

Образ России в романе-путешествии А. Картер «Ночи в цирке»

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению специфики функционирования сюжета путешествия в романе А. Картер «Ночи в цирке» во-первых, с точки зрения трансформации жанра путешествия в литературе конца XX века, а во-вторых – с точки зрения специфики воплощения образа России в романе. В статье доказывается симулятивный характер национальной образности в произведении писательницы.

Ключевые слова: английская литература, жанр путешествия, образ России, национальная проблематика, А. Картер.

The image of Russia in A. Carter's novel "Nights at the Circus"

Abstract: This paper deals with the specifics of the functioning of the "travel" plot in the A. Carter's novel "Nights at the Circus". The first item is the transformation of the "travel" genre in the literature of the late twentieth century; the second is the specific of the image of Russia in the novel. In this paper we prove simulative nature of the "national" images in the work of the writer.

Keywords: English literature, the travel genre, the image of Russia, national problems, A. Carter.

Литература путешествия является обычно первым источником сведений о «другом» в национальной культуре, особенно это касается английской культуры, так как именно за англичанами закрепилась слава «нации путешественников». Уже в XVIII веке путешествие становится одним из жанров литературы, и с этого момента структура путешествия существенно усложняется, так как включает в себя не только результат наблюдений автора за страной и его размышления, но и многообразный вымысел, который с большей или меньшей степенью правдоподобия, выдается за реальность посредством дискурса путешествия. Если в литературе XVIII - начала XIX века дискурс путешествия обладает известной самодостаточностью, то во второй половине XX века он очевидно функционален: его роль преимущественно сводится к тому, чтобы скрывать имагинитивную природу изображаемого воображаемого и более успешно выдавать его за объективную реальность, данную в наблюдении. Дискурс

путешествия оказывается и одним из самых ранних в художественной литературе о России.

В романе-путешествии необходимо наличие *образа путешественника*, чей голос является основой дискурса путешествия и определяется его более или менее мнимой «непредвзятостью и объективностью». В зависимости от позиции автора в путешествии возможны разнообразные типы самоидентификации повествователя, от полного неприятия окружающего мира к его большему или меньшему приятию, в любом случае герой-путешественник, в том числе, в силу своего особого положения, приобретает большую широту взглядов. В литературе XX века образ путешественника, который излагает свои непосредственные впечатления, и то, что чаще всего сюжет такого романа связан с реальным авторским путешествием, заставляет говорить о сложном соотношении в каждом из таких произведений некоего концептуального «предубеждения» и его корректировки в связи с увиденным.

Один из главных признаков романа-путешествия – наличие *сюжета* путешествия, в основе которого часто лежит авантюра. Если в романах XVIII века это кораблекрушение, встреча с опасными туземцами или с дикими животными, то в романах XX века это тюремное заключение в экзотической стране, где не действуют международные нормы, столкновение с представителями криминального мира, похищение имущества путешественника и другие аналогичные ситуации. В романах-путешествиях прошлых веков большую роль играет элемент экзотизации, когда приключение связано с борьбой с экзотической природой, столкновением с неведомым диким народом и пр.; в литературе XX роль экзотизации существенно снижается, но в некоторых случаях (путешествие в тайгу, в отдаленные деревни, если речь идет о России), сохраняется.

В конце XX сама активизация дискурса путешествия в отношении России обозначает новые подходы, как к самому жанру путешествия, так и к предмету изображения. Если в литературе XVIII – начала XIX века дискурс

