэмпбелл предоставляет фундаментальный обзор мифологии различных национальностей. В том же аспекте понимается им и «творческая мифология» модернистской литературы XX в [42; С.30-36].

Иную позицию занимает Ж. Дюран. В «Антропологических структурах воображения» (1969) он, используя сочинения французского философа Г. Башляра, старается классифицировать архетипические образы, во многом противореча юнгианству. Он выступает категорически против юнгианского редукционизма и понимает архетипы в рамках поэтической психологии. Беря за основу «дополнительность» науки и поэзии и диалектическую многослойность познания, Башляр изучает проблемы психологии и

феноменологии познания и начинается, в том числе, с анализа непосредственного восприятия четырех первичных стихий (огонь, вода, воздух, земля), после различных свойств вещей, сновидений и так далее, как первопричин определенных образных архетипов. Используя частные принципы аналитической психологии, он также предоставляет к ним собственные ощутимые дополнения. Дюран утверждает, что под влиянием первичных структурных схем символы преобразуются в слова, а архетипы — в идеи и что этим способом миф как динамическая система символов, архетипов и схем трансформируется в повествование. Динамической организации мифа соответствует статическая, в виде «созвездия образов». Дюран констатирует известный дуализм в архетипической сфере, противостояние дневного и ночного «режимов» для первичных схем. В качестве отправного пункта «дневного режима» Дюран предполагает страх перед движением времени, а также перед судьбой и смертью, принимающий форму беспокойного оживления, хаотичности насекомых и гадов, бега хтонического коня, людоеда-пожирателя, несущих смерть [42; С.43-48].

Однако ни одна концепция не может быть использована в силу их психологического или ритуально-мифологического редукционизма, приводящего к модернизации архаического мифа и архаизации литературы Нового времени. И Юнг и другие приведенные здесь теоретики, говоря об архетипах, подразумевают, в первую очередь, не сюжеты, а набор неких ключевых фигур или предметов-символов, которые, в свою очередь, порождают те или иные мотивы. Не говоря уже о том, что набор ключевых фигур, используемый Юнгом, порождает сомнения (так как все данные фигуры отображают лишь ступени индивидуации), сами сюжеты совершенно не всегда вторичны и рецессивны; они, в свою очередь, имеют возможность сочетаться с различными образами и даже являться причиной таковых. Кроме того, психоаналитики исходят из большей «откровенности» и потому архетипичности мифов в силу врожденных подсознательных элементов. Это

не совсем точно, по той причине, что подсознательные мотивы в свою очередь связаны с социальным бытием, а сюжетная оформленность, способствующая определению архетипов (как литературных «кирпичиков»), складывается постепенно из более аморфного повествования.

Также необходимо отметить, что мы не придерживаемся строгого деления на архетипы, так как это подразумевает ограничение персонажа слишком узкими рамками, исключая многогранность их характеров. Поэтому мы выделяем группы персонажей по функциям — герой/антигерой, герои-служители (заботящиеся), герои-наставники/разрушители. И, что интересно, один и тот же персонаж в разные этапы своей жизни и по отношению к социуму (другим действующим лицам) может входить в совершенно противоположные группы.

3.2. Опозиция «герой/антигерой»

Культурный герой как главное действующее лицо мифологического смыслообразования выступает в различных «персонах», «масках», нуждающихся в дальнейшей дефиниции. Более всего распространена обыденная трактовка героя, четко сформулированная В.И. Далем. «Герой – витязь, храбрый воин, богатырь, чудо-воин; доблестный сподвижник вообще, в войне и мире самоотверженец. Герой повести – основное, первое лицо. Геройский – славный, отважный, отчаянный, смелый, доблестный» [23; С.170]. В литературе, которая посвящена исследованию народной демонологии, используется термин «народный персонаж», владеющий «определенным именем и набором функций». Говоря о былинном эпосе, можно использовать термины «богатырь», «типичный» или «нетипичный». Часто мифологами используется понятие «сказочный герой», «легендарный герой» [27; С.110].

Интересное исследование о роли героев в культуре существует у английского просветителя Т. Карлейля. Он охарактеризовал следующие типы героев: «Герой-божество», «Герой-пророк», «Герой-поэт», «Герой-пастырь», «Герой-вождь». У них есть общие черты: удивление, почитание, обожание их обыкновенными людьми; после смерти герои становятся более почитаемыми [27; С.47], т. е. от времени, от потребностей людей в определенных кумирах. Проблема культурного героя в течение XX века являлась объектом дискуссии в науке, представители различных мифологических школ старались обозначить специфику культурного героя, его происхождение, варианты связи с нуминозным опытом и т. д. Но в дискуссиях по этой проблеме нет главного – характеристики культурного героя как носителя мифологического смысла, что дает возможность говорить о присутствии современности в архаике, а также о том, что демифологизация в данном аспекте отсутствует. Чтобы обозначить особенности культурного героя в мифотворчестве, проявляющемся в мифологическом смыслообразовании, необходимо обозначить локусы действия всех имеющихся представлений о героях в архаических текстах. Специфика лучше всего будет заметна сквозь динамические и статические характеристики; в динамике – через прогресс понятия «культурный герой» станут очевидны архаическая и современная дефиниции, в статике – через области функционирования в различных областях общественного сознания [23; С.110-111].

Культурные герои как определители структуры социального поведения являются собирателями идеалов и переносчиками их в координатах смыслообразующей деятельности обычного человека.

Задача культурного героя – постоянно действовать в динамическом, позитивном, творческом согласии с прошлым, настоящим и будущим, стараться сохранять то, что способствует развитию жизни, противостоять тому и разрушать то, что тому не способствует [23; С.113].

Что касается «героев» в цикле об Оводе, то однозначно выделить персонажей в эту группу довольно-таки проблематично, потому что действующие лица на протяжении романов меняется и «плюс» может поменяться на «минус», как и наоборот.

В этих романах в такую группу как «герой» и «антигерой», мы относим следующих персонажей:

1. Артур Бертон (до исчезновения). В конце романа как «герой» поступает Монтанелли, входивший в группу наставников, о которой мы скажем позже (роман «Овод»).

2. Маргарита – «антигерой». Также показано превращение Овода из «героя» в «антигероя» (роман «Прерванная дружба»).

3. В конце романа, претерпевая внутренние изменения, «героем» становится Беатриса. До изменений – «антигерой» (роман «Сними обувь твою»).

Итак, что объединяет этих персонажей? Это те герои, у которых трудности и вызовы требуют мужественных и энергичных действий. Этот тип воспитывает в людях дисциплину, сосредоточенность, решительность, целеустремленность. Они очень честолюбивы и готовы принять брошенный вызов. Герои защищают тех, кого считают невинными, ранимыми и неспособными помочь себе самостоятельно. Антигерои находятся в состоянии напряженности, взвинченности, возбуждения и беспокойства. Они склонны к раздражительности и нетерпимости.

Очень часто антигерои интуитивны, восприятие окружающего мира происходит не непосредственно, а путем своих осознаваемых или неосознаваемых ассоциаций и представлений, предпочтение отдается общей схеме и целостному взгляду на вещи.

Антигерои критически настроены, стремятся быть хорошо

информированными, более склонны к экспериментированию, спокойно воспринимают новые неустоявшиеся взгляды и перемены, не доверяет авторитетам и на веру ничего не принимают.

И действительно, юный Артур любил своих друзей, но больше всего он любил бога. Бог — милостив, справедлив, мудр, добр, всемогущ. Только он спасет и избавит от страданий людей. Юноша стал членом тайного общества «Молодая Италия», девиз которого: «Во имя бога и народа...» [1; С.33]. Будущий революционер верил, что сам бог поможет им освободить Италию и изгнать австрийцев и тогда они организовали бы республику, и не было бы у них иного владыки, кроме Христа. Конечно, в этом можно усмотреть юношеский максимализм, ведь в эти годы любое противоречие своим идеалам воспринимается как вызов. И главный герой этот вызов принимает.

Артур стремился к независимости, чувство справедливости всегда руководило им в его поступках, что и отражалось в его цели – «отдать жизнь за Италию, освободить ее от рабства, от нищеты, изгнать австрийцев и создать свободную республику, не знающую иного господина, кроме бога» [1; С.29].

Артура заключили в крепость и пытались выведать у него информацию об организаторах сообщества «Молодая Италия», о ее деятельности. Его взяли под стражу из-за доноса священника Карди, которому Артур рассказал все о своей деятельности, о своих душевных терзаниях в исповеди. Ни под каким предлогом Артур не выдал своих товарищей. А допросы полковника, как мы думаем, только тешило самолюбие молодого человека, потому что даже карцер с крысами, сыростью и пр. не сломали молодого человека, аристократа по натуре.

Далее, образ Артура претерпевает изменения, и мы уже не можем называть его «героем», перед нами уже «антигерой». Однако в конце романа функцию героя на себя берет Монтанелли: во время праздничной службы

(уже после расстрела) он видит кровь во всём: лучах солнца, розах, красных коврах. В своей речи он обвиняет прихожан в гибели сына, принесённого кардиналом в жертву ради них, как Господь принёс в жертву Христа. В эпилоге Джемма и Мартини получают весть о кончине Монтанелли от сердечного приступа, но нам явно намекают на то, что смерть произошла по другой причине. Таким образом, Монтанелли жертвует собой в память о сыне, что и дает нам основание причислять его к этой группе.

Что касается главной героини романа «Сними обувь твою», то она меняет свой знак с «минуса» на «плюс». С течением времени меняется ее отношение не только к детям, но и к мужу, который постепенно открывался ей с новых сторон, о которых она и не подозревала: «он поступил точно так же, как поступили бы в подобном случае ее отец или брат, – сумел остаться дружелюбным, промолчать и не пасть; это потрясло ее и пробило первую настоящую брешь в неприступной стене презрительного равнодушия, которой она, из чувства самозащиты, постепенно окружила себя. Он давно уже перестал быть чудовищем, за ним даже признавалось то, что леди Монктон называла "твердыми принципами", но раньше ей и в голову не приходило, что, кроме того, он может обладать душевной деликатностью» [3; С.234]. Таким образом, отношение Беатрисы к людям меняется от отрицательного к положительному.

Беатриса была очень добра к бедным, нищим, искалеченным людям, давала им, если могла деньги, еду, вещи. Беатриса была справедлива, поэтому ее любили все слуги в доме, им было хорошо в доме Телфордов, она умела создавать уют и приятную атмосферу, именно к ней шли дети за советом или поплакаться, именно ее муж сделал своей совестью.

Но настоящее перерождение случается с появлением в жизни Беатрисы Артура — приемного мальчика, сына рыбака Билла Пенвирна, который спас ее детей от гибели.

Эпиграф к роману «...Итуриэль своим копьем легко коснулся, ибо никакая ложь не сохранит свой облик перед ним, но против воли станет правдой вновь» [3; С.5] взят из поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». В четвертой песне описывается, как «сатана, решив искушить человека, проник в рай, где жили Адам и Ева, и принял образ жабы. Расположившись около самого уха Евы, он старался вдохнуть в нее свой яд и затуманить ее мозг фантастическими видениями. Сатана надеялся возбудить в ней недовольство, беспокойные мысли, необузданные желания. Но в то время как Сатана приводил в исполнение свой замысел, один из посланных богом ангелов – Итуриэль - коснулся Сатаны копьем, и Сатана тотчас принял свой настоящий облик, так как прикосновение небесного оружия разоблачает всякий обман. Сатана вступил в спор с архангелом Гавриилом, после чего был вынужден удалиться» [3; С.10]. Беатрисе кажется, что одним своим присутствием Артур, которой он сначала напомнил архангела Гавриила, а затем — Итуриэля, разоблачает всякую ложь и обман. Таким образом, Артур является избавителем Беатрисы от ее сатанинского начала, во многом благодаря нему она меняет отношение к жизни и меняется сама.

Умирая, Беатриса говорит с собой о маске, которую носила всю свою жизнь (как и Овод, застрявший в своей скорлупе), и которую не всем удалось разглядеть — лицемерие: «Ну, хватит откровенности и предсмертных исповедей. Если уж ты всю жизнь носила маску, придется и умереть в маске. Эта по крайней мере тебе к лицу... и ты носила ее не без изящества ...Лучшая в мире жена и мать. Таково семейное предание, оно останется после ее смерти и перейдет к детям Гарри. Муж, который был ей страшен, как чудовище, ненавистен, как насильник, которого она презирала за глупость... Сын, чье младенческое прикосновение было ей нестерпимо и мерзко до дрожи... Вот как они думали о ней все эти годы. И теперь, когда она научилась по-настоящему их любить, они не видят разницы» [3; С.535]. Автор показывает нам как жизнь, которую человек ненавидел, может

приобрести в его глазах настоящую ценность, благодаря любви. «Антигерой» становится «героем».

Таким образом, во всех трех романах есть общий тип персонажей – «героев», которые приносят жертвы во благо других людей. Они целеустремленны, готовы добиваться желаемого. Однако, путь некоторых героев тернист, и прежде чем стать «героями», они выступали в совершенно ином виде, и наоборот.

Многие исследователи фиксировали факт наличия обряда инициации в героическом мифе (Кэмпбелл, Бодуэн, Фрай и др.) и волшебной сказке (Сэнтив и Пропп). В. Я. Пропп даже считал волшебную сказку пояснительным мифом к обряду инициации. Мотивы инициации фигурируют в фольклоре с самых ранних времен, но их неперенное включение в биографию героя отражает введение биографических мотивов в связи с дополнением мифологической темы миротворения темой формирования личности героя [42; С.68].

Архетип прохождения героем испытаний посвящения дает некоторые отголоски и в литературе Нового времени. Если судить поверхностно, то архетипические особенности героя дольше бытуют в приключенческом жанре. В литературе Нового времени герой так или иначе противостоит окружающему миру; вместе с этим углубляются попытки заглянуть в душу героя. В контексте сентиментализма и романтизма возникают герои, которые находятся в противоречиях с окружающим миром или социумом. Эти герои могут быть чувствительными или бесчувственными, склонными к тоске, меланхолической резеньяции или же демоническому бунтарству вплоть до богоборчества [42; С.69].

И действительно, все указанные нами выше персонажи, на пути к своему геройству или антигеройству проходят различные испытания: Артур проходит через скитания, унижения, голод и пр. на пути становления Оводом – на пути

становления антигероем, мыслит мир как «я» и «другие», противопоставляет себя социуму из-за предательства близких в юности и из-за мучительных испытаний, которые ему довелось пережить.

Маргарита проходит через испытание болезнью (инвалидность) и любовью (к Оводу) и ни одно из этих испытаний она не выдерживает.

Беатриса проходит путь, обратный пути правнука: пройдя испытание материнством, смертью любимого ребенка она становится лучше, становится «героем».

Таким образом, инициация во всех романах показывает истинную сущность главных героев.

Архетип героя всегда близко связан с архетипом антигероя, который часто уживается с героем в одном лице. Нужно отметить, наиболее архаичным культурным героям постоянно приписываются и плутовские хитрости, причем не всегда совершаемые благонамеренно[42; С.36].

В классической форме трикстер — близнец культурного героя, противопоставленный ему не как «бессознательное начало сознательному, а больше как глупый, наивный или злокозненный, деструктивный умному и созидательному. Архетипическая фигура мифологического плута-озорника собирает воедино целый набор отклонений от нормы, ее перевертывания, осмеяния (может быть, в порядке «отдушины»), и эта фигура архаического «шута» мыслится только в соотношении с нормой. Это и есть архетипическая оппозиция близнечного мифа об умном культурном герое и его глупом или злом, эгоистическом (пренебрегающем правилами родовой взаимопомощи) брате. Трикстер в отличие от культурного героя в известном смысле асоциален и потому более «персонален», но зато представлен отрицательно как маргинальная фигура, порой даже противопоставляющая себя роду-племени. Заметим, что альтернатива между двумя вариантами (трикстер — брат и трикстер — второе лицо культурного героя) весьма не случайна. Здесь

использован близнечный миф, а связь и сходство близнецов ведут к их отождествлению. Поэтому в этой системе угадываются и далекие корни мотива двойников и двойничества, имевшие обстоятельную разработку только в XIX–XX вв., начиная с романтиков (Шамиссо, Гофман, Э. По, Гоголь, Достоевский, О. Уайльд и др.)» [42; С.41-42].

Во второй части романа «Овод», мы видим, что Артур, а теперь – Риварес – лелеет в душе ненависть к Монтанелли, продолжая вместе с тем любить в нем наставника и друга своей юности. Арестованный в Бризигелле во время операции по доставке оружия повстанцам, Овод попадает в тюрьму. Кардинал, от которого зависит судьба узника, старается спасти ему жизнь, убеждая отказаться от дальнейшей борьбы, но революционер остается непоколебимым. Их драма состоит в невозможности каждого предать свою веру. Овода расстреливают, а в скором времени умирает и Монтанелли.

Стоит отметить, что гибель главного героя происходит в романе дважды: на внешнем и внутреннем уровне повествования, то есть расстрел Артура в конце романа и его мнимое самоубийство в конце первой части, что знаменует собой самоубийство его прежнего «Я».

