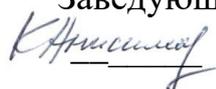


Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 К.В. Анисимов

« _____ » _____ 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.01 Филология

**ТРАДИЦИЯ ЮЖНОЙ ГОТИКИ В РОМАННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ К. МАККАЛЛЕРС**

Научный руководитель



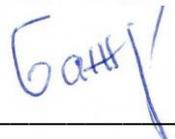
канд. филол. наук, доц. Т.С. Нипа

Выпускник



Е.С. Бойко

Нормоконтролер



Я.В. Баженова

Красноярск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЮЖНАЯ ГОТИКА: ГЕНЕЗИС И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ..	6
1.1. Генезис готического романа. Основные черты готической литературы ...	6
1.2. Жанр готического романа в американской литературе	14
1.3. Жанровое своеобразие южного готического романа	16
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	23
ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА И ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНОВ К. МАККАЛЛЕРС ...	25
2.1. Особенности хронотопа в романах К. Маккаллерс.	25
2.2. Роль музыки в романном творчестве К. Маккаллерс	34
2.3. Элементы карнавальной культуры в романах К. Маккаллерс. Поэтика гротеска	41
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	54
ГЛАВА 3. СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНАХ К. МАККАЛЛЕРС.....	55
3.1. Система женских образов в романах К. Маккаллерс	55
3.2. Мужские образы в романах К. Маккаллерс	59
3.3. Поэтика детских образов в романах К. Маккаллерс	66
3.4 Типология образов афроамериканцев в романах К. Маккаллерс	79
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	88
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	89
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	92

ВВЕДЕНИЕ

Становление поджанра южного готического романа обусловлено исторически. Этот литературный жанр возник в южных штатах США в конце XIX – первой половине XX веков (в период т.н. «южного ренессанса») и базируется на американском романтизме (Ф. Купер, Э. По) и классическом английском готическом романе (Г. Уолпол, Б. Стокер, М. Шэлли). Главным фактором, постоянно осмысляемым в произведениях южной готики, становится Гражданская война в США (1861 – 1865 гг.), итогом которой стало упразднение старой аристократии и работоторговли. Выдающимися авторами данного жанра являются такие писатели, как У. Фолкнер, Х. Ли, Т. Уильямс, Т. Капоте, К. Маккаллерс, Ф. О’Коннор и У. Стайрон.

В южноготических романах присутствует специфический хронотоп, который расширяется до южных плантаций и городской среды, и вводятся новые типы героев, морально изувеченных и пытающихся противостоять жестокому миру. Время в романах нелинейно, действие происходит как в сознании героев, которые обращаются к прошлому, так и в городской среде, где царят грязь, разруха и нищета. Представляя собой результат смешения викторианской и американской готической традиции, претерпевшей метаморфозы в контексте исторической обстановки на Юге США, южная готика становится уникальным явлением в американском литературном процессе. Несмотря на относительную молодость, южноготический роман имеет уже сложившуюся традицию.

Своеобразие южного готического романа нашло отражение в творчестве К. Маккаллерс. В произведениях писательница выражает серьезную озабоченность проблемами Южных штатов Америки и стремится показать духовный кризис южан. Маккаллерс раскрывает проблемы, с которыми южане столкнулись в начале XX века под влиянием разного рода объективных факторов. Герои романов автора абсурдны, гротескны, представляют собой

цирк уродов, что является неотъемлемой частью поэтики романов писательницы и подчеркивает их связь с карнавальной культурой.

В отечественном литературоведении феномен южноготического романа вызывает большой интерес. Среди ученых, занимающихся исследованием традиций южной готики, можно выделить В.В. Переяшкина, Я.Н. Засурского, Б.Р. Напцок. Авторы рассматривают данный поджанр в идейно-тематическом аспекте и большое внимание уделяют проблемам хронотопа. Творческое наследие К. Маккаллера в трудах отечественных исследователей упоминается лишь обзорно. Ученые акцентируют внимание на частных проблемах творчества автора – поэтике гротеска и демифологизации истории южного населения, отсутствует комплексный анализ ее произведений в контексте южноготической традиции и исследование литературной эволюции, что обуславливает научную новизну данной работы и позволяет расширить представление о школе южной готики.

Научная новизна работы заключается в определении специфики творчества К. Маккаллера как носителя традиций южноготической школы.

Актуальность работы обусловлена устойчивым интересом научного сообщества к проблематике и жанровой специфике южноготического романа, исследованию его традиции в новейшей литературе.

Объектом исследования является проблематика и поэтика южноготического романа.

Предметом исследования являются поэтологические особенности творчества К. Маккаллера.

Цель работы: исследовать особенности воплощения традиции южной готической прозы в романном творчестве К. Маккаллера.

Задачи исследования:

1. Исследовать генезис английского готического романа и определить его жанровые особенности.
2. Рассмотреть своеобразие американской готической литературы и определить жанровую специфику южного готического романа.

3. Выявить особенности художественного времени и пространства в романном творчестве К. Маккаллерс.

4. Определить роль музыки в раскрытии идейного содержания романов К. Маккаллерс.

5. Проанализировать элементы карнавальной культуры и формы гротеска в творчестве К. Маккаллерс.

6. Составить типологию героев в романах К. Маккаллерс

Теоретическая значимость проведенного исследования заключается в освещении теоретических основ изучения жанра южного готического романа на примере романного наследия К. Маккаллерс.

Практическая значимость: результаты работы могут быть использованы в вузе при изучении истории зарубежной литературы первой половины XX века и в спецкурсах по американской литературе.

Материалом исследования являются романы К. Маккаллерс: «Сердце – одинокий охотник» (1940), «Отражения в золотом глазу» (1941), «Участница свадьбы» (1946), «Часы без стрелок» (1961).

Теоретико-методологической базой исследования послужили работы, посвященные изучению готической литературы и ее традиции в современной литературе: Я.Н Засурского, М.Б. Ладыгина, В.Э. Вацуро и Б.Р. Напцок, В.В. Переяшкина.

Структура работы. Дипломная работа состоит из Введения, трех глав, Заключение и Списка использованной литературы.

Апробация работы. Результаты отдельных частей исследования были представлены на 2 конференциях: XV Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», (18–19 апреля 2023 г.); XVI Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (11–12 апреля 2024 г.).

ГЛАВА 1. ЮЖНАЯ ГОТИКА: ГЕНЕЗИС И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

1.1. Генезис готического романа. Основные черты готической литературы

Жанр готического романа впервые появился в Европе с наступлением эпохи предромантизма, которая тяготела к макабрическому и демоническому. Первые литературные работы, написанные в жанре готики, появились на свет в Англии благодаря влиянию произведений немецких романтиков и переводам мрачных баллад Г.А. Бюргера и немецких легенд. По мнению О. Свенцицкой, готический роман, «наполненный таинственными приключениями, мистикой возник как реакция на миропонимание и эстетику европейского Просвещения» [Свенцицкая, 1999: 13]. Нередко в учебниках по теории литературы встречается такое определение готического романа, как «черный роман».

Первым литературным произведением, написанным в жанре готики, принято считать роман Г. Уолпола «Замок Отранто» (1764), который дал начало традиции готической литературы. Уолпол вводит такие типы литературных героев как злодей (Манфред), протагонист (Теодор), дама в беде (Изабелла). Сюжет произведения строится вокруг политической интриги в вымышленном королевстве Отранто, где злодей-Манфред стремится узурпировать власть, но осуществлению его планов мешают различного рода сверхъестественные события.

В романе Уолпола появляется топос замка, присущий готическим произведениям, чье пространство имеет ряд особенностей: в нем происходят странные события, у героев меняется ощущение времени и положения собственного тела в пространстве. В связи с этими факторами литературовед М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» (1974)

выделяет хронотоп замка: «Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах...» [Бахтин, 1974: 103]. Таким образом, в готических романах всегда происходит вторжение прошлого в настоящее. Образ замка становится ключевым сюжетообразующим элементом в последующих произведениях готической литературы. Замок – место, где герои проводят большую часть романного времени, где время течет по совершенно иным законам и происходят различные сверхъестественные события. Движение пространства в романах происходит благодаря его способности сворачиваться и становиться более замкнутым: в начале романа читатель видит героя, стоящего перед замком, а затем персонаж начинает погружаться в это пространство, исследуя все более потаенные его уголки. Благодаря такому приему создается эффект пребывания героя в ловушке, где за ним захлопываются все двери и кажется, что нет возможности выбраться.

С.А. Гладков применяет к образу замка термин «симулякр», введенный философом-постструктуралистом Ж. Бодрийяром. Автор считает, что в романе Г. Уолпола замок представляется в сознании читателя лишь декорацией, стилизацией, в лоне которой происходят события [Гладков, 2008: 27]. Замок являет собой некую мистическую силу, несущую разрушение как в прямом, так и в переносном смысле. Разрушение происходит на физическом уровне (обрушившийся дождь из рыцарских доспехов) и на психологическом (страх, который испытывает Манфред).

По Уолполу, замок должен пугать героев, а цель готического романа как такового состоит в том, чтобы оказать психологическое влияние на читателя, вызвать чувство страха и ужаса посредством описания атмосферы разрухи и таинственности с мистическими элементами. Литературовед Б. Р. Нацпок, исследуя в готических романах природу ужасного, считает, что эффект ужаса достигается с помощью лексем, метафорических образов, которые вызывают у читателя эмоциональные переживания. Нередко главным метафорическим образом в готическом романе выступает дьявол, который совращает и искушает героя [Нацпок, 2012: 37].

В романе Уолпола закладываются основы архитектоники готического романа, обусловленные новым типом хронотопа, вводятся определенные типы героев. Специфика сюжета определяется его непредсказуемостью и динамичностью, нагнетанием атмосферы ужаса. События разворачиваются вокруг древней тайны: необычное исчезновение, неизвестное происхождение героя, лишение наследства и нераскрытое преступление, оказывающее влияние на настоящее, из чего вытекает следующая особенность – завязка конфликта происходит в прошлом. Все преступления так или иначе будут раскрыты, добро победит зло, и герой придет к осознанию своей исключительности путем преодоления искушения.

Традиции готического романа Уолпола находят отражение в творчестве А. Радклиф, которая становится ключевой фигурой в формировании литературного саспенса. По мнению Радклиф, автор должен создать напряженную атмосферу ожидания, предчувствие чего-то ужасного. В «Удольфских тайнах» (1794) жанр готики развивается и трансформируется. В отличие от Уолпола, Радклиф не ограничивает пространство романа замком, а вводит другие топосы – руины, монастырь, мрачный лес. Герои романа находятся в таинственной связи и гармонии с ландшафтом и природными явлениями. Импрессионистические описания пейзажей способствуют созданию особой атмосферы, природа влияет на героев и подталкивает их к каким-либо действиям. Исследователь Н. А. Соловьева считает, что пейзаж в

романах Радклиф помогает раскрыть и реализовать «скрытый эмоциональный потенциал героев» [Соловьева, 1988: 143]. В творчестве автора отсутствуют сверхъестественные элементы, в произведениях встречается набор определенных загадок, которые всякий раз получают рациональное объяснение. Если в романе Уолпола замок лишь создает атмосферу ужаса, то в «Удольфских тайнах» руины представляют реальную опасность для жизни героев.

Ключевые образы в романах А. Радклиф – добросердечная девушка, отзывчивая, утонченная, переживающая нравственную эволюцию, такой же добропорядочный ее возлюбленный и злодей, который жестоко обращается с людьми, но при этом его жестокость сочетается с заботой о ближнем.

Образ «дамы в беде» является архетипическим для литературы и встречается в произведениях многих писателей. М.Г. Льюис, заимствуя данный тип литературного героя, подвергает его трансформации. На долю его героинь выпадает множество испытаний, цель которых состоит в их нравственном разрушении. В романе «Монах» (1796) автор переосмысляет творческое наследие Радклиф и уходит от дидактизма и мотива детерминированности судьбы героев. Мир, по Льюису, абсурден, им правят законы, которые основаны на безграничном, универсальном зле. Носителями демонического начала становятся служители церкви. Льюис не изображает своих героев статичными, не делает их заведомо хорошими или плохими, наоборот, показывает, что зло может вырасти на почве добра. Это явление иллюстрирует герой романа Амброзио, который долгое время был образцовым монахом, но сошел с пути добродетели и предался плотским утехам. Льюис вводит в повествование мотив инцеста, который будет встречаться в произведениях других авторов как европейской, так и американской готики. Автор концентрирует внимание на эстетике смерти и подробно описывает процессы гниения и распада мертвого тела, что впоследствии оказало большое влияние на поэтику символистов.

Особое место в развитии готики занимает роман «Мельмот Скиталец» (1820) Ч. Р. Метьюрина – произведение, демонстрирующее слияние готической и романтической традиций. Из готики автор заимствует образ демонического героя, мотив детерминированности судьбы, мистические элементы, противостояние добра и зла, проблему истинной веры и ее связь с католицизмом, исследование посмертной судьбы героя-грешника. С романтизмом роман связывает обращение к проблемам одиночества, свободы, существования «естественного» человека; особое внимание в романе сосредоточено на описании местности, присутствует мотив безумия.

Готическая литература оказала непосредственное влияние на романтизм и сосуществует с ним в неразрывной связи. Романтическая литература использует антураж готики, описывает кошмарных злодеев, двойственных героев или добродетельных персонажей, которые деградируют в злодеев. Французская романтическая готика середины XIX в. заимствует мотивы inferнального любовного влечения, смертоносной свадьбы, образ сверхъестественного супруга или жениха. Писатель П. Мериме в новелле «Венера Илльская» (1835) иронически переосмысляет готические мотивы: герой незадолго до свадьбы в шутку надевает перстень на палец бронзовой Венере, делая ее своей невестой, после чего она приходит к герою на любовное ложе и убивает его в своих объятиях. Используя античный сюжет об ожившей статуе

На рубеже XIX–XX вв. происходит переплетение английской и американской готических традиций, зарождается направление неоготики, являющееся реакцией на нравственную опустошенность и прагматизм современного общества в контексте неоромантической традиции. Авторы переосмысляют викторианское готическое наследие, заимствуют такие черты как мистицизм, параноидальность, элементы сверхъестественного и наслаивают на этот фундамент новые социокультурные условия. К авторам, творившим в направлении неоготики, можно отнести Г.Ф. Лавкрафта, Г. Майринка, Р.Л. Стивенсона, Б. Стокера и О. Уайльда. Отличительной

особенностью данного направления становится персонификация зла в облике сверхъестественных персонажей (вампиры, оборотни, приведения, големы), которые являются двигателями сюжета. Такие герои умело мимикрируют под ничем не примечательных людей и ведут, на первый взгляд, самый обычный образ жизни, присутствует мотив оборотничества. Тяга писателей к изображению сверхъестественных персонажей во многом обусловлена движением спиритуалистов. Наряду с этим, авторов начинает интересовать тема оккультизма и алхимии, появляются элементы фантастики. Произведения приобретают черты авантюрного романа, такие как острота сюжета и его стремительное развитие, мотивы похищения и преследования.

Повесть Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» вышла в свет в 1886 г. во время великих потрясений и открытий. Событием, вызвавшим резонанс, стала эволюционная теория Ч. Дарвина, которая пошатнула прежние моральные устои и заставила людей переосмыслить роль религии. Если раньше предметом исследования науки была окружающая природа, то теперь под микроскопом оказался человек, причем не только как явление биологическое, но и социальное, что породило за собой кризис сознания. Все эти факторы нашли отражение в повести Стивенсона. Доктор Джекилл, известный врач-филантроп, осознает двойственность своей природы и начинает ее изучать. Он приходит к заключению, что у него есть некая темная греховная сущность, которую герой решает отделить от себя и она превращается в мистера Хайда. Примечательно то, что мистер Хайд – не отдельный человек, а лишь отделенная часть души и натуры Джекилла, которая живет в нем. Подобного рода эксперименты над человеческим телом проводил Виктор Франкенштейн в романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), но Виктор преследовал цель стать подобным творцу-Богу и итогом его эгоистичных стремлений стало создание неконтролируемого чудовища, Джекилл же препарировал собственное сознание и ставит эксперимент над своей личностью, изобретая наркотик. Герой изучает себя не столько с целью постичь природу

иррационального, сколько с целью создать видимость добродетельного человека в обществе, но при этом иметь возможность упиваться грехами и поддаваться порокам. Из викторианской готики автор заимствует элемент мистического, что заключено уже в названиях глав, которые обещают читателю раскрытие определенной тайны. В начале повести Джекилл пытается удержать в себе викторианскую мораль, но силы зла оказываются сильнее благодетели. Неоднократно он рассуждает об общепринятой в обществе этике и ощущает себя ущемленным в установленных рамках, отчего приходит к выводу, что чем больше человек сдерживает себя, тем больше зла в нем накапливается. И причиной этому, по мнению Джекилла, является чрезмерно строгое общество с его несостоятельными идеями по созданию добропорядочного гражданина.

