



Однако Козлов сосредоточивается на внутреннем мире своего героя, а не зовет, как Жуковский или ранее Г. Р. Державин, к разгрому врага и к справедливой мести иноземным захватчикам. Таким образом, тексты Козлова – оригинальный вклад в поэтическую летопись о событиях периода Наполеоновских войн.

### Примечания

- 1 Цит. по: «И славили Отчизну, меч и слово»: 1812 год глазами очевидцев. Поэзия и проза / сост., автор вступ. ст. и примеч. Ю. А. Беляев. М., 1987. С. 5.
- 2 Там же. С. 16.
- 3 Там же.
- 4 См.: Лебедев Ю. «Небесным пением своим он усыпил земные муки». О творчестве Ивана Козлова // Литература в школе. 1998. № 1. С. 8.
- 5 Сахаров В. О жизни и творениях Ивана Козлова // Козлов И. Стихотворения. М., 1979. С. 9.
- 6 Там же.
- 7 Залесский М. К вопросу о влиянии событий Отечественной войны 1812 г. на развитие русской литературы // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. 1949. Т. 13, вып. 1. С. 160.
- 8 «И славили Отчизну, меч и слово»... С. 108.
- 9 Залесский М. Указ. соч. С. 146.
- 10 Там же.
- 11 Цит. по: «И славили Отчизну, меч и слово...» С. 655.
- 12 Там же. С. 43.
- 13 Там же. С. 54.
- 14 Там же.
- 15 Там же. С. 90.
- 16 Там же.

- 17 Залесский М. Указ. соч. С. 148.
- 18 Гликман И. И. И. Козлов // Козлов И. Полное собрание стихотворений. Л., 1960. С. 447.
- 19 Сахаров В. Указ. соч. С. 163.
- 20 Козлов И. Стихотворения. Л., 1956. С. 88. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте
- 21 Гликман И. Указ. соч. С. 22.
- 22 Генерал, командовавший английскими войсками в Португалии во время войны с Наполеоном.
- 23 См.: *Charles Wolfe. 43w1q The Burial of Sir John Moore at Corunna*. URL: [http://en.wikisource.org/wiki/The\\_Burial\\_of\\_Sir\\_John\\_Moore\\_after\\_Corunna](http://en.wikisource.org/wiki/The_Burial_of_Sir_John_Moore_after_Corunna) (дата обращения: 20.08.2012).
- 24 Левин Ю. О русском романтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния (Из истории международных связей русской литературы). Л., 1972. С. 248.
- 25 Лебедев Ю. Указ. соч. С. 14–15.
- 26 Гликман И. Указ. соч. С. 28.
- 27 «И славили Отчизну, меч и слово»... С. 52.
- 28 Левин Ю. Указ. соч. С. 249.
- 29 Лебедев Ю. Указ. соч. С. 14.
- 30 См.: Песни русских поэтов : в 2 т. Т. 2. Середина XIX – начало XX вв. / вступ. ст., сост., подгот. текста, биограф. справки и примеч. В. Е. Гусева. Л. 1988. С. 612.
- 31 Бобылева С. Творчество И. Козлова в контексте русско-английских литературных связей : дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007. С. 166.
- 32 Там же. С. 167.
- 33 Лебедев Ю. В. Указ. соч. С. 15.
- 34 Там же.
- 35 Бобылева С. В. Указ. соч. С. 168.
- 36 Лебедев Ю. В. Указ. соч. С. 15.

УДК 821.11.09-313.1+929Коу

## ЭЛЕМЕНТЫ ГОТИКИ В РОМАНЕ Д. КОУ «КАКОЕ НАДУВАТЕЛЬСТВО!»

Ю. А. Храмова

Саратовский государственный медицинский университет им. В. И. Разумовского  
E-mail: khramovaya@mail.ru

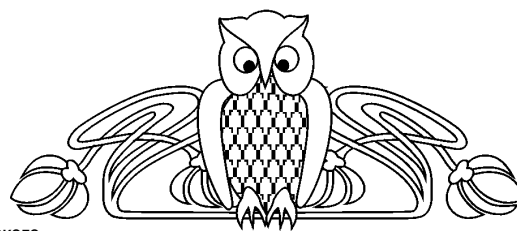
Сатирический роман Д. Коу «Какое надувательство!» анализируется с точки зрения функционирования в нем элементов готической традиции; выявляется их роль в идейно-философской и композиционной структуре романа.