Итак, помимо полного внутреннего обновления героя произошло обновление и внешнее. Если в первой части перед нами был юноша, похожий на девушку, то во второй части «Овода» перед нами предстает человек, который «был смугл, как мулат, и, несмотря на хромоту, проворен, как кошка. Всем своим обликом он напоминал черного ягуара. Лоб и левая щека у него были обезображены длинным кривым шрамом – по-видимому, от удара саблей [...], когда он начинал заикаться, левую сторону лица подергивала нервная судорога» [1; С.74]. Как мы видим, автор подчеркнула внешние изменения Феличе (которые сразу дают понять, что этот человек прожил непростую жизнь) и на лексическом уровне. Вначале Артур — это «пантера без ногтей», после изгнания — это уже ягуар, проворный, несмотря на

внешние изъяны. Э.Л. Войнич строит свой роман на контрастах, противопоставляя Овода остальным.

Овод — человек, наделенный большим мужеством и огромной силой воли. Товарищи по революционной работе Феличе Ривареса — Джемма, Мартини — поражены его сверхчеловеческой выдержкой: он способен переносить ужасающие боли и не выдавать своих страданий до тех пор, пока не потеряет сознания. Мартини, будучи у постели больного Овода, поражен, услышав твердый отказ от дозы опиума: «Нет, благодарю. Я еще могу терпеть. Потом может быть хуже» [1; С.110].

В исповеди Овода перед Джеммой, а также в тех кратких и нередко сбивчивых сведениях о его жизни после «самоубийства» читатель не находит полной картины жизни Артура в изгнании. Но Э.Л. Войнич и не стремится к обстоятельности. Она сосредоточивает внимание на тех эпизодах его жизни, о которых ему всего мучительней вспоминать, так как в них в наиболее сгущенном виде представлена суть той жизненной школы, через которую прошел Артур. Мы узнаем о бессмысленно жестокой расправе пьяного матроса с Оводом, прислуживавшем в кабачке, в результате чего он остался калекой на всю жизнь; о том, как Овод был рабом рабов на сахарных плантациях и на серебряных рудниках, где над искалеченным человеком издевались, и наконец — самое мучительное из его воспоминаний — о том времени, когда он был шутом, уродцем в бродячем цирке и потешал сытую публику.

В этом эпизоде Овод обнаруживает свое отличие от большинства людей, в то время как для одних высшей ценностью является человеческое тело, для Овода, прошедшего через нечеловеческие испытания не только плоти, но и своих душевных качеств — это душа: «Неужели вам никогда не приходило в голову, что у этого жалкого клоуна есть душа, живая, борющаяся человеческая душа, запрятанная в это скрюченное тело, душа, которую

заставили служить ему, как рабыню? Вы, такая отзывчивая, жалеете тело в дурацкой одежде с колокольчиками, а подумали ли вы когда-нибудь о несчастной душе, у которой нет даже этих пестрых тряпок, чтобы прикрыть свою страшную наготу?» [1; С.98].

Мы видим как различны миры этих людей, для одних важен вещный мир, для других — мир духовный. В определенных местах этого монолога можно увидеть прежнего Артура, чуткого юношу, сетующего на несправедливость: «Подумайте, как она дрожит от холода, как на глазах у всех ее душит стыд, как терзает ее, точно бич этот смех, как жжет он ее, точно раскаленное железо! Подумайте, как она беспомощно озирается вокруг на горы, которые не хотят обрушиться на нее, на камни, которые не хотят ее придавить; она завидует даже крысам, потому что те могут заползти в нору и спрятаться там. И вспомните еще, что душа немая, у нее нет голоса, она не может кричать. Она должна терпеть, терпеть и терпеть...» [1; С.98], но Овод уже давно одержал верх над ним в душе этого человека, поэтому исповедь заканчивается язвительными словами: «Впрочем, я говорю глупости... Почему же вы не смеетесь? У вас нет чувства юмора!» [1; С.98].

Кажется не логичным, но приверженцами цинизма становятся люди с тонкой душевной организацией, ранимые, глубоко и полно принимавшие жизнь, возлагавшие на нее радужные надежды. Однако динамика формирования личности подтверждает: растоптанные мечты и утраченные иллюзии, подкрепленные отсутствием твердых жизненных принципов, пониманием истинного вкуса счастья, доводят человека до злостного цинизма. Страдая, испытывая боль в чувствах и разуме, проходя личностный кризис, в сотый раз переживая утраченное, отвергнутый романтик теряет жизненную основу, не чувствует «почвы под ногами», становясь легкой добычей цинизма. Подлость и лицемерие жизни сломали эти чувствительные личности, поэтому цинизм в форме сарказма становится их маской, с помощью которой они защищаются от жестокости окружающего мира. Как

раз в этом диалоге мы видим, что маска циника, которой прикрывается Овод, спала с него, и нам открывается нежная, истерзанная человеческая душа, которая не утратила чувства жалости. Издевательства, унижения ожесточили его, но не растоптали его души. Например, холодный и злой Овод, безжалостный и к друзьям и к врагам, ласково выхаживает избитого малыша, найденного им на улице.

Из вышеизложенного ясно видно, что трикстером в данном случае является второе «Я» главного героя, которое почти полностью вытеснило «Я» первоначальное – геройское.

Роман «Прерванная дружба» начинается смертью жены маркиза, на которого сваливается большая ответственность — воспитание и уход за детьми. И так как он плохо в этом разбирался, то отдает старшего сына — Анри — в колледж неподалеку, Рене — второго сына — отправил учиться к своему брату в Англию, а дочь — Маргариту — к набожной тетке в Аваллон.

Маргарита выросла яркой атеисткой, девушкой, с железной логикой и с отсутствием воображения. Она с детства прикована к постели из-за падения на лестнице по недосмотру няньки, вследствие чего она выросла очень эгоистичным существом, правда, понимающим чужие муки и страдания.

Вся его жизнь брата посвящена ей — своей сестре-инвалиду. У него с Маргаритой сформировались особые отношения, не всегда похожие на отношения брата и сестры. Они слишком любят друг друга, они находят друг в друге успокоение. Рене, в отличие от Маргариты — альтруист, он, недолго раздумывая, устраивается географом в экспедицию в Южную Америку, чтобы на заработанные деньги оплатить дорогостоящее лечение любимой сестры, которое может быть неудачным.

Маргарита Мартерель является в романе деструктивным началом, в отличие от своего брата, который всю свою жизнь будет для нее и наставником и героем в одном лице — началом созидательным. Думается, что

недаром ее привлекла такая же разрушительная личность, как и она сама.

В романе «Сними обувь твою» мы впервые видим Беатрису глазами Генри Телфорда, ее будущего мужа, который сразу отмечает внешнюю несхожесть Беатрисы с его представлениями о своей будущей жене, да и вообще со всем бомондом: «Девушка была недурна собой – стройная, тонкая, с правильными чертами лица и изящно очерченными бровями. Присмотревшись, можно было заметить в ней своеобразную неяркую прелесть. По контрасту с бесконечными пышными локонами ему понравились эти мягкие, пепельные волосы, которые были только чуть темнее ее лица и обрамляли его словно тень. Но молодой девушке не идут худоба и темные круги под глазами. Трудно было найти что-нибудь менее похожее на веселую, розовощекую племенную кобылу, за которой он приехал в Лондон» [3; С.12]. Удивительно похож портрет Беатрисы на портрет Артура, таким образом, автор уже на этом уровне отсылает нас к правнуку главной героини.

Мать Беатрисы «недолюбливала» ее (как и семья Бертонов Артура), она чувствует это и идет ради своего спасения от нелюбящей и нелюбимой матери и изверга — отчима на противное ей замужество, то есть попадает из одного рабства в другое.

Главная героиня любила только двух людей — отца и брата, с которым могла поговорить и помолчать о чем-нибудь сокровенном, плотоядному «йеху» (мужу) не нашлось места в ее сердце. Брак с Генри для Беатрисы — это сделка, он защищает ее «от всех самцов, кроме самого себя: в обмен на эту защиту она продала свое тело [...] Она стала товаром» [3; С.43]. В первую брачную ночь Беатриса формирует для себя главное правило своей жизни — «честные люди платят свои долги, не увиливая и не хныча» [3; С.43] и следует ему до конца, как и железный Феличе Риварес.

В «Оводе» мы знакомимся с Артуром, когда ему было 19 лет, в романе

«Сними обувь твою» мы встречаемся с главной героиней, когда она тоже была в этом возрасте. Как и правнук Беатриса считает свою юность загубленной страданиями, и с этим нельзя не согласиться. С точки зрения многих персонажей, на самом деле Беатриса намного старше своего юного возраста, она умеет подчинять людей своей воле, когда они даже не замечают этого.

После смерти отца Беатриса, а Артур после предательства Монтанелли, спрятались в скорлупу и не подпускают к себе людей, но, однако, если Артур делает это из боязни снова быть преданным, то Беатриса просто из-за чувства омерзения, так как почти все люди ей противны (но, они ей противны из-за того, на кого и на чьи поступки она смотрела с раннего возраста — из-за матери, то есть в ее уходе в себя тоже виноват родитель).

У главной героини, как и у Артура Бертона раздвоение личности, только если Артур принял свое второе «Я», дал ему имя и старается с ним ужиться, то Беатриса постоянно пытается прогнать свое alter ego: «...начинала горький спор с ненавистным призрачным двойником...» [3; С.104]. И у Овода и у Беатрисы трикстеры – она сама, эта самая двойственность, мешающая им органично вписаться в социум.

Как у внешнего облика Овода есть параллели с обликом сатаны, так и в душе Беатрисы есть свои бесы, а именно — гордыня, нежелание подпускать кого-либо к себе: «...вас погубят не плотские желания, а сатанинская гордость вашего сердца» [3; С.256]. Беатриса пытается показать себя хуже, чем она есть. Она выкидывает философские книги, которые читает, говорит, что ее единственная настольная книга — поваренная и пр., только из-за того, чтобы у нее не отняли эту, единственную на тот момент, радость жизни: «Большинство из нас всю жизнь пытается убедить окружающих, что мы умнее или лучше, чем на самом деле, не правда ли? Вы же притворяетесь перед людьми глупой, а перед самой собой – скверной» [3; С.256]. Беатриса

считает себя трусихой, потому что никому не высказывает того, что действительно думает, потому, что не убила себя и своих детей, чем не спасла их от ужасов и мерзостей жизни.

У британского писателя XVIII в. Ричардсона в «Клариссе» присутствует один из демонических действующих героев (может быть, продолжитель рода мильтоновского Сатаны, частично конкретизированный в свойстве дворянского либертена, ср. тип Дон Жуана) — Лавлас, наделенный чертами терпящего страдания эгоиста и предвосхищающий (вместе с героями Шодерло де Лакло и Маркиза де Сада) демоническую составляющую характера романтического героя, что, как мы видим, наследует Э.Л. Войнич.

3.3. Герои - наставники

В мифологии и фольклоре собраться с силами герою часто оказывает помощь мудрейший и добросердечный учитель, чья функция заключается в защите, наставлении, обучении подопечного. Кроме того, он обязан снабдить героя магическими предметами. В своем изучении русскоязычных легенд и сказок, Владимир Пропп именуется такого действующего героя «дарителем», либо «снабдителем», так как его для разрешения задачи — снабдить героя тем, что ему будет нужно в путешествии. Встреча с наставником — это рубеж, на котором герой обретает уверенность в себе, познания и запасы, без которых невозможно преодолеть страх и начать движение [18; С.31].

«Даже если в сюжете отсутствует персонаж, выполняющий многочисленные функции архетипа наставника, еще до начала приключения герой почти всегда соприкасается с неким источником мудрости. Он обращается за советом к кому-то имеющему подобный опыт, или припоминает то, что пережил сам.

Момент встречи центрального персонажа с наставником обладает богатым потенциалом с точки зрения конфликта, юмора, трагедии. Основой для всего этого служит эмоциональная связь, возникающая между героем и наставником: читатели, как правило, с увлечением следят за тем, как опыт и знания одного поколения передаются другому» [18; С.31].

Случается и так, что ментор оказывается злодеем или предателем. Румпелынтильцхен из немецкого фольклора изначально ведет себя как наставник, выручающий девушку, чей отец солгал, будто она умеет такть золотые нити из соломы. Но цена за услуги карлика оказывается слишком высокой: он требует первенца девушки.

«Эта история учит нас, что не всем помощникам следует доверять. Никогда не помешает задуматься о том, какие мотивы руководят нашими наставниками. Иначе можно не отличить добрый совет от дурного» [18; С.32].

Менторов можно рассматривать как персонажей, приобретших большой опыт, чтобы наставлять других. Когда-то или даже не единожды они прошли путь героя и теперь могут передать новому поколению свои знания и умения [18; С.32].

В этих романах об Оводе к менторам мы относим следующих персонажей:

1. Монтанелли – отец Артура (роман «Овод»).
2. Рене Мартель – старший брат Маргариты (роман «Прерванная дружба»).
3. Уолтер Риверс – старший брат Беатрисы (роман «Сними обувь твою»).

Образ кардинала Монтанелли имеет решающее значение для понимания идеи Войнич. Он не карьерист, не шпион, он не стремится в отличие от Карди выведать у Артура сведения о тайной организации. Это глубоко искренний

человек, мягкий, отзывчивый, убежденный в своем призвании – помощи другим людям. Писательница не раз подчеркивает, что Монтанелли любят дети, что его любит народ, видя в нем воплощение идеала бескорыстия, добросердечия, искренности. Но автор показывает, что в руках хороших людей любая надличная фанатическая идея еще опаснее, ибо их личный авторитет внешне облагораживает несправедливое дело. «Если монсиньор Монтанелли сам и не подлец, то он орудие в руках подлецов» [1; С.186], – говорит Артур, ставший Оводом.

Падре, духовный наставник Артура, для него является вождем, апостолом, пророком: «Артур вынул из чемодана тщательно завернутый портрет в рамке. Это был сделанный карандашом портрет Монтанелли, за несколько дней до того присланный из Рима, Он стал развертывать свое сокровище» [1; С.18]. При внимательном прочтении можно увидеть, что Войнич неоднократно в ходе повествования делает намеки на то, что отношения Артура и Монтанелли есть нечто большее, чем отношения прихожанина церкви и духовника:

– Padre, я уверен, что, если бы не ваш обет... если б вы женились, ваши дети были бы...

– Замолчи!

Это слово, произнесенное торопливым шепотом, казалось, углубило наступившее потом молчание [1; С.27].

Также мы отчетливо видим намек на кровное родство Артура и Монтанелли в другом эпизоде:

«Офицер стоял у стола и рассматривал портрет Монтанелли.

– Это ваш родственник? – спросил он.

– Нет, это мой духовный отец, новый епископ Бризигеллы» [1; С.45].

Уже во второй части романа Риварес лелеет в душе ненависть к

Монтанелли, продолжая вместе с тем любить в нем наставника и друга своей юности. Арестованный в Бризигелле во время операции по доставке оружия повстанцам, Овод попадает в тюрьму. Кардинал, от которого зависит судьба узника, старается спасти ему жизнь, убеждая отказаться от дальнейшей борьбы, но революционер остается непоколебимым. Их драма состоит в невозможности каждого предать свою веру. Овода расстреливают, а в скором времени умирает и Монтанелли. Отец предает сына во второй раз.

Узнав, что он обманут Монтанелли, Овод продолжает любить его мучительной и горькой любовью. Действительно, Овод пишет злые, остроумные памфлеты, направленные против кардинала Монтанелли, и он же анонимно выступает против этих нападок с убежденной отповедью. Овод ищет встречи с Монтанелли, страдает, видя, как велико его горе, и сам же с безжалостной злобой растравливает свои и его старые душевные раны:

«... В голосе кардинала чувствовались слезы, и решимость Овода поколебалась. Еще мгновение – и он изменил бы себе. Но картина бродячего цирка снова всплыла в его памяти.

– Услышит ли господь молитву недостойного? Если бы я мог, как ваше преосвященство, принести к престолу его дар святой жизни, душу незапятнанную и не страждущую от тайного позора...

Монтанелли резко отвернулся от него.

– Я могу принести к престолу господню лишь одно, – сказал он, – свое разбитое сердце» [1; С.164].

Монтанелли полон сострадания к Оводу и стремится облегчить участь узника. Благодаря вмешательству кардинала положен конец физическим страданиям узника, но именно это приводит к еще более жестокой утонченной духовной пытке. Кардинал умоляет Овода самому решить вопрос о своей судьбе: должен ли он, Монтанелли, дать согласие на военный суд и расправу над заключенным или же принять на себя моральную

ответственность за возможность нового кровопролития в случае неминуемой попытки освобождения Овода его сторонниками. Революционер отвечает на это потрясающей по силе воздействия фразой: «Не будете ли добры подписать свой собственный смертный приговор? – обнажает Овод мысль Монтанелли. – Я обладаю слишком нежным сердцем, чтобы сделать это» [1; С.203].

В одном, все же, Овод не изменился за эти годы — он все также страстно любит Монтанелли как человека, своего наставника и как своего отца, пряча это под маской ненависти к нему. На самом деле вся ненависть Овода обратилась к тому, что отобрало Монтанелли у него — к церкви. Собственно, против нее и направлена вся революционная деятельность Феличе Ривареса, о чем он и говорит Монтанелли накануне своего расстрела: «Жизнь нужна мне только для того, чтобы бороться с церковью. Я не человек, я нож! Давая мне жизнь, вы освящаете нож» [1; С.203].