путешествия обладает известной самодостаточностью, то во второй половине XX века он очевидно функционален: его роль часто сводится к тому, чтобы скрывать концептуальную природу изображаемого и более успешно выдавать его за объективную реальность, данную в наблюдении. Важно различать уровни концептуализированности «путешествия» в популярной литературе и рассчитанной на более интеллектуального читателя. В романах писателей-постмодернистов дискурс путешествия может стать средством реализации более сложной мировоззренческой концепции автора, которая становится результатом рефлексии не только нравственно-политической, но и культурной, и творческой. Тем не менее даже в серьезной литературе в сложных формах возможна трансляция самых распространенных стереотипов восприятия России иностранцами. Это часто связано как раз с тем, что автор приезжает в страну с определенным предубеждением и готовностью к поиску подтверждений своих взглядов, одновременно в «массовой» литературе возможен более непредвзятый подход. Рассматривая эволюцию дискурса путешествия в романах о России, мы будем учитывать степень заданности образа России предшествующими текстами, роль непосредственного восприятия и движение английской литературы к реализации индивидуальных авторских, концепций России, наименее опосредованных устойчивыми стереотипами. В романе-путешествии получает наиболее полное воплощение авторское видение страны, особенно если повествование ведется от первого лица, и в случае наличия протагониста, его субъективное восприятие воспринимается как достоверное свидетельство, что дает автору возможность подкрепления высказываний в других слоях текста или демонстрации своей «объективности» относительно изображаемого.

Примером крайней степени фикциональности путешествия является на наш взгляд путешествие-симулякр Анджелы Картер «Ночи в цирке» (*Nights at the Circus, 1984*). Сама выраженная концептуальность данного путешествия полностью исключает какую-либо «непредвзятость» главной

героини романа – женщины с крыльями, появившейся из яйца. Ее категоричные оценки увиденного в России транслируют строго определенную авторскую концепцию (сам образ крылатой Феверс – символ обретения женщиной свободы). Заведомо фантастический сюжет романа скрывает за собой реализованную индивидуальную утопию феминистского толка, тем не менее, привязанную к определенному историческому периоду – рубежу XIX-XX веков. Этот временной этап, как и все в романе, имеет скорее символический смысл, обозначая значимый переход времени, наступление некоего Женского века в истории. Путь самопознания героини, как это принято в английской литературе еще с XVII века, сочетается с символическим путешествием, конечным пунктом которого становится мифологизированная Сибирь, «бескрайняя пустыня <...>, где живут только медведи, падающие звезды и волки, лакающие на глазах твердеющую воду, в которой затаился небосвод» [1:320]. Восприятие мифологизированной Сибири вполне стереотипно «дикая пустыня», «первобытный мир» «лимб» [1:323. 324]. Население Сибири также сводится к известным группам: дикие племена с непременно шаманом, каторжники (в данном случае – каторжницы) и лесные звери (помимо волков и медведей есть еще тигры).

Символическому пространству соответствует символика остановившегося времени (сломанные или остановившиеся часы), обозначающего начало Пути к внутренней свободе. Образ России представлен узнаваемыми символами, при этом практически лишенными цивилизаторской, политической или культурной маркировки, так как они переакцентируются автором в соответствии с индивидуальным мифом героини. Это бабушка (*baboushka*) и Иванушка (*Ivan*), символизирующие архаичную Россию, дочь бабушки Ольга, убившая своего мужа – символ восставшей женственности, реализованной в Сибири в деревне, где жили одни женщины, некий безымянный Беглец, чья мечта о социальной Утопии не может быть реализована. С самого начала задается концепция символической России, бескрайнее пространство которой признается