**Ключевые слова:** Джонатан Коу, готическая традиция в литературе, готика и ужасное, постмодернизм, сюжет, композиция и система образов.

### Gothic Elements in Jonathan Coe's «What a Carve-Up!»

Yu. A. Khramova

Jonathan Coe's satirical novel «What a Carve-Up!» is analyzed through the prism of traditional Gothic elements; their contribution to the



ideological, philosophical and compositional structure of the novel is revealed.

**Key words:** Jonathan Coe, Gothic literary tradition, Gothic and the Horror, postmodernism, plot, composition and system of characters.

Термин «готический», широко используемый в литературе и литературной критике, неоднозначен. Для одних «готика» – литературное течение, открытое «Замком Отранто» (1764) Г. Уолпола, оказавшее значительное влияние на развитие романтизма, пережившее пик расцвета в 1800-х гг. и исчерпавшее себя к середине 1820-х гг.<sup>1</sup> Другие исследователи (М. Саммерс, Роберт Д. Хьюм, Д. Варма, Д. Пантер, Э. Макэндру, Л. Байер-



Беренбаум и др.) воспринимают готическое направление как устойчивую, трансгрессивную тенденцию, открытую другим течениям и развивающуюся по сей день<sup>2</sup>. По словам Дэвида Пантера, «готику» можно определить «либо как жанр, имеющий определенные исторические границы, либо как более широкую и устойчивую тенденцию в литературе в целом»<sup>3</sup>. Большинство исследователей сходятся во мнении о том, что готическая традиция в литературе – это все же «циклический», трансисторический жанр, сюжетные и композиционные элементы которого могут изменяться для того, чтобы соответствовать потребностям той или иной культуры в борьбе с одолеваемыми ее страхами и предрассудками. Готика перерабатывает опыт прошлого под культурные страхи настоящего. Готика – «знак особого нежелания прошлого уходить в небытие»<sup>4</sup>, символ размывания и взаимопроникновения границ, гротескная проекция страхов и тревог отдельной конкретной эпохи на материале прошлого.

З. Фрейд в знаменитой работе «Жуткое» (1919) объединяет понятием «жуткое» (Unheimlich) все явления страшного и ужасного, показывая, что они одновременно восходят к давно известному и утаиваются, вытесняются, прячутся от сознания. Фрейд подчеркивает, что жуткое возникает тогда, «когда стирается грань между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает нечто реальное, что до сих пор мы считали фантастическим, когда символ принимает на себя полностью функцию и значение символизируемого...»<sup>5</sup>. Исходя из этого, он выделяет два рода «жуткого»: то, которое переживается в реальной жизни (повседневные страхи, суеверия и т. п.), и то, которое просто представляется (например в литературе). «Жуткое» в фантазии, вымысле, литературе гораздо богаче переживаемого «жуткого», поскольку оно не нуждается в проверке реальностью. Стало быть, этот род «жуткого» действует иначе – он не продуцирует страх, он создает иллюзию страха. Однако здесь Фрейд делает довольно интересную оговорку: литературное произведение может спровоцировать реальные страхи, и переживаемое «жуткое» (реальное «жуткое») может сработать, если сочинитель намеренно поставит себя на почву обыденной действительности. В этом случае «все, что в жизни воздействует как жуткое, действует точно так же и в поэзии»<sup>6</sup>. Более того, сочинитель будет иметь возможность «увеличить и умножить жуткое, далеко выходя за пределы меры, возможной в переживании, допуская совершение таких событий, которые или вообще не наблюдаются в действительности, или наблюдаются очень редко»<sup>7</sup>. В результате писатель как бы играет с читателем в игру, «он показывает нам наши считающиеся преодоленными суеверия; он обманывает нас, суля нам привычную действительность, а затем все же переступая ее пределы»<sup>8</sup>.