Примечательным произведением в контексте наследования традиции викторианской готики является новелла О. Уайльда «Кентервильское приведение» (1887), где готика становится декорацией, предметом разговора, а не механизмом этого разговора. Сфера трансцендентного, ужасного, выводится на первый план: автор уделяет внимание описанию повседневных привычек приведения, описывает его мысли и реакции на окружающий мир. Нельзя сказать однозначно, что новелла является пародией на готический роман. Задача Уайльда состоит в том, чтобы оживить «мертвый» жанр готики как таковой. В основе новеллы лежит излюбленный автором прием парадокса: по законам готической литературы привидение должно пугать героев, но у Уайльда сами персонажи пугают приведение. Из сюжета готического романа писатель вынимает механизм готической повести и внедряет в него механизм романтического текста. Если готика старалась повседневность защитить от мира духов, то Уайльд показывает, что миру трансцендентности нужно защищаться от назойливых живых людей.

Немаловажным неоготическим романом является «Дракула» Б. Стокера (1897), который был написан под влиянием «Кармиллы» (1872) Дж. Ш. Ле Фаню. Роман выдержан в классической викторианской традиции

сентиментализма, свои сюжетные особенности он перенимает из позднего английского романтизма. Антагонистом в произведении является граф Дракула, чьим прототипом выступает правитель Валахии Влад Цепеш. Дракула ведет затворнический образ жизни в своем замке в окружении трех невест-вампириш, которые своими развратными действиями пытаются заманить протагониста Джонатана в ловушку и сделать своим рабом. Джонатан, подобно классическому герою викторианской готики, является добродетельным персонажем, хранящим верность Мине и сопротивляется влиянию иррационального начала благодаря рациональному мышлению. У героя есть двойник – Ренфилд, заключенный в психиатрическую лечебницу. Именно из-за своей психологической неустойчивости он становится подопечным Дракулы. Врагом графа является оккультист-алхимик Ван Хельсинг, который преследует цель уничтожить древнее зло в виде Дракулы. Топос замка, подобно уолполовскому, находится во вневременном пространстве (в эпилоге Джонатан спустя семь лет после произошедшего возвращается на прежнее место и видит, что изменилось все, кроме возвышающегося над пустынным местом замка). Главной особенностью романа Стокера становится создание образа вампира, основанного на фольклоре, европейских легендах и преданиях. Дракула Стокера не является первым вампиром в художественной литературе. Первым литературным вампиром стал Рутвен из повести Дж. Полидори «Вампир», написанной еще в 1819 г. Стокер заимствует образ таинственного английского аристократа-вампира и наделяет его различными свойствами: герой не умирает от старости, процветает там, где есть кровь живых людей, способен возвращать себе молодость, не отбрасывает тень, умеет превращаться в других существ. Его могущество не всецело: силы покидают вампира с наступлением дня, он уязвим перед чесноком и осиновыми кольями.

1.2. Жанр готического романа в американской литературе

Американская готическая проза начинает развиваться в начале XIX в., опираясь на европейскую романтическую традицию. Американский романтизм, в отличие от европейского, обретает новые черты и провозглашает себя интеллектуальной литературой, не опирающейся на устои Старого Света и служащей для нужд социума. Изменяется топика и антураж произведений. Хронотоп переносится из средневекового замка в усадьбу, поместье, а затем и в городское пространство. Если в классической викторианской готике образ злодея представляет собой некоторую эманацию Сатаны, цель которого – завладеть душой героя, то в американской готике данный персонаж жаждет заполучить материальные ценности и приобретает черты буржуа XIX в. Американская проза отличается наличием патриотических настроений. Авторы волнует судьба народа и каждой отдельной личности. Позднее тема национального самосознания начинает переплетаться с темами упадка аристократии, рабства и геноцида коренного населения Америки.

Ключевой фигурой в развитии американской готики является Ч. Браун, чье творческое наследие поспособствовало становлению таких романтиков, как Э. По, Н. Готорн и др. В своих произведениях Браун вступает в полемику с идеалами классицизма. Он не отрекается от просветительских идей, но считает концепцию Просвещения не совсем применимой к специфичному американскому укладу жизни и менталитету.

Браун был знаком с традицией континентальной готики, которая привлекала его своей таинственностью и драматизмом, но методология построения произведений не соответствовала его эстетическим принципам. Больше всего Брауна интересовал внутренний мир героев и достоверность психологической мотивировки их поступков. Иррациональный элемент в виде мистической силы Браун переносит на самих персонажей. В романе «Виланд, или Превращение» (1798) все демоническое концентрируется в самих героях, что дает толчок дальнейшему развитию сюжета. Автор смещает фокус

повествования на динамику характеров героев, наделяет демоническими чертами героев-злодеев, а не пространство, в котором они находятся.

Трансформируя таким образом готический жанр, Браун дает развитие американской литературе и жанру психологической готики, что впоследствии будет наблюдаться в страшных рассказах Э. По, где главное сосредоточение зла – в умах людей. В творчестве По сохраняются давно устоявшиеся топоры европейской готики. Например, в новелле «Падение дома Ашеров» (1839) события развиваются по канонам европейской традиции и содержат всю необходимую для этого атрибутику: хронотоп дома (замкнутое пространство), образ «дамы в беде» и т.д.

Поздняя американская романтическая литература содержит в себе идеи реформации общества. Герои литературных произведений, подобно персонажам европейского романтизма, бунтуют, не приемлют существующий общественный строй и находятся в вечном поиске собственного «я» и лучшей жизни. В отличие от европейской готики, где повествование ведется неспешно, размеренно, американская готика насыщена событиями, выдерживает интригу, и напряжение в произведении возрастает к финалу.

Новелла Э. По «Падение дома Ашеров» ознаменовала появление поджанра южной американской готики. В произведении присутствуют устойчивые элементы, характерные для последующего ответвления американского готического романа: старый особняк, упадок семьи, тема инцеста, тема негативного влияния прошлого на настоящее. Здание (дом Ашеров), находящееся во вневременном пространстве, вызывает ассоциации со старыми плантациями американского Юга, расположенными далеко за пределами крупных населенных пунктов. Главный герой новеллы, Родерик Ашер, не является злодеем в полном смысле этого слова. В отличие от Манфреда из «Замка Отранто», Родерик испытывает чувство вины за содеянное. По мнению Н.С. Курниковой, во многих произведениях По «Мотивы поступков героев варьируются, но среди них преобладают месть или безумие» [Курникова, 2023:95]. Зачастую повествование ведется от лица

героев, имеющих проблемы с психикой. Среди особенностей поэтики автора также выделяют использование танатологических мотивов, игру реального и ирреального в структуре нарративов.

Продолжателем традиций Э. По становится Н. Готорн. «Дом о семи фронтонах» (1851) является примером классического американского готического романа. Проблематика произведения сосредоточена на истоках и последствиях социального неблагополучия. Разделяя точку зрения Э. По, Готорн приходит к умозаключению, что истоком духовной и финансовой бедности является самосознание общества. Героем, наделенными демоническими качествами, становится старый колдун Мол, который фигурирует лишь в воспоминаниях героев. Исследователь Б. А. Гиленсон описывает стиль Готорна как симбиоз мифологии, аллегории и фантастики [Гиленсон, 2003: 113]. Как и Э. По, Готорн проявляет повышенный интерес к феномену бессознательного и исследует природу зла. Иррациональный элемент очень разнообразен и реализуется через прием психологизма: психоэмоциональная неподвижность Клиффорда противопоставляется лихорадочности и подвижности Гефсибы, но в конце романа автор показывает, что эти личности зеркальны, что усиливает интригу повествования, свойственную готике.

Таким образом, готический жанр продолжает развиваться в американской литературе XIX в. и вбирает в себя новые элементы, среди которых – динамичность хронотопа, все большее обращение к элементам иррационального, истоки которого находятся в душах героев, и двойственность человеческой природы.

1.3. Жанровое своеобразие южного готического романа

Южная готика (или «южный ренессанс») – поджанр американской готической литературы, появившийся в середине XIX в. Специфика данного

поджанра базируется на истории южных штатов, войне Севера и Юга, описании быта южан со свойственными ему реалиями: плантаторством, рабовладением, расизмом. Южане стремились к воссозданию довоенного уклада жизни, отстаивали необходимость сохранения рабства и аристократии. Тоска по былым временам рабовладения свойственна негативным персонажам, которые из-за отмены работорговли и упразднения аристократии лишились денег и статуса. Отечественный исследователь южной готики Я.Н. Засурский утверждает, что «Южное видение мира было ограничено в силу ряда причин культурно-исторического и экономического порядка, и прежде всего – наличия рабства» [Засурский, 1984: 230].

Для авторов южной готики характерно обращение к социальным проблемам: расизму, нищете, насилию. Действие романов данного поджанра разворачивается в обнищавшей южной глубинке, названия которой не дается в произведении (К. Маккаллера «Сердце – одинокий охотник»), либо в выдуманном городе или округе (Йокнапатофа в романах У. Фолкнера, Мейкомб в произведении «Убить пересмешника» Х. Ли). Герои южнотических романов – отчужденные люди, глубоко несчастные, погрязшие в бедности и пороках, находящиеся на грани безумия. Нивелируется обязательный для готического романа образ злодея. Источником всех бед является окружающая среда и политическая повестка. Персонажи пребывают в своего рода сомнамбулическом сне: если герои викторианской готики ставили перед собой определенные цели и задачи, искали ключи к разгадке тех или иных тайн, то герои южнотических романов бесцельно слоняются по сконструированному авторами урбанистическому пространству. На смену рациональному приходит иррациональное начало.

Выдающейся фигурой южного ренессанса принято считать У. Фолкнера, в творчестве которого, по мнению исследователей, наиболее полно отражается историческая эпоха, оформляется художественный метод и жанровая специфика южной готической прозы. Фолкнер, понимая всю обреченность

Юга, его плачевное положение, показывает противоречивость уклада жизни южан. В романах Фолкнера данный регион предстает во всей своей красоте и уродстве. Писателю важно запечатлеть культурную историческую память народа. Фолкнер мифологизирует историю Юга и возводит в абсолют идею исключительности южного населения. Автор намечает основные черты южной готики: склонность к макабрическому, обращение к социальным проблемам (насилие, бедность, расизм), символизм. Действие разворачивается всегда в южной глубинке, описываются обнищавшие семейства, их усадьбы и рабский труд негритянского населения, которое формально уже было свободно, но не мечтало о чем-то большем, чем служение своим прежним хозяевам.

Творчество У. Фолкнера представляет собой первый этап развития южной готики в период с 1900 по 1940 годы. Второй период, хронологические рамки которого можно наметить лишь условно – 1940–1970 гг., – ознаменован художественной деятельностью таких авторов, как К. Маккаллерс, У. Стайрон, Т. Уильямс, Ф. О’Коннор. В творчестве этих писателей прослеживаются новые тенденции – демифологизация истории южан, создание новой типологии героев. Для литературы данного периода характерен психологизм, конфликт персонажей с окружающим миром, в котором они не могут реализовать свои амбиции в полной мере. Писатели все больше прибегают к изображению героев с различными физическими увечьями. Такой прием используется с целью наделения персонажей маркером исключительности и изолирования их от общества. Исследователь В. Переяшкин характеризует творчество К. Маккаллерс следующим образом: «В творчестве писательницы прослеживается значительное удаление от поэтики Ренессанса. Здесь нет мотивов “исторической” памяти и бремени, “проигранного дела”, ностальгии по “аркадианским” мифам» [Переяшкин, 2010: 18].

Н. Жаринов утверждает, что послевоенная американская литература «сосредоточилась на исследовании человеческого “я”, инстинктивных,

глубоко личных движений человеческой психики. Моральное кредо не отличалось определенностью, ибо традиционные ценности были отброшены в пользу подчеркнуто субъективного, окрашенного в ироничные, экзистенциалистские тона восприятия внешнего мира» [Жаринов, 2013:264]. Несмотря на нарастающие нигилистические настроения, большое значение в произведениях южной школы отводится теме религии. Во многих романах данного жанра можно встретить христологичных персонажей (У. Фолкнер «Шум и ярость» – Бенджамин, К. Маккаллерс «Сердце – одинокий охотник» – Джон Сингер), которые являются духовной опорой для остальных героев, погрязших во грехе, и дают надежду на спасение их души. Все герои подобного типа имеют различные физические аномалии (Бенджамин – олигофрен, Джон Сингер – глухонемой). Они являются олицетворением безмолвного Бога, который наблюдает за жизнью людей и в метафизическом плане управляет их свободой (Бенджамин), а также выполняет роль духовного наставника, которому можно исповедоваться (Сингер). Крайней степенью религиозности отличаются и герои-афроамериканцы, которые не искажают религиозные постулаты так, как им выгодно, в отличие от белокожих людей.

При жизни К. Маккаллерс вела полемику с Ф. О'Коннор, писательницы крайне негативно высказывались о творчестве друг друга. В основе конфликта лежит религиозный аспект: Маккаллерс интересуется история человеческого одиночества и отчуждения в мире, где нет места Богу, а есть лишь ницшеанская зияющая пустота размером с Бога, а О'Коннор интересуется существование убогого человека в разрушенном мире, в условиях «потерянного рая», где божественное присутствие все еще ощутимо, но люди, в связи с жизненными обстоятельствами, потеряли духовные ориентиры. Элемент насилия возвращает героев О'Коннор к реальности и наставляет их на верный путь (изнасилование Таруотера приводит его к нравственному и духовному перерождению). На героев Маккаллерс насилие оказывает деструктивное влияние и ведет к еще большему отчуждению и самобичеванию.

По религиозным убеждениям О'Коннор является католичкой и изображает пуританский Юг с его крайней степенью религиозного фанатизма. Наиболее ярким примером обращения к религиозной проблематике является роман «Царство небесное силою берется» (1960), где автор описывает историю четырнадцатилетнего мальчика Таруотера, которого в семилетнем возрасте крадет из семьи фанатичный двоюродный дед, чтобы сделать из него пророка. После смерти деда ребенок пытается найти истину в мире, но в любом действии и помысле герой слышит голос родственника, который говорит, что его выбор неверный. Голосом деда начинает говорить и слабоумный ребенок Пресвитер, которого Таруотер в помешательстве топит и совершает над ним крестное знамение после содеянного. Несмотря на то, что герой «рожден в долине скорбей из чрева шлюхи» [О'Коннор, 2022: 99], он пытается не словом, а делом начать свою жизнь заново и поменять образ мышления.

Главная тема произведений О'Коннор – столкновение сознающей себя личности с бездуховным миром. Автор во многом опирается на творческое наследие Э. По, заимствуя черты, свойственные его новеллам: мистицизм, параноидальность, присутствие внешних злых сил. В творчестве писательницы реализована сартровская философская концепция присутствия «другого», идея того, что «ад – это другие» [Сартр, 2017: 288]. Эта концепция подразумевает невозможность других людей видеть того или иного человека в состоянии его постоянного развития и жизнедеятельности. Другие люди видят лишь нашу сущность, но не видят нашего существования и наш путь бытия. Герой романа Хейзел Моутс, подобно сартровскому Антуану Рокантену («Тошнота», 1938), мучается от присутствия «другого» и «других» в своей жизни, отчего острее ощущает абсурдность всего происходящего.

В более поздних произведениях южной школы авторы отходят от проблематики южноготического романа. По Переяшкину, в произведениях К. Маккарти и У. Стайрона заметно отдаление от «семейных тайн, неожиданных поворотов интриги, захватывающих единоборств и готических сцен. Действие

развивается в спокойной будничной обстановке, не нарушаемой социальными катаклизмами» [Переяшкин, 2010: 208]. Герои Стайрона существуют в условиях уже урбанизированного и модернизированного Юга и являются приспособленными к такой жизни. Несмотря на это, герои романа «Сойти во тьму» имеют множество идейных параллелей с персонажами «Шума и ярости» Фолкнера. Главы обоих семейств имеют проблемы с алкогольной зависимостью, а их дети, подающие какие-либо надежды на «обновление» и нравственное перерождение семьи (несмотря на то, что имеют психологические проблемы), приходят к единственному разрешению внутреннего и внешнего конфликтов в виде самоубийства. Связь с творческим наследием Фолкнера у Стайрона, по мнению Переяшкина, прослеживается в особенном ощущении «романного времени» [Там же: 214], принципом которого является натуралистическая идея того, что человек – генетический продукт своих поколений; мы не можем обмануть свою наследственность, которая так или иначе проявится в новом поколении. Отличие Стайрона от Фолкнера в данном аспекте состоит в том, что Фолкнер в романе создает модель общества на базисе Южных штатов, а Стайрон отказывается от натурализма, идеи Юга, и говорит о том, что у человека есть право выбора и ответственность за совершенные действия, на которые никаким образом не влияет окружающая среда и генетический код.