Таким образом, мы видим, что даже спустя 13 лет между наставником и учеником, отцом и сыном осталась эмоциональная связь: например, когда Монтанелли почувствовал в старике, которым притворялся Овод, своего сына, думая, что его нет уже много лет. А Овод, несмотря ни на что, усвоил некоторые уроки своего отца – сострадание и понимание ему не чуждо – холодный и злой Риварес, безжалостный и к друзьям и к врагам, ласково выхаживает избитого малыша, найденного им на улице.

Что касается Рене Мартеля, то мы видим, что он всегда стремится помочь нуждающимся, в особенности, если эти нуждающиеся находят отклик в его душе. Рене постоянно жертвует собой, но это совершенно не значит того, что он является «размазней». Наоборот, его жертвование — это всегда мужественные поступки, на которые способен далеко не каждый. Чтобы помочь любимой сестре, он совершенно забывает о себе на несколько лет и только уже много лет спустя, с разрешения сестры, строит свою собственную

жизнь. Познакомившись с Оводом, его на протяжении всей жизни будет манить эта личность, он будет о ней переживать и, пока не прекратится дружба, оберегать его от его ужаснейшей болезни.

Экспедиции под командованием полковника Дюпре, в которой участвует Рене, срочно требуется переводчик, чтобы они могли общаться с местными племенами. Рене проводит отбор претендентов на эту должность — в большинстве своем ему попадаются жулики, которые плохо знают максимум 2-3 языка. Но вот перед ним появляется «пугало», имеющее «тихий дрожащий голос» и чье лицо выражало лишь одно — голод. Этот человек «хромал так сильно, что ему пришлось опереться рукой о стол», у него была «покрыта шрамами левая рука, на которой не хватало двух пальцев [...] У этого человека худые плечи, израненные ноги, изуродована рука, он хромой, и, по всей видимости, болен. Перед нами Овод. Он — полиглот, хорошо знает множество языков, местных наречий, однако Рене не сразу решается взять его в команду из-за его жалкого состояния, но вид «существа, неспособного защитить себя» [2; С.126] оказал воздействие на жалостливое, особо сочувствующее калекам сердце Рене и он рекомендовал его полковнику.

Брат на протяжении всей жизни своей сестры учил ее быть человеком — понимающей и сострадательной к другим, так как ее детство, проведенное в Аваллоне, ожесточило ее: «Маркиз ушел к себе. Маргарита медленно повернула голову и жалобно посмотрела на Рене.

– Он хочет от меня избавиться...

– Брось болтать вздор. Ромашка. Тебе не нравится, когда тебя без конца тискают и целуют, как сестра Луиза: а когда этого не делают, ты воображаешь, что от тебя хотят избавиться. Отец хороший, только он очень занят. Ты бы тоже никого не замечала, если бы все время думала о мумиях» [2; С.30].

Также в какой-то мере Рене становится наставником и для Овода во время экспедиции: помимо того, что он по совершенно непонятной многим поначалу причине, берет Овода переводчиком, он постоянно ощущает его настоящее «Я». Он раскусил его почти что сразу, между ними возникает та самая странная связь между ментором и менти (с англ. «Mentor and mentee» – букв. «Наставник и подопечный»). Именно Рене достучится до Артура, который сидит глубоко внутри Овода, начнет постепенно его раскрывать настоящей жизни, делать из шута, которым будущий революционер работал в цирке, Человека.

Они оберегают друг друга: Рене Ривареса от голодной смерти, одиночества и угодничества ради выживания, а Риварес Рене, позже, от смерти от когтей пумы.

Мы видим, что Рене так же, как и Монтанелли, бескорыстен и добр и пытается сделать жизнь людей, которые ему дороги, лучше – или путем напутствия, или же делом.

Брат Беатрисы – Уолтер – состоял на дипломатической службе, которая была противна ему, он полиглот (также, как и Овод), знает 14 языков. Это рассудительный, честный, справедливый, но страшный в своем гневе человек. Уолтер был «единственный человек, который никогда не лгал и ничего не требовал, человек, на чью любовь она могла положиться и на чьем лице даже в самых страшных снах она ни разу не видела проклятой сальной усмешки йеху» [3; С.75]. Точно он был сама Беатриса, только в мужском теле.

Уолтер всегда старался помочь матери, сестрам, отцу, пока тот был жив:

– Послушай, Би, мы не можем допустить, чтобы так продолжалось и дальше.

Когда меня нет, некому читать отцу вслух и писать его письма. Он сидит одни весь день напролет без всякого дела и только думает, думает, держа в

руках книги. Он... гладит их.

Юноша готов был расплакаться.

– А теперь меня посылают в Оксфорд! Ты знаешь, во что это обойдется? Я не поеду. Уж лучше стать простым деревенским учителем, чем видеть все это. [3; С.445]

Вся его жизнь — служение людям. Для Беатрисы он является опорой в жизни, именно он всегда ее выслушает и поможет дельным советом: « – Теперь, когда установилась теплая погода, – сказал семейный врач, – перемена обстановки и морской воздух, я думаю принесли бы миссис Телфорд большую пользу [...]»

– Би. – сказал Уолтер, – а почему бы тебе не поехать погостить у меня в Корнуэлле? Ты найдешь там полный покой. Фанни приедет только в августе, а если воздух Каргвизиана тебе не поможет, то, значит, не поможет и никакой другой.

Да, ему удалось заинтересовать ее» [3; С.349].

И действительно, советы старшего брата всегда очень мудры и идут только на пользу сестре: «На следующий день у залитого солнцем окна было поставлено удобное кресло, и Беатриса все чаще стала заходить к Уолтеру, чтобы посидеть около него с книгой, пока он работал. Он никогда не заговаривал с ней первым.

– Это твоя книга о камнях друидов? – спросила она однажды. – Та, над которой ты работал в прошлом году?

– Последние четыре года; и мне нужно еще два или три, чтобы закончить ее.

– Ты не прочтешь мне из нее что-нибудь?

У Уолтера перехватило дыхание. В этот вечер он написал Генри, что они поступили правильно, – он в этом окончательно убедился. "Она возвращается к жизни. Бывают минуты, когда она кажется совсем прежней"» [3; С.356].

В детстве он мечтал стать путешественником, но видя, что у семьи черная полоса, от отказывается от своих мечтаний и становится дипломатом. Постоянно прерывает свою службу, чтобы обустроить жизнь сестры и не дать полностью опуститься матери. Но наибольший факт его альтруизма — это, конечно же, женитьба на Фанни — сумасшедшей малознакомой гувернантке, которую он никогда не любил, сделав это из жалости к ней: «Ей было ведено уложить вещи и рано утром убираться на все четыре стороны. "Уволена за безнравственное поведение" – для гувернантки это равносильно смертному приговору. Она была как побитая собака. Она сказала: "Мне некуда идти". Тогда княгиня, – право не знаю, откуда светским дамам известны такие слова, – недвусмысленно объяснила, куда ей идти: в порт, в заведение для грузчиков. [...] Все решилось в одну секунду [...] Я сказал: "Мисс Бейкер удостоит меня чести стать моей женой, а вы сейчас извинитесь перед нею". И они извинились. Вот и все» [3; С.470].

Отказавшись от службы, от всех развлечений (в случае Уолтера — исследовании диалектов) Уолтер опекал Фанни, даже когда ее признали невменяемой и ему предлагали сдать ее в сумасшедший дом. И, несмотря на то, что она хотела его убить, что отравляла в течение долгих лет жизнь ему и его семье, его знакомым, он все равно не стал этого делать, потому что его главный принцип – «не быть жестоким».

Даже смерть Уолтера произошла во время спасения человека, который был ему благодарен всю жизнь за свое спасение от смерти много лет назад. Этот человек стал ему слугой, даже больше — другом. Он много раз повторял, что готов умереть за Уолтера, так сильно он его любит. Но, в итоге,

погибает брат Беатрисы.

Таким образом, все представленные выше персонажи помогают героям (и антигероям) в становлении себя как Человека, они в известной степени защищают, наставляют, и даже обучают своих подопечных.

3.4. Герои – служители

Альтруизм, сострадание, великодушие – это те качества, которыми характеризуется данный архетип. Их главное желание: защитить людей от возможной угрозы. Цель этих персонажей – помогать окружающим, творить для них добро. Служители/заботливые, как правило, сострадание и щедрость, и иногда испытывают усталость от того, что в погоне помощи нуждающимся, очень часто забывают о себе. Если у того, о ком заботится служитель, случается что-то плохое, то заботящийся испытывает чувство вины, так как не смог ему помочь.

В изучаемом цикле к этой группе мы относим следующих персонажей:

1. Джемма Болла – девушка, влюбленная в Артура (роман «Овод»).
2. Маршан – доктор в экспедиции Дюпре (роман «Прерванная дружба»).
3. Леди Монктон – приятельница отца Беатрисы, а потом и ее самой (роман «Сними обувь твою»).

Джемма Болла – сильная, волевая женщина, глубокая и страстная, но умеющая глубоко прятать свое личное «я» во имя интересов дела. Джемма — революционер дополняет Овода. Она гораздо трезвей, практичней, рассудительней его. Джемма тоньше и гибче Овода как партийный деятель. Она не меньше, чем он, ненавидит компромиссы, но она прекрасно понимает, что

личные нападки в его памфлетах, подчас справедливые, излишни, что эти выпады оттолкнут патриотически настроенных передовых людей и могут скомпрометировать хорошее верное начинание. И ей удастся изменить тон одного из памфлетов.

Джемма, как и Овод, беззаветно преданная делу революции, не возлагает надежд на заговорщицкие методы, на террор. Поддерживая Феличе, она в то же время открыто заявляет, в чем не согласна с ним.

В начале, узнав Овода, Джемма относится к нему с неприязнью, хотя и старается скрыть это, ей не нравится его вечное высмеивание всех и вся: «Джемма молча стояла под гранатовым деревом. Ее возмутила дерзость Овода, и она пожалела бедную, глупенькую женщину. Он проводил удаляющуюся пару таким взглядом, что Джемму просто зло взяло: насмеяться над этим жалким существом было невеликодушно» [1; С.59].

Позже, постепенно догадываясь, что под маской Овода скрывается Артур, тот, которого она любила в молодости – она начинает проявлять свою заботу о нем и добровольно идет в сиделке при больном революционере: «Синьора Болла – наша главная сиделка. Она начала ухаживать за больными еще тогда, когда бегала в коротеньких платьицах. Лучшей сестры милосердия я не знаю [...] Мартини, если придет синьора Болла, для нее не надо оставлять никаких указаний...» [1; С.113].

Именно ей он открывает свою истерзанную душу, именно из их диалога мы узнаем некоторые подробности его жизни в Южной Америке: как он был шутом, как работал помощником негров на плантации и т.д. Джемма же больше не отгоняет Овода от себя, наоборот, открыв в нем то, что когда-то любила, она готова принести себя в жертву ради него и ради дела, которым он живет. Синьора Болла согласилась помогать Риваресу в перевозке оружия через границу для повстанцев, хотя раньше она занималась только дипломатией.

А участие в этой аванюре грозило ей нехилыми последствиями, однако, Овод попросил – она согласилась.

Когда Овода заключили под стражу, она вместе со своими союзниками денно и нощно придумывала способы его вызволить, она совершенно забыла о себе, ведь главным было – вернуть его. Узнав, что Ривареса расстреляли «Джемма состарилась на десять лет. Едва заметная раньше седина теперь выступала у нее широкой прядью» [1; С.256].

Таким образом, Джемма нашла не ради «чего», а ради «кого» ей снова жить, но, когда-то потерянное она обрела слишком поздно. Всю жизнь мучалась осознанием того, что она якобы виновата в самоубийстве Артура, Джемма возможно невольно всеми своими поступками – ради кого-то, а не себя – пыталась загладить ощущаемую вину.

Что касается Маршана в романе «Прерванная дружба», тогда-то он был знаменитым парижским психиатром, который ради конечной цели ставил эксперименты на себе. На пятом десятке жизни он влюбился в молодую девушку – сироту и женился на ней. Его жена потом выкрала его записи по одному опыту и отдала любовнику – чем опозорила своего мужа, потому что общество не знало всех подводных камней. Маршан жену покинул, и долгое время спивался, о своей карьере забыл. Из затяжных запоев его вытаскивал его старый друг – полковник Дюпре. И в рассматриваемом нами романе мы как раз застаем Маршана в одном из таких «путешествий для души и тела».

Во время экспедиции доктор опекает Рене и Овода, но, тем не менее, совсем тесно с ними не сближается, ибо их всех сложно назвать открытыми людьми. Маршан, Рене и Овод – это троица во время экспедиции не раз выручала всех, благодаря многим своим качеством и опоре друг в друге: «Как по-вашему, сколько воинов смогут они собрать по тревоге? - обратился он к хранившему молчание переводчику.

Риварес с трудом разжал губы.

– Не могу сказать в точности – что-нибудь от двухсот до трехсот.

– А нас девять, - произнес Маршан, глядя на Гийоме. – Всего лишь девять. Так как же, мальчики?

Все молчали. Рене заговорил первым, голос его от подавленного раздражения звучал глухо.

– Так как полковник возложил на меня ответственность за соблюдение мер предосторожности, я хотел бы узнать, чего именно нам следует остерегаться. Может быть, господин Риварес, ознакомит нас с обычаями хиваро?

Переводчик медленно перевел взгляд с Рене на Маршана, и все трое поняли, что могут положиться друг на друга» [2; С.203].

Маршан подмечает многое в людях и именно он помогает справиться Риваресу на какое-то время с болезнью во время экспедиции, вовремя распознает ее начало: «Вечером Маршан подошел к переводчику, который в крайнем изнеможении скорчился у огня, прислонившись головой к грязной стене, и сел рядом. Красные отблески пламени освещали ввалившиеся щеки и закрытые глаза Ривареса. Некоторое время Маршан смотрел на него молча.

– Ложитесь-ка вы спать, – сказал он наконец суровым тоном.

Риварес испуганно открыл глаза и выпрямился; на лице его немедленно появилось выражение бодрой готовности.

– Спасибо, но я уже вполне отдохнул. Мы все сегодня немного устали.

– Можете не трудиться, меня-то вы не обманете, – спокойно заметил Маршан, беря его руку и нащупывая пульс. – Я ведь доктор. Так в чем дело? Голодали?

– Не... немного. Я... они сказали вам?

– Не беспокойтесь, они мне рассказали все, что знали. Уж чего-чего, а рассказчики у нас всегда найдутся. Другой вопрос – что им известно» [2; С.114].

Два последних года из трех с половиной экспедицию по существу возглавлял Маршан, а Рене и Феликс были его помощниками. Дюпре оставался главным лишь номинально.

Маршану эти годы принесли исцеление. Он раз и навсегда избавился от своего страшного призрака, а огромная ответственность, которая легла на него, когда его старый друг – Дюпре – окончательно сдал, принудила Маршана к такому длительному воздержанию, что в конце концов пропала и физическая потребность в алкоголе.

Даже после экспедиции, уже в Париже, Маршан все равно заботится об Оводе: « [...] Как он думает жить дальше?

– Он, кажется, собирается стать журналистом.

– Гм. Это неплохо, если он будет преуспевать. В противном случае дело дрянь. Бедность ему противопоказана.

– Вы хотите сказать?..

Маршан утвердительно кивнул головой.

– В скверной квартире и при плохом питании приступы старой болезни неизбежно возобновятся.

– Но ведь он был совершенно здоров последнее время и стал совсем другим человеком. Вы прямо-таки сотворили чудо.

– Да, его состояние заметно улучшилось. Удивительно, как он сумел так окрепнуть в условиях экспедиции, да еще в таком климате. И все же здоровье его слишком подорвано, он не выдержит новых лишений. Если он

не хочет опять свалиться, то должен жить в достатке. А у него, кроме жалованья, ничего нет [...]

– Если вы ему друг, не выпускайте его из виду. Он на опасном пути: он думает, что будет жить как простые смертные» [2; С.279].

По возвращению в Париж, Маршану все время кажется, что Феликсу угрожает какая-то опасность. Доктор привязан к Феликсу и питает эти страхи. Он пытается образумить бунтаря, до последнего мгновения их знакомства Маршан пытается навести Рене на другой, как ему кажется, правильный путь. Но у Овода другая дорога.

В романе «Сними обувь твою» мы встречаемся с семейством Монктонов – богатых, высокомерных, но очень добрых к тем, кто добился их милости.

Леди Монктон очень влиятельна, когда Генри только женился на Беатрисе, ему было очень важно ее одобрение. Но Беатриса сразу сумела очаровать старушку. Но леди Монктон не так проста. Она, как и Маршан Овода, так же быстро раскусила девушку:

«– Я следила за ней, – хладнокровно ответила его мать. – Но я знала, что она с ним справится. Понаблюдай за этим ребенком, Том; конечно, она еще малое дитя и к тому же насмерть перепуганное, но она многое унаследовала от судьи Риверса – гораздо больше, чем ты думаешь, да и она сама тоже [...] Дай ей три-четыре года, чтобы подрасти, и младенца, чтобы остепениться, и – если только я не очень ошибаюсь, – она сумеет обвести вокруг пальца самого сатану и всех присных его» [3; С.176].