Миша Кавка продолжает дифференциацию форм жуткого, ужасного, готического. «Ужас-

ное» – это то, что чудовищно, то, что предстает непосредственно перед глазами, вызывая реакцию отвращения и шокируя сознание сценами насилия. «Готическое» – это все то, что остается в тени, «по ту сторону восприятия»: «это не то, что мы не видим, а то, что мы можем увидеть»<sup>9</sup>; «это свидетельство проницаемости границ в той самой точке, где эта чудовищность возникает»<sup>10</sup>.

Одним из наиболее ярких примеров проницаемости границ может служить роман видного современного английского прозаика Джонатана Коу (р. 1961) «Какое надувательство!» («What a Carve-Up! or The Winshaw Legacy», 1994). В отношении реального и нереального, сна и яви, желаемого и действительного автор отображает проницаемость и уязвимость современной действительности, исповедующей множественность истин и противоречивость интерпретаций. В романе сочетаются и сосуществуют политика, история, острая социальная сатира и мягкий юмор, психоанализ, кинематографические приемы, – и в изобилии готические мотивы. Сам автор отзывается о своем романе так: «Он скачет из одной формы повествования в другую, включая статьи из таблоидов, юношеские дневники, расшифровки телеинтервью и – в конце концов – пародию на Агату Кристи и других детективщиков старой школы. Я могу вспомнить, как получал огромное удовольствие, скользя между несопоставимыми жанрами»<sup>11</sup>. Авторская позиция в этом сатирическом романе ясна и определена – роман обличает алчность и цинизм в лице порочного семейства Уиншоу, раскинувшего свои «щупальца» во все сферы общественной деятельности<sup>12</sup>.

Разоблачительным духом пропитана и вся повествовательная ткань романа: автор не упускает ни малейшей возможности показать, насколько глубоко и далеко распространилось влияние Уиншоу: начиная с продуктов питания и социальных услуг и заканчивая контрабандой оружия и предательством страны в национальных масштабах. Негодование читателя беспрецедентной наглостью и жадностью правящей верхушки нарастает по мере чтения романа. Кроважандность, с которой в финале Мортимер Уиншоу сводит счеты со своими наследниками, заманив их в старинное поместье семьи и расправляясь с ними по очереди, воспринимается не просто как упражнение в применении готических сюжетных ходов, но и как справедливое воздаяние семейству Уиншоу. Сатирическая панорама Англии эпохи Тэтчер выстраивается в романе с помощью изощренной литературной игры. В стремлении усилить впечатление от контраста между тем, что изображается, и тем, что подразумевается, между тем, что фальшиво, и тем, что подлинно, автор нарочито прибегает к избитым литературным штампам, цитирует сюжеты третьесортных фильмов ужасов, использует стандартные готические приемы.

Готические элементы в романе становятся своеобразным средством игры в реальность. Это



своего рода надувательство читателя, попавшего на крючок из хорошо заготовленной затравки, приправленной острой сатирой и изрядной долей самоиронии автора. Однако проглотивший наживку читатель вынужден переваривать еще и то, что все эти ужасы имеют под собой куда более серьезную и реальную основу, чем он мог себе изначально представить. Более того, к финалу романа ожидания читателя развеиваются самым неожиданным и непредсказуемым образом, повергая его в фантазмагорический поток восторга и ужаса одновременно. Цель подобного повествовательного приема очевидна – только шоковая терапия поможет вывести общество из летаргической спячки, заставить мыслить самостоятельно, а «не по шаблону», навязанному извне. Не случайно роман завершается буквально свободным падением одного из главных героев, его символической независимостью от каких бы то ни было стереотипов и суждений.