В произведениях Стайрон акцентирует внимание на проблеме духовного самоопределения человека в обществе, на реализации и проявлении «праведного начала» в людях. Более поздние произведения писателя содержат в себе социально-философскую проблематику. В романе «Выбор Софи» (1979) автор исследует вопрос цены выживания человека в аду нацистских концлагерей, рассуждает о возможности выбора в ситуации, от которой зависит жизнь человека. Софи, будучи юной девушкой, пребывая в концлагере, вынуждена сделать роковой выбор, о котором будет размышлять уже в зрелом возрасте, вспоминая свою нелегкую судьбу в Освенциме. На первый план в романе выходит философская проблема «человеческого

знания». В.В. Переяшкин утверждает, что Стайрон «использует технику У.Фолкнера и Р.П. Уоррена, где главным является тщательное исследование конкретных проявлений действительности с параллельной метафоризацией и трансформацией их в универсальные символы» [Там же: 22]. В «Выборе Софи» автор проводит параллель между теоретическим знанием исследователей истории и реальным знанием людей, которые были в Освенциме.

Более современный южноамериканский писатель К. Маккарти, как и У. Стайрон, в произведениях не поднимает проблемы, присущие Южным штатам, но в его поэтике заметно влияние фолкнеровской традиции. В романах автор заимствует творческую манеру Фолкнера: усложненность текста, фрагментарность, перемещение временных пластов, ретроспекции. Отсутствуют социально-исторические реалии Юга, тема исторической памяти. Для Маккарти важно показать, насколько человек способен противостоять разрушительной силе корыстного эгоизма и иллюзиям. У автора, как и во многих поздних романах южной школы, отсутствует «общинное сознание» персонажей, где не существует связи поколений, а есть лишь отдельный субъект, который несет ответственность за собственную жизнь и свои поступки.

Таким образом, южноготическая литература является относительно молодым жанром, имеющим литературную эволюцию. На ранних этапах становления жанра прослеживается его связь с предшествующей готической и романтической традицией. Герои южноготических произведений полны внутренних противоречий и пытаются противостоять жестокому миру. В связи с невозможностью разрешить личный конфликт, единственный выход герои видят в самоубийстве. В более поздних произведениях фокус повествования сосредоточен на абсурдности существования и осознании героями невозможности изменить сложившийся уклад жизни, что также обусловлено интересом к экзистенциальным проблемам.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Готическая литература зарождается в Англии в конце XVIII в., противостоит культуре эпохи Просвещения и освещает проблемы феодального варварства и тирании, осмысляя их путем введения иррациональных элементов. Произведениям классической готики присущи такие темы, как смерть, рок, родовое проклятие.

Первое произведение, написанное в готическом жанре – «Замок Отранто» Г. Уолпола. В нем автор намечает основные черты готического романа: вводит хронотоп замка, создает основные типы героев, обозначает основные топосы. Впоследствии жанр готического романа трансформируется в произведениях А. Радклиф, М.Г. Льюиса, Ч.Р. Метьюрина.

В качестве способа нагнетания атмосферы в готических романах используются различные символы. Сюжет произведения всегда разворачивается вокруг тайны или таинственного происшествия (смерть, исчезновение, преследование). Важным элементом является наличие фантастического и мистического контекста, противостояние героя злу, року или дьявольскому началу.

Американская готика начинает развиваться на почве английского готического наследия в середине XIX в., заимствуя некоторые элементы и привнося свои характеристики. Героям американской готики присущи такие черты, как чувство одиночества, неприятие буржуазного мира. Произведения насыщены событиями, динамичны, содержат элементы психологизма. Действие романов переносится из средневекового замка в городское пространство.

Поджанр южной американской готики формируется на фоне политических событий в южных штатах Америки. Родоначальником поджанра является У. Фолкнер, который в своих произведениях определяет художественный метод и поэтику южной готики. Южнототическая литература переосмысливает актуальные политические события и главными темами в

произведениях становятся темы расизма, положения чернокожего населения и возвращения старой аристократии. В произведениях нет мистики и сверхъестественных элементов, на передний план выходит реальная жизнь людей, находящихся в крайней степени бедности и отчуждения. Авторы нередко прибегают к изображению героев с физическими недугами, подчеркивая их исключительность в условиях всеобщей тенденции упадничества.

ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА И ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНОВ К. МАККАЛЛЕРС

2.1. Особенности хронотопа в романах К. Маккаллерс.

Для хронотопа викторианской готики характерно соблюдение классицистического принципа «единства места», что обеспечивает целостность произведения. Викторианский хронотоп герметичен, действие происходит в определенном месте, зачастую это замок и прилегающие к нему элементы ландшафта, такие как озеро, река, лес. Мифообразующим компонентом, наряду с хронотопом, в романах становится родовое проклятие. Зло в произведениях метафорично и сосредоточено в ужасающем виде самого замка, его стенах. Авторы не ставят перед собой цель описать все происходящее с исторической достоверностью. Образ замка является своего рода стилизацией и декорацией, на фоне которой происходят события.

В произведениях южной готики произошла трансформация хронотопа. Замок сменился на поросшие сорняками плантации и старые обветшалые дома, а вместо окутанных тайной лесов и водоемов – пустынные дороги и знойные леса Южных штатов Америки. Псевдоисторизм, присущий классической готике, выражается не столь ярко: авторы воссоздают послевоенную действительность Юга; можно определить географическое расположение места, описываемого в романах. Для южной готики характерна нелинейная концепция времени, которая обуславливает неоднородность и слоистость повествования. Авторы прибегают к приему ретроспекции, благодаря чему все события в тексте связываются в субъективный, эмоционально-окрашенный континуум. Эмоциональное состояние героев во многом определяется осознанием исторического прошлого своей родины и атмосферой разрухи. В произведениях нет подробного описания фасадов домов и их внутреннего убранства, но точно известно, что дом выглядит

крайне запущенно: «Дом был узкий, и его много лет не красили. Для такого высокого дома он даже казался каким-то хилым» [Маккаллерс, 2019: 36].

В романах К. Маккаллерс хронотоп представляет собой изолированное от остального мира пространство. Действие романов разворачивается в южной глубинке, названия которой не дается в повествовании. Автор фокусирует внимание на взаимодействиях персонажей и их сознании. Пространство четко разделяется на «женское» (кухня, столовая, будуар) и «мужское» (казармы, аптека, кафе). Мужской мир вытесняет женский и наоборот.

Микроуниверсумом в романе «Сердце – одинокий охотник» становится комната, которую снимает Джон Сингер у семьи Келли, чтобы быть поближе к своему другу и иметь возможность навещать его в психиатрической клинике. Убранство его комнаты довольно аскетично: кровать, стол, два стула. Один стул предназначен для Сингера, другой – для его гостей. Комната героя является осью, вокруг которой разворачиваются события. Внешнее движение вытесняется внутренним. Комната является замкнутым пространством, как и сам Сингер, и вбирает в себя все душевные потрясения героев. «В комнате было приятно, не жарко. В стенном шкафу помещался ледник, где он держал бутылки холодного пива и фруктовые напитки. Он никогда не бывал занят и никуда не спешил. И гостей своих встречал у двери радушной улыбкой» [Там же: 71]. Пространство каморки Сингера является «глотком свежего воздуха» для героев.

Немаловажное место в повествовании отводится описанию кафе Бифа Бреннона под названием «Нью-Йорк», в котором впервые встречаются все герои. Загадочный глухонемой Джон Сингер привлекает к себе внимание, тихо сидя за столиком и пристально глядя людям в глаза. Внутри кафе всегда «темно и пусто» [Там же: 61], как будто туда уже давно никто не заходит.

К. Маккаллерс следует традиции, заложенной Э. По, и вводит вневременной топос, который становится проверкой героев на прочность. Если у По главным испытанием для героев является борьба с собственными внутренними страхами, маниакальными желаниями, но не

сверхъестественными силами, то у Маккаллера таким испытанием становится знойная атмосфера американской глубинки. Герои сталкиваются с жизненными трудностями лицом к лицу и ищут способы их преодоления в этой тягостной атмосфере. Время в произведении как будто застывает и является мертвым хронологическим отрезком, ничего не значащим во вселенских масштабах. Дни, которые проживают герои, тянутся один за другим. Нет четкого разделения на прошлое и настоящее: «Шел декабрь, и для Братишки в его годы время, прошедшее с лета, казалось вечностью» [Там же: 243]. Автор не дает определенных временных рамок, когда разворачивались те или иные события. Чтобы показать действие, которое произошло спустя какое-то время, Маккаллерс использует неопределенные характеристики: «Много времени спустя вернулся папа» [Там же: 263]. При этом, герои романа часто жалеют о потраченном времени, которого уже не вернуть: «Зря потерял время. Целый час» [Там же: 276]. Описывая чувства Сингера, автор пишет: «Скорее у него было выключено обычное ощущение времени, как у пьяного или у человека в полудреме» [Там же: 282], что в очередной раз подчеркивает вневременное состояние героев. Маккаллерс не придает значения теме исторической памяти. В сцене уборки комнаты, Мик находит изрисованный портрет деда, который воевал на Гражданской войне и был убит: «Кто-то из ребят пририсовал ему бороду и очки, а когда их стерли резинкой, физиономия у него стала какая-то грязная» [102]. Героиня убирает фотографию с глаз, не задумываясь о личности человека, изображенного на ней.

Прошлое, всплывающее в ретроспекции, ощущается героями как время, когда они чувствовали себя «живыми», еще не лишенными радости жизни. Джон Сингер постоянно возвращается к воспоминаниям об их счастливой жизни с Антопапулосом, Коупленд тоскует по своей жене и детям, Бреннон думает о своей сварливой жене, которая давно умерла, и понимает, что прожитые с ней годы были лучшим временем в его жизни. Дом Мик Келли представляет собой древние руины, где погребены все надежды на лучшее будущее. Мик бежит от действительности, мечтает о музыкальной карьере, но

осознает, что ее мечтам не суждено сбыться. Атмосфера ее «покосившегося на один бок» [Там же: 76] дома не располагает к изменению жизни героини. В доме всегда звучит музыка Бетховена и Баха, пронизанная трагическими нотами, которая становится аккомпанементом жизни Мик. Она не находит себе места в этом мире и даже в родном доме: «Мик стала думать, где найти подходящее место, чтобы побыть одной и поучиться этой музыке. Но хотя думала она долго, ей заранее было ясно, что такого места для нее нет» [Там же: 82].

По утверждению В. В. Переяшкина, в романе наблюдается синтез исторического и реального времени, временные пласты смешиваются в сознании героев, сознание персонажей находится в изоляции [Переяшкин, 2010: 190]. На основании этого тезиса можно сделать вывод о том, что пространство дома, пребывающее в разрухе, отражает состояние страны и общества в целом. Духовное заострение героев детерминировано той средой, в которой они живут, и которая их формирует.

Герои романа «Участница свадьбы» живут в провинциальном южном городке, где «полуденный воздух висит, густой и липкий, как горячий сироп, и с прядильной фабрики тянет удушливым запахом красилен» [Маккаллерс, 2000: 92]. Как и в первом романе Маккаллерс, герои живут в условиях душного и знойного климата. Основным пространством, где происходят действия романа «Участница свадьбы» становится кухня, на которой большую часть времени проводит чернокожая служанка Беренис, воспитывающая Фрэнки и Джона Генри. Как и в случае с комнатой Сингера, кухня становится своего рода исповедальней для героев, но исповедуются уже не «прихожане», а «пастор». Беренис, как носительница вековой негритянской мудрости, делится с детьми своей биографией и учит их как поступать в той или иной ситуации. Убранство дома крайне скудное, что подчеркивает тяжелое материальное положение семьи Адамс: «Они сидели в кухне, печальной и безобразной. Джон Генри украсил ее стены, куда только мог дотянуться, причудливыми рисунками. От этого кухня смахивала на палату в сумасшедшем доме» [Там

же: 11]. Пространство кухни наполняется жизнью только тогда, когда Беренис начинает разговор с детьми или поет. Во время очередной нравоучительной беседы, стоило героине замолчать, как «кухня внезапно съежилась» [Там же: 52]. Беренис, подобно служанке Дилси («Шум и ярость»), обладает особым ощущением времени. Героиня в разговорах с детьми с горечью твердит им о быстротечности всех явлений, приводя в пример счастливые истории из жизни, которые стали лишь неуловимым мгновением: «Вот мы сейчас сидим здесь. Сейчас, в эту самую минуту. Но пока мы разговариваем, эта минута проходит, и она уже никогда не вернется, никогда в жизни. Когда минута проходит, она проходит навсегда, и никакая сила на земле не может ее вернуть. Она ушла навсегда» [Там же: 165]. Убогое пространство кухни, где за стеной надоедливо шуршит мышь, становится местом откровений для героев. Беренис вдали от посторонних глаз может исповедоваться перед детьми, которые, в свою очередь, делятся своими откровениями со служанкой. У Фрэнки Адамс совершенно иное ощущение времени, которое меняется с возрастом. В начале романа ее время стремительно движется от одной точки к другой (свадьба брата является пределом мечтаний Фрэнки, ведь после нее начнется лучшая жизнь), она ощущает каждое мгновение кончиками пальцев, беспечно гуляет по городу и заводит разговоры с незнакомцами («Разгуливаешь по всему городу и рассказываешь совершенно незнакомым людям свои сказки» [Там же: 110]). Чем более взрослой становится героиня, тем больше она ощущает, что времени как будто не существует: «Ф. Джэсмин не чувствовала, как вращается земной шар, – все замерло» [Там же: 118]. Подобная мировоззренческая трансформация обусловлена все большим отходом героини от хулиганского образа жизни и взрослением. Как и в случае с Мик Келли, у героини происходит крушение детских иллюзий, когда не за горами тот момент становления серьезным взрослым человеком, ведущим однообразную жизнь, где нет места новым впечатлениям и безумным выходкам, ведь, по мнению героини, именно эти компоненты позволяют человеку чувствовать себя живым. Если в жизни отсутствуют новые события

и явления, значит, не о чем вспоминать в будущем, следовательно, прошлого как будто не существует, и вся жизнь превращается в застывшее безрадостное настоящее.

Таким образом, хронотоп романа строго ограничен рамками маленького городка, в котором не происходит никаких событий, из-за чего создается ощущение полной остановки времени. Даже известия о каких-либо преступлениях и убийствах не вызывают никакого удивления у горожан и быстро забываются. Все герои живут спокойную размеренную жизнь, не задумываются о будущем, а прошлое вспоминают с целью вновь ощутить положительные эмоции.

Действие второго по хронологии романа писательницы «Отражения в золотом глазу» разворачивается в маленьком военном городке, где происходят странные события: «Несколько лет назад в военном городке одного из южных штатов было совершено убийство. В трагедии оказались замешаны два офицера, солдат, две женщины, слуга-филиппинец и лошадь» [Маккаллерс, 2000:223]. Если говорить более конкретно, то действие всей этой комической пьесы происходит в доме Пендертонов, Лэнгдонов и в военных казармах. В этом пространственном триединстве перемещаются герои, влияя на жизнь друг друга. В отличие от удручающей и гнетущей обстановки двух предыдущих романов, где царит разруха и крайняя степень нищеты, в этом романе уже отсутствует топос знойных южных лесов, покосившихся домов и атмосфера бедности. Герои – состоятельные люди, которые живут в домах, построенных в колониальном стиле с более-менее приличным убранством.

Местность, на которой располагаются казармы, облагорожена: «Место здесь уютное – от растущих рядами молодых кленов падают прохладные, отзывающиеся на малейшее дуновение тени. Прозрачно-зеленые весной листья с приходом лета грубеют и темнеют, а поздней осенью полыхают золотом» [Там же: 223], на территории военного объекта растут «гигантские вирджинские сосны, всевозможные цветы» [Там же: 225]. Все герои встречаются в гостиной Пендертонов («Четверо сидели за столом, не

подозревая о пятом, который стоял совсем рядом, за окном гостиной, в осенней тьме, и молча наблюдал за ними» [Там же: 238]). Там они проводят вечера за совместным ужином, игрой в карты и непринужденной беседой, что их не объединяет, а разъединяет еще больше. Каждый герой знает о грехах другого, но примиряется с этим фактом, надевая маску лицемерия. Как и в викторианских готических романах, пространство произведения герметично и герои находятся под своеобразным куполом, за границами которого как будто ничего не происходит, все действие сосредоточено здесь и сейчас. У героев есть свои особые места, где они могут уединиться: у Алисон – спальня, у ее мужа – кабинет, где он делает вид, будто занят важными делами и изучением научной литературы, хотя на самом деле прокрастинирует и читает посредственные журналы и книги. Сакральным местом для Леоноры Пендертон становится ее спальня, где она может спокойно расхаживать голой и блаженно возлежать на кровати. Немаловажно и ее пребывание на конюшне в казармах, где она показывает всем своим видом, что имеет власть не только над строптивым конем Фениксом, но и над остальными присутствующими, что саркастически подчеркивает автор, делая намек на капитана Пендертона: «После окончания схватки он (конь) спокойно остановился и вздохнул, как вздохнул бы, посмеиваясь и пожимая плечами, молодой муж, уступая желанию любимой капризной жены» [Там же: 145]. Время в романе как будто остановилось, не существует никакого прошлого. Мысли героев сосредоточены только здесь и сейчас. Единственным героем, который с упоением вспоминает свое прошлое, является Алисон Лэнгдон. Сознание героини также направлено и в утопическое будущее, где она фантазирует о жизни, которой у нее не может быть из-за болезни.