наиболее подходящим для реализации женской утопии: *«Россия-сфинкс. Величавая древняя, святая несокрушимость, одной ногой опершаяся об Азию, а другой – о Европу, какой невидимый и исключительный удел суждено сплести тебе из крови и жил истории в своем дремучем лоне?»* [1:153]. Символическое путешествие начинается в Петербурге, обозначенном двумя основными эмблемами – Медным всадником и Невой. Медный всадник символизирует соблазн властью и богатством, что реализуется на сюжетном уровне через попытку насилия и обмана Великого князя. В данном случае подтверждается мысль о том, что в сюжете путешествия чаще всего появляется нестандартная расстановка гендерных ролей (обычно в романах о России действуют западный мужчина и русская женщина). Сюжет сексуального насилия в романе Картер является основным, но в отношении Феверс он сочетается с мотивом соблазна богатством и роскошью, которое сочетается с холодностью и бездушием, что символически воплощается в ледяной статуе, изображающей Феверс, таяние которой противопоставлено мертвой неподвижности российской маскулинности. Путь познания истинного «я» приходится на путешествие по Сибири, которая символически обозначает крайнюю степень тяжести испытаний, приходящихся на долю героини и на женскую долю вообще. Кульминацией этих испытаний становится железнодорожная катастрофа, заставляющая циркачей искать пути спасения в заснеженной тайге, грандиозные масштабы которой символизируются трагической сценой гибели цирковых слонов. Каждая из женщин обретает в результате испытания свое «я»: русская женщина Ольга, убившая мужа, – в утопической женской коммуне, Республике Свободных женщин, состоящей из таких же мужеубийц – «амазонской» утопии, созданной бывшими каторжанками и узницами графини (она, как и остальные женщины, убила мужа), Миньона и Принцесса – в осознании своей лесбийской сущности¹, Феверс – в новом обретении любимого

¹ Нельзя не отметить феминистскую агрессивность всего содержания романа, где мужчины, почти все – насильники («надзиратель расхохотался, изнасиловал ее и заковал в

мужчины, очистившемся, как и она, в результате испытаний. В отличие от Феверс, которая сама строит свою жизнь в лесах, Уолсер почти все время находится в бессознательном состоянии, теряет рассудок и память, что заставляет его блуждать в призрачном мире местного шамана; этот сюжетный ход становится еще одним обозначением «зеркальности» феминистической картины мира по отношению к мужской, здесь роль Офелии выпадает мужчине², а Феверс выступает в отношении его в роли духовного учителя, успех которого обозначается тем, что герой в финале задает «правильные» вопросы: «Как тебя зовут? У тебя есть душа? Ты умеешь любить?» [1:470].

Сюжет путешествия здесь не лишается авантюрного элемента (встречи с разбойниками, местными племенами, сбежавшими каторжанками), на что прямо указывает автор романа³, но соединяется с еще одним важным сюжетным мотивом Пути, обозначающим движение не столько в реальном пространстве, сколько в пространстве духовном, что подчеркивается условно-символическим характером образа России, описание которой

кандалы» [1:341]), которых ждет суровое справедливое наказание («ни одна разумная женщина не станет упрекать графиню П. за то, что она отравила своего полоумного графа» [1:340]), если они не превращаются в смиренных почитателей женщин, признающих свою вторичность (силач Самсон, журналист Уолсер). Особенно достается возлюбленному главной героини: «Джек – искатель приключений – сбежал с цирком из-за блондинки алкоголички, в руках которой он стал игрушкой, с тех пор как увидел ее. Он превратился в ничтожество, танцевал с тигрицей, изображал жареного петуха, наконец стал учиться мошенничеству в его высшем проявлении под руководством старого педераста, которому удалось его надуть» [1:476]). Загадкой личности главных героинь, раскрытой лишь в финале романа, является их принадлежность к ранним феминистским движениям («привычка поучать клиентов на предмет «белого рабства», обсуждать положительные и отрицательные стороны женщин, всеобщее избирательное право» (С. 473), Лиз «представлявшая себя в Уайтчепле на заседании дискуссионного клуба имени Годвина и Уолстонкрафт» [1:388]) и революционную деятельность, в том числе и активная помощь русской революции, на которую прозрачно намекает Картер («Лиз пообещала это одному маленькому подвижному джентльмену, с которым познакомилась в читальном зале Британского музея» [1:473]).

² Значимость гамлетовского контекста подтверждается постоянным цитированием «Гамлета» Уолсером, восстановление памяти которого начинается со слов «Какое чудо природы человек», иронически противопоставленных его собственному жалкому положению и положению окружающих его людей.

³ «Я молода, и жизнь моя напоминает плутовской роман; настанет ли ему когда-нибудь конец? Неужели мне навсегда суждено стать женским вариантом Дон Кихота, а Лиз моим-моей Санчо Пансой» [1: 395].