Основное действие романа разворачивается в жутком особняке Уиншоу-холл, который расположен, согласно готической традиции, в пустынной и болотистой местности. Даже самых немногословных описаний этого особняка достаточно, чтобы немедленно вызвать у читателя волну ассоциаций то ли со средневековыми родовыми поместьями, населенными призраками, то ли с конан-дойлевским замком Баскервильей, окутанным мраком и тайнами. Описание особняка в основном дается через индивидуальное восприятие героев романа. Так, одну из героинь, начинающую художницу Фиби Бартон, потряс дух мрака и тления, пропитавший этот дом. Посреди разрухи и уныния героине мерещится призрак, обитающий в недрах этого замка: «Мимолетное: бледное, изможденное и перекошенное лицо глянуло из дикой путаницы седых волос на прибывших с такой безумной злобой, что от одного этого взгляда в жилах застыла кровь»<sup>13</sup>. Средневековые реминисценции находят дальнейшее подтверждение во внутреннем убранстве замка: обтрепавшиеся и истертые гобелены на стенах, тяжелые бархатные шторы, разнообразные охотничьи трофеи, два комплекта проржавевших рыцарских лат. Даже дворецкий Гимор предстает как восставший мертвец, полу-призрак, выражающий дух этого поместья: неуклюжая походка, глаза, мерцающие из-под нависающих бровей, «потрепанная фигура, сильно смахивающая на покойника». Гимор напоминает дворецкого из «Собаки Баскервильей» Конан-Дойля, текста, прямо фигурирующего в романе. «Добро пожаловать ... в Баскервиль-холл» (250), – так приглашает гостей в дом одна из героинь романа.

Повествователь Майкл, писатель и историк семейства Уиншоу, также воспринимает Уиншоу-холл сквозь призму литературы: «В окружающей тьме разглядеть что-либо не представлялось возможным, кроме неровной каменистой дороги, вдоль которой с обеих сторон виднелись узкие полосы болот – дальше заплаты черного нагого торфа

чередовались со случайными кустиками вереска и грудями камней зловещей формы. ... Дрожь пробежала по телу Майкла, когда он приблизился к парадному крыльцу и услышал отвратительный вой собак, возражавших таким образом против заточения в какой-то невидимой псарне» (548–549).

Приемы кинематографа в романе распознаются по ряду классических шаблонов: надвигающаяся буря, потерявшийся путник, тяжелые, чугунные ворота незнакомого поместья, свисающие ветви деревьев, самораспахивающиеся двери, широкая дубовая лестница, ведущая куда-то вверх, и т. д. «Едва Майкл вознамерился приподнять громадный заржавленный дверной молоток, как обнаружил, что дверь резко распахнулась как бы сама собой. Майкл шагнул внутрь и огляделся. Он стоял в огромном мрачном холле, ... истертые гобелены и потускневшие живописные полотна дополняли сумеречное впечатление. По обе стороны в холл выходили двери, а прямо перед Майклом шла вверх широкая дубовая лестница. ... Чуть помедлив, Майкл поставил чемодан у подножия лестницы, откинул с глаз мокрые спутанные волосы и смело двинулся вперед» (550).

Атмосфера фильма ужасов нагнетается еще больше «пророческими» комментариями дворецкого, сопровождающего Майкла в его комнату: «Случится страшное <...> Гром, молния, ливень такой, что даже покойников в могилах затопит» (553). Описание интерьера комнаты Майкла опять воскрешает в сознании читателя мрачную атмосферу средневековых готических замков; теперь, согласно готическому подтексту, его герой оказывается заложником этого замка, неспособным найти выход даже из собственной комнаты: «Верхний этаж особняка представлял собой лабиринт коридоров. <...> После нескольких минут блуждания по сумрачным, застланным тонкими коврами проходам его беспокойство начало перерастать в нечто приближенное к панике» (554).