Финал романа созвучен началу и как бы замыкает пространство абсурдного мира, в котором герои являются актерами пьесы, а жизнь больше похожа на сон: «Звуки выстрелов разбудили Леонору, и она села в кровати. Она еще не совсем проснулась и оглядывалась по сторонам так, словно

смотрела какую-то пьесу, ужасную трагедию, в реальность которой можно и не верить» [Там же: 340].

Действие последнего по хронологии романа автора «Часы без стрелок» происходит в обычном южном городке, где есть свои порядки и законы. В данном романе автор углубляется в проблему расизма и показывает к чему может привести человеческая необоснованная жестокость. Как и в прошлых романах автора, в данном произведении есть три основных замкнутых пространства, где происходят события: аптека Д.Т. Мелона, колониальный дом судьи Клейна и каморка Шермана Пью, которую он арендует в доме Клейнов. В каждом из этих пространств герои чувствуют себя защищенно и уединенно. Аптека Мелона, подобно кофейне Бреннона, всегда открывалась прежде, чем другие магазины на главной улице, а закрывалась не раньше шести [Маккаллерс, 1966: 3], чтобы каждый нуждающийся мог прийти за лекарствами и помощью в любой момент. Место работы героя позволяет ему отвлечься от собственных проблем, сладковатый запах сиропов со стойки и горький запах лекарств из рецептурной [Там же: 10] вызывает у него чувство комфорта. Находясь у себя дома, Мелона не покидают навязчивые мысли о скорой кончине, даже любимая жена своими чрезмерными ухаживаниями провоцирует у героя навязчивый страх смерти, отчего ему становится невыносимо. Несмотря на слабость из-за болезни, он продолжает выходить на работу.

Изредка Мелона навещает в аптеке судья Клейн, человек расистских взглядов, чтобы обсудить с ним в процедурной за бокалом виски собственные проблемы со здоровьем. Герой изредка выходит из дома, считая, что на улицах стало небезопасно из-за нависшей в воздухе идеи чернокожего населения организовать бунт. Несмотря на неприязнь Клейна к неграм и даже определенную боязнь, он держит в доме служанку Верили, работающую на семью судьи много лет, и Шермана Пью, которого в младенчестве оставили в корзинке на церковной скамье. Шерман всячески оказывает сопротивление судье и не желает выполнять его прихоти и работать на него. Клейн выделяет

ему маленькую комнатку в полуподвальном помещении своего дома, за которую герой обязан платить. Шерман ненавидит, когда кто-то вторгается в его личное пространство и пытается завязать с ним разговор, герой расценивает это как потенциальную угрозу и попытку отобрать у него то, что он имеет. Убранство его комнаты крайне скудное, но не без изысков в виде чайника, мини бара, вязких розовых покрывал и уилтонского ковра [Там же: 53]. Частым гостем становится внук судьи Джестер, который хочет лучше узнать загадочного Шермана, живущего в затворничестве у собственных мыслей и барахла в своей комнатке.

Джестер, подобно Мик, хочет «раскинуть руки и полететь» [Маккаллерс, 2019: 24]. Благодаря состоянию деда, которому ничего не жалко для внука, герой получает в распоряжение личный самолет и обучение в авиационном колледже. Герой ощущает себя свободным, когда совершает вылеты, потому что на земле его тяготит как обстановка в семье, так и бедный, погрязший в пороке и ненависти город: «Когда сужаешь круги, самый город выглядит путаным и нелепым. Видишь потайные углы жалких задних дворов, серые изгороди, фабрики, плоскую ленту главной улицы. С воздуха люди кажутся вросшими в землю и неживыми, как заводные куклы. Они как будто по чьей-то воле движутся в море случайных бедствий» [Маккаллерс, 1966: 160]. Пространство романа перестает быть ограниченным только неприглядной городской средой, а расширяется в вертикальной системе координат. Низшей пространственной точкой в произведении становится комната озлобленного на мир Шермана, которая в метафорическом смысле показывает те самые «низы» общества, угнетенных людей, жаждущих мести и справедливости, а высшей – небесное пространство. Полеты Джестера являются попыткой выбраться за пределы социально неблагополучной среды и отвлечься от навязчивых мыслей. Видя город из кабины самолета, герой наблюдает картину застывшего во времени уголка цивилизации, в то время как в небе есть ощущение движения и текучести времени.

Таким образом, хронотоп в романах Маккаллерс представляет собой замкнутое пространство рабочего южного города с остановившимся временем и историей. Время лишено циклического исторического хода, не существует прошлого и будущего, есть только застывшее настоящее. Прибегая к классификации хронотопа по Бахтину можно сказать, что в творчестве писательницы реализуется «хронотоп провинциального городка», где присутствует «обыденно-циклическое бытовое время, которое кажется почти остановившимся» [Бахтин, 1975: 76]. Каждый герой является заложником в своем личном замкнутом пространстве в виде комнаты, места работы и т.д. с целью убежать от пугающей реальности и остаться наедине с самим собой. Элементы прошлого всплывают только в сознании героев и представляют собой попытку сбежать от мира и оградить себя от него.

2.2. Роль музыки в романном творчестве К. Маккаллерс

В каждом романе К. Маккаллерс присутствует мотив музыки, и многие герои так или иначе взаимодействуют с этим явлением, будь то каватины, доносящиеся из радиоприемника, или непосредственно сами попытки персонажей извлечь ноты из музыкальных инструментов.

Жизнь Мик Келли – героини романа «Сердце – одинокий охотник» – сосредоточена вокруг музыки. Девочка делит мир на «внутреннюю комнату» и «внешнюю комнату»: «Мик села на ступеньку, опустила голову на колени и мысленно ушла в свою внутреннюю комнату. Ее жизнь проходила в двух местах: во внутренней и в наружной комнатах. Школа, семья и то, что случилось за день, – все это помещалось в наружной комнате. Мистер Сингер – и там, и тут. Чужие страны, планы на будущее и музыка жили во внутренней комнате. Песни, о которых она думала, тоже там. И симфония. Когда она оставалась сама с собой в этой внутренней комнате, музыка, услышанная в ту ночь, после вечеринки, к ней возвращалась. Симфония медленно вырастала в

ее душе, как громадный цветок» [Маккаллерс, 2019: 166]. Бетховен и Моцарт – постоянные мелодии в ее «внутренней комнате». Девочка мечтает о музыкальной карьере и поступлении в консерваторию, где сможет научиться играть на инструментах, но ее планам не суждено сбыться в связи с материальным неблагополучием семьи. Эти факторы приводят героиню к тому, что она мастерит импровизированную скрипку из старой укулеле и струн, оторванных от разных музыкальных инструментов: «Там лежала треснутая гавайская гитара, на которую были натянуты две скрипичных струны, одна гитарная и одна от банджо. Трещина на задней стенке была аккуратно залеплена липким пластырем, а круглое отверстие посередине деки закрыто куском дерева. Струны были натянуты к кобылке от скрипки, а по бокам прорезаны резонаторные отверстия. Мик сама смастерила скрипку» [Там же, 42]. Скрипка получилась несурозной; она не воспроизводит тех звуков, которые хотела бы услышать девочка. Данный инструмент становится символом ее одиночества, разочарования и чувства бесполезности перед лицом всех ограничений окружающей среды. В связи с невозможностью покупки нормального инструмента, девочка выбирает стратегию слушателя. Ее очаровывает радиоприемник в комнате Сингера, к которому она ходит из желания послушать музыку: «Музыка всегда была у нее в голове. Она слушала радио у мистера Сингера и бродила по дому, повторяя в уме программы, которые передавали» [Там же: 362]. Сама фамилия «Сингер» созвучна с английским существительным «singer» («певец»), что с одной стороны – иронично, учитывая глухоту и немоту героя, а с другой – в метафорическом смысле персонаж воспекает одиночество и несбывшиеся мечты как других героев, так и собственные.

В отличии от Келли, Джестер Клейн («Часы без стрелок») родился в обеспеченной семье, где исполняется любой его каприз. В гостиной стоит огромное пианино, за которым герой любит проводить время и извлекать из него классические композиции. Для Джестера игра на музыкальном инструменте является не более чем хобби, по этой причине он часто сбивается

и доиграть произведение до конца у него не получается. За его игрой всегда пристально наблюдает чернокожий парень Шерман, который является виртуозом: «Шерман играл на рояле, и Сэмми с любопытством за ним следил, не понимая, откуда черномазый знает, как играть на пианино. Потом Шерман запел» [Маккаллерс, 1966: 254]. Для героя музыка – это способ перенестись в другой мир. Он живет в иллюзии того, что его мать, которая бросила его еще младенцем, – популярная оперная певица. Чтобы быть под стать своей выдуманной маме, герой не только клеит плакаты с ее изображением на стены в своей комнате, но и самостоятельно учится играть на пианино, в чем добивается больших успехов. Страсть Шермана к музыке можно расценивать как попытку убежать от назойливой ужасающей реальности, которая причиняет страдания. Сотворение себе кумира из не имеющей к нему никакого отношения оперной певицы позволяет отвлечься от насущных проблем и забыться в мире фантазий. Герой не только считает себя сыном знаменитости, но и пытается создать образ образованного и интеллигентного человека, коим не является. Попытка героя уйти в эскапизм позволяет ему на мгновение спрятаться от иррационального внешнего мира, полного противоречий, чтобы достичь душевного равновесия.

Жизнь Фрэнки Адамс – главной героини романа «Участница свадьбы» – сопровождается приглушенным бормотанием приемника, из которого изредка доносится нежная музыка оркестра [Маккаллерс, 2000: 17]. Классическая музыка, перемежающаяся с известиями с фронта и бормотанием диктора, становится аккомпанементом жизненного пути героини, которая, в отличие от Мик, не понимает своего предназначения и не имеет каких-то высоких целей. Непонятные шумы из приемника создают дисбаланс в психике героини, но, когда устройство не работает и в доме царит тишина, это пугает девочку, вызывает в ней скованность и странное чувство страха [Там же: 40]. Прогуливаясь по городским улицам, она слышит доносящиеся откуда-то ноты старого джаза, отчего «сердце ее опять сжалось, колени стукнулись одно о другое, и к горлу подкатил комок» [Там же: 64]. Музыка прекращается, и

героиня чувствует опустошение. Фрэнки, воображая себя героиней любимых фильмов в жанре «вестерн» и «боевик», где каждое действие киноактеров сопровождается взрывной композицией, ощущает себя уязвимо, когда не слышит соответствующего музыкального сопровождения для своих действий. Классическая музыка из радиоприемника не приносит ей удовольствия, а как будто бы намекает, что ее жизнь – не боевик, а драма. Если Мик воодушевляют сочинения Баха и Бетховена, соотносимые с ее тонкой душевной организацией и тягой к прекрасному и возвышенному, то для Фрэнки такие мелодии являются не совсем удачными. Лишь Беренис, чьи фразы «звучат как песни» [Там же: 127], может усмирить беспокойство девочки и ее двоюродного брата Джона. Во время каждого приема пищи у героев появляются разногласия, которые они обсуждают за столом, но ни одна из сторон не хочет признавать свое поражение. Чтобы всех примирить, Беренис начинает петь, тем самым создавая определенную гармонию между всеми: «Но иногда договориться им не удавалось, и тогда они одновременно запевали три разные песни, пока наконец их мелодии не сливались в одну, и они не запевали совершенно новую песню, которую сочиняли втроем. Джон Генри пел высоким заунывным голосом, и как бы он ни называл свою песню, она никогда не менялась одна высокая дрожащая нота, как музыкальный потолок, перекрывала всю песню. Голос Беренис звучал печально, низко и отчетливо, каблуком она отстукивала такт. Прежняя Фрэнки пела то низко, то высоко, где-то между Джоном Генри и Беренис, так что их три голоса сливались и звучали, как один» [Там же: 166]. Голос каждого «певца» определяет его личность и характер. Если Джон в силу своего юного возраста и еще не изменившегося голоса берет фальшивые высокие ноты, а Беренис, измученная жизненными обстоятельствами, воспроизводит печальные звуки, то Фрэнки находится между этими двумя ипостасями, что подчеркивает неустойчивость ее положения: она не считает себя ребенком, но в то же время является недостаточно «взрослой». Когда песня заканчивается, герои начинают плакать, каждый по своей причине: «у каждого из троих была своя причина плакать, они заплакали одновременно,

как будто заранее договорились об этом. Джон Генри плакал потому, что он ревновал, хотя потом и пытался утверждать, будто испугался мыши за стеной. Беренис плакала из-за разговора о цветных, а может быть, из-за Луди, а может быть, кости Ф. Джэсмин были действительно острыми. Ф. Джэсмин сама не знала, почему плачет, но позже ссылалась на свою короткую стрижку и заскорузлые локти» [Там же: 167]. Данное явление можно расценивать как своеобразный крик о помощи каждого из героев. Джон Генри является ребенком, его мир «вещественный» и сосредоточен вокруг детских шалостей, игрушек, воображений, поэтому причину его плача достаточно трудно определить, герой живет в определенной бессознательности и страдает от собственной беспомощности. Фрэнки плачет от невозможности понять себя, впоследствии глубоко переживает тот факт, что брат сепарируется от родителей и создает собственную ячейку общества, к которой героиня не относится. Слезы Беренис – оплакивание судьбы чернокожего населения, а также осознание быстротечности времени: недавно она была юной девушкой, вышедшей замуж за любимого человека, а теперь от этой жизни остались лишь воспоминания. Луди умер и постепенно начала умирать Беренис, но героиня нашла в себе силы существовать дальше и видит смысл жизни в воспитании детей. Ее песни – и своеобразный крик о помощи, способ выговориться, и одновременно попытка создать гармонию. Автор не дает информации о том, что поет Беренис, так как важен не сам факт исполнения той или иной композиции, а то, кто ее воспроизводит – умудренная опытом чернокожая служанка, на чью долю выпало множество страданий и испытаний.

Аналогичным образом действует и служанка Порция – героиня романа «Сердце – одинокий охотник», которая распевает псалмы в моменты тишины и пытается мотивировать детей чаще ходить в церковь: «Мы в церкви поем и не мешаем священнику говорить проповедь. По правде сказать, и тебе бы не мешало попеть и хоть в кои веки послушать проповедь» [Маккаллерс, 2019: 51]. Героиня через распевание церковных песен становится ближе к Богу, а значит, ближе к космосу и гармонии с миром и с самой собой.

Для Бифа Бреннона музыка является средством возвращения в прошлое, где была еще жива его жена Алиса. Каждый раз, когда по радио звучат песни, которые они слушали вдвоем, по его щеке течет слеза. Биф, будучи влюбленным юношей, исполнял для своей невесты различные романтические композиции на инструменте, а девушка заводила песню, благодаря чему между ними царила гармония и взаимопонимание, а мир словно существовал только для них: «Как-то раз в воскресенье они трамваем поехали на озеро Сардис, и он нанял там лодку. На заходе солнца он играл на мандолине, а она пела. На ней была матросская шапочка, и когда он обнял ее за талию, она... Алиса...» [Там же: 107]. После смерти жены Бифа на смену романтическим поступкам пришло поведение опытного ковбоя, вследствие чего поменялся и репертуар: «Он взял несколько аккордов и запел разухабистую ковбойскую песню. У него был глуховатый тенор, и когда он пел, то прикрывал глаза» [Там же: 319].

Анаклето – героя последнего романа автора («Отражения в золотом глазу») – музыка сопровождает на протяжении всей жизни. Каждая фраза, произнесенная им, звучит как песня. Акомпанементом его жизни являются произведения С. Рахманинова, отличающиеся широким эмоциональным спектром: от тонких нюансов лирического чувства до драматических и экспрессивных состояний. Отличительной чертой творчества композитора является театральность, которую в буквальном смысле перенимает на себя Анаклето, пытаясь подражать другим героям (надевать маски) и делая странные ломаные телодвижения, почти кукольные. Увлекаясь балетом, герой предпринимает попытки написать собственные уникальные произведения: «Я только что сочинил балет. Черный бархатный занавес, освещение, как в зимние сумерки. Сначала очень медленно, вся труппа. Потом луч света на соло, словно пламя, очень стремительно, под вальс Сергея Рахманинова» [Маккаллерс, 2000: 283]. Анаклето боготворит русского композитора и не может поверить в то, что он является обычным человеком. Создав таким образом себе кумира, герой балансирует на грани нормального и

ненормального, реального и ирреального. Если музыка не звучит где-то поблизости, то она всегда играет в голове у Анаклето, или он воспроизводит грустно-веселые мелодии: «Анаклето порхал поблизости и насвистывал какую-то мелодию, – веселую, грустную, чистую» [Там же: 259]. Малейшее бытовое действие, будь то доставка до спальни Алисон чашки чая или уборка комнаты, превращается у героя в своеобразный номер и сопровождается хореографическим этюдом.