В начале у прабабки Овода сложилось отрицательное впечатление о ней: «Беатриса внутренне вся сжалась. Кажется, эта толстуха собирается ее поцеловать? Что же, ей приходилось терпеть поцелуи и похуже. Если Генри нужно, чтобы она подчинилась, – хорошо, ведь это входит в условия

сделки. Медленная улыбка появилась на ее губах, когда она послушно наклонила и подставила бархатистую щеку» [3; С.147]. И она любезна с ней только из-за выдуманных самой собой правил.

В течение повествования мы видим, что леди Монктон проявляет заботу о Беатрисе, правда, она не всегда ее принимает:

– Ну, вы, вероятно, догадываетесь, что я приехала к вам не для того, чтобы обсуждать детские болезни. Вы знаете, что об Эльси начинают ходить сплетни? [...]

– Нет.

Она повернула голову и посмотрела на вдовствующую графиню. Ее спокойный взгляд мог смутить кого угодно.

– Но меня это не удивляет, – невозмутимо добавила она. – Если девушка так красива, как Эльси, всегда найдутся люди, готовые говорить о ней гадости, как бы безупречно она себя ни вела. Стоит ли обращать на это внимание, как вы думаете?

Леди Монктон, не уклонившись, приняла удар.

– Хорошо сказано. Поздравляю, моя дорогая. Я сама не сумела бы сделать это лучше. Она усмехнулась.

– Я считала, что из всех моих знакомых только ваш отец умел, глядя человеку прямо в лицо, поставить его на место и при этом не обидеть. – Она стала серьезной. – Но тем не менее я хочу воспользоваться привилегией старухи, которая любит вас и когда-то любила вашего отца, и поговорить с вами прямо. Вы разрешаете - в первый и последний раз? Будьте покойны, вторично я себе этого не позволю [...] я хотела сказать вам, что ваша сестра – опасный человек. Может быть, она и дочь вашего отца, хотя порой я сильно сомневаюсь в этом, но не обольщайтесь – она на него не похожа.

– Полагаю, – сказала Беатриса после некоторого молчания, – вы хотите предупредить меня, что Эльси кокетничает с Генри. Да, это так. Но в этом нет ничего страшного. Она просто оттачивает свои коготки, как всякий котенок.

– Да. Но потом из котенка вырастет кошка, а кошки царапаются [3; С.345].

И Беатриса, видя к себе такое проявление заботы постепенно начинает проявлять к ней другие чувства: «Она попрощалась с Беатрисой и пошла к двери; затем, повернув голову, небрежно прибавила:

– Если вам и вашим мальчикам понадобится приют, вы всегда найдете его в замке. И без всяких расспросов.

Губы Беатрисы неожиданно дрогнули. Если бы ей предложили это три с половиной года назад!..

– Благодарю вас, – глухо сказала она, – вы очень добры» [3; С.345].

И даже на смертном одре леди Монктон все равно предостерегает Беатрису от опасностей, которые она сама может себе создать:

– Леди Монктон, – ответила Беатриса, помолчав, – я не понимаю, ни что вы говорите, ни почему вы это говорите. Я чувствую, что вы хотите предостеречь меня, но не знаю, против чего.

– Против лицемерия.

– Лицемерия? – медленно повторила Беатриса

– Именно. Вы терпеть не можете лицемерия, я тоже, хоть мне и пришлось лицемерить всю свою жизнь. Ну а что вы такое, как не законченная лицемерка, только наизнанку?

– Я все еще не понимаю, – недоуменно сдвинув брови, ответила Беатриса.

– Лицемерка? Не спорю, – как и большинство из нас, я полагаю. Но почему наизнанку?

– Большинство из нас всю жизнь пытается убедить окружающих, что мы умнее или лучше, чем на самом деле, не правда ли? Вы же притворяетесь перед людьми глупой, а перед самой собой – скверной. Кого вы хотите обмануть? Ангела, ведущего запись ваших грехов? Ничего не выйдет, дорогая: он жил долго, и ему знакомы все эти штучки.

– А может быть, я на самом деле скверная, откуда вы знаете? – спросила

Беатриса, глядя ей прямо в лицо. – Что вы, собственно, знаете обо мне?

Насмешливые старые глаза вдруг стали нежными.

– Только то, что вы ужасная дурочка, такая же, как все, и что я вас очень люблю.

– Почему?

Леди Монктон рассмеялась.

– Бог знает. Вы ведь не очень милый человек, если заглянуть поглубже. Но зато настоящий [3; С.420].

И только после смерти леди Монктон Беатриса поняла кем для нее смогла стать эта женщина: «Она никогда раньше не чувствовала, кем была для нее эта насмешливая старуха. Теперь, в приливе неожиданного отчаяния, она поняла, что потеряла настоящего друга» [3; С.423].

Таким образом, леди Монктон смогла достучаться до Беатрисы, открыть ей саму себя, себя настоящую. Она, почти что незримо для самой де-

вушки, заботилась о ней с момента смерти ее отца, когда еще сосватала Генри за нее, чтобы Беатриса смогла уехать из ненавистного дома матери.

Все персонажи, относящиеся к группе «служителей» любят тех, о ком они заботятся, не требуя ничего взамен. Очень часто отношения «заботящихся» и тех, о ком заботятся, меняются очень сильно – от неприязни до любви и наоборот. Но заботящиеся, несмотря ни на что, будут проявлять свою любовь к любимым.

Глава 4. Композиция романов Э.Л. Войнич об Оводе

4.1. Поэтика композиции

«Композиция как содержательная форма обуславливается как закономерностями изображаемой реальности, так и мировоззрением, художественным методом и конкретными идейно-эстетическими, в частности жанровыми задачами, обозначенными автором в данном произведении. То или иное видение мира и вместе с тем понимание его действительных отношений и связей обозначает принципы и способы построения поэтического произведения. Как автор воспринимает и осознает жизнь, так он демонстрирует и создает ее в своих произведениях» [48; С.234].

Словарь литературоведческих терминов Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева дает следующее определение композиции:

«КОМПОЗИЦИЯ (от лат. Composition – сложение, состав, compono – слагать, составлять) – построение художественного произведения, определенная система средств раскрытия, организации образов, их связей и отношений, характеризующих жизненный процесс, показанный в произведении.

Если оценка в тексте дается с точки зрения какого-то определенного лица, изображенного в самом этом произведении (то есть персонажа), это лицо может бытовать в произведении как главный герой (центральная фигура) или же, как второстепенная, даже эпизодическая фигура [48; С.234].

«Словарь литературоведческих терминов» Игоря Анатольевича Книгина дает свое понимание композиции:

«КОМПОЗИЦИЯ (от лат. – складывание, построение) — один из формальных аспектов литературного произведения: соответствующее расположение деталей в крупных частях произведения и их взаимное

соотношение. Законы композиции преломляют важнейшие свойства художественного сознания и непосредственные связи различных явлений. Композиция также обладает содержательной значимостью, ее приемы заметно обогащают смысл изображаемого» [32; С.289]. Так же автор говорит, что композиция являет собой систему параллелей либо по сходству, либо по контрасту. Композиция литературного текста содержит в себе особенную расстановку персонажей, событий и поступков героев, подробностей обстановки, поведения, переживаний, стилистических приемов, способов повествования, вставных новелл и лирических отступлений. Один из основных моментов композиции – последовательность введения изображаемого в произведение, способствующая развертыванию художественного содержания. «Первопричиной временной организации произведения служат определенные закономерности. Каждая следующая часть в тексте обязана что-то приоткрывать читателю, обогащать его какими-то сведениями, затрагивать его воображение, чувство, мысль, которые не спровоцировали той или иной реакции сказанным ранее. Значимыми звеньями композиции являются повторы и вариации. В литературе XIX-XX веков очевидна склонность к усложненному построению, требующему пристального читательского внимания» [32; С.289].

Словарь литературоведческих терминов С.П. Белокуровой:

«КОМПОЗИЦИЯ - (*от лат. compositio – составление, соединение, сложение*) – построение художественного произведения: расположение и взаимосвязь его частей, образов, эпизодов в соответствии с содержанием, жанровой формой и замыслом автора. В самом общем виде выделяют линейную (например, роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история»), инверсионную (например, рассказ И.А. Бунина «Легкое дыхание»), кольцевую (например, рассказ В. Набокова «Круг») [14; С.103] и т. д.

Все три определения сходятся на том, что композиция — это такое построение (другими словами – структура) художественного произведения, которое отражает замысел автора. Может быть много подходов к вычленению структуры художественного текста. Дискуссия В. Шмида и Б.А. Успенского представляется весьма интересной. В. Шмид в своей работе «Нарратология» полемизирует с Б.А. Успенским во многих положениях, однако, во многих и соглашается. Мы в своей работе будем опираться и на подход В. Шмида и Б.А. Успенского, описанного в его книге «Поэтика композиции». Он рассматривает типологию композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения. В связи с этим, автор книги выделяет несколько композиционных «ярусов» – «план идеологии», «план фразеологии», «план пространственно-временной характеристики» и «план психологии». В. Шмид, однако, говорит, что применяя дихотомию («внешняя т.з.» и «внутренняя т.з.») к разным планам, Б.А. Успенский приводит подчас не очень убедительные доводы. Поэтому мы и будем обращаться к нескольким авторам, анализируя композицию цикла об Оводе.

Самый общий уровень, на котором может проявляться различие авторских позиций (точек зрения), – идеологический или оценочный, понимая под «оценкой» общую систему идейного мировосприятия.

На этом уровне рассматривается с какой точки зрения (в смысле композиционном) автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир. В принципе это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно представленная в произведении, точка зрения рассказчика, не совпадающего с автором.

Идеологическая оценка в произведении дается с какой-то одной доминирующей точки зрения. Эта единственная точка зрения подчиняет себе все другие в произведении – то есть, если в этом произведении фигурирует какая-то другая точка зрения, не совпадающая с данной, например, оценка

каких-либо явлений с точки зрения какого-то персонажа, то самый факт такой оценки в свою очередь подвергается оценке с этой основной точки зрения. Иными словами, оценивающий субъект (персонаж) выступает в этом случае объектом оценки с более общей точки зрения [57; С.37].

Как пишет Б.А. Успенский: «вообще должно сказать, что главный герой может выступать в произведении либо как предмет оценки (например, Онегин в «Евгении Онегине» Пушкина, Базаров в «Отцах и детях» Тургенева), либо как ее носитель (таковы в большой степени Алеша в «Братьях Карамазовых» Достоевского, Чацкий в «Горе от ума» Грибоедова)» [57; С.45].

Но очень распространен и другой способ построения произведения, когда «в качестве носителя авторской точки зрения выступает какая-то второстепенная – чуть ли не эпизодическая фигура, лишь косвенно относящаяся к действию. Такой прием, например, нередко применяется в киноискусстве: лицо, с точки зрения которого производится остранение, то есть, собственно говоря, тот зритель, для которого разыгрывается действие, – дается в самой картине, причем в виде достаточно случайной фигуры, на периферии картины» [57; С.46].

Нас же, в дальнейшем, будет интересовать именно первый случай.

В частных случаях «точка зрения повествователя имеет возможность как-то – с большей или меньшей определенностью – быть фиксированной в пространстве или во времени, это значит, что мы можем строить предположения о месте (определяемом в пространственных или временных координатах), с которого ведется повествование» [57; С.46]. В отдельных случаях это место повествователя обладает возможностью совпадать с позицией конкретного персонажа в произведении, это значит, что «автор в этом случае как бы ведет репортаж с места нахождения данного персонажа» [57; С.47].

Выше уже было сказано о том, что позиция повествователя (или наблюдателя) обладает возможностью совпадать либо отличаться от позиции какого-либо конкретного действующего лица в произведении. В первую очередь взглянем на первый из этих случаев. Действительно, часто мы можем заметить, что «рассказчик находится там же, то есть в той же точке пространства, где находится определенный персонаж, – он как бы «прикрепляется» к нему (на время или на всем протяжении повествования)» [57; С.47]. Например, если данный персонаж входит в дом – описывается дом, если он выходит из дома на улицу – описывается улица и т.д. При этом в некоторых случаях нарратор полностью трансформируется в это лицо, то есть перенимает на данный момент его идеологию, фразеологию, психологию и т.д.; «соответственно, и точка зрения, принимаемая автором при описании, проявляется тогда во всех соответствующих планах» [57; С.47].

Но в других случаях автор следует за героем, но не воплощается в нем; например, «авторское описание не обязательно субъективно, оно может быть надличностно. В данном случае авторское мнение схоже с точкой зрения данного персонажа в плане пространственной характеристики, но различна с ней в области идеологии, фразеологии и т.п. так как автор не перевоплощается в этого героя, а как бы сопровождает его – он имеет возможность давать и описание этого персонажа (что, само собой, было бы неосуществимым, при использовании целиком системы восприятия последнего)» [57; С.48].

Часто такое следование автора за своим героем становится предлогом для того, чтобы описать какую-либо историю (не обязательно с точки зрения этого героя). Так, «следуя за Пьером (в «Войне и мире»), мы оказываемся на Бородинском сражении и становимся его наблюдателями (причем Пьер является лишь нашим проводником на Бородино, а после, попав на поле боя, мы уже не обязательно к нему

привязаны: мы имеем возможность отделиться от него и выбрать иную пространственную позицию)» [57; С.67].

«Подобно тому, как в нередко в произведении может быть фиксирована точка зрения автора в трехмерном пространстве, зачастую может быть определена и его позиция во времени. При этом самый отсчет времени (хронология событий) может производиться автором с позиций какого-либо действующего лица или же со своих собственных позиций» [57; С.48-49].

В первом случае нарраторское время (взятое в основу повествования) совпадает с субъективным отсчетом событий у кого-либо из действующих лиц.

Например, «в «Пиковой даме» А.С.Пушкина, как показал В.В.Виноградов, счет времени ведется сначала с точки зрения Лизаветы Ивановны (которая в то же время ведет отсчет со дня получения письма Германна). Ее переживанием времени повествователь пользуется вплоть до изложения смерти старухи. После, когда повествование идет о Германне, автор принимает и позицию Германна, проявляющуюся во временном плане, то есть его отсчет времени (а отсчет времени Германна ведется с того дня, как он услышал анекдот о трех картах)» [57; С.53].

Таким образом, нарратор может менять свои позиции, последовательно становясь на точку зрения то одного, то другого персонажа; в то же время повествователь может пользоваться и своей собственной временной позицией. В этом случае «при повествовании используется собственно авторское время, которое не совпадает с индивидуальным временем какого-либо действующего лица» [57; С.55].

Различные возможности сочетания авторской позиции с позицией персонажей в произведении определяют возможные способы усложнения композиционной структуры.

«Что касается множественности временных позиций, то они могут проявляться в произведении разными способами – иначе говоря, различные временные позиции могут по-разному сочетаться друг с другом» [57; С.66 - 71].

С одной стороны, повествователь имеет возможность последовательно менять свою точку зрения – то есть вести повествование то с одной, то с другой позиции (ими могут быть как точки зрения разных персонажей в тексте, так и собственная позиция автора). Данная возможность была продемонстрирована выше на примере пушкинской «Пиковой дамы».

В то же время в одних случаях события, представляемые с разных временных точек зрения, могут перекрываться (это подразумевает, что одинаковые события показываются на протяжении повествования в освещении нескольких разнообразных позиций), в то время как в иных случаях автор их ставит «впритык» (то есть рассказ ведется в строго детерминированном порядке, причем на различных стадиях повествования используются позиции разных персонажей). «И тот и другой способ повествования в целом достаточно просты по своей композиционной структуре» [57; С.71].

Также, например, изложение может вестись одновременно во временной перспективе конкретного героя (или же нескольких персонажей) и в то же время в перспективе самого автора, точка зрения которого коренным образом отличается во временном плане от взглядов данного персонажа: автору известно то, что еще не может быть ведомо этому герою, а конкретно – знает, «чем закончится» данная история. Другими словами, тут имеет место двойная перспектива, двойная позиция повествователя. В первом случае взгляды автора синхронны точке зрения героя, автор соглашается на точку зрения его настоящего, но во втором случае авторский взгляд на ситуацию

ретроспективен, повествователь как бы смотрит из его будущего. То есть, в первом случае точка зрения автора – и конкретного персонажа – внутренняя относительно повествования, автор находится внутри описываемой жизни (принимая при этом присущие данному персонажу ограничения в знании того, что будет дальше); во втором же случае авторская точка зрения, наоборот, внешняя по отношению к самому повествованию, автор как бы смотрит со стороны на описываемые события (причем он знает то, чего не могут знать описываемым действующим лицам). [57; С.81-83].

Иными словами, мы имеем те случаи, когда автор, оставаясь на роли того или иного персонажа, (продолжая вести описание с его точки зрения), как бы забегают вперед, неожиданно обнаруживая нам то, чего персонаж знать никак не может (но о чем он должен узнать позже, по прошествии некоторого времени).

Следовательно, соединение разных временных планов происходит за счет совмещения, во-первых, точки зрения описываемого лица (в данном случае персонажа) и, во-вторых, точки зрения автора-рассказчика. Такое явление вообще очень часто используется как в художественной литературе, так и в повседневном рассказе.

Если говорить о психологическом плане поведения человека, то оно может быть описано двумя диаметрально противоположными способами:

1. «С точки зрения какого-либо стороннего наблюдателя (место которого может быть как четко определено, так и не фиксировано в произведении). В данном способе описывается лишь то поведение, которое доступно наблюдению со стороны».