сводится к узнаваемым штампам в изображении Петербурга и зимнему пейзажу в Сибири, в котором появляется, например «кривобокая избушка с нелепыми украшениями» в лесу, оказывающаяся «Забайкальской консерваторией» [1:396]. Путешествие по Сибири – это преодоление себя через преодоление, например, страха: «одновременно чувство клаустрофобии (из-за скрывающих нас деревьев) и агарофобии (из-за огромного пространства, занимаемого этими деревьями)» [1:365]; или боли от сломанного крыла. В романе сохраняется одна из важнейших особенностей сюжета путешествия: пространство путешествия остается только местом действия романа, сюжетным фоном, не оказывающим существенного влияния на внутренний смысл пути героев, чей отъезд из России должен состояться после обретения своего истинного «я» [1:471]. Неслияние судеб героев с метом путешествия проявляется и в том, что набор главных героев не пополняется кем-то из местных жителей, чья роль в жизни каждого из них является временной. Среди местных персонажей выделяется, например, графиня, добивавшаяся осознания ответственности и покаяния от женщин-мужеубийц. Здесь снова проявляется некая перевернутость понятий, характерная для романа А. Картер. Графиня, собиравшая женщин в собственной тюрьме, по мысли автора, считала это проявлением милосердия, противопоставленного судебной справедливости. Если своеобразие милосердия графини, целыми днями содержавшей женщин в тюремном безмолвии, можно как-то объяснить ее немецким происхождением, то ассоциация русской судебной системой со справедливостью выглядит как калькирование английских представлений, а полная неспособность русских женщин к покаянию должна объясняться видимо феминистическим характером романа и чувством национального превосходства (или трансляцией черт английских феминисток русским крестьянкам), если не незнанием особенностей русского характера или, по крайней мере, устойчивых представлений о русском женском характере. Впрочем, не только русским женщинам, но и мужчинам отказано в достоинствах, о чем

свидетельствует не только встреча с Великим князем, чьи недостатки объясняются его происхождением, но и встреча с разбойниками, которые не реализуют претензии на образ Благородного разбойника, возможно из-за того, что автор приписывает их поведению черты мужского шовинизма: «Не думайте, что я прониклась духом его разглагольствований, хотя, как мне казалось, они должны были подчиняться определенному смыслу. «Сестры-сабли, жены-ружья» - что это такое, в самом деле! Что за разговор? Пойти с кем-нибудь из них *под венец* было равносильно приглашению на эшафот, не иначе» [1:371]. Апофеозом феминно-британского превосходства над маскулинной дикой и наивной Россией становится сцена, когда предводитель разбойников умоляет Феверс («британский ангел, приближенная к английской королевской семье») замолвить за разбойников слово перед королевой Викторией («милой бабушкой, восседающей на английском троне»), демонстрирующая слабость, политическую и личностную незрелость российской маскулинности («благородство духа об руку с неспособностью к анализу» [1:373,374,375]). По-своему несостоятельными являются и русские герои-идеалисты: Беглец, русский революционер-неудачник, который в романе несет ответственность за российский идеализм и неспособность ценить сегодняшний день [1:385-386] и Маэстро, учитель музыки, которого обманом отправили в Сибирь организовывать Забайкальскую консерваторию [1:438], но в отношении их миссия спасения выполняется: Беглец отправляется в Америку, постепенно проникаясь новыми идеями, а Маэстро обретает учениц, каждый получает возможность реализовать личную Утопию.

Условно-символический, концептуальный характер путешествия существенно сокращает сам дискурс путешествия как описания непосредственных впечатлений, но не уничтожает его полностью, соединяя два важнейших сюжета мировой литературы: сюжет путешествия и сюжет Пути.

Литература:

1. Картер А. Ночи в цирке: роман/ Анджнла Картер /пер. с англ. д. Ежова, под ред. Б. Останина. – Спб.: Амфора, 2004. – 479 с.
2. Carter A. Nights at the Circus. – Lnd, Picador, 1985. - 295 p.