На втором месте по степени обожания у Анаклето стоит госпожа Алисон, которая разделяет увлечение героя музыкой и слушает в основном классику – Баха и Брамса. Ее муж скептически настроен по отношению к своей жене и насмехается над любым ее увлечением: «Моя жена, например, увлекается серьезной музыкой... Бах и тому подобное. А по мне так это не лучше, чем жевать солому» [Там же: 388].

Пространство романов К. Маккаллера наполнено музыкой, которая доносится из каждого дома в маленьких южных городках. Для героев момент приобщения к музыке через ее непосредственное прослушивание или воспроизводство мелодий на инструментах или голосом является своеобразной попыткой достичь гармонии в реальном мире, который из-за своей нелогичности и несправедливости воспринимается как иррациональный. Каждый персонаж противопоставлен миру буржуазности и духовной ущербности, в этой среде они пытаются найти определенный жизненный путь, но любые попытки к достижению личного благосостояния обречены на неудачу. Маккаллерс, реализуя в романном творчестве мотив музыки, обращается к романтической традиции, где данный феномен маркируется как нечто идеальное и гармоничное. Герои, приобщаясь к этому, пытаются найти спасение и утешение. Музыка является попыткой героев из всеобщего хаоса создать гармонию.

2.3. Элементы карнавальной культуры в романах К. Маккаллерс.

Поэтика гротеска

Гротеск является неотъемлемой частью произведений писателей южной школы. Данный прием авторы используют для того, чтобы показать, как исторические события, крушение прежних идеалов и утрата веры вселяют в людей экзистенциальный ужас, что проявляется в отчуждении от общества и полной дезориентированности. Герои южноготических романов – это морально искалеченные люди. Для культурного самосознания Америки важным фактором являлось создание нового Эдема, проявляющееся во всеобщем культе труда, который носил религиозный характер. С возникновением экономических и политических реформ на смену новым Адамам и Евам приходят герои-фрики, которые не преследуют цели создания земного Рая, а сосредоточены на проблеме примитивного выживания.

Герои романов К. Маккаллерс являются уродами как моральными, так и физическими, считают таковыми себя и окружающих. Важную роль в произведениях южноамериканской писательницы играет поэтика гротеска. В контексте данной работы предлагается рассмотрение гротеска в творчестве автора через элементы карнавальности, что дает гротеску новое прочтение. М.М. Бахтин в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965) пишет о наличии гротескных образов в карнавальной культуре. Автор понимает гротеск как проявление жизненной силы, инструмент изменчивости, а значит, и роста. Маккаллерс населяет художественное пространство романов гротескными образами, которые получают трагическое наполнение под влиянием философии экзистенциализма.

Персонажи романов К. Маккаллерс абсурдны и являются «фриками». Зачастую они наделены каким-то недостатком: физическим (глухонемой Джон Сингер, страдающий от лейкемии Д.Т. Мелон) или ментальным (слабоумная Леонора Пендертон, душевнобольной Спирос Антонапулос). Их

жизнь подчинена формуле Ж.П. Сартра: «Все сущее рождено без причины, продолжается в слабости и умирает случайно» [Сартр, 2000:342]. Внутренняя, духовная жизнь вытесняется телесными порывами. Герои чувствуют свои изменения в первую очередь на физическом уровне и взаимодействуют с миром через свое тело и осознание своей сексуальности. Для Бахтина гротеск – это инструмент изменчивости тела. В творчестве Маккаллерс такая тенденция прослеживается в образах детей и мотиве гигантизма. Бахтин, исследуя гигантов Рабле, рассматривает их как воплощение огромных возможностей ренессансного человека. В творчестве Маккаллерс гиганты изображены в драматическом свете и являются уродами. Героини Мик Келли («Сердце – одинокий охотник») и Фрэнки Адамс («Участница свадьбы») предстают перед читателем в процессе взросления, когда осуществляется их переход из «уже не девочка» в «еще не женщина». Читатель видит их в моменте внутреннего бунтарства, что выражается в некоторой мужеподобности, которая ведет фактически к стиранию гендерных различий. Обе героини пытаются скрыть физический рост за счет андрогинной внешности. Мик считает себя гигантской, не боится быть странной, гротескной: «Какой-то избыток энергии мешал ей спокойно посидеть в комнате, как все люди. Казалось, что сейчас она порушит тут стены, а потом зашагает по улицам, громадная, как великанша» [Маккаллерс, 2019: 311] Фрэнки ненавидит свой большой рост, считает, что высокая женщина становится «неуместной» во всех смыслах: «А как называется женщина ростом выше двух метров семидесяти сантиметров? Она называется Урод» [Маккаллерс, 2000: 29]. Она боится осознать, что, став странной, будет изолирована от общества. Автор по-своему осмысляет гротеск и карнавальную культуру: если в понимании Бахтина первостепенным было само карнавальное действие с плясками, всеобщей атмосферой веселья, то у Маккаллерс гротеск и карнавализация действия являет собой то, что М. Фуко называет «культурой замалчивания» или «культурой себя», – гротескный эффект субъект приобретает в случае намеренной изолированности от недружелюбной и

осуждающей системы, но попытка ухода из периферии и претензия на полную неприкосновенность приводит к деформации собственного «Я» и еще большему непониманию со стороны общества. Гротескные герои Маккаллерс сталкиваются с социальным осуждением и неприятием в социуме, в системе остальных персонажей они выходят на первый план, не остаются незамеченными, отчего еще активнее пытаются скрыться. Происходит вечная борьба, как внутренняя, так и внешняя. Они становятся своеобразными экспонатами на ярмарке уродов – абсурдными и нелепыми.

В парадигме бахтинской концепции можно рассмотреть топос ярмарки, бродячего цирка уродов, карнавала, что занимает важное место в южнотических романах. Герои, попадая в такое пространство, встречаются со своим отражением. Маккаллерс использует прием соединения внешней и внутренней фокализации в описании таких встреч. А. Васюкова считает, что «карнавализуемая сексуальность была главной темой, эксплуатируемой цирком. Зародыши в банках, гермафродиты, бородатые женщины – таили в себе тайны пола, неясные непосвященным в сексуальность детям» [Васюкова, 2019:21]. Это обращение к образу гермафродита говорит о бинарности: тот, кто смотрит – представитель нормы, тот, на кого смотрят – воплощение антинормы, гротескное тело. Юные героини романов и уроды на ярмарке – все они являются телами гротескными, бросающими вызов «нормальному» телу. Существенное различие этих образов состоит в том, что главных героинь читатель видит в процессе роста, в то время как уроды находятся в стазисе. Каждый урод лишь символизирует определенную стадию развития тела: Лилипут, Булавочная Головка, Мальчик-аллигатор – молодость, Великан, Толстуха, Женщина-Мужчина – зрелость. В данном калейдоскопе уродов примечательна Женщина-Мужчина, так как она своей гермафродитной сущностью бросает вызов представлениям о единственно верном гендерном теле, что наблюдается в колебании между мужской и женской идентичностью у Мик и Фрэнки. Образ мумифицированного лилипута встречается и в романе Ф О’Коннор «Мудрая кровь», где провозглашается Енохом Эмери и Хейзелом

Моутсом «новым Иисусом» в качестве идеального и реального образа человека, созданного социумом.

В уста маленького Джона Генри из романа «Участница свадьбы» Маккаллерс вкладывает платоновскую идею андрогинности: «он считал, что все люди должны быть полумальчиками, полудевочками. Прежде Фрэнки пугала его тем, что отведет его на ярмарку и продаст в павильон уродов» [Маккаллерс, 2000: 133]. Похожие мысли озвучивает и владелец кафе Биф Бреннон: «И почему это даже самые умные люди не замечают очень важного: по природе своей все люди двуполые, а поэтому брак и постель еще далеко не все. Доказательство? Ранняя молодость и старость. Недаром голоса у стариков часто становятся высокими и ломкими и ходят они мелкими шажками. Старухи же часто тучнеют, голос у них становится басовитым, хриплым, а на лице появляются темные усики. Да и он сам может служить тому доказательством – та часть его души, которая испытывает потребность в материнстве и хочет, чтобы Мик и Бэби стали его детьми» [Маккаллерс, 2019: 183]. В приведенном отрывке можно заметить, что Биф меняет местами социальные и гендерные роли и питает по отношению к девочкам не отеческие чувства, а материнские, что говорит о его феминной трансформации.

Бахтин, в свою очередь, подмечает аморфность гендерного тела: «Его (то есть Гаргантюа) кокарда представляла собой золотую пластинку весом в шестьдесят восемь марок, а к дощечке была приделана эмалевая фигурка, изображающая человека с двумя головами, повернутыми друг к другу, с четырьмя руками, четырьмя ногами и двумя задами» [Бахтин, 1990: 411]. Также ученый не отрицает тенденцию к двутелости: социальное явление карнавала хоть и является мужским действием, но само гротескное тело основано на образе женщины, например, деформированный беременностью живот – выпуклый толстый живот, большие кормящие молочные железы – огромная обвисшая мужская грудь и т.д.

Под перемещением верха-низа Бахтин подразумевает перестановку частей человеческого тела (лицо-зад), где сфера материально-телесного низа

строго определена и отграничена от сферы нейтральной и высокой. В рамках данной работы представляется целесообразным определить «верх» как элемент духовного, разумного начала, а «низ», согласно концепции Бахтина, обозначить как сферу телесности. В таком контексте у героев Маккаллера происходит перемещение духовного и телесного начал. На смену моральному приходит аморальное, низкое. По-настоящему живет только физическое тело персонажей: оно ест, испражняется, перемещается в пространстве, вступает во взаимодействие с другими телами. Герои не могут выстроить здоровую речевую коммуникацию друг с другом, ибо это, по мнению автора, ведет к еще большему отчуждению и непониманию.

Роман «Отражения в золотом глазу» представляет собой цирк уродов в полном его понимании и наглядно отражает перемещение верха и низа. В произведении разворачивается абсурдная драма двух супружеских пар, где в центре любовного многоугольника стоит Леонора Пендертон. Это слабоумная женщина, которая умеет коммуницировать с людьми исключительно через собственную телесность. В ней нет духовного начала, нет сострадания. «Госпожа Пендертон избавилась от сапог и зашлепала по кухне босиком. Она вытащила из духовки окорок и посыпала верхушку сахарной пудрой и хлебными крошками. Налила еще порцию виски, на этот раз полстопки, и, поддавшись неожиданному приступу веселья, исполнила дикарскую пляску. Она прекрасно понимала, что муж злится.

– Ради Бога, Леонора, поднимись наверх и обуйся!

Вместо ответа госпожа Пендертон замурлыкала какой-то причудливый мотивчик и, покачивая бедрами, прошествовала мимо капитана в гостиную» [Маккаллерс, 2000: 230]. Все в описании Леоноры подчеркивает ее спонтанность, умеренный гедонизм и жизнерадостность. Она, как и бахтинское гротескное тело, любит поест, злоупотребляет алкоголем и не боится показаться пошлой. Наличие в ее будуаре заведомо женских атрибутов делает ее обезличенной, такой как все, одновременно подчеркивая ее физиологичность.

В романе автор неоднократно сравнивает героиню с Мадонной: «Ее лицо, обрамленное гладкими бронзовыми волосами с узлом на затылке, излучало безмятежность мадонны» [Там же: 227]. Но девушка, чуждая любому проявлению сентиментальности, по своему вульгарному поведению соотносима с Марией Магдалиной и представляет из себя скорее перевернутую Мадонну, о чем как раз говорит ее репутация в гарнизоне. Можно предположить, что Маккаллерс пытается дать новое прочтение образу святой, показывая, что новоизбранная Мадонна-Леонора уже возвысилась и является своеобразным идиолом для поклонения.

Муж Леоноры, Уэлдон Пендертон, осведомлен о ее сексуальной связи с майором Лэнгдоном, но его мало интересует это обстоятельство: внимание капитана сконцентрировано на рядовом Элджи Уильямсе. Оба героя наряду с майором благоговейно относятся к животной сексуальности Леоноры и ощущают ее власть над собой. Одержимость Леонорой зарождает в Уильямсе «что-то медленное и темное» [Там же: 245]. Уэлдон испытывает амбивалентные чувства по отношению к Леоноре: «он ревновал не только свою жену, но и ее любовника. В последний год он испытывал эмоциональную зависимость от майора – для него это было равносильно любви. Он хотел выделиться в глазах этого человека и участь рогоносца переносил с полным безразличием, чем заслужил в гарнизоне уважение. Сейчас, когда он наливал майору, его рука дрожала» [Там же: 249]. Он презирает ее, но в то же время не может разорвать с ней супружескую связь, так как она является связующим звеном в цепочке «капитан-рядовой-Леонора». Уэлдон, обнаружив обнаженного Элджи в лесу, испытывает к нему те же самые чувства, которые второй испытывает к его жене. Если в первом романе автора отношения Сингера и Антонапулоса базируются на общем физическом недуге и присутствует психологическая мотивировка поступков героев, то здесь Маккаллерс углубляется в проблематику перверсий и не дает единственного верного обоснования выбора героев. Художественное пространство романа похоже на «отражения в золотом глазу павлина», которого рисует абсурдный и безумный герой

Анаклето («Павлин, какого-то зеленоватого цвета. С одним огромным золотым глазом. А в нем отражается что-то крошечное и...» [303]).

Слуга-филиппинец Анаклето представляет собой образ Арлекина – порождение итальянской площадной культуры: причудливый двадцатичетырехлетний парень, сочиняющий балеты и питающий странные чувства к Сергею Рахманинову: «Маленький филиппинец шествовал спокойно и грациозно. На нем были мягкие серые штаны, голубая рубашка и сандалии» [Там же: 256]. Он весел и наивен, не слишком умён, не слишком ловок, не изворотлив, легко совершает глупости, но следующие за этим наказания воспринимает с улыбкой: «Он отлично знал, что нужно сказать «немедленно», тем более, что говорил с прекрасным произношением и голосом госпожи Лэнгдон, но сделал ошибку нарочно, чтобы позлить майора» [Там же: 257]. Анаклето ведет себя вызывающе и намеренно раздражает Майора своими «выступлениями»: «Спустившись по лестнице, он медленно поднял правую ногу, согнул на ней пальцы, как танцовщик, и подпрыгнул» [Там же: 256]. Подобно пантомиму, он гримасничает вместо Алисон, выпившей горькое лекарство: «Когда Анаклето налил лекарство, и когда Алисон пила его, сделал за нее гримасу» [Там же: 260]. Во время ее родов он тужится за нее и «прыскает духами в образчики ее мочи, перед тем как отнести их в госпиталь» [Там же: 291]; он всегда старается от неприятных вещей получать удовольствие [Там же: 300]. Подобного рода шутовство можно встретить в романе «Участница свадьбы», когда Джон Генри, побывав на ярмарке уродов, начинает подражать Булавочной Головке: «Джон Генри приподнял воображаемую юбку и, приставив пальцы к макушке своей большой головы, запрыгал вокруг кухонного стола, подражая Булавочной Головке» [Там же: 31]. Обращаясь к образу Джона важно отметить, что герой неоднократно переодевается в женскую одежду, представляя себя то южной леди, то старушкой-карлицей (из-за своего маленького роста): «Джон Генри в розовой шляпе с пером и в туфлях на высоких каблуках походил на старушку-карлицу» [Там же: 114]. Элемент переодевания, перенимания на себя характеристик воплощаемого

образа, является неотъемлемой частью карнавала. Говоря об Анаклето, необходимо отметить, что он является любимчиком вечно тревожной и беспокойной Алисон. Особенно она его ценит за то, что «любое событие он умел превратить в праздник» [Там же: 300]. В доме Лэнгдонов он выполняет роль придворного шута, чье вечное присутствие наполняет пространство жизнью и безумием.