2. «С точки зрения его самого – либо всевидящего наблюдателя, которому дано проникнуть в его внутреннее состояние. В этом случае описываются такие процессы, которые в принципе невозможно наблюдать со стороны (но о которых посторонний наблюдатель может догадываться,

проецируя внешние черты поведения другого человека на свой субъективный опыт). другими словами, речь идет о некоторой внутренней (по отношению к описываемому лицу) точке зрения» [57; С.110].

Следовательно можно говорить о внешней и внутренней (по отношению к объекту описания) точке зрения.

Рассмотрим в первую очередь первую из приведенных выше возможностей. Поведение человека может описываться в данном случае:

а) «со ссылкой на конкретные факты, не зависящие от описывающего субъекта (соответственно место наблюдения принципиально не фиксировано, само описание имеет безличный характер) - например, так, как описывается поведение в протоколе судебного заседания, а именно с использованием фраз типа: «он сделал...», «он сказал...» (с нарочитым подчеркиванием объективизации описания, непричастности автора описания к данному действию) – но ни в коем случае не «он подумал...», «он почувствовал...» или «ему стало стыдно». [57; С.111];

б) «со ссылкой на мнение какого-то стороннего наблюдателя («казалось, что он подумал...», «он, видимо, знал...», «ему как будто стало стыдно...»). В этом случае точка зрения наблюдателя – например, в художественном произведении – может являться константой (например, точка зрения рассказчика, который может принимать, а может и не принимать участия в действии) или переменной (например, использование при повествовании точки зрения то одного, то другого персонажа того же произведения) [57; С.111].

Если «действия одного персонажа описываются через точку зрения другого персонажа того же самого произведения, то сам второй персонаж (выступающий носителем точки зрения) описывается кардинально другим способом, в отличие от первого, – конкретно, способом внутреннего описания (описания внутреннего состояния). То есть, если поведение персонажа А

описывается через восприятие персонажа В (причем А и В являются персонажами одного произведения), то А описывается с точки зрения «извне» (то есть первым из перечисленных способов описания поведения), а В – с точки зрения «изнутри» (вторым способом)» [57; С.112].

«В наиболее элементарном (с точки зрения композиции) случае в произведении последовательно используется принцип внешнего описания. Таким образом, все события описываются в терминах объективных поступков без какой-либо отсылки на внутреннее состояние персонажей. Следовательно глаголы, отображающие внутреннее состояние, тут отсутствуют» [57; С.116].

Такое построение повествования особенно свойственно для эпоса (ср. типичную для эпического произведения внешнюю немотивированность поступков, которая, как правило, объясняется тем, что внутренний мир действующих лиц от нас скрыт).

В случае «субъективного» описания, все происходящее в произведении последовательно изображается с какой-то конкретной точки зрения, то есть сквозь призму восприятия одного конкретного лица. Таким образом, только в отношении этого лица является возможным описание внутреннего состояния, в то время как все остальные должны описываться «извне», а не «изнутри» [57; С.120].

Повествование в таком случае может вестись с позиции рассказчика (когда рассказ ведется от первого лица) либо с позиции одного из персонажей данного произведения (тогда рассказ ведется от третьего лица).

Такой тип построения очень распространен в литературе, чаще всего он встречается в сравнительно небольших новеллах. В качестве примера можно привести «Вечного мужа» Достоевского, в котором изложение ведется через восприятие Вельчанинова. Следовательно поведение остальных персонажей преподается с позиции «извне», в то время как его поведение подвергается

анализу и освещается с внутренней по отношению непосредственно к нему точки зрения. [57; С.117].

Очень часто, если повествование ведется с позиции одного конкретного человека (будь то «я» или некий X), тогда этот человек и является главным героем данного произведения; автор – а вместе с ним и читатель – как бы отождествляет себя с ним, «вживается» в его образ. Иногда при этом подспудной композиционной задачей произведения может являться демонстрация этого человека глазами стороннего наблюдателя. То есть, герой дается «изнутри», но цель повествования в том, чтобы читатель имел возможность посмотреть на него глазами других, то есть реконструировать взгляд «извне» на героя. Этот пример может быть интерпретирован как случай несовпадения композиционной структуры произведения на психологическом и на идеологическом уровнях.

С другой стороны, главным героем может являться не само лицо, "изнутри" которого ведется повествование, а кто-то иной (например, Натали в одноименном рассказе Бунина, Павел Павлович в «Вечном муже»). [57; С.118-119].

То есть, герой может быть представлен при помощи внешнего описания, но в то же время задачей произведения является заставить читателя осознать его «изнутри»; в то же время то лицо, через которое ведется повествование (и которое описывается с внутренней точки зрения), может являться чисто вспомогательной фигурой, не укладывающейся в какой-либо конкретный образ.

Если представить типологические возможности композиционного построения с использованием различных последовательно сменяющихся точек зрения, стоит в первую очередь обратить внимание на то, что число тех персонажей, с точки зрения которых ведется повествование, может быть функционально ограничено.

Другими словами, в образы одних персонажей автор вживается, отождествляет себя с ними; можно сказать, что он своеобразно подражает актеру, играющему роль этих людей и перевоплощающемуся в их образ. Тем самым становится допустимым описывать внутреннее состояние этих персонажей. [57; С.121].

Если в образы «одних героев автор может на время воплощаться, то иные действующие лица в произведении могут, наоборот, быть для него воспринимаемыми чисто внешне, со стороны: он пишет их портрет, но не проникается в их образ. Другими словами, если некоторые герои в произведении имеют возможность выступать в роли субъекта авторского восприятия, то другие персонажи составляют исключительно его объект» [57; С.123].

Само собой, что носителями авторской точки зрения довольно часто становятся главные герои, в то время как персонажи второго плана не получают возможности описания внутреннего состояния, изображаются извне.

Но стоит заметить, что так бывает не всегда, а в некоторых случаях автору может быть важно, наоборот, продемонстрировать своего героя через призму взглядов других, а не раскрывать непосредственно его внутреннюю сущность; автор может предоставлять самому читателю строить предположения о чувствах и мыслях своего героя, оставляя его в какой-то степени неизведанным. Таким образом, прием описания «со стороны» может быть использован как тогда, когда персонаж не интересен автору, так и тогда, когда герой, наоборот, представляет для него предмет первостепенного интереса. [57; С.124].

Также следует заметить, что в эпилоге синхронная точка зрения, используемая каким-то персонажем, может сменяться на точку зрения всеобъемлющую (в плане времени). Также возможно характерное убыстрение

(сгущение) времени в эпилоге, связанное с широким временным охватом, создающим концовку повествования [57; С.186].

4.2. Идеологический план в романах об Оводе

Во всех романах цикла повествователем является третье лицо, но понятно, что определяющими идеологическое поле являются те персонажи, «чья точка зрения направляет нарративную перспективу», а это — Овод («Овод»), Рене («Прерванная дружба») и Беатриса («Сними обувь твою»).

Ж. Женетт, сославшись на термин «фокус наррации» (*focus of narration*), предложенный в книге Брукс и Уоррен, разработал свою типологию перспективы, пользуясь термином «фокализация». Это понятие определяется им как «ограничение поля, т. е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется «всеведение». Следуя триадическим типологиям предшественников, Женетт различает три степени фокализации» [62; С.151]:

1. Первую ступень фокализации Пуйон именует «взгляд сзади» (*vision par derriere*), Тодоров утверждает, что нарратор здесь знает больше, чем персонаж. Это, так называемая, «нулевая фокализация» (*focalisation zero*): здесь повествователь располагает более обширным знанием, чем персонаж, или, точнее, говорит больше, чем знает любой персонаж; то, что англосаксонская критика называет повествованием от всеведущего повествователя.

2. Вторую степень фокализации Пуйон именует «взгляд вместе» (*vision avec*), что, по Тодорову, – нарратор видит столько же, сколько персонаж. Это степень «внутренней фокализации» (*focalisation interne*): здесь повествователь говорит только то, что знает персонаж; повествование с некоторой точки

зрения, по Лаббоку; повествование с внутренней фокализацией («фиксированной», «переменной» или «множественной»).

3. Третью степень фокализации Пуйон называет «взгляд извне» (visiondudehors), по Тодорову – нарратору известно меньше, чем персонажу. Это уже степень «внешней фокализации»(focalisationexterne): повествователь говорит меньше, чем знает персонаж; случай объективного или бихевиористского повествования.

В цикле об Оводе доминирует внутренняя фокализация, т. к. Войнич не дает нам информации больше, чем знает герой, через восприятие которого, по сути, мы смотрим на окружающий его мир. Субъектом фокализации в мире Войнич является она сама, предметом же то, что воспринимается главным героем, за которым всегда «скользит» нарратор, так как она (Войнич) принимает оценочную позицию своих персонажей.

Идеологическая точка зрения включает в себя факторы, так или иначе определяющие субъективное отношение наблюдателя к явлению: круг знаний, образ мышления, оценку, общий кругозор.

В первой части романа «Овод» мы воспринимаем мир, как и нарратор, через главного героя (автор здесь имплицитен, но с главным героем не слитен): люди хороши, мир прекрасен, Монтанелли — один из лучших людей, которых когда-либо знал Артур. Молодой Артур неопытен, мир воспринимает через розовые очки — и мы (и нарратор) вместе с ним. Автор здесь не вклинивается в текст, чтобы добавить что-либо от себя, не забегают вперед. Она ведет наблюдение «как бы со стороны», но постоянно «присутствуя рядом» с главным героем и слыша его мысли, что можно проследить на фразеологическом уровне: «О боже, – **подумал он** (выделено мной – Л.Д.Ю.), – как я мелок и себялюбив по сравнению с ним! Будь мое горе его горем, он не мог бы почувствовать его глубже» [1; С.4].

Знание жизни и людей у Артура еще не полно, он еще не научился противостоять бедам, поэтому заключение под стражу и предательство друзей и Монтанелли воспринимается очень остро. Но много лет спустя этот максимализм останется в нем. Достаточно сравнить реакцию на предательство Монтанелли и «предательство» Рене:

«Из-за этих-то лживых, рабских душонок, из-за этих немых и бездушных богов он вытерпел все муки стыда, гнева и отчаяния! Приготовил петлю, думал повеситься, потому что один служитель церкви оказался лжецом. Как будто не все они лгут! Довольно, с этим покончено! Теперь он станет умнее. Нужно только стряхнуть с себя эту грязь и начать новую жизнь. В доках немало торговых судов; разве трудно спрятаться на одном из них и уехать куда глаза глядят – в Канаду, в Австралию, в Южную Африку! Неважно, куда ехать, лишь бы подальше отсюда» [1; С.61].

То есть из-за предательства отца, он становится якобы атеистом, разбивает распятие, думает совершить самоубийство, а потом решает уехать из страны, но подстроив все так, будто он действительно свел счеты с жизнью — что бы предавшие его мучились его смертью из-за них.

Потом, много лет спустя, будучи уже человеком, заколенным многими испытаниями, он, тем не менее, реагирует на «предательство» Рене очень похоже: «Он развел огонь, сел перед камином и стал кидать в пламя то что валялось кучей на полу. На это потребовалось много времени. Когда съежилась и стала исчезать подпись Рене, он зажал рот, чтобы удержать крик боли. Ведь это горел он, он сам» [2; С.344].

Круг знаний Овода стал более широк и, ежели он одинаково остро воспринимает предательство в молодости и в зрелых годах, то к людям отношение другое. Для Артура каждый человек первоначально друг, для Овода — враг.

Что касается Беатрисы (главной героини романа «Сними обувь твою»), то здесь все сложнее. Здесь имеет место быть внутренняя точка зрения при изображении внутреннего состояния героя, так как нарратор передает наблюдение Беатрисы самой себя в виде внутренней прямой речи:

«Они не знают, что значит быть женщиной. **Я** (выделено мной – Л.Д.Ю.) дорого заплатила за свое убежище и не хочу его лишиться. И потом – **у меня** (выделено мной – Л.Д.Ю.) сейчас хватает других забот» [3; С.67].

Указанное выше было главным отличием позиции нарратора относительно персонажа от двух других романов. В остальном — за исключением рамки повествователь незримо присутствует «как бы рядом» с Беатрисой, порой подслушивая ее мысли и ее диалог со своим alter ego.

Следует отметить, что с идеологией неразрывно соединены другие планы. И в самом деле, идеология имплицитно присутствует и в других планах. Но она может проявляться и независимо от других планов, в прямой, эксплицитной оценке. И мы видим, что есть видимая оценка автором действий персонажей, за которыми она следует: Артуру, например, дается оценка, скорее, отрицательная, так как он не видит реального мира (здесь идет несовпадение оценки и роли самого персонажа в романе); Оводу же — положительная, так как человек трезво смотрит на вещи, руководит восстаниями и желает сделать Италию лучше, несмотря на то, что им движет ненависть-любовь (снова несовпадение оценки и роли). В романе «Сними обувь твою» прослеживается то, что нарратор постоянно делает акцент на возрастающий возраст героини и ее мудрость, что явно указывает на то, что каждая последующая мысль — более правильная: «Но **кроткая, покорная молодая жена** его молодости, которая всегда уступала ему, подчиняясь мужней власти, как и подобает женщине, **давно потерялась где-то на жизненном пути. И теперь**, когда их взгляды расходятся, **она поступает по-**

своему (выделено мной – Л.Д.Ю.), иной раз даже и не посоветовавшись с ним» [3; С.103].

Особенно считаем важным учитывать это при том, что в начале романа очень часто подчеркивается именно молодость Беатрисы. Мы насчитали 24 слова с корнем «молод» в отношении Беатрисы, 19 из которых относятся к первой половине романа. То есть многие ее поступки, мысли, жесты, автор списывает именно на возраст, так как при описании персонажа в более старшем возрасте явно чувствуется симпатия повествователя к персонажу: Беатриса становится более мягкой, понимающей и, конечно же, любящей (совпадение оценки автора и роли).

И недаром только под конец жизни – обретение мудрости (познание настоящей себя и других) – Беатриса избавляется от своего двойника, который мучил ее на протяжении всей жизни.

4.3. Пространственно-временной план

В романах об Оводе нарратор излагает историю с нарраториальной точки зрения, т. е. с точки зрения времени повествования («Лишь в последний вечер каникул он внезапно понял, что если говорить, то только сегодня» [1; С.18]).

Для персональной временной точки зрения характерны тесная связь повествования с действием и прикрепление наррации к переживанию и восприятию действительности персонажем. И действительно, переживание эпизода «здесь и сейчас» дается в романах Войнич часто через детализацию подробностей — где-то события «сжимаются» – само венчание Беатрисы, смерть Билла, скитания Овода и т. д. Какие-то события, наоборот, растянуты и описываются чрезвычайно подробно — например, жизнь Беатрисы до

брака, жизнь Артура до предательства, жизнь Рене и Маргариты до встречи с Оводом.

Таким образом, мы видим, что во всех романах особая организация последовательности событий: события до основных действий показаны крупно, вероятно для того, чтобы мы поняли истоки характеров персонажей, в каких условиях они формировались. События «после» (уточним — поворотные события, важные) показаны сжато. Во-первых, отношение к этим событиям в большинстве случаев негативное, во-вторых же, мы таким образом обращаем большее внимание именно на внутренние переживания героя, а не на внешний факт.

«Последовательное повествование с персональной точки зрения претендует на полное отражение происшествий, а именно, их восприятия героем. Перестановки мотивов событий наперекор временному порядку («анахронии» по Женетту) имеют место постольку, поскольку они детерминированы актами сознания действующего лица — воспоминанием о прошлом или ожиданием будущего. Аутентичное же предвосхищение последующих событий («пролепсис) тут оправданно. В противоположность этому, нарраториальная временная позиция дает возможность свободного обращения со временем. Автор может по своему усмотрению перемещаться между различными временными позициями и даже предвосхищать дальнейшее развитие событий, самим героям еще не известное и как раз-таки последнюю точку зрения мы наблюдаем в цикле в целом» [62; С.244-246].

Э.Л. Войнич сосредоточила свое внимание в романе «Овод» на периодах общественного подъема: действие первой части романа происходит в 30-е годы, второй — начинается на подступах к 1848 году. В этом романе писательница использует композиционный прием «разрыва событий», нам практически ничего не известно о тех 13 годах, которые опустила автор в своем повествовании. Роман «Прерванная дружба» — это своего рода мост от

первой части романа «Овод» ко второй. В нем рассказывается, как жил и чем занимался Артур в Латинской Америке; как его «подобрала» научная экспедиция Дюпре; о его жизни во Франции. Основное действие романа разворачивается в сороковых годах XIX века. Как мы видим, нарратор спокойно переходит с одного временного пласта на другой.

С предыдущим романом роман «Прерванная дружба» соединяет множество отрывочных воспоминаний Ривареса (анахрония), например, рассуждая о болезни Овода автор говорит следующее: «С этим кошмаром, как и со всей трагедией, со всеми муками его юности, покончено; и больше никогда не придется ему отгонять демона страха напускной веселостью. И никогда больше не бросится он в бездну, потому что какой-то друг оказался предателем, а какой-то бог – фальшивым идолом; он разделался с богами и с демонами и стоит ногами на твердой земле. С друзьями он, правда, разделался еще не полностью [...] никакая дружба не сможет занять в его жизни такое место, чтобы это угрожало его душевному спокойствию [...] Рене можно довериться – он никогда не станет допытываться, никогда не предаст... А если вдруг... И это не страшно. Страшно было только одно предательство, но это случилось так давно, что все уже изгладилось из памяти» [2; С.293].