Дальше события развиваются согласно сценарию третьесортного фильма ужасов. Процедура оглашения завещания скоропостижно скончавшегося Мортимера Уиншоу то и дело сопровождается вспышками молний и раскатами грома, превращая напряженные лица предполагаемых наследников в «бледные посмертные маски призраков». Собравшиеся родственники, надеявшиеся урвать лакомый кусок от наследства, неожиданно узнают, что разорившийся старик оставил в наследство лишь долги, сыграв с ними последнюю злую шутку. В разгар разбушевавшейся бури они оказываются отрезанными от внешнего мира: без электричества, телефонной связи и всякой надежды на возвращение обратно. К тому же в окрестностях разгуливает якобы сбежавший из психиатрической больницы маньяк-убийца. Одного за другим алчных Уиншоу настигает кровавая расправа, способом, соответствующим их «профессиональной деятельности»: предателя и политика Генри – ножом в спину, торговца



оружием Марка – отрубанием рук, банкира и вуаериста Томаса – выкалыванием глаз, продажную журналистку Хилари – тюком старых газет. Кровожадным маньяком, устроившим жестокую расправу, оказывается считавшийся умершим Мортимер Уиншоу, представший в образе «восставшего мертвеца», вознамерившегося отомстить своим нерадивым родственникам и таким образом оказать человечеству маленькую услугу – избавить мир от «горстки подонков».

Среди этого обилия крови и ужасов одна Табита Уиншоу испытывает небывалое веселье: «Никогда не видела такой беготни. Какая суматоха! Мы разве уже начали играть в “третий лишний”»? (574). Обезумев после смерти на войне любимого брата Годфри, сбитого летчика, Табита всю свою оставшуюся жизнь провела в скорби и воспоминаниях о нем. Все это время она находилась в заточении в одной из высочайших башен современного «готического замка» – психиатрической больницы. Табита права в своих догадках – самолет Годфри был сбит по наводке ее старшего брата Лоренса, который постарался сделать все, чтобы изолировать ее от мира как физически, так и психологически. Однако если физическую свободу ей все же впоследствии удалось обрести, то психическую свободу восстановить оказалось уже невозможным. Отождествив себя с умершим Годфри, она пытается воссоединиться с ним, кончая жизнь самоубийством, в точности повторяющим обстоятельства его смерти.

Классическая схема готического романа «заточение – побег – совместное счастье» в финале романа оказывается вывернутой наизнанку. Вопреки ожиданиям читателя, сюжетное повествование приобретает непредсказуемый оборот. Роман заканчивается в прямом смысле «смертью автора» – главный герой Майкл, писавший хронику семейства Уиншоу, оказывается втянутым в безумную игру Табиты и разбивается на самолете вместе с ней. В развязке романа ломаются все устоявшиеся стереотипы, все переворачивается с ног на голову: «Майкл свободно падает вниз, стремительно погружается, ничем не скованный, и между ним и землей ничего нет, лишь синее небо, и он видит очень ясно, как земля рвется ему навстречу...» (629–630). Безумная Табита из жертвы превращается в убийцу (самоубийцу), Мортимер из дряхлого старика – в кровожадного маньяка, а сам Майкл оказывается по какой-то странной случайности причастным ко всем этим кровавым убийствам. Его хроники о бесчинствах алчных Уиншоу, как выяснилось, «вдохновили» Мортимера на подобное кровопролитие: «Окончательно убедили меня в этом вы, мистер Оуэн. Ваша книга. Она подсказала мне саму мысль и предложила пару возможных... подходов. Теперь же, когда все сделано, я должен признаться: меня разочаровало отсутствие кульминации» (619).

Здесь Коу акцентирует внимание читателя еще на одном лейтмотиве, проходящем яркой

нитью через все повествовательное полотно этого романа. Он задается вопросом моральной ответственности автора за свое произведение и тот результат, который оно может вызвать у читателей (зрителей). Нужно ли изображать насилие, если это способствует его распространению в массы? Есть ли вообще разница между насилием на экране и насилием в жизни? Нужно ли повсеместно изображать секс, если это калечит жизнь детям, случайно ставшим свидетелями подобных сцен? Герои Коу на разных уровнях демонстрируют проницаемость и зыбкость того условного предела, что разделяет экран и реальность, книгу и ее читателя. В этом отношении примечателен пример Майкла, ставшего жертвой такого перемещения: «Будто по телеэкрану поползли трещины, и кошмарная реальность вдруг просочилась в наш мир, будто сам этот стеклянный барьер, как по волшебству, стал жидким, и, сам того не осознавая, я Орфеем-сновидцем пересек этот поток» (526).