Двадцатидевятилетняя Алисон Лэнгдон описана как уже состарившаяся женщина, имеющая проблемы со здоровьем. Ее мир полон страхов, и попытка справиться с негативными эмоциями проявляется в маниакальных движениях, повторении одних и тех же действий. Муж испытывает к ней неприкрытое отвращение, но вдвойне этот урод его отвращает, когда рождает уродца: девочку со сросшимися пальцами. Чтобы преодолеть приступы невроза из-за измены мужа, героиня начинает увлекаться вязанием и создает изделия сначала для своих приятелей, а впоследствии осознает, что уже «не знает, кому вяжет свитер» [Там же: 245]. Алисон, подобно Мик и Фрэнки, тоже отрицает свою женскую природу, ненавидит ее, но уже в зрелом возрасте. На одном вечере в доме Пендертонов она вспоминает о своем уродливом ребенке и в истерическом припадке отрезает себе соски, пытаясь тем самым отречься от женской сущности, от функции деторождения и воспроизводства, а также от боли, которую ей причиняют навязчивые мысли о ребенке. В отличие от других персонажей, у Алисон не происходит перемещения верха и низа, а наблюдается разъединение тела и сознания. Автор неоднократно подчеркивает ее интеллектуальную составляющую; в моментах, когда фокус повествования смещается на Алисон, можно заметить, что в речи героини проявляется ее осведомленность в мире искусства. Рядовой Элджи в ее восприятии имеет «лицо гогеновского туземца» [Там же: 264]. Телесные порывы, проявляющиеся в обострении хронической болезни, позволяют Алисон исследовать мир, но в то же время еще больше подрывают ее здоровье и обостряют ситуацию. Во время очередного приступа она возвращается домой раньше положенного и застаёт измену мужа, после чего перестает

доверять своему разуму: «когда была больна и беспокойна, всевозможные планы, которые, как только всходило солнце, казались ей идиотскими» [Там же: 265]. Болезненное тело героини становится причиной разлада разума и тела. Несмотря на пережитые негативные ситуации, ее рассудок старается искать альтернативные пути к достижению счастья, но это не более чем эскапизм: «В ее уме промелькнули планы, которые она составляла в бессонные ночи преподавать латынь в колледже, ловить креветок, устроить Анаклето на какую-нибудь работу, а самой заняться шитьем...» [Там же: 281]. Она является самым разумным персонажем в романе: имеет образование, страстно любит чтение и осознает свою ненужность мужу. Болезнь тела Алисон становится не только ее бичом, но также панацеей, избавляющей от страданий, причиняемых жестоким миром: «На вторую ночь пребывания в лечебнице с Алисон случился сердечный приступ, и она умерла» [Там же: 322].

Майор Моррис Лэнгдон, как и остальные герои, в интеллектуальном плане является антиподом Алисон: «На ночном столике лежала раскрытая книга – очень сложная и литературная. Место, на котором он остановился в прошлый раз, было отмечено спичкой. Майор перелистнул очередную норму страниц в сорок и переложил туда спичку. Потом достал из-под стопки рубашек в белье шкафу журнал “Scientification”, устроился в кровати поудобнее и углубился в перипетии кошмарной межпланетной войны» [Там же: 262]. Он презирает Алисон, но, как и капитан Пендертон, не может разорвать с ней отношения и ждет, что все само собой образуется. Герой видит возможность освобождения из уз брака только через смерть жены, но после ее смерти он впадает в депрессию и не может найти себе места.

Гротеск Маккаллерс многообразен и имеет различные формы. Он во многом сопряжен с категориями безумия и помешательства, что было замечено ранее. Непосредственно гротескными персонажами являются не только герои с физическими и психическими недугами, но и, на первый взгляд, совершенно обычные люди. Доктор Коупленд и Джейк Блаунт («Сердце – одинокий охотник»), являясь антиподами по социальному и идеологическому

статусам (первый – интеллигентный чернокожий врач, второй – марксист, алкоголик), выражают совершенно абсурдные идеи, но преподносят свои мысли как нечто значимое, не осознают несостоятельность собственной «программы». Коупленд всеми силами пытается бороться с расизмом и мечтает о восстании негритянского населения, но все, что он делает – сплошной дидактизм, не имеющий практической реализации. Его помешательство приводит к ссорам с женой и насилием по отношению к ней, дети Коупленда предпочитают не контактировать с отцом. В конечном счете все его действия приводят к обратному расизму в сторону белокожих людей, и герой продолжает свято верить в то, что его идеи реализуются тем или иным образом без его участия. Джейк Блаунт – достаточно противоречивый персонаж, который у остальных героев романа вызывает абивалентные чувства: «Что-то в нем покалечено, хотя, когда вы внимательно в него вглядываетесь, все как будто на месте. Значит, отличие от других людей не телесное, а духовное. Он похож не то на человека, долго просидевшего в тюрьме, не то на бывшего студента Гарвардского университета, не то на изгоя, который много лет прожил среди иностранцев, в Южной Америке» [Маккаллерс, 2019: 23]. Блаунт не является заложником расовых предрассудков, он с сочувствием и толерантностью относится к чернокожему населению: «Во мне есть и черномазый, и макаронник, и китаеза, и полячишко. Всего понемногу» [Там же: 25]. Герой считает себя прозревшим носителем сокровенной тайны и стремится открыть явившуюся ему правду другим людям: «Мы с Христом и Карлом Марксом могли бы втроем сесть за стол» [Там же: 133]. Можно сказать, что он, подобно Хейзелу Моутсу («Мудрая кровь», Ф. О'Коннор), считает себя пророком, который во главу угла ставит не мумифицированного Бога-карлика, а томик «Капитала» К. Маркса, считая, что во всех его бедах виновато меркантильное буржуазное общество, а не его слабохарактерность. Социалистические убеждения Джейка вкупе с маргинальным образом жизни делают его посмешищем в глазах окружающих. В своих воззрениях Блаунт дошел до крайней степени безумия, когда его

личность полностью сформирована исключительно алкоголем и марксистскими идеями. Несмотря на все факторы, этот презабавный субъект [Там же: 19] вполне осознает свое печальное положение и иронизирует на этот счет абсурдными высказываниями: «На сегодняшний день лозунг был такой: “Ступай в мир, найди осьминога и надень на него носки ”» [Там же: 36].

Бахтин в работе о культуре средневековья упоминает характеристики гротеска по В. Кайзеру, который рассматривает данный способ художественного формообразования с позиций и линий развития модернизма. Несмотря на то, что концепция автора не подразумевает бахтинского материально-телесного начала, но некоторые положения этой теории также применимы к творчеству Маккаллерс. Как было ранее сказано, творчество писательницы на уровне поэтики сближается с концепцией Бахтина за счет чрезмерной театральности действия, мотиве гигантизма и топосов, присущих карнавальной культуре. По Кайзеру, в гротеске преобладает не страх смерти, а страх перед жизнью, что можно наблюдать у абсолютно всех персонажей Маккаллерс. Феномен смерти не является чем-то устрашающим, таинственным. В мире автора это не более чем физический процесс перехода субъекта из одного состояния в другое. Героев романа «Сердце – одинокий охотник» беспокоит не сам факт того, что Сингер совершил самоубийство, а то, как они будут жить дальше без молчаливого мудреца, который «как ни один белый понимал, что такое подлинная, высокая цель» [Там же: 176]. Смерть в мире Маккаллерс является обыденностью, тем, что поджидает на каждом углу. В каждом романе автора можно увидеть многочисленные смерти как главных героев, так и второстепенных, что не вызывает особого резонанса среди общества и действующих лиц; герои не рефлексируют по поводу смерти своих знакомых, они переживают лишь потерю своих убеждений, которыми наполнили того или иного человека.

По Кайзеру, гротескный мир является враждебным для героев, мрачным, пугающим [Бахтин, 1990: 59]. Герои Маккаллерс живут в полной изоляции от цивилизации в условиях удушающей атмосферы, грязных улиц и

разрушенных домов. «Черные мысли» одолевают борющегося за права чернокожих доктора Коупленда [Маккаллерс, 2019: 288]. Мотив роковой обреченности реализуется посредством описания снов героев и их внутренних переживаний, граничащих с помешательством. Иррациональное начало становится частью повседневной реальности. В восприятии Мик ее дом является проклятым, а детские рисунки героини внушают ужас. Джон Сингер на протяжении всего романа балансирует между сном и реальностью. Незадолго до самоубийства ему снится, что он видит Антонапулоса на вершине лестничного пролета, стоящего на коленях и держащего что-то в руке. Сингер стоит на коленях перед своим другом, а Мик, Биф, Джейк и доктор Коупленд стоят на коленях позади него. Это сновидение отражает то, что чувствуют персонажи во всей этой истории: Сингер поклоняется Антонапулосу, как некоторому божеству, тогда как остальные четыре персонажа поклоняются Сингеру, что представляет собой динамику отношений героев в романе. Блаунт тоже видит сон, в котором он несет загадочную корзину с неизвестным содержимым, но не понимает кому ее нужно отдать, что подчеркивает безвыходность положения героя в иррациональном мире, где его никто не понимает и не принимает.

В. Переяшкин, размышляя над функциональной стороной гротеска в творчестве Фолкнера, подчеркивает, что «Фолкнеровские гротескные фигуры – это средство размышления над духовными проблемами глубокой моральной значимости, поэтому гротескный образ у Фолкнера всегда подчёркивает глубину и объём важности; нравственных категорий и освещает те вечные качества, которые показывают человека в его лучшей или худшей ипостасях» [Переяшкин, 2010: 160]. У Маккаллерс же гротеск является средством изображения абсурдного перевернутого мира, населенного морально и физически ущербными людьми (а «болезни, одолевающие тело и душу, одновременно, носят, как известно, особый характер» [Маккаллерс, 2019: 321]). Хоть герои Маккаллерс и ощущают себя гигантами, но по существу являются маленькими ничтожными людьми, стоящими перед лицом энтропии

и беспросветного хаоса. Их попытки преодолеть убожество иррационального мира тщетны, автор не дает героям шансов преодолеть всеобъемлющий хаос, а даже если такие шансы есть, то показана несостоятельность и абсурдность этих возможностей (увлечение Мик музыкой не получает никакого развития и остается всего лишь увлечением). Подобное видение гротеска можно заметить и в творчестве Ф. О'Коннор, но существенное отличие от Маккаллерс состоит в том, что гротеск О'Коннор является реакцией на американский оптимизм и тенденцию к мифологизации Юга. Как и у Маккаллерс, ее герои являются заложниками иррационального мира, но способ преодоления хаоса автор видит в обращении к вере и духовности. Писательница опирается на традиции романтизма, который провозглашает способность человеческого духа стремиться в бесконечность.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

К. Маккаллерс в романном творчестве наследует черты произведений южной школы. Хронотоп романов писательницы строго ограничен пространством южного городка, в котором не происходит никаких событий, отчего создается ощущение нахождения населенного пункта вне времени; любые попытки прошлого напомнить о себе оборачиваются неудачей, так как это оказывается болезненным для персонажей. Из прошлого герои вынимают лишь позитивные компоненты, игнорируя ужасы войны и следующую за этим тотальную бедность.

Особенностью поэтики произведений автора является исключительная роль музыки. Каждый герой так или иначе соприкасается с этим явлением. Музыка выступает в роли гармонизирующей силы, помогает персонажам справиться с жестокостью ирреального мира, т.е. реальности, лишенной разумного начала, и позволяет прикоснуться к высшим сферам.

Герои писательницы являются как морально, так и физически деформированными. Они абсурдны в своем уродстве и попытках его скрыть. Такое обстоятельство позволяет говорить о поэтике гротеска. Творчество автора представляется возможным рассматривать через призму карнавальной концепции культуры М. Бахтина, так как в романах Маккаллерс можно выявить набор определенных топосов, присущих карнавалу: мотив гигантизма, цирк или ярмарка уродов, театральность действия, наличие у героев различного рода деформаций. Но все эти факторы у писательницы получают трагическое наполнение под влиянием философии экзистенциализма. Гротеск является не только инструментом выражения насилия над человеком, но еще и методом изображения абсурдного и бессмысленного мира. Гротескное начало в романах автора не несет в себе социально-обличительной роли или сатирических выпадов, Маккаллерс лишь показывает неустойчивое положение социальных конструктов, навязываемых людям, из-за которых они не могут быть в полной мере свободными.

ГЛАВА 3. СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНАХ К. МАККАЛЛЕРС

3.1. Система женских образов в романах К. Маккаллерс

Использование литературных типов героев способствует раскрытию авторского замысла произведения. Для первого периода становления южноготической литературы характерно изображение персонажей, полных внутренних противоречий, утративших свой «Эдем» и тоскующих по прошлому. Авторы прибегают к приему психологизма и потока сознания с целью исследования внутреннего мира героев. Второй период южноготической литературы характеризуется сменой парадигмы. Прослеживается значительное удаление от поэтики ренессанса, утрата надежд на обретение лучшей жизни; авторы все больше обращаются к теме религии и изображают гротескных, морально изуродованных героев, отдаление от нормы которых показывает, насколько люди отошли от продиктованного Богом образа человека. Появляются герои не только с физическими аномалиями, но и с психологическими отклонениями и перверсиями. Начало XX в. характеризуется нарастанием феминистического движения и становлением философии экзистенциализма.

В художественном мире Маккаллерс можно выделить четыре типа героев, которые дифференцируются не столько по половому и возрастному признакам, сколько по мироощущению и «социальной нише». К персонажам первого типа можно отнести героев-женщин. Они обладают особыми характеристиками и в первую очередь эти образы следует рассматривать через призму гендерной специфики и с точки зрения перверсивности. Взрослые женщины мира Маккаллерс не отвергают свою женскую сущность, являются примерами типичных южных леди, которые озабочены лишь своим внешним видом и положением в обществе. Они описаны отстраненным

повествователем; такое обстоятельство не позволяет проникнуть в их мысли и выявить причинно-следственные связи их поступков.

Героини романа «Отражения в золотом глазу» Леонора Пендертон и Алисон Лэнгдон являются антиподами. Первая – предельно физиологичная, пышущая физическим здоровьем, имеющая успех у мужчин, вторая – болезненная, замкнутая, никем не любимая. Леонора является женой капитана Пендертона, над которым потешается весь гарнизон и провозглашает его «рогоносцем». Среди своих знакомых героиня прослыла как светская дама и отличная хозяйка, многие женщины завидуют ее животной красоте и притягательности, когда любят издали, но стоит кому-то завязать с ней диалог, ее очаровательный образ начинает меркнуть. Разгадка заключается в том, что она слегка слабоумна [Маккаллерс, 2000: 217]. В ее жизни есть только два варианта досуга – кокетство с солдатами в гарнизоне во время поездки на лошади и чрезмерное употребление алкоголя. Алисон же образованная женщина, имеющая свои странности. Узнав об измене мужа, она не придает это огласке, хотя все герои и так в курсе данного обстоятельства. Чтобы справиться с негативными эмоциями, она увлекается вязанием. Это занятие помогает ей успокоить свой невроз и убить время перед сном. Леонора, изменяя своему мужу с майором, на семейных вечерах насмехается над Алисон, возвышая свою роль любовницы. Для невротичной миссис Лэнгдон такое обстоятельство становится невыносимым: ее терзают воспоминания о покойной дочери. Итогом травли и душевных мучений становится истерический припадок, сопровождающийся актом самоповреждения. После этого случая Алисон не покидают мысли о своей роли изгоя, но ее психологическое состояние стабилизируется благодаря Анаклето. Героине кажется, что она стоит особняком от всех, что является заблуждением.

Каждый персонаж данного романа одинок и отвергнут остальными, в том числе и Леонора, которая создает себе образ богемы. Для героини беспорядочные половые связи – это компенсация отсутствия любовного внимания со стороны мужа, имеющего гомосексуальные наклонности.

Подобного рода сюжет можно встретить в пьесе Т. Уильямса «Кошка на раскаленной крыше» (1955), где Мэгги вдруг осознает, что дружба ее мужа со своим другом носила любовный характер. Однако если Мэгги является жертвой обстоятельств, то Леонору такое положение дел не заботит, она не пытается выяснить с мужем отношения, а в своей манере расчетливого жизнелюбия ищет половые связи в гарнизоне. Ее отношения с мужем носят чисто официальный характер. В первой сцене, когда героиня бродит голышом на заднем дворе их дома, капитана возмущает не сам факт того, что она раздетая, а то обстоятельство, что это увидят другие люди и его репутация пошатнется.

Алиса Бреннон («Сердце – одинокий охотник»), Мирабелла Клейн («Часы без стрелок») и мать Фрэнки («Участница свадьбы») – внесценические героини, чьи образы предстают в воспоминаниях других героев. Всех этих женщин, за исключением Алисы, объединяет факт смерти на момент описываемых в произведениях событий. Мирабелла и мать Фрэнки (ее имени не дается в повествовании) скоропостижно скончались в родах. Алиса умерла из-за пережитой операции по удалению опухоли головного мозга в середине романа. О жизни Мирабеллы известно лишь из слов судьи Клейна, который говорил, что она была очень слабой духом женщиной, но главным и единственным ее достоинством герой считал то, что «она настойчиво, хоть и деликатно, не давала судье прибавлять в весе сверх его ста пятидесяти килограммов, хотя в доме никогда не поминалось слов “диета” или “калории”» [Маккаллерс, 1966: 115]. Из ее биографии, реконструируемой из воспоминаний Фокса, известно, что она с отличием закончила музыкальный колледж и страстно обожала во время беременности клубничное мороженое. Судья ощущает свою вину в ее смерти из-за того, что не удосужился отправить невестку своевременно рожать в больницу, потому что «В наше время женщины редко умирают от родов. И тем обиднее, когда это случается» [Там же: 139]. О жизни матери Фрэнки читателю ничего не известно даже из слов Куинси Адамса, который предпочитает молча переживать свою утрату и

лишний раз не тревожить воспоминания о ней. Жена Бифа Алиса на протяжении всей супружеской жизни выслушивала упреки мужа в свою сторону. Герой буквально ее ненавидел и считал сварливой мещанкой: «Он жалел, что заговорил с Алисой. Лучше было промолчать. Эта женщина всегда выводила его из себя. И он превращался в такого же грубого, мелочного и вульгарного человека, как она. Глаза Бифа смотрели холодно, пристально и цинично из-под приспущенных век» [Маккаллерс, 2019: 14]. Взаимопонимание и гармония из их отношений ушли, так как на протяжении всей супружеской жизни они не смогли обзавестись детьми. Оба героя в браке чувствуют постоянное напряжение. Алиса старается лишний раз не разговаривать с Бифом, который относится к ней пренебрежительно (включительно и по причине того, что у них нет детей, которых Бреннон всегда хотел). Умерев, героиня получает свободу и освобождение от страданий, причиняемых ей мужем. Биф, в свою очередь, впадает в депрессию и тоскует по жене.