Как мы видим, иногда в нарраториальную точку зрения вторгается якобы персональная точка зрения («прыгание» мотивов во времени), однако даже эти моменты даются именно с точки зрения повествователя, т. к. на фразеологическом уровне эти воспоминания даются от третьего, а не от первого лица.

Что касается романа «Сними обувь твою», то в предисловии к своему последнему роману Э.Л. Войнич делится с читателем, что такая «бумеранговая» последовательность в освещении судьбы ее героя Овода, когда она начала рассказом о его смерти, затем, описав один эпизод из его жизни, заканчивает историей его предков, – ей самой непонятна. «Роман

«Сними обувь твою», – пишет она в предисловии, – являясь законченным произведением, должен был бы стать первым томом семейной хроники, охватывающей жизнь четырех поколений. Однако, романы этого цикла, являясь спутником всей моей жизни, появлялись не в хронологической последовательности». Еще, по крайней мере, две книги (одна — о судьбе Артура и Глэдис, ставших взрослыми, и другая об их дочери) остались ненаписанными.

Только лишь эпилогом Этель Лилиан Войнич связывает судьбы этих и следующих двух поколений. Умирает Глэдис, Генри и его старший сын Гарри винят в этом Артура до конца жизни ни один, ни другой не прощают его. Артур живет со своей дочерью в полной отрешенности от мира, и его дочь, тоже Глэдис, вырастает девушкой, ничего не знающей «что такое пол, о кокетстве и нарядах, о мыслях и чувствах обыкновенных мужчин и женщин она не имела ни малейшего представления», поэтому она недолго думая выходит в 18 лет за пожилого судовладельца Бертонна, которого и привлекла эта ее неосведомленность. Через несколько лет у нее случается связь с Монтанелли, который дал обет безбрачия, у них рождается ребенок. Монтанелли отправляется с опасной миссией в Китай, а Глэдис, воздвигнув неодолимую преграду между собой и ним, посвящает себя уходу за бедняками и своему сыну, «которого старалась воспитать в той же духовной отрешенности и полном неведении жизни, которые загубили ее собственную юность» [3; С.541]. Это послесловие возвращает нас по принципу бумеранга к роману «Овод». Таким образом, композиция цикла является внутренне мотивированной и законченной, как единое произведение об Оводе.

Э.Л. Войнич является по ее же собственным словам «автором одного романа». Два других романа Войнич — «Прерванная дружба» (1910 г.) и «Сними обувь твою» (1944 г.) представляют собой один из уникальных случаев в истории литературы, когда повествователь вновь и вновь через

значительные временные промежутки обращается к тому же самому герою.

Нарраториальная точка зрения, в зависимости от пространственной компетенции автора, может быть взаимосвязана или с его ограниченной точкой зрения, или, наоборот, с его вездесущностью. Немаркированность пространственной позиции говорит не о какой-либо нейтральной, а именно о авторской точке зрения. В цикле об Оводе автор следует за персонажем, но не перевоплощается в него. Это подтверждается фразеологическим планом: «Артуру **показалось** *(выделено мной – Л.Д.Ю.)*, что перед ним предстало грустное видение: Свобода, оплакивающая утраченную Республику» [1; С.12], «Человек вдруг поднял глаза. Они были не черные, как сначала **показалось** *(выделено мной – Л.Д.Ю.)* Рене, а синие, цвета морской воды» [2; С.8],

Поскольку автор не превращается в данного персонажа, а как бы сопровождает его - он может предоставить и описание данного героя (что, само собой, было бы невозможным при использовании целиком системой восприятия последнего). Например, в первой части романа «Овод» Артур описан как юноша «небольшого роста, хрупкий», который «скорее походил на итальянца с портрета XVI века, чем на юношу 30-х годов из английской буржуазной семьи. Слишком уж все в нем было изящно, словно выточено: длинные стрелки бровей, тонкие губы, маленькие руки, ноги. Когда он сидел спокойно, его можно было принять за хорошенькую девушку, переодетую в мужское платье; но гибкими движениями он напоминал прирученную пантеру - правда, без когтей» [1; С.10].

Рене в начале романа «Прерванная дружба» описывается как «тоненький нервный мальчик» [1; С.5], который «превратился за восемь лет в рослого застенчивого юношу, атлетически сложенного, загорелого и испытывающего явные муки из-за необходимости о чем-то говорить. В красивой посадке его головы было что-то от грациозной настороженности

оленя: казалось, одно слишком ласковое прикосновение – и он, вскинув голову, метнется через дверь террасы в сад, рассыпая брызги разбитого стекла» [1; С.5].

Беатриса сначала («Сними обувь твою») представляется нам девушкой, которая «была недурна собой – стройная, тонкая, с правильными чертами лица и изящно очерченными бровями. Присмотревшись, можно было заметить в ней своеобразную неяркую прелесть. По контрасту с бесконечными пышными локонами ему понравились эти мягкие, пепельные волосы, которые были только чуть темнее ее лица и обрамляли его словно тень» [3; С.5].

Автор следует в каждом романе за главным героем: в «Оводе» – за Артуром, в «Прерванной дружбе» – за Рене, в «Сними обувь твою» – за Беатрисой.

Нарртор проходит с ними через их жизнь, через их становление взрослыми. Однако, это происходит не на протяжении всего романа. Б.А. Успенский в своей работе «Поэтика композиции» писал, что «при рассмотрении точек зрения целесообразно исключить начало и конец описания, когда признаки внешнего описания могут выполнять функцию «рамки» [57; С.126]. И действительно, «следовать» за своими героями Войнич начинает только после завязки, т. к. в экспозиции она очень часто встает на позицию другого персонажа: в романе «Прерванная дружба» – это маркиз, отец Рене (после приезда сына из Англии уже будет он сам), в «Сними обувь твою» – Генри (после приезда в Бартон уже будет Беатриса). И только в самом первом (по написанию) романе автор встает на позицию своего персонажа с самого начала: «Артур сидел в библиотеке духовной семинарии в Пизе и просматривал стопку рукописных проповедей» – мы привели в пример самое первое предложение произведения [1; С.2].

Следует отметить, что во второй части романа, пока на авансцене еще не появился Риварес, автор «следует» за Джеммой (думается, как наиболее идеологически близким к нему персонажем), что можно проследить на фразеологическом уровне: «Джемма молча стояла под гранатовым деревом. Ее возмутила дерзость Овода, и **она пожалела** (выделено мной – Л.Д.Ю.) бедную, глупенькую женщину. Он проводил удаляющуюся пару таким взглядом, что Джемму просто **зло взяло** (выделено мной – Л.Д.Ю.): насмехаться над этим жалким существом было невеликодушно» [1; С.33].

После смерти персонажа («Овод») нарратор переходит к другой точке зрения, но нужно отметить, что она остается внутренней, так как у Монтанелли галлюцинации, которые с внешней позиции невозможно показать: «Кровь, всюду кровь! Ковер – точно красная река, розы на камнях – точно пятна разбрызганной крови!.. Боже милосердный! Неужто небо твое и твоя земля залиты кровью? Не что тебе до этого – тебе, чьи губы обогрены ею!» [1; С.110].

Таким образом, в романе «Овод» переменная точка зрения.

В романе «Прерванная дружба» в экспозиции Войнич следует за отцом Рене: «Сейчас постукивание веток по стеклу **показалось маркизу** (выделено мной – Л.Д.Ю.) приветствием друга. Он встал, открыл окно, сорвал несколько больших желтых листьев и прижал их к лицу» [2; С.4].

Далее, в основном, автор почти всегда принимает точки зрения Рене, но в конце романа нарратор использует точку зрения Овода, таким образом снова происходит смена точки зрения, как и в предыдущем романе. Выше мы уже приводили пример того, что нарратор говорит с позиции Рене, сейчас же подтвердим, что происходит смена точек зрения:

«Он вошел в спальню и стал раздеваться. Сзади что-то шевельнулось – оттуда пахло зловоньем, сверкнули зубы, блеснули белки глаз.

– Значит, все твои благородные друзья предали тебя? Тогда попробуй довериться мне.

Это был негр, торговец фруктами. Он с воплем отскочил, обеими руками оттолкнув гнусное черное лицо. Оно рассыпалось и расплылось на полу отвратительным пятном» [2; С.258].

У Ривареса галлюцинации, а посторонний наблюдатель этого не может видеть, поэтому мы приходим к выводу, что здесь снова имеет место быть переменная точка зрения психологического плана.

В последнем романе композиционную рамку замыкает эпилог, где нарратор выступает наблюдателем за потомками Беатрисы и Генри, то есть автор использует внешнюю фокализацию, как и в эпилогах двух других романов — описание горя Джеммы после смерти Овода и описание жизни Рене и Маргариты после расставания с ним.

4.4. Психологический план

Мы думаем, что сновные персонажи романов, конечно же, подаются читателю «изнутри», но (этот пример приводился в первом пункте) Войнич важно продемонстрировать этих героев со стороны. То есть автор реконструирует взгляд «извне» на них. Это пример случая несоответствия композиционной структуры текста на психологическом и на идеологическом уровнях.

В первом пункте мы говорили, что поведение человека может быть описано двумя способами – с позиции стороннего наблюдателя и с точки зрения собственно его – либо всевидящего наблюдателя, который имеет возможность проникнуть в его внутреннее состояние и что исходя из этого факта мы имеем возможность говорить о внешней и внутренней точке зрения.

Следует заметить при этом, что противопоставление внешней и внутренней позиции имеет гораздо более обобщенный характер, совершенно не ограничиваясь одним планом.

Если «говорить о проявлении точек зрения в спектре психологии, то можно заявить, что основным здесь является проблема авторского знания и об источниках этого знания. Другими словами, речь идет о том, ставит ли себя повествователь на место человека, который знает все касаемое описываемых событий, или же неким образом ограничивает свои познания. Во втором варианте нас интересует, обусловленность данных ограничений. Они могут быть, например, детерминированы тем, что повествователь занимает точку зрения какого-либо персонажа» [57; С.156]. Выше мы уже говорили об этом в связи с пространственно-временной точкой зрения. И Э.Л. Войнич в цикле как раз-таки не является «автором-всезнайкой», она не выходит за пределы знания персонажа, за которым следует. Также, мы отмечали, что в изучаемом цикле доминирует именно внутренняя точка зрения, так как нарратор проникает во внутреннее состояние своих персонажей (сознание является объектом восприятия). Это видно, например, в беседах Беатрисы с ее alter ego, в описании галлюцинаций Овода и Монтанелли. Таким образом, автор здесь смотрит глазами своих персонажей на окружающий их мир.

Выше мы уже говорили, что нарратор «следует» в каждом романе за каким-то персонажем, то есть имеет место быть субъективное описание. Соответственно лишь в отношении этого лица правомерно описание внутреннего состояния, тогда как все остальные должны описываться «извне», а не «изнутри». Пример объективной точки зрения на Маргариту, выраженной на фразеологическом уровне: «Рене сел в полной растерянности. Совсем не детская, чопорная любезность сестры окончательно его подавила. Он украдкой взглянул на нее: неужели действительно бывают такие примерные дети, как в рассказах мисс Эджворт? Потом посмотрел на

Маргариту еще раз, и его охватило жуткое чувство, словно рядом с ним было существо из другого мира.

"Можно подумать, что она давно уже приняла постриг", – вспомнилась ему глупая болтовня сестры Луизы» [2; С.8].

В приведенном примере автор не занимает место непосредственного участника действия. Он как бы ставит себя над происходящим – с такой точки зрения, что он получает доступ не только ко всем поступкам, но и ко всем мыслям и чувствам.

Мы имеем возможность сказать, что точка зрения повествователя здесь надличностна, он становится на место всевидящего и всезнающего наблюдателя со стороны. С другой точки зрения, его позиция может быть часто воспринята как ретроспективная: автор словно рассказывает о делах давно пройденных (а именно после того как он в должной степени во всем разобрался *post factum* и имеет возможность реконструировать внутреннее состояние персонажей, представив себе, какой из них что должен был ощущать) [57; С.178].

В итоге вышесказанного можно сделать вывод, что проблема авторского знания, являющаяся ключевой в спектре психологии, нередко может быть актуальной и в спектре пространственно-временной характеристики.

Заключение

Подводя итог всей работы, считаем необходимым остановиться еще раз на тех задачах, которые мы поставили в начале исследования.

Итак, самой главной нашей целью было доказать, что романы Э.Л. Войнич об Оводе – это цикл романов. В связи с этим мы разделили достижение основной цели на несколько задач, первой из которых было на основе существующих вариантов осмысления категорий «цикл» и «циклизация», выявить типологические признаки, свойства и закономерности существования цикла как целостности особого рода. В результате анализа данной проблемы мы пришли к следующим выводам:

1) сопоставляя различные определения художественного цикла, мы выявили в них общие положения, а также те признаки, которые отвечают цели и задачам исследования, а также произвели формирование приемлемого определения для дальнейшего исследования: цикл — сверхжанровое единство нескольких самостоятельных произведений, объединенных общей темой, действующими лицами, общим повествователем, в особое целостное единство, где связь частей (отдельных произведений) не носит «готового» вида (например, последовательности повествования), но существует как возможность, активизирующая читательское восприятие.

2) мы разграничили такие понятия, как «цикл», «эпопея» и «трилогия». На основе материала, представленного в первой главе, мы пришли к выводу, что отличительной чертой романа-эпопеи является огромный масштаб изображаемых событий. В центре внимания не частная жизнь человека/семьи и пр., а целой нации. История здесь — главное действующее лицо. В цикле же на первый план выходит личность, в нем на фоне истории показана судьба человека, а не наоборот. Таким образом, «роман-эпопея» и «цикл» обозначают разные жанры, однако, романы об Оводе во многих монографиях часто назы-

вают «трилогией». Мы выявили, что данные термины синонимичны при основном отличии – количестве романов. Мы в данной работе рассматривали трилогию как цикл романов.

3) нами было выявлено, что к активным циклообразующим факторам относятся: особая композиция, система персонажей, повествование (система мотивов), единство проблематики, общность сюжетных конфликтов и коллизий, образно-стилистические решения, единый образ автора. Для основания объединения романов Э.Л. Войнич в цикл романов, мы исследовали такие циклообразующие факторы, как система мотивов (вследствие чего нами было выявлена общая сюжетная схема), система персонажей, особенности композиции (вследствие чего мы подробно рассмотрели образ автора). Мы пришли к выводу о том, что взаимодействие мотивов является основой взаимодействия персонажей и событий, их ассоциативного объединения и, как следствие, формирования метаобразов цикла. А также, во-первых, что в цикле обязательно есть эксплицированный или имплицированный единый сюжет и единый герой. Во-вторых, особенности сюжета и героя позволяют определить цикл как особую художественную систему.

Второй нашей задачей было рассмотреть мотив как циклообразующий прием в романах об Оводе. Исследование этого вопроса привело нас также к целому ряду выводов, согласно которым:

1) мотив – единица интерпретации. Иначе говоря, читатель отмечает повтор, затем его парадигматизирует и, в конечном счете, осмысляет текст в его концептуальном значении. Архетипические мотивы являются, с одной стороны, «простейшей повествовательной единицей» и в то же время имеющей глубокое функциональное значение, с другой – мотив приобретает структурную роль, скрепляя текст в единую систему.

2) через все произведения автор с помощью различных линий проводит те темы, которые были важны ей еще в первом романе — темы отцов и детей, исследование границ веры человека в Бога — когда настает рубеж и раб Бо-

жий отрекается от своего идола. Эти темы помогает развивать целая система мотивов, проходящих через все тексты: мотив лжи и предательства, двойственности, одиночества, веры и неверия, болезненности, физических и душевных болезней, загубленной юности и смерти. На основе всего вышесказанного мы пришли к выводу о том, что цикл Войнич об Оводе рисует нам метаобраз «предаваемого», который вынужден прятаться под маской «другого» от окружающего мира, чувствуя свое одиночество и отрекающегося от веры, так как видит много несправедливости в жизни.

3) таким образом, можно говорить о том, что благодаря реализации в романах системы мотивов, он (мотив) становится структурообразующим компонентом всех трех произведений: *предательство главного героя (загубленная юность) - уход главного героя в себя (маска) – одиночество (душевные и физические болезни) – вера и неверие (в романах разные причины и следствие) – смерть (выделено мной – Л.Д.Ю.)*.

Третья задача заключается в выявлении закономерности построения образов с точки зрения циклообразования в интересующих нас романах Войнич. После этого анализа мы пришли к следующим выводам:

1) на основе анализа архетипов Юнга, Фрейда и др., мы пришли к выводу о том, что строгое деление на архетипы подразумевает ограничение персонажа слишком узкими рамками, исключая многогранность их характеров. Поэтому мы не придерживаемся строгого деления на архетипы. Мы выделили группы персонажей по функциям — герой/антигерой, герои - служители (заботящиеся), герои — наставники/разрушители. А также выяснили, что один и тот же персонаж в разные этапы своей жизни и по отношению к социуму (другим действующим лицам) может входить в совершенно противоположные группы.

2) что касается «героев» в цикле об Оводе, то однозначно выделить персонажей в эту группу довольно-таки проблематично, потому что действующие

щие лица на протяжении романов меняются и «плюс» может поменяться на «минус», как и наоборот.