Готические реминисценции, литературные аллюзии, художественные штампы, обильно приправившие этот роман, на деле оказались призванными подчеркнуть, наглядно показать читателю, что граница между реальностью и сюрреальностью<sup>14</sup> тонка и проницаема, «словно пленка, окружающая земную сферу» (630). Все эти отсылки были поверхностным слоем, скрывающим от читателя глубинную истину о том, что существующая действительность призрачна и относительна и никакие мерки разума, никакие культурные штампы к ней неприменимы. Она движется по направлению к безумному и бессмысленному будущему, и никакая сила не может остановить этот процесс. Герои Коу демонстрируют это на личном примере, они – пылинки в круговороте всепожирающей «черной дыры», уже неспособные ни повлиять на ход событий, ни изменить его. Вот как пишет Майкл о самом себе: «...по жизни мне суждено играть роль робкого, неуклюжего, уязвимого человечка, угодившего в хитросплетения кошмарных обстоятельств, управлять которыми он совершенно не в состоянии» (387).

Писатель Майкл и Табита Уиншоу, два самых ярких персонажа романа Коу, так и не смогли приспособиться к этой действительности. Они оба в силу тех или иных причин утратили «чувство грани», вследствие этого и все остальные ориентиры. Табита Уиншоу так и не смогла преодолеть пугающее притяжение своего прошлого, которое отравило ей жизнь, вытеснив и подменив собой настоящее. Она жила в созданной ею самой реальности, и ее реальность оказалась несовместимой с реальностью подлинной. Майкл Оуэн, хоть и оказался чуть более успешным в попытке преодолеть бремя прошлого, так и не смог адаптироваться к окружающей его действительности. Его детские страхи и переживания, его нездоровая одержимость кинематографической реальностью,



полностью подменившей все вокруг, оградили его от внешнего мира не хуже, чем стены психиатрической больницы сумасшедшую Табиту. Он – такой же узник, готический полу-призрак, запертый в темных коридорах собственной квартиры: «...я увидел отражение собственного лица, призрачно зависшее за моим окном на высоте пятого этажа... глаза припухли от недосыпа и налились кровью от бесконечного разглядывания телевизионного экрана; в уголках рта начали вырисовываться глубокие борозды... волосы, некогда рыжеватокаштановые, теперь были исполосованы седой...» (75). Он находится в плену у собственных иллюзий и переживаний, неспособный прорваться наружу без помощи извне. Он двойник самого себя, он – Майкл «реальный» и Майкл «сюрреальный». Так, Майкл пишет о самом себе: «...теперь именно я заблудился в коридоре и, да, это себя видел я на экране, это я находился в одной комнате с самой прекрасной женщиной на свете, это я оказался в капкане старого темного особняка в разгар кошмарной бури в том захудалом маленьком кинотеатре; той ночью – у себя в спальне, а с того мига и навсегда – в своих снах. Там был я» (57–58).

Результат такого двойничества абсурден и закономерен одновременно. Майкл все больше увлекается миром иллюзий, потому что ему гораздо легче быть проекцией, штампом. Он надевает на себя сотни масок и в каждой конкретной ситуации просто играет свою роль по чьему-то заранее продуманному сценарию. И этот сценарий, увы, написан не им, а современной ему культурой. И вместо того чтобы оставаться по отношению к этой культуре зрителем (созерцателем), Майкл незаметно превращается в ее действующее лицо, в актера. Ему на собственном опыте приходится испытать, каково это – «присутствовать при раскрытии какой-нибудь ужасной тайны и неожиданно столкнуться с ложным и самодовольным представлением о самом себе как о стороннем наблюдателе: внезапно понять, что сам глубоко и грязно запутался в паутине мотивов и подозрений, которую собирался разорвать с ледяной отстраненностью чужака» (388).