Судьба Марты Мелон («Часы без стрелок») схожа с историей Алисы. Героиня, узнав о смертельной болезни мужа, начинает его опекать. В отличие от жены Бифа, у этой пары есть дети, которым герои дали все необходимое для будущей самостоятельной жизни. Д.Т. Мелон с насмешками относится к пекарскому увлечению жены и осуждает ее за покупки акций известной марки газировки: «Марта хорошо зарабатывала, могла дать детям приличное образование и даже приобрела акции компании “Кока-кола”. По мнению Мелона, это было уже чересчур: люди скажут, что он не может содержать семью, – его самолюбие было ущемлено» [Маккаллерс, 1966: 19]. Марта никогда не пыталась спорить со своим мужем, а после известия о лейкемии, начала относиться к нему с еще большим сочувствием и трепетом. Мужу не нравится ее опека, и после постановки диагноза он решает, что им лучше спать в разных комнатах, так как гиперопека жены навязчиво напоминает ему о скорой смерти. К концу романа герои не приходят к гармонии: Мелон отталкивает жену, а она, раздосадованная таким обстоятельством, начинает

серьезно заниматься изготовлением кондитерских изделий на продажу, чтобы отвлечься.

Можно сделать вывод о том, что женские образы в романах Маккаллерс не имеют никакой связи с мужским миром и всячески из него изгоняются. Леонора и Алисон, хоть и являются полными противоположностями, обречены наряду с другими героинями быть в стороне от мужчин и их токсичной маскулинности и чрезмерной жестокости. В данном контексте смерть перечисленных персонажей освобождает их от участи примерной жены, которая во всем пытается угодить своему мужу. Женские персонажи, в определенном смысле, являются бунтарками, но очень часто подавляют эту часть своей натуры и не смеют противиться патриархату как всеобщему культурному явлению. Они с легкостью дают отпор мужчинам на бытовом уровне (Алиса), отстаивают свое право жить так, как им хочется, и не видят в изменах в условиях уже разрушающегося брака ничего предосудительного (Леонора). Алисон Лэнгдон пытается отвергнуть свою женскую природу, считая виноватой в смерти дочери свое болезненное тело, которое не смогло дать здорового потомства, отчего замыкается в себе. Женщины становятся отвергнутыми близкими людьми и обществом, потому что не могут реализовать свои возможности в полной мере, ибо сталкиваются с насмешками со стороны мужского пола: Марта решается всерьез заняться изготовлением тортов на продажу только когда осознает, что мужу она больше не нужна, и ее в скором времени не смогут остановить его язвительные насмешки.

3.2. Мужские образы в романах К. Маккаллерс

Система мужских образов в романах К. Маккаллерс очень колоритна и разнообразна. В произведениях писательницы можно заметить намеки на существование определенного мужского мира, в который закрыт доступ

другим героям. Все образы мужчин можно условно разделить на несколько типов. К первому типу относятся герои «прогрессивных взглядов»: чернокожий врач Коупленд («Сердце – одинокий охотник»), алкоголик-марксист Джейк Блаунт («Сердце – одинокий охотник») и семнадцатилетний Джестер Клейн («Часы без стрелок»). Эти герои выражают идею создания толерантного общества, в котором, по Коупленду и Клейну, не будет расового неравенства, а по Блаунту – социальной несправедливости, когда кто-то рождается богатым и имеет все, а другие – ничего. Однако, несмотря на новаторство такой позиции в Америке 30–60х годов, население Южных штатов еще не готово с моральной точки зрения к таким изменениям. Сами герои полны противоречий, и во многом следование той или иной идее обусловлено личной жизненной ситуацией, а не стремлением к всеобщему благополучию. Джестер задумывается о положении чернокожих лишь тогда, когда влюбляется в Шермана и испытывает к нему чувство жалости, видя условия, в которых он живет. Увлечение Блаунта марксизмом обусловлено тем, что герой является выходцем из бедной среды, зарабатывает копейки, постоянно меняя место работы, и не стремится улучшить качество своей жизни путем получения образования. Коупленд высказывает вполне адекватные мысли о равноправии. Но, говоря о «черных», он забывает про «белых». В герое сочетается сильная любовь к своему угнетенному народу и столь же неистовая ненависть к американцам. Он любит всех вокруг только за то, что они афроамериканцы, и в то же время злится от невозможности что-либо изменить. Может показаться, что Коупленд может найти общий язык с Блаунтом – бунтарем и революционером, без усталости рассказывающим о необходимости классовой борьбы. Но у Джейка врагами являются богатые, а у доктора – белые, из-за чего они не могут друг друга понять.

В данном аспекте можно упомянуть судью Фокса Клейна, который схож с доктором Коуплендом в плане одержимости идеей расового превосходства, отличие их лишь состоит в том, что первый является коренным американцем, яростно ненавидит чернокожих и допускает их существование разве что в

качестве прислуги. Герой, как и остальные, занимает позицию пассивного риторика (это обусловлено тем обстоятельством, что он является бывшим конгрессменом и по сути ничем не занимается в жизни).

Ко второму типу относятся такие герои, как Джон Сингер, Спирос Антонапулос, Биф Бреннон («Сердце – одинокий охотник») и Д.Т. Мелон («Часы без стрелок»). Отличительной чертой данных персонажей является то, что в мире Маккаллера они занимают роль наблюдателя и не участвуют в общественной жизни, не выражают противоречивых идей. Вся суть данных героев сводится к тому, что они следят за жизнью других, не вмешиваясь в нее, не разглашая своей позиции.

Повествование романа «Сердце – одинокий охотник» открывается историей глухонемого Джона Сингера и его глухонемого друга-грека Спироса Антонапулоса, который работает у своего брата в фруктово-кондитерском магазине. Отношения героев трудно назвать настоящей дружбой, потому что Джон, глядя на своего приятеля, понимает, что не получает от него взамен такой же поддержки, которую дает сам. Когда Спироса увозят в больницу из-за появления психических отклонений, Сингер собирает чемодан и едет за своим другом в другой город, чтобы быть с ним рядом. Сам же Сингер работает гравировщиком в ювелирном магазине, где честно и с полной отдачей выполняет свою работу.

Джон находится в центре всего повествования, и является самым чувствительным персонажем в романе. Он верный и внимательный, его «серовато-зеленые глаза» [Маккаллерс, 2019: 2] от природы излучают правдоподобный нежный свет, что позволяет ему войти во внутренний мир остальных героев. Сингер становится идеальным «слушателем» для всех, ибо «...немой непременно поймет все, что у них на душе. А может, и не только это» [Там же: 113]. Выбирая такой способ коммуникации и познания других людей, он осознает родство с ними, но все равно не удовлетворен таким положением дел. Ему хочется, чтобы Антонапулос проявлял к нему такую же привязанность, как и другие люди. Отношения между Сингером и

Антонупулосом больше сконцентрированы на одностороннем желании первого. Сингер смягчает сердце и душу Антонупулоса, в то время как второй зависит от этой духовной любви и постоянно нуждается в материальном. Когда Сингер делился с другом своими мыслями, «Антонупулос сидел, лениво развалился, и смотрел на Сингера. Если он и шевелил руками, а это бывало редко, то только для того, чтобы сказать, что ему хочется есть, спать или выпить» [Там же: 14].

Ударом по психологическому состоянию Сингера становится недуг его друга, которого увозят в клинику для душевнобольных. Их общение становится невозможным в силу данного обстоятельства. Как люди одного типа, страдающие от одного и того же недуга, они зависят друг от друга, но не могут в полной мере общаться, что является причиной одиночества и депрессивного состояния Сингера. Его отношения с Антонупулосом – отражение отношений всех персонажей в романе, где никто не хочет понимать проблемы другого человека. Сингер – «Бог» маленькой девочки Мик Келли, «человек мудрый и, как ни один белый, понимающий, что такое подлинная, высокая цель. Он слушал тебя, и в лице его было что-то ласковое, европейское» [Там же: 176]. Он является опорой и поддержкой для всех окружающих его людей. Эти одинокие люди время от времени приходят в комнату Сингера, как в исповедальню, чтобы рассказать о трудностях своей жизни. Все они твердо убеждены, что в молчании и улыбке глухонемого человека заключено величайшее понимание их самих, однако в сердце Сингера его приезд в новый город лишь немного облегчил его одиночество. Он думает о докторе Коупленде, Мик Келли, Джейке Блаунте и Бифе Бренноне, когда покидает город и отправляется в путешествие, чтобы навестить Антонупулоса. Герой относится ко всем персонажам с долей снисходительности и дружелюбием, всегда готов помочь в трудной ситуации. Блаунту он предлагает ночлег в своей квартирке на случай, если ему будет некуда податься. В. Переяшкин дает емкую характеристику данному герою:

«Сингер – это персонаж-форма, которую каждый из героев наполняет содержанием своих иллюзий» [Переяшкин, 2010: 27].

Биф Бреннон является владельцем кафе «Нью-Йорк», где встречаются все герои романа. Его жизнь не удалась: он был женат пятнадцать лет на сварливой мещанке Алисе. Детей у этой пары не было, что очень огорчало Бифа, потому что он любил детей всей душой. Несмотря на все ссоры и распри между супругами, после смерти Алисы Бифа охватило чувство невосполнимой утраты и одиночества. Бреннон, подобно доктору Коупленду, помогает всем нуждающимся, именно поэтому его кафе работает до поздней ночи, чтобы каждый желающий независимо от времени суток мог прийти и побыть в тишине и умиротворении. Однажды Биф в разгаре очередной ссоры сказал своей жене: «Ты ведь никогда не видишь самого важного. Не наблюдаешь, не задумываешься, ничего не стараешься понять... Ты никогда не умела получать удовольствия от того, что видишь... Разве ты поймешь, как интересно подмечать разные мелкие черты, а потом вдруг добраться до самой сути?» [Там же: 68]. У Бифа есть доброжелательная любознательность, живой интерес к людям, он пытается «влезть в шкуру» встречающихся на его пути людей, любит подмечать уникальные черты того или иного человека. Когда жена ворчит на него за то, что он не гонит из кафе пьяницу и буяна Блаунта, Биф с вызовом возражает ей: «А я люблю ненормальных» [Там же: 87]. На эту реплику Алиса отвечает ему, что он и сам один из них. Герой глубоко сочувствует больным и увечным, жалеет их, но при всей его благожелательной натуре он не в состоянии выстраивать нормальные отношения с людьми, не может найти с ними общий язык и выйти на контакт, поэтому его удел – только наблюдать за тем, как перед его глазами проносится множество жизней, к которым он не имеет никакого отношения. По мнению А. Васюковой, Биф является своеобразным зрителем фрик-шоу [Васюкова, 2019: 26]. После смерти Алисы герой начинает вести себя странно и весь его маскулинный образ утрачивается. Герой становится более нежным и сочувствующим, меняет интерьер своей квартиры с кричащего и бунтарского на более

сдержанный. Чтобы воскресить в голове образ жены он пользуется остатками ее духов, распыляя их на мебель и на себя самого.

Своеобразным наблюдателем является и Д.Т. Мелон, страдающий от лейкемии и проводящий все свое время на работе. Как и кафе Бифа, его аптека открывается рано утром и закрывается поздно вечером, чтобы каждый нуждающийся мог прийти в любое время. Находясь на рабочем месте, герой видит пронсящийся мимо него вихрь из судеб обычных горожан, которые уточняют у него что-то про медикаменты, что-то про дальнейшее лечение и т.д. Он помнит и покойную Мирабеллу, приходившую к нему за очередной порцией диетического мороженого, и племянника Верили, погибшего в уличной драке. В отличие от Бифа, герой не дает никакой характеристики посетителям, а молча, пристально глядя им в глаза, наблюдает за ними. Это помогает ему абстрагироваться от личных проблем и дает возможность чувствовать себя хоть кому-то нужным. Во время нарастания общественных волнений по поводу поправок в Конституции, ему предлагают сбросить бомбу на дом Клейнов, чтобы убить чернокожего Шермана, но Мелон отказывается от этой идеи, так как не хочет ощущать кровь на своих руках. Он с горечью воспринимает известие о многочисленных смертях негров, но объективно понимает, что не мог с этим ничего поделать. Самолюбие героя и ощущение собственной важности как добытчика в семье перемежается с чувством ничтожности и невозможности что-либо предпринять во вселенских масштабах.

Уэлдон Пендертон и Моррис Лэнгдон из романа «Отражения в золотом глазу» олицетворяют маскулинный мир. Их жизнь сосредоточена вокруг военной карьеры и положения в казарме. Герои напрочь лишены эмпатии. Уэлдон является антиподом Морриса в интеллектуальной составляющей: «Его мозг был набит самой разнообразной информацией. Например, капитан мог во всех подробностях описать пищеварительный аппарат рака или, допустим, стадии развития трилобита. Капитан вполне прилично говорил и писал на трех языках, разбирался в астрономии, прочел массу стихов, но, несмотря на все

это, ни одной собственной мысли ему в голову никогда не приходило» [Маккаллерс, 2000: 231]. Несмотря на огромный список прочитанных книг, героя нельзя назвать умным человеком. Он не может поддержать разговор, находясь в обществе образованных людей. Моррис пытается поддерживать имидж интеллектуала, держа в библиотеке сложные научные книги, но сфера его читательских интересов – модные журналы и комиксы. Данные герои полны внутренних противоречий и имеют двойственную натуру. Моррис, изменяя Алисон с Леонорой, пытается создать видимость идеального брака среди сослуживцев. Герой очень раздражителен и не упускает возможности оскорбить Алисон и Анаклето. Мысли Уэлдона сосредоточены вокруг рядового Уильямса, к которому он испытывает сексуальное влечение, хотя до их странной встречи в лесу ненавидел его просто за то, что тот существует. Он делает из рядового своеобразного идола, которому втайне от всех поклоняется, хотя внешне их общение сводится к формальным рабочим отношениям: «Да, капитан!» [Там же: 264], «Так точно, сэр!» [Там же: 299]. Внутренний мир майора соткан из противоречий, первопричину которых он и сам не в состоянии понять. С одной стороны – его от определенных действий сдерживает общественное осуждение, с другой – окружающие уже давно насмеяются над ним и не воспринимают всерьез.

Объект обожания майора – рядовой Элджи Уильямс – относится к тем героям, которые не просто занимают позицию наблюдателей, а имеют определенное психическое отклонение. Он – вуайерист: герой прокрадывается к дому Пендертонов и наблюдает за обнаженной спящей Леонорой, а позже безумие и «темные желания» одолевают его настолько, что он проникает в дом капитана и сидит рядом с кроватью героини. В образе Элджи присутствуют зоологические черты, автор описывает его ночные вылазки как «охоту дикого зверя» [Там же: 317], а лицо обезображено «дикарской чувственной улыбкой» [Там же: 272].

Уильямс – замкнутый и нелюдимый человек, который живет своей внутренней тайной жизнью, непонятной для окружающих. Он вырос на ферме

и был ничем не примечательным человеком. Работал на хлопковой плантации в окружении пуритан, что, скорее всего, сформировало его отношение к женщинам как к «носителям смертельной болезни» [Там же: 244]. Во время возделывания поля он вступил в конфликт с негром и не смог разрешить с ним спор, после чего убил его и «спрятал труп в заброшенной каменоломне» [Там же: 247]. Все эти обстоятельства превратили Уильямса в аморфное существо, живущее только эмоциями и первобытными инстинктами: «Сознание напоминает пестрый ковер, цвет которого определяют эмоции, а рисунок выткан разумом. Сознание рядового Уильямса переливалось цветами самых необычных оттенков, но было лишено формы, не имело очертаний» [Там же: 249]. На протяжении всего романа герой не произносит ни одной осмысленной реплики (при этом не являясь немым, как Джон Сингер), кроме примитивных уставных реакций.

Мужские образы в романном творчестве К. Маккаллера, в отличие от женских, являются носителями различного рода физических и психологических отклонений. Зачастую это нелюдимые субъекты, которые живут в своем определенном мире, в который другие персонажи не имеют доступ или же изгоняются из него. Внутренний и внешний пласт их жизни является суверенной территорией, которую они тщательно охраняют. Герои, у которых есть жены, относятся к супругам с пренебрежением и пытаются подчинить их себе.