В этих романах в такую группу как «герой» и «антигерой», мы относим следующих персонажей:

1. Артур Бертон – «герой» (до исчезновения). В конце романа как «герой» поступает Монтанелли, входивший в группу наставников, о которой мы скажем позже (роман «Овод»).

2. Маргарита – «антигерой». Также показано превращение Овода из «героя» в «антигероя» (роман «Прерванная дружба»).

3. В конце романа, претерпевая внутренние изменения, «героем» становится Беатриса. До изменений – «антигерой» (роман «Сними обувь твою»).

Таким образом, во всех трех романах есть общий тип персонажей – «героев», которые приносят жертвы во благо других людей. Они целеустремленны, готовы добиваться желаемого. Однако, путь некоторых героев тернист, и прежде чем стать «героями», они выступали в совершенно ином виде, и наоборот.

Трикстером в романе «Овод» является второе «Я» главного героя, которое почти полностью вытеснило «Я» первоначальное – геройское.

Маргарита Мартерель является в романе деструктивным началом, в отличие от своего брата, который всю свою жизнь будет для нее и наставником и героем в одном лице – началом созидательным. Думается, что недаром ее привлекла такая же разрушительная личность, как и она сама.

У главной героини романа «Сними обувь твою», как и у Артура Бертона раздвоение личности, только если Артур принял свое второе «Я», дал ему имя и старается с ним ужиться, то Беатриса постоянно пытается прогнать свое *alter ego*. И у Овода и у Беатрисы трикстеры – она сами, эта самая двойственность, мешающая им органично вписаться в социум.

3) В мифологии и фольклоре собраться с силами герою нередко помогает мудрый и добрый наставник, чья функция заключается в защите, наставлении, обучении подопечного.

В романах об Оводе к менторам мы относим следующих персонажей:

1. Монтанелли – отец Артура (роман «Овод»).
1. Рене Мартель – старший брат Маргариты (роман «Прерванная дружба»).
2. Уолтер Риверс – старший брат Беатрисы (роман «Сними обувь твою»).

Все представленные выше персонажи помогают героям (и антигероям) в становлении себя как Человека, они в известной степени защищают, наставляют, и даже обучают своих подопечных.

4) Что касается «героев-служителей», то альтруизм, сострадание, великодушные – это те качества, которыми характеризуется данный архетип. Их главное желание: защитить людей от возможной угрозы. Цель этих персонажей – помогать окружающим, творить для них добро. Служители/заботливые, как правило, сострадание и щедрость, и иногда испытывают усталость от того, что в погоне помощи нуждающимся, очень часто забывают о себе.

В изучаемом цикле к этой группе мы относим следующих персонажей:

1. Джемма Болла – девушка, влюбленная в Артура (роман «Овод»).
2. Маршан – доктор в экспедиции Дюпре (роман «Прерванная дружба»).
3. Леди Монктон – приятельница отца Беатрисы, а потом и ее самой (роман «Сними обувь твою»).

Все персонажи, относящиеся к группе «служителей» любят тех, о ком они заботятся, не требуя ничего взамен. Очень часто отношения «заботящихся-

ся» и тех, о ком заботятся, меняются очень сильно – от неприязни до любви и наоборот.

Четвертая задача заключается в анализе приемов циклизации на структурно-композиционном уровне в романах Войнич об Оводе, вследствие которого мы пришли к следующему:

1) на основании рассмотренных нами нескольких определений «композиции» мы пришли к выводу о том, что все они сходятся на том, что композиция — это такое построение (другими словами – структура) художественного произведения, которое отражает замысел автора.

2) если говорить об «идеологическом плане», который выделяет Б.А. Успенский в своей работе «Поэтика композиции», то мы заключили, что во всех романах цикла повествователем является третье лицо, и поскольку определяющими идеологическое поле являются те персонажи, «чья точка зрения направляет нарративную перспективу», то это — Овод («Овод»), Рене («Прерванная дружба») и Беатриса («Сними обувь твою»). В цикле об Оводе доминирует внутренняя фокализация, т. к. Войнич не дает нам информации больше, чем знает герой, через восприятие которого, по сути, мы смотрим на окружающий его мир. Субъектом фокализации в мире Войнич является она сама, предметом же то, что воспринимается главным героем, за которым всегда «скользит» нарратор, так как она (Войнич) принимает оценочную позицию своих персонажей.

3) далее мы вычленим пространственно – временной план в цикле. В романах об Оводе нарратор излагает историю с нарраториальной точки зрения, т. е. с точки зрения времени повествования («Лишь в последний вечер каникул он внезапно понял, что если говорить, то только сегодня»).

Также мы видим, что во всех романах особая организация последовательности событий: события до основных действий показаны крупно, вероятно для того, чтобы мы поняли истоки характеров персонажей, в каких условиях они формировались. События «после» (уточним —

поворотные события, важные) показаны сжато. Во-первых, отношение к этим событиям в большинстве случаев негативное, во-вторых же, мы таким образом обращаем большее внимание именно на внутренние переживания героя, а не на внешний факт.

Нарраториальная временная точка зрения предоставляет возможность свободного обращения со временем. Нарратор может по выбору скакать между разными временными планами и даже предвосхищать более позднее развитие действия, самим персонажам еще не известное и как раз-таки эту точку зрения мы наблюдаем в цикле в целом: в романе «Овод» писательница использует композиционный прием «разрыва событий», нам практически ничего не известно о тех 13 годах, которые опустила автор в своем повествовании. Роман «Прерванная дружба» – это своего рода мост от первой части романа «Овод» ко второй. В нем рассказывается, как жил и чем занимался Артур в Латинской Америке; как его «подобрала» научная экспедиция Дюпре; о его жизни во Франции. С предыдущим романом роман «Прерванная дружба» соединяет множество отрывочных воспоминаний Ривареса (анахрония). Как мы видим, нарратор спокойно переходит с одного временного пласта на другой.

Что касается романа «Сними обувь твою», то в предисловии к своему последнему роману Э.Л. Войнич делится с читателем, что такая «бумеранговая» последовательность в освещении судьбы ее героя Овода, когда она начала рассказом о его смерти, затем, описав один эпизод из его жизни, заканчивает историей его предков, – ей самой непонятна. «Роман «Сними обувь твою», – пишет она в предисловии, – являясь законченным произведением, должен был бы стать первым томом семейной хроники, охватывающей жизнь четырех поколений. И только лишь эпилогом Этель Лилиан Войнич связывает судьбы этих и следующих двух поколений. Это послесловие возвращает нас по принципу бумеранга к роману «Овод». Таким образом, композиция цикла

является внутренне мотивированной и законченной, как единое произведение об Оводе.

4) Нарратор проходит с героями через их жизнь, через их становление взрослыми. Однако, это происходит не на протяжении всего романа. Б.А. Успенский в своей работе «Поэтика композиции» писал, что при рассмотрении точек зрения целесообразно исключить начало и конец описания, когда признаки внешнего описания могут выполнять функцию «рамки». И действительно, «следовать» за своими героями Войнич начинает только после завязки, т. к. в экспозиции она очень часто встает на позицию другого персонажа: в романе «Прерванная дружба» – это маркиз, отец Рене (после приезда сына из Англии уже будет он сам), в «Сними обувь твою» – Генри (после приезда в Бартон уже будет Беатриса). И только в самом первом (по написанию) романе автор встает на позицию своего персонажа с самого начала: «Артур сидел в библиотеке духовной семинарии в Пизе и просматривал стопку рукописных проповедей» – мы привели в пример самое первое предложение произведения.

Следует отметить, что во второй части романа, пока на авансцене еще не появился Риварес, автор «следует» за Джеммой (думается, как наиболее идеологически близким к нему персонажем), что можно проследить на фразеологическом уровне: «Джемма молча стояла под гранатовым деревом. Ее возмутила дерзость Овода, и **она пожалела** (*выделено мной – Л.Д.Ю.*) бедную, глупенькую женщину. Он проводил удаляющуюся пару таким взглядом, что Джемму просто **зло взяло** (*выделено мной – Л.Д.Ю.*): насмеяться над этим жалким существом было невеликодушно».

После смерти персонажа («Овод») нарратор переходит к другой точке зрения, но нужно отметить, что она остается внутренней, так как у Монтанелли галлюцинации, которые с внешней позиции невозможно показать: «Кровь, всюду кровь! Ковер - точно красная река, розы на камнях - точно пятна разбрызганной крови!.. Боже милосердный! Неужто небо твое и

твоя земля залиты кровью? Не что тебе до этого-тебе, чьи губы обгагрены ею!»

Таким образом, в романе «Овод» переменная точка зрения.

В романе «Прерванная дружба» в экспозиции Войнич следует за отцом Рене: «Сейчас постукивание веток по стеклу **показалось маркизу** (*выделено мной – Л.Д.Ю.*) приветствием друга. Он встал, открыл окно, сорвал несколько больших желтых листьев и прижал их к лицу».

Далее, в основном, автор почти всегда принимает точки зрения Рене, но в конце романа нарратор использует точку зрения Овода, таким образом снова происходит смена точки зрения, как и в предыдущем романе.

В последнем романе композиционную рамку замыкает эпилог, где нарратор выступает наблюдателем за потомками Беатрисы и Генри, то есть автор использует внешнюю фокализацию, как и в эпилогах двух других романов — описание горя Джеммы после смерти Овода и описание жизни Рене и Маргариты после расставания с ним.

5) мы думаем, что главные герои романов, конечно же, подаются читателю «изнутри», но Войнич важно показать этих персонажей со стороны. То есть автор реконструирует взгляд «извне» на них. Это пример случая несовпадения композиционной структуры произведения на психологическом и на идеологическом уровнях.

6) если говорить о проявлении точек зрения в плане психологии, можно сказать, что центральным здесь является вопрос об авторском знании и об источниках этого знания. Иначе говоря, речь идет о том, ставит ли себя автор в позицию человека, которому известно вообще все относительно описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания. Э.Л. Войнич в цикле как раз-таки не является «автором-всезнайкой», она не выходит за пределы знания персонажа, за которым следует.

Изучив проблему циклизации, мы сделали главный вывод, согласно которому художественная структура романов Э.Л. Войнич уподобляется по многим своим компонентам общей схеме цикла романов. Последнее играет важнейшую роль в истолковании этих произведений как единого целого, которое, повторяем, следует воспринимать и рассматривать, на наш взгляд, как часть историко-литературного процесса циклизации в зарубежной литературе рубежа XIX – XX веков.

Список литературы

2. Войнич Э.Л. Овод. М.: Детская литература, 1980.
3. Войнич Э.Л. Прерванная дружба. М.: АСТ: Астрель, 2011.
4. Войнич Э.Л. Сними обувь твою. М.: Астрель: Полиграфиздат, 2011.
5. A Dictionary of Modern Critical Terms /ed. By R.Fowler, L., 1987.
6. Алексеев М. П. Из истории английской литературы. М.; Л.: Гослитиздат, 1960.
7. Аникин Г.В. Английский роман 60-х годов XX века. М.: 1974.
8. Аникин Г.В., Михальская Н.П. Английский роман XX века. М.: 1982.
9. Аникин Г. В., Михальская Н. П. Войнич Этель Лилиан // История английской литературы. Учебное пособие. М.: Издательство: Высшая школа, 1985.
10. Аникин Г.В. Проблемы современного английского романа: Автореф. Дис. Докт. Филологических наук. Л.: 1972.
11. Аникин Г.В. Современный английский роман. Свердловск: Б.и., 1971 . – 310 с.
12. Аникст А.А. Джон Милтон / Милтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 45 М., 1976.
13. Аникст А. История английской литературы. М.: Издательство: Учпедгиз, 1956.
14. Афолина Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла. Диссертация канд. филологических наук. Тверь, 2005.
15. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. Спб:

Паритет, 2005.

16. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М., 2001.
17. Введение в литературоведение / Под ред. Чернец Л.В. М.: Высшая школа, 2004.
18. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.
19. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015.
20. Воропанова М. И. Войнич // Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2-х томах. М.: Просвещение, 1999.
21. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука; Восточная лит., 1993.
22. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
23. Гражданская З.Т. От Шекспира до Шоу: английские писатели XVI – XX вв.: книга для учащихся. М.: Просвещение, 1982.
24. Даль В.И. Толковый словарь русского языка: современная версия. М.: 2000.
25. Дарвин М.Н. Спецкурс, тексты лекций. Кемерово, 1997.
26. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
27. Жлуктенко Н. Ю. Вечная молодость старого романа. Войнич Э. Л. Овод. - Киев : Политиздат Украины, 1990.
28. Иванова Е.В. Мифотворчество XX века: к проблеме определения нового культурного героя. Вестник Оренбургского государственного университета. Вып. 7, 2005.
29. Липнягова С.Г. Творчество Ч.П. Сноу в советском литературоведении // Из истории типологических и контактных связей в

русской и зарубежной литературе: Межвузовский сборник научных трудов. Красноярск: КГПИ, 1990.

30. Карлейль Т. Герои и героическое в истории. М., 2001.
31. Катарский И. М. Войнич. История английской литературы. М.: [Издательство Академии Наук СССР](#), 1958.
32. Катарский И.М. «Этель Лилиан Войнич (к 60-летию со дня выхода романа «Овод»). Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний. - М.: Знание, 1957.
33. Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов - Саратов, 2006 г.
34. Компаньон А. Демон теории / А. Компаньон. – М.: Изд-во им.Сабашниковых, 2001. – С.184.
35. Краснов Г.В. Сюжет, сюжетная ситуация //Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна,1997.
36. М. Левин «Цикл новелл и роман». *Левин М.* Цикл новелл и роман (к вопросу о типологии прозы) // Материалы XXVII науч. студен, конф. Тарту, 1972.
37. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.
38. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. Николюкина А.Н. М.: Интелвак, 2001.
39. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.
40. Луков Вл. А. Драматургия Бальзака во взаимоотражении с его «Человеческой комедией» [Электронный ресурс] // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2011. № 2 (март —

апрель). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Balzac/

41. Люксембург А.М. Ч.П.Сноу и традиции критического реализма. XIX век //Зарубежная литература: Проблема метода. Л., 1984. Вып. 2.
42. Маркушевич М. О романе «Овод». М.: Изд. фирма "КубК-а", 1994.
43. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. — М., 1994. — 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
44. Музыкальная энциклопедия / под ред. В.А. Сапожникова. М., 1971.
45. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе : Дис. ... канд. филол. Наук. - Тверь, 2012.- 190 с.
46. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. М. : Лабиринт, 2005.
47. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М: Языки славянской культуры, 2004.
48. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» Скафтымов А.П. Иравственные искания русских писателей. М., 1972.
49. Словарь литературоведческих терминов. Ред. С 48 сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., "Просвещение", 1974.
50. Старыгина Н.Н. Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова. Автореф. Диссертация канд. филологических наук. - Л.: 1985.
51. Таратута Е.А. Драгоценные автографы. Книга воспоминаний. М.: Советский писатель, 1986.
52. Таратута Е.А. История двух книг. «Подпольная Россия» С.М. Степняка-Кравчинского и «Овод» Этель Лилиан Войнич. М.: Художественная литература, 1987.
53. Таратута Е.А. По Следам «Овода». М.: Издательство «Детская литература», 1972.

54. Таратута Е.А. Э.Л. Войнич. Судьба писателя и судьба книги. М.: Художественная литература, 1984.
55. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т./ В.И. Даль. Т.1: А-З : словарь.
56. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996.
57. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. -Красноярск, 1987.
58. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000.
59. Липнягова С.Г. Структурные варианты романа в цикле Ч.П. Сноу «Чужие и братья» // Филологический сборник: англистика. Межвузовский сборник научных трудов и научно-методических разработок в помощь учителю. Красноярск: изд-во КГПУ, 1994.
60. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1980.
61. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. М.: Высш. шк., 1999.
62. Целкова Л.Н. // Введение в литературоведение, М., 2000.
63. Шмид В. Нарратология. — Москва: Языки славянской культуры, 2003.
64. Шумакова Т. А. Творчество Этель Лилиан Войнич. Диссертация канд. филологических наук. М., 1965.
65. Юнг К.Г. О психологии бессознательного. М., 1994.
66. Яницкий Л.С. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре. Кемеровский государственный университет. Критика и семиотика. Вып. 1-2, 2000.
67. Янушкевич А.С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо - Гофман — Гоголь. Вестник ТГУ. - 2008. - № 2 (3).

68. <http://www.dissercat.com/content/mifopoetika-romana-e-l-voinich-ovod-v-svete-sovremennykh-teorii-mifa>
69. <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=541084>
70. <http://www.dissercat.com/content/tsikly-liricheskikh-stikhotvorenii-v-yakutskoi-poezii-tipologiya-i-poetika>
71. <http://www.dissercat.com/content/proza-sergeya-dovlatova-poetika-tsikla>
72. <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0>
73. <http://cyberleninka.ru/article/n/mifotvorchestvo-xx-veka-k-probleme-opredeleniya-novogo-kulturnogo-geroya>
- <http://www.dissercat.com/content/ch-p-snou-chuzhie-i-bratya-struktura-tsikla>

Урок-аукцион знаний «Ярмарка эрудитов»

(по романам Э.Л. Войнич об Оводе)

Тип урока: комплексное применение знаний и умений.

Форма урока: урок-аукцион знаний.