Постепенно кинематографическая сюрреальность вытесняет еще каким-то чудом бившуюся в нем жизнь, превращая в зомби, обезличенную проекцию бесчисленных культурных штампов. О своем окончательном переходе в сюрреальность Майкл пишет так: «Он медленно поднялся, взял ее под руку, и они вместе сошли с экрана, за левый обрез кадра. Я видел его в последний раз. Что же до меня, я остался сидеть на своем месте. <...> На этот раз из кино уходить не имело никакого смысла» (536). Кинематографическая сюрреальность, разросшаяся до размеров «черной дыры», с сумасшедшей гравитацией увлекает свою новоиспеченную жертву в пустоту, туда, где теряются все мысли и испаряются все значения. Теперь Майкл уже не цельная и самостоятельная лич-

ность, а совокупность проекций, этакий многоликий монстр, фальшивое отражение чьих-то болезненных мыслей.

Потеря Майклом собственного «Я» влечет за собой и потерю нравственных ориентиров, точнее, их полное замещение новыми, бессмысленными и фальшивыми. Показательной в этом отношении представляется сцена, когда Майкл, ненароком «вдохновивший» своей книгой Мортимера Уиншоу на кровавую расправу, из «сюрреального» убийцы-provocатора трансформируется в убийцу реального, вкальвующего Мортимеру смертельную дозу лекарственного препарата. На этом этапе Майкл уже не видит разницы между «сюрреальным» убийством и реальным. Он уже не принадлежит себе, так как после смерти единственно близкого ему человека, Фионы, он сознательно отключил в себе способность критически мыслить. В таком состоянии он попадает под власть обезумевшей Табиты Уиншоу, уже несущейся навстречу вселенской бессмыслице и пустоте. «Убийца убивает убийцу и становится жертвой самоубийцы» – такова, пожалуй, краткая формула заключительных сцен романа, демонстрирующая абсурдность настоящего и обреченность будущего.

Проанализированные персонажи Коу – люди потерянные и запутавшиеся, неспособные разорвать сеть кошмарных хитросплетений и хорошо спланированных случайностей. Это – антигерои, показывающие на личном опыте и предупреждающие о том, как легко стать такой же жертвой «сюрреальной» зависимости, надувательства как состояния современной культуры, как незаметно сегодня происходит утрата собственного «Я». Элементы готической поэтики используются автором, во-первых, для передачи этой сюрреальной атмосферы неразличения между действительностью и индивидуальным представлением о ней, между вымыслом и явью, добром и злом, и, соответственно, такая постмодернистская релятивизация придает новые оттенки сатире в романе, служит своего рода противовесом сатирической однозначности, определенности. Во-вторых, уже не на идейно-философском, а на композиционном уровне интертекстуальные отсылки к готической традиции являются важным элементом сюжетного развития, игры автора с читательскими ожиданиями, что ярче всего проявляется в финальной части романа.

## Примечания

- 1 См.: Соловьева Н. У истоков английского романтизма. М., 1988. С. 5.
- 2 Монтегю Саммерс/Montague Sammers (1880–1948) – основные работы по готике: «The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel» (1938), «A Gothic bibliography» (1940), в которых автор рассматривает исторические истоки и основные составляющие готического романа. Роберт Д. Хьюм/Robert D. Hume (p. 1944) в статье «Gothic Versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic



- Novel» (1969) говорит об участии готического романа в становлении романтизма и о его влиянии на читателя. Девендра Варма/Devendra Varma (1923–1994) в работе «Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England» (1957) выделяет три школы готического романа: историческая готика (The Historical Gothic Tale), школа напряжения и необъяснимой тревоги (The School of Terror) и школа ужаса (The School of Horror). Дэвид Пантер/David Punter (р. 1949) в исследовании «The Gothic» (2004) рассматривает готику как направление, выделяя основные периоды и закономерности его развития. Элизабет Макэндру/Elizabeth MacAndrew (р. 1924) в исследовании «The Gothic Tradition in Fiction» (1979) рассуждает о психоаналитической составляющей готических произведений. Линда Байер-Беренбаум/Linda Bayer-Berenbaum (р. 1948) в работе «The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art» (1982) исследует причины возрождения интереса к готическому направлению в XX в. в литературе и искусстве.
- 3 Punter D. The Literature of Terror : a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Second edn : in 2 vol. L., 1996. Vol. 1. P. 12.
  - 4 Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge, 2002. P. 211.
  - 5 Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 276.

- 6 Там же. С. 279.
- 7 Там же.
- 8 Там же.
- 9 Kavka M. The Gothic on Screen // Cambridge Companion to Gothic Fiction P. 227.
- 10 Ibid. P. 228.
- 11 Высказывания Д. Коу. URL: <http://jco.e.vuztest.ru/2011/06/28/dzhonatan-kou-o-romane-kakoe-naduvatel/> (дата обращения: 28.08.2012).
- 12 О сатире в романе см.: Hewitt K. [et al]. «What a carve up!» by Jonathan Coe : a commentary with annotations. Perm, 2007 ; Кабанова И., Сорокин П. Тэтчеризм как объект сатиры в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Феноменология власти в сатире. Саратов, 2008. С. 215–227.
- 13 Коу Дж. Какое надувательство! : пер. с англ. М., 2003. С. 243. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в тексте.
- 14 Связь сюрреализма и готики отмечал еще Андре Бретон, называя Горация Уолпола предтечей сюрреализма (см.: Breton A. Limites non Frontières du Surréalisme // Nouvelle Revue Française. (1937) 48:1 ; translated as : Limits Not Frontiers of Surrealism // Surrealism / ed. by H. E. Read. L. : Faber ; N.Y. : Harcourt, 1936).

УДК 821.161.109-1+929Сурганова

## ВРЕМЯ И ВЕЩЬ (на материале поэзии С. Сургановой)

Е. А. Разумовская

Саратовский государственный университет  
E-mail: razumovskaja@mail.ru

В статье намечаются подходы к исследованию поэтического и песенного творчества С. Сургановой, анализируются авторские представления о времени и пространстве.

**Ключевые слова:** время, пространство, вещь, традиция.

### Time and Thing (on the Material of the Poetry by S. Surganova)

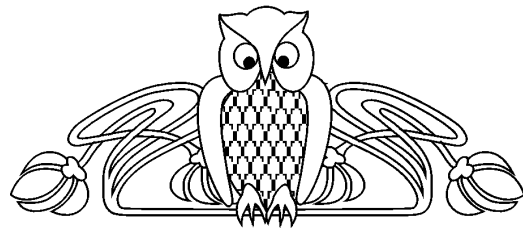
E. A. Razumovskaya

In this article the approaches to the research of the poetic and song heritage of S. Surganova are outlined; the author's ideas of time and space are analyzed.

**Key words:** time, space, thing, tradition.

В работе 1960-х гг. «О лирике» Л. Я. Гинзбург представила магистральные направления развития отечественной лирики с начала XIX в. и наметила основные линии исследования лирической поэзии:

- способы существования в лирике личности поэта;
- присутствие в лирической поэзии бытового, вещного мира;



– мера традиции и новаторства в лирической поэзии<sup>1</sup>.

Современная лирика, хотя и освободившая поэтическую форму и поэтическое слово от традиционных рамок (рифмы, ритма; законов словоупотребления литературного языка), живет и развивается все же в русле существующей традиции. Разрушение формы, к которому привели формальные эксперименты, не ново в мировой поэзии; новизна же современной лирики, как нам представляется, кроется в содержании, выражающем при помощи старых и новых образов изменившуюся реальность и изменившегося человека, иначе говоря, новый взгляд на мир и вещи. Оговоримся, что «новое» здесь не означает «никогда прежде не бывшее», поскольку в лирике, где сила традиции всего очевидней проявляется в новациях и экспериментах, новое – это хорошо забытое старое.

Цель данной работы состоит в том, чтобы на материале рок-поэзии, которая всегда позиционировала себя как авангардная, конфликтная, находящаяся на литературной периферии, но при этом была востребована читательской/слушательской