Цели урока:

- систематизировать знания учащихся по теории литературы и романам писательницы;
- научить быстро ориентироваться в различных ситуациях;
- развивать познавательный интерес;
- воспитывать самостоятельность в приобретении новых знаний;
- развивать навыки работы в коллективе и чувство ответственности.

Оборудование: песочные часы (1 мин), воздушные шары, черные ящики, распятие, книга, портрет Овода, горох, листы бумаги, ручки, клоунский нос, парик, напильник, географическая карта, банки (4 шт.), веточка майорана, конверт, медальон, игрушка-карапуз, кольцо, плакаты: «Знание – сила», «Единомыслие создает дружбу».

ХОД УРОКА

Ведущий. Ярмарки эрудитов, что это такое? В толковом словаре русского языка С. Ожегова слово «ярмарка» означает большой торг, обычно с увеселениями, развлечениями, устраиваемый регулярно, в одном месте и в одно и то же время.

Сегодня у нас главное на ярмарке – это торг и товар. Я – покупатель, а вы – купцы. Ваш товар – знание и всем хочется, чтобы они оказались добротными, не залежавшимися.

Совершая торг, я, возможно, куплю ваши знания. Продав свой товар, вы ста-

нете состоятельными людьми, у вас появится капитал, который обычно хранят в самом надежном месте – в банке. Поэтому у нас тоже будут свои ярмарочные банки (каждая команда получает стеклянную банку).

И валюта тоже – самая надежная, очень твердая, достаточно зеленая (показывает банку с зеленым горохом).

Каждая ярмарка славится своими торговыми рядами. Вот посмотрите (показывает схему торговых рядов). Ребята, приглашаю вас активно отвечать на вопросы. Вдумайтесь в высказывание академика А. Яблокова: «Все, что вы говорите, любое ваше предположение – это этап познания». Итак, начинаем торги.

В игре участвуют три команды.

Каждая команда представляет визитную карточку-эмблему, девиз, составленные с учетом знаний по романам Войнич и теории литературы. Это тоже оценивается и покупается. Оплачивается твердой валютой.

Скоморох

Извольте же не просто созерцаньем заниматься,

А думать и разгадывать стараться.

Активное участие во встрече принимайте,

Свои знания выявляйте.

Ведущий. Дорогие болельщики! Внимательно следите за работой эрудитов. Возможно, им потребуется и ваш товар – знания. Выигравшие будут не только эрудиты, но вы, их опора, поддержка. Награда будет вручена достойным.

Первый торговый ряд. «Дальше, дальше»

Каждая команда стремится ответить на большее количество вопросов за 1 мин., правильный ответ – горошина в банку команды. Не знаете, говорите: «Дальше, дальше». За правильный ответ «валюта» в банк.

Вопросы первой команде.

1. Имя главного романа «Овод»? (*Артур*)
2. Сколько лет не было Овода в родном городе? (*Тринадцать*)
3. Кто умирает в самом начале романа «Прерванная дружба»? (*Мать Рене и Марго*)
4. Как зовут прабабушку Овода? (*Беатриса*)
5. Откуда взят эпиграф к роману «Сними обувь твою»? (*Джон Мильтон «Потерянный рай»*)
6. От чего умерла прабабушка Овода? (*От рака*)
7. Из-за чего расстроилась дружба между Риваресом и Рене? (*Предательство*)
8. Кого любит и одновременно ненавидит Артур? (*Монтанелли*)
9. Назовите имя бабушки Артура? (*Артур*)
10. Назовите полное имя автора романов об Оводе? (*Этель Лилиан Войнич*)

Вопросы второй команде

1. Как звали цыганку, влюбленную в Овода? (*Зита*)
2. Работа Овода в изгнании, которая впоследствии вызывает у него ужас и содрогание? (*Шут-горбун в цирке*)
3. Вероисповедание Овода? (*Атеизм*)
4. Отказался ли Монтанелли от веры ради сына? (*Нет*)
5. Назовите имя самого любимого сына Беатрисы (*Билл*)
6. Кем по профессии является Рене? (*Географ*)
7. Как звали мальчика, усыновленного Беатрисой? (*Артур*)
8. С кем сравнивала Беатриса людей? (*Йеху*)
9. Кого женщину Рене любил больше всего? (*Сестру - Марго*)

10. Доктор, друг Рене и Ривареса в экспедиции? (*Маршан*)

Вопросы третьей команды

1. Артур, Овод, Феличе Риварес – это один и тот же человек? (*Да*)

2. С кем сравнивает себя и одновременно противопоставляет себе Овод в последней сцене с отцом? (*Иисус Христос*)

3. Кто в полемике с «Оводом» относительно Монтанелли подписывается как «Сын церкви»? (*Сам Овод*)

4. Как зовут любовь юности Артура? (*Джемма*)

5. Из какой семьи мальчик, которого усыновила прабабка Артура - Беатриса? (*Из бедной семьи рыбаков*)

6. Самый чистый душой персонаж романа «Сними обувь твою» - тот, кого Беатриса называла Итуриэлем? (*Артур*)

7. Кто такая Фанни в последнем романе Войнич? (*Сумасшедшая жена Уолтера – брата Беатрисы*)

8. Как позиционировало советское литературоведение образ Овода? (*Революционер и ярый атеист*)

9. Как погибает Овод? (*Расстрел*)

10. За свободу какой страны боролся главный герой первого романа писательницы? (*Италия*)

Ведущий. Игра со зрителями

Скоморох

Того, кто сможет разгадать, как надо,

Ждет небольшая, но награда.

Чтобы тайны литературы постичь,

Внимательным надо быть.

Загадки, вопросы.

1. Кто такой Карди? (*Священник, нарушивший тайну исповеди в романе «Овод»*)
2. Назовите, священником какой церкви является Монтанелли? (*Католической*)
3. С кем сравнивают молодого Артура? (*С ангелом*)
4. В качестве кого Ривареса приглашают члены партии Мадзини? (*Саатирика*)
5. В качестве кого Ривареса нанимает экспедиция Дюпре? (*Переводчика*)

Второй торговый ряд. “Черный ящик”

Ведущий. Я описываю один из предметов лежащий в черном ящике:

- Напоминание об одном из самых ужасных событий библии, которое теперь является одним из главнейших символов веры и служит для защиты наших домов и душ. (*Распятие*)
- Беатриса нуждалась в них. У ее отца их было очень много, и не все позволялось брать ей, но после его смерти она каждый день проводила наедине с ними. (*Книга*)
- На этот предмет отреагировала негативно, собственно, как и ее отец. Рене же к нему относился с величайшим трепетом. (*Портрет Овода*)

Все более подробные сведения, пока кто-либо из участников игры не отгадает, что находится в “черном ящике”

Скоморох. Игра со зрителями.

Ну-ка, дайте мне ответ

И узнаю я сейчас

Знаешь лит-ру или нет,

Все откроется тотчас.

Ведущий. За одну минуту карандашом ответить на слова-омонимы.

Каждой группе болельщиков раздаются листы – ребусы, которые нужно разгадать. Зашифрованные слова имеют то или иное отношение к романам Войнич. Каждый правильный ответ – валюта. (Приложение №2)

Ведущий. Вас ждет интересный *торговый ряд* – «*Заморочки из бочки*».

Вопрос по роману «Овод». Каким образом Артур сбежал из города своей юности?

Ответ: Юноша разбивает распятие и пишет предсмертную записку. Он бросает шляпу в реку, чтобы все было действительно похоже на самоубийство и нелегально уплывает в Буэнос-Айрес.

Вопрос по роману «Прерванная дружба».

Почему этот роман называется именно так?

Ответ: В Овода влюбляется одна из главных героинь — Маргарита, которая сама догадалась о причине столь странного поведения и странной судьбы возлюбленного. Овод же решил, что об этом Маргарите рассказал его друг Рене, который мог это понять из его бреда во время болезни, от которой Риварес сильно страдает. И из-за этого мнимого предательства (мнимого, поскольку Рене ничего не говорил сестре) Риварес разрывает с братом и сестрой все отношения.

Вопросы по роману «Сними обувь твою».

1. Почему Беатриса называла своего усыновленного сына – Артура – Итуриэлем?

Ответ: Эпиграф к роману взят из поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». В четвертой песне описывается, как Сатана, решив искусить человека, проник в рай, где жили Адам и Ева, и принял образ жабы. Расположившись около самого уха Евы, он старался вдохнуть в нее свой яд и затуманить ее мозг фантастическими видениями. Сатана надеялся возбудить в ней недовольство, беспокойные мысли, необузданные желания. Но в то время как Сатана приводил в исполнение свой замысел, один из посланных богом ангелов –

Итуриэль коснулся Сатаны копьем, и Сатана тотчас принял свой настоящий облик, так как прикосновение небесного оружия разоблачает всякий обман. Сатана вступил в спор с архангелом Гавриилом, после чего был вынужден удалиться.

В романе говорится, что, когда Беатриса впервые увидела Артура Пен-вирна, он напомнил ей сначала архангела Гавриила, а потом – Итуриэля.

Беатрисе кажется, что одним своим присутствием Артур разоблачает всякую ложь и обман.

Ведущий. Игра со зрителями

Скоморох. “Делу – время, потехе – час”. С завязанными глазами выбрать предметы, относящиеся:

- к Оводу: крест, клоунский нос, парик, напильник;
- к Рене: географическая карта, банка, веточка майорана, конверт;
- к Беатрисе: кольцо, книга, медальон, игрушка-карапуз.

Ведущий. *Четвертый торговый ряд. «Проанализируй сам».*

Скоморох

В день у нас по семь, восемь уроков,
Обед маленький дают.
На уроках – занимают
И домашку задают.

Задание для первой команды. Посчитайте в «неопубликованном стихотворении Феликса Ривареса» стихотворный размер и количество стоп, а также назовите вид рифмы.

Узри, господь, я жалок, мал и слаб.
Песчинка в море смерти - жизнь моя.
Когда б я мог бороться и швырнуть

В лицо тебе проклятье бытия!

Но нет, господь, я жалок, мал и слаб,
Бескрылый, одинокий и больной...
Господь, будь я твой царь, а ты мой раб,
Того б не сделал я, что сделал ты со мной.

Узри, господь, я жалок, мал и слаб...
Из той страны, где правят боль и страх,
Пришел я к людям и стучался к ним.
Хотел найти приют в людских сердцах.
Согреться пониманием людским.

Но хоть сердца людские и теплы,
Туда, где холод, изгнан я опять.
Я звал их, ждал и снова звал из мглы,
Услышали - и не смогли понять.

Ответ: Пятистопный ямб (-/ -/ -/ -- -/ | -/ -/ -/ -/ -/). Рифма перекрестная.

Задание для второй команды. Посчитайте размер и количество стоп, а также рифмовку в стихотворении «Перепутье», которое Риварес выбрал в качестве цитаты к своему рисунку.

В пыли, где сошлись три дороги,
На камне я сел отдохнуть.
Дорога сбегает с предгорий,
Дорога ведет от моря,

А третья - в Италию путь.

Земные цари прискакали
К дорогам, уснувшим в пыли.
Сверкали их латы стальные,
Короны сияли железом,
Железом и горем земли.

И стали цари совещаться,
Куда же теперь повернуть:
Дорога сбегает с предгорий,
Дорога ведет от моря,
А третья - в Италию путь.

Одежды их были покрыты
Узорами злата и тьмы,
Пестры, как гниющая падаль.
И следом за ними летело
Дыхание черной чумы.

Глядели направо, налево,
Как звери в чаще лесной:
Ведь с гор повеяло ветром,
И с моря повеяло ветром,
Но в Италии - мертвый покой.

Сижу я в пыли перепутья,
Видны мне дороги-все три.
Сижу я в пыли перепутья,
А в Италию едут цари.

Ответ: Трехстопный амфибрахий (-/- -/- -/- | -/- -/- -/). Рифма – ABCDB (в пяти строфах), в последней – перекрестная ABAB.

Задание для третьей команды. Как известно, Маргарита не любила английскую поэзию. В частности, поэзию Фелиции Хеманс. Посчитайте размер и количество стоп, а также рифмовку в стихотворении «К морю».

К морю

Где же море мое? Я тоскую вдали —
Где родное лазурное море?
Там несутся один за другим корабли,

Вольный ветер поет на просторе.

Я тоскую по голосу шумных валов,
Я привыкла в торжественном хоре
С детства слышать напев неземных голосов, —
Где родное лазурное море?

Слышу, где-то играет свирель пастуха.
Листья с ветром в живом разговоре...
Но душа ко всему остается глуха, —
Где родное лазурное море?

Здесь дыханье цветов только душу томит.
Нежный ветер несет мне лишь горе.
Мое сердце тоскует по нем и болит, —
Где родное лазурное море?

Ответ: Разностопный дактиль (--/ --/ --/ --/ | --/ --/ --/ -). Рифмовка перекрестная.

Ведущий. Пятый торговый ряд. «Самые, самые...»

Частушки от каждой команды на тему романов Этель Лилиан Войнич.

Скоморох.

Ах, подружки, без сомненья,

Надо книги нам читать.

С ними будет настроенье

Будем мысли развивать.

Припев:

Лит-ра, лит-ра

Литературушка любимая.

Ведущий.

Пришла пора проститься

И мы хотим Вам пожелать

Всегда с охотой учиться

И никогда не унывать.

И перед тем, как расставаться

И расходиться по домам

Хотим мы с вами попрощаться

И пожелать хотим мы Вам

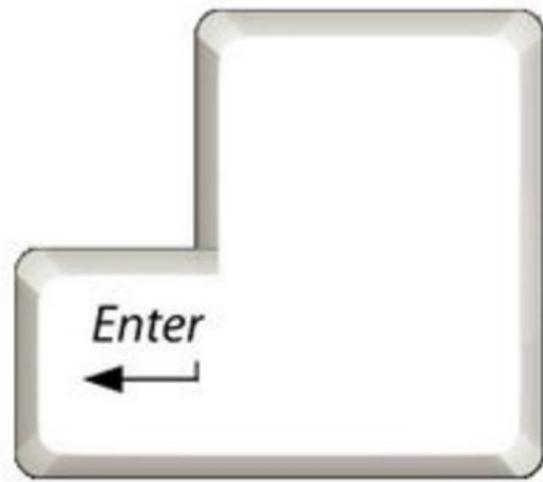
Чтобы были вы здоровы,
Чтобы всегда держали слово,
Чтобы дружбой дорожили
Чтобы весело Вы жили
И во всех делах умели
Достигать заветной цели!
Расстаемся мы сейчас
В добрый путь и добрый час!

Скоморохи подводят итоги и награждают победителей и призеров.

Рефлексия. «А напоследок я скажу».

Обучающимся предлагается последовательно ответить на три вопроса:

- Насколько оправдались ваши ожидания и кому за это спасибо (исключая учителя)?
- Что не оправдалось и почему?
- Мои и наши перспективы?

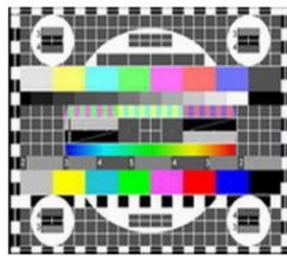
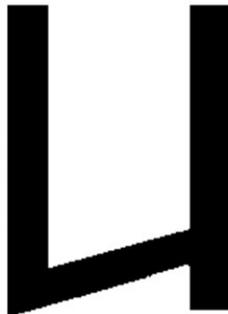


 1 = 0

1.



 5 = П

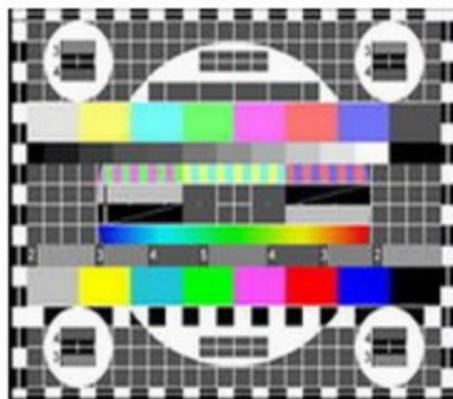


 1 = Ч



2.

А



И

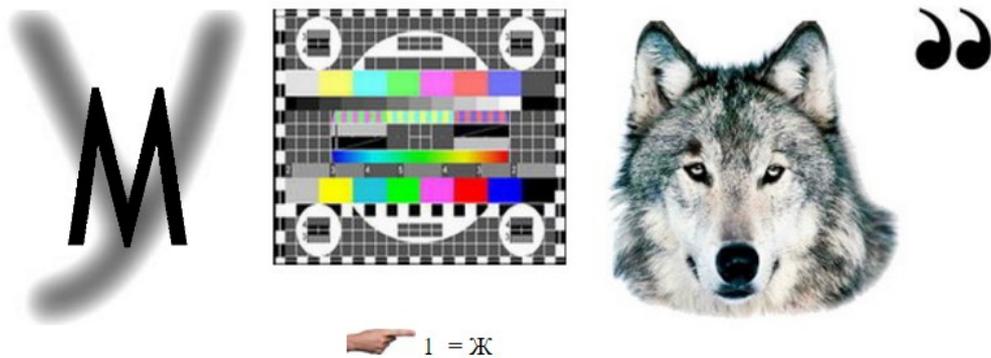
3.

ЩАА, Т

4.

Т, б

5.



 1 = Ж

6.



 4 = P

7.

P o B b

8.



9.