3.3. Поэтика детских образов в романах К. Маккаллера

Герои-дети являются единственными динамичными персонажами мира Маккаллера. Автор изображает путь их взросления и становления личностями, они ищут себя в жестоком и социально несправедливом мире, не принимают сложившиеся социальные конструкты и модели поведения. Детские персонажи являются воплощением концепции «бунтующего человека»

А. Камю: они отрицают все общественные нормы, но впоследствии выпадают из своих романтических бунтарских миров и становятся теми, кем категорически не хотели быть.

Тема детства в американской литературе XIX – нач. XX вв. опирается на идею Руссо о «безгрешности» ребенка, и сквозь призму «американской мечты» писатели США стремились к созданию своеобразных Адамов и Ев. В литературе Америки XX в. происходит крушение иллюзий о американской мечте: «Мечта – это свобода равного начала со всеми остальными людьми, это свобода, которая обязывает защищать и охранять это равенство индивидуальным мужеством, честной работой и взаимной ответственностью. Потом мы потеряли Мечту. Она оставила нас, она, которая поддерживала и охраняла, и защищала нас в то время, как наш народ, выработавший новую концепцию человеческого существования, обретал прочную точку опоры, чтобы во весь рост стать в ряду иных народов земли; та самая Мечта, которая ничего от нас не требовала взамен, кроме необходимости постоянно помнить о том, что, живая, она, следовательно, смертна и, как таковая, должна постоянно поддерживаться неубывающей ответственностью и бдительностью мужества, чести, гордости и смирения. Теперь она ушла от нас» (из лекции У. Фолкнера 1955 г.) [Анастасьев, 1991:352].

Литературовед Е.А. Стеценко, исследуя образы детей в американской литературе, выделяет в их историях этап «инициации», подразумевающий обряд посвящения во взрослый греховный мир, принятие злого начала, из чего вытекает мотив «невинности и ее потери». Согласно точке зрения эпохи Просвещения, детское восприятие мира лишено логических связей между объектами, дети видят мир таким, какой он есть; их сознание не обременено культурными и историческими факторами, оно сосредоточено на том, что происходит в данный момент. По мнению Е. Постниковой, обращение к теме детства позволяет авторам выходить за рамки времени и пространства [Постникова, 2012:31], что можно увидеть на примере потока сознания Бенджамина Компсона, героя романа «Шум и ярость», чье мировосприятие

материально и основано преимущественно на тактильных ощущениях и запахах, что свойственно детям.

В английской литературе образы детей выполняют социально-критическую функцию, побуждают к нравственному перерождению героев-злодеев и тяготеют к созерцательной деятельности. Детские персонажи американской литературы стремятся изменить реальность в соответствии со своими фантазиями (Дж. Д. Сэлинджер «Над пропастью во ржи», 1951). С наступлением эпохи модернизма писатели создают более реалистичные образы детей. Садизм, жестокость, лицемерие, ложь и насилие составляют часть детской натуры.

К. Маккаллерс с психологической достоверностью описывает персонажей-детей, уделяя им большую часть романного времени. Автор изображает разворачивающийся на глазах внутренний мир главного героя – детство, переходящее в юность, откуда уже рукой подать до самостоятельной жизни. Сама Маккаллерс до конца своих дней не считала себя взрослой и постоянно ассоциировала себя с ребенком, чем обусловлено такое внимание к теме детства. В описании детских персонажей автор использует прием множественности точек зрения. Взрослые персонажи описаны отстраненным повествователем; автор не погружает читателя в их «внутреннюю комнату». Следует отметить, что это распространяется исключительно на персонажей женского пола, что детерминировано феминистическими настроениями начала XX в. В мире Маккаллерс образы девочек–подростков предстают перед читателем в их внутреннем бунтарстве и потребности в некоторой мужеподобности, ведущей фактически к стиранию гендерных различий. По мнению А. Васюковой, это обусловлено тем, что «“традиционные” женщины были ей (Маккаллерс) непонятны, и она смотрела на них как бы взглядом извне» [Васюкова, 2019:36].

Ключевыми детскими образами в романном творчестве К. Маккаллерс становятся Мик Келли («Сердце – одинокий охотник») и Фрэнки Адамс («Участница свадьбы»). В их судьбах присутствует множество точек

соприкосновения: обе героини проходят путь взросления, бунтуют, нестандартно выглядят, впервые влюбляются, проходят этап инициации во взрослую жизнь и отрекаются от мужеподобности. Мик и Фрэнки пытаются скрыть физический рост, одеваясь как мальчики. Впервые читатель видит Мик глазами Биффа, который описывает героиню следующим образом: «Долговязая светловолосая девочка лет двенадцати стояла и смотрела в дверной проем. Она была одета в шорты цвета хаки, синюю рубашку и теннисные туфли, на первый взгляд, она была похожа на мальчика» [Маккаллерс, 2019: 42].

Переломным моментом в жизни Мик становится мини-вечеринка, к которой она тщательно готовится, и «инициация» во взрослую жизнь непосредственно через первую влюбленность. Хотя все идет не так, как она задумала, Мик чувствует внутренние изменения после этого мероприятия. Она вдруг осознает, что растет, становится взрослее, и понимает, что больше не может быть пацанкой и должна стать настоящей женщиной: «Она была слишком взрослой, чтобы носить шорты после этого» [Там же: 188]. На следующий день у нее намечается свидание с Гарри в лесу. Мик предлагает ему идею плавания голышом. Они стояли лицом к лицу с обнаженными телами: «Может, полчаса стояли, может, не больше минуты» [Там же: 203]. После обеда они ложатся рядом и, подобно Адаму и Еве, целуются. Пребывая в смятении, Гарри уезжает в другой город, и Мик охватывает паника: «К ней пришел странный страх. Как будто потолок медленно прижимался к ее лицу» [Там же: 244]. После этих событий она приходит к осознанию, что всю жизнь жила не так, как нужно, и следовала совершенно не тем убеждениям. К концу произведения она понимает, что хочет окончательно отречься от своей мужеподобности и стать женщиной в традиционном смысле этого слова. Все ее романтические иллюзии разрушаются, и она сталкивается с жестокой действительностью.

В сюжетах о Мик и Фрэнки, касающихся момента первой влюбленности, есть схожий элемент, являющийся частью инициации во взрослый мир –

элемент снятия очков, своеобразного прозрения. Во время свидания с Гарри, Мик обращает внимание на его очки и считает, что с ними он выглядит ребенком: «Там у тебя в гостях есть одна молодая дама, которая считает, что носить очки не мужественно. Эта особа... что ж, может, и я...» [Там же: 264]. Фрэнки в разговоре с Джоном Генри просит его снять очки: «Джон Генри поправил очки, и Фрэнки с вниманием взглядела в его плоское, маленькое веснушчатое лицо.

– Сними очки, — внезапно сказала она.

Джон Генри снял очки и подул на стекла. Девочка посмотрела сквозь стекла очков, и комната сразу поплыла и скривилась. Потом она отодвинулась на стуле и взглянула на Джона Генри. Его глаза окружали два влажных пятна.

– Очки тебе совсем не нужны, – заявила Фрэнки и положила руку на пишущую машинку» [Маккаллерс, 2000: 22]. Можно сделать вывод о том, что момент отрешения от очков подразумевает переход в мир «взрослости», становление мужчиной.

Героинь терзают внутренние противоречия: несмотря на то что Мик и Фрэнки стремятся быть похожими на мальчиков, они ощущают процесс взросления и трансформации в женщин, но отрицают внутренние позывы к перевоплощению. Мик неохотно общается со своими младшими братьями: она проводит с ними время, но это не доставляет ей особого удовольствия, так как они еще слишком маленькие и озабочены мелкими детскими шалостями. Ее сестры Хейзел и Этта являются в контексте гендерной специфики и пути самоопределения ее антиподами. Они представляют собой карикатурное изображение типичных южных женщин, которые большую часть личного времени уделяют своей внешности и создают себе кумиров в виде кинозвезд: «Этта от природы не такая хорошенькая, как Хейзел. И что хуже всего, у нее совсем нет подбородка. Она вытягивает руками нижнюю челюсть и проделывает уйму всяких упражнений, о которых вычитала в книжке по кино. И вечно разглядывает в зеркале свой профиль, стараясь как-то особенно складывать губы. Но ничего ей не помогает. Иногда по ночам она сжимает

лицо руками и горько плачет. Хейзел – просто лентяйка. Она-то хорошенькая, зато какая дурища! Ей уже исполнилось восемнадцать, и после Билла она самая старшая. Может, в этом ее беда. Она все получала первая и больше всех: первая носила новое платье и съедала самую большую порцию чего-нибудь вкусного. Хейзел не приходилось ничего хватать, и поэтому у нее нет характера» [Маккаллерс, 2019: 72]. Мик кажется абсурдными их попытки перекроить себя, чтобы соответствовать общепринятым стандартам красоты. Эта агрессивно настроена против Мик и ее естественности: Мик не прибегает ни к каким ухищрениям, чтобы выглядеть хорошо, в то время как первая тратит время на неэффективные процедуры («Противно на тебя смотреть – почему ты одеваешься как мальчишка? Нет, давно надо за тебя взяться. Мик Келли, пора уж тебе прилично себя вести» [Там же: 73]). Несмотря на то что в планы Мик не входит становиться женщиной и она стремится к эмансипации, самореализации в жизни, высокому искусству, Маккаллерс спускает ее с небес, и в конце романа Мик становится той, кого осуждала, – заурядной продавщицей в магазине. Ее «спуск на землю» прослеживается и в пространственной вертикальной системе координат. На протяжении всего романа читатель видит пространственные скачки Мик, где крыши домов перемежаются с улицами и недостроенными домами: «Спуск всегда труднее восхождения. Она долго добиралась до лестницы и там снова почувствовала себя в безопасности. Когда она наконец ступила на землю, ей показалось, что она стала меньше и ниже, а ноги у нее вот-вот подломятся. Она подпернула шорты и затянула ремень еще на одну дырку. Ральф по-прежнему плакал, но она, не обращая на него внимания, вошла в пустой новый дом» [Там же: 43].

Путь Фрэнки лишен контрастов, которые присутствуют в истории Мик. Фрэнки развивается линейно, и ключевым моментом в ее биографии и становлении женщиной является встреча с солдатом-матросом в баре, после чего происходит трансформация героини: Фрэнки – Ф. Джасмин – Фрэнсис. Матрос сексуализирует Фрэнки, идентифицируя ее как объект для наслаждений: «– А кто здесь аппетитная штучка?

На столе еды не было, и Фрэнки с беспокойством подумала, что солдат сказал это двусмысленно. Она попыталась перевести разговор на другую тему» [Маккаллерс, 2000: 101]. Выбор героини в пользу причудливого имени «Джасмин» подчеркивает ее романтическую натуру, а также стремление уйти в идеальный выдуманный мир: таким миром для Фрэнки становится семья ее брата. Героиня утрачивает свою индивидуальность и хочет быть частью другой семьи, общности, ощущает сакральную связь с этим коллективом. Подобное стремление быть частью коллектива М. Бахтин описывает в монографии, посвященной карнавальной культуре: «Индивид ощущает себя неотрывной частью коллектива, членом массового народного тела. В этом целом индивидуальное тело до известной степени перестает быть самим собой: можно как бы обмениваться друг с другом телами, обновляться (переодевания, маскировки). В то же время народ ощущает свое конкретное чувственное материально-телесное единство и общность» [Бахтин, 1990: 255]. Такого рода телесное единство и желание быть причастной к коллективному действию встречается в сцене, когда Фрэнки решает сдать свою кровь, чтобы помочь солдатам («Она решила стать донором Красного Креста, сдавать кровь по квартире в неделю, чтобы ее кровь текла в жилах австралийцев, сражающихся французов и китайцев — людей, разбросанных по всей земле, и тогда все они станут ей как бы родными. Ей чудились голоса военных врачей, которые говорят, что такой красной и здоровой крови, как у Фрэнки Адамс, им еще никогда не приходилось видеть. И ей рисовалась картина, как через много лет после войны она встретит солдат, которым перелили ее кровь, и они скажут, что обязаны ей жизнью» [Маккаллерс, 2000: 35]), и в моменте, когда она видит из окна проходящую группу девочек-сверстниц, к которым она хочет примкнуть, но ее уже давно исключили из этой компании: «В клуб принимали девочек, которым уже исполнилось тринадцать, четырнадцать или пятнадцать лет. По субботам они устраивали вечера с мальчиками. Фрэнки была знакома со всеми участницами клуба. До этого лета старшие девочки принимали ее в свою компанию, хотя и смотрели как на маленькую, но теперь они

организовали этот клуб, а ее туда не взяли» [Там же: 20]. За одно лето происходит череда смертей, участником и свидетелем которых становится Фрэнки. Первая смерть, встречающаяся ей на пути – убийство в уличной переулке чернокожего парня Лона Бейкера: «She knew Lon Baker, and he was dead also. Lon Baker was a colored boy and he was murdered in the alley out behind her father's store. On an April afternoon his throat was slashed with a razor blade, and all the alley people disappeared in back doorways, and later it was said his cut throat opened like a crazy shivering mouth that spoke ghost words into the April sun. Lon Baker was dead and Frankie knew him» [McCullers, 2004:82] («Она знала Лона Бейкера, и он тоже был мертв. Лон Бейкер был цветным мальчиком, которого убили в переулке за магазином ее отца. Апрельским днем ему перерезали горло лезвием бритвы, и все жители переулка скрылись за дверьми дома, а позже говорили, что его перерезанное горло открылось, как сумасшедший дрожащий рот, который произносил призрачные слова апрельскому солнцу. Лон Бейкер был мертв, и Фрэнки знала его» [перевод наш. – Е. Б.]). Немой дрожащий рот Лона Бейкера символизирует неудачные попытки Фрэнки выстроить коммуникацию с кем-либо.

Мать Фрэнки умерла после ее рождения, и воспитанием девочки с малых лет занимается чернокожая служанка Беренис. Можно предположить, что жизнь героини сложилась бы иначе, будь рядом с ней любящая мать, а не консервативных взглядов Беренис, которая пытается сделать из Фрэнки хорошенькую девочку. Отец героини, Ройал Куинси Адамс, после смерти жены замкнулся в себе. Он ведет себя отстраненно по отношению к Фрэнки, безучастное выражение лица и безэмоциональность отца отталкивают девочку. Наличие в нем каких-либо эмоций выдают его покрасневшие глаза, в которых застыло страдание [Маккаллерс, 2000: 71]. Из содержания романа известно, что у Мик Келли есть родная мать, но в произведении не показаны их взаимоотношения, что свидетельствует о нарушении коммуникации и непонимании с обеих сторон. Холодность со стороны матери обосновывается тем, что в семье Келли нет недостатка в детях [Маккаллерс, 2019: 21]. Келли

выживают на деньги, вырученные из лавки отца и аренде комнат в их доме, но не все жильцы способны платить так же своевременно, как Джон Сингер, отчего миссис Келли вынуждена искать альтернативные пути заработка. Обязанность присматривать за младшими детьми падает на плечи Мик, которая крайне недовольна таким положением дел. Героиня ощущает более сильную привязанность к своему отцу, который, как и Ройал Адамс, работает часовщиком в собственной лавке.

Судьба семнадцатилетнего Джестера Клейтона из романа «Часы без стрелок» перекликается с историями Мик и Фрэнки. Юноша живет в своем романтическом бунтарском мире, где не должно существовать расовой дискриминации и насилия («...нынешним летом я вижу все, что меня окружает, не так, как раньше, у меня другое восприятие, другие мысли» [Маккаллерс, 1966: 28]). Герой с сочувствием относится к служанке Верили, которая вынуждена терпеть унижения от судьи Фокса Клейтона, дедушки Джестера. Жизнь героя разделилась на «до» и «после», когда он узнал о самоубийстве своего отца, причины которого остались невыясненными спустя много лет. После этого травмирующего события Джестер стал ближе к своему деду и в детстве боготворил его, считая самым умным человеком в городе. Став старше, герой вырвался из-под чрезмерной опеки Фокса и увидел реальный мир, существующий за стенами их богатого дома, из-за чего его взгляд на южное мироустройство постепенно меняется и он начинает выступать за равноправие черных и белых. Такая точка зрения внука вызывает у Клейтона недоумение и порождает множество дискуссий. Во время одного из таких споров судья спрашивает у Джестера его мнение по поводу смешанных браков и отмены «цветного барьера» [Там же: 31], после чего юноша начинает колебаться: «Я об этом не думал. Я думал о равенстве людей разных рас» [Там же: 33]. Несмотря на то что юноша имеет достаточно прогрессивные и радикальные для своей среды взгляды, навязываемые на протяжении всей жизни предрассудки заставляют его усомниться в истинности своих высказываний. Переломным моментом в его жизни

становится прямая встреча со смертью: слабоумного племянника служанки Верили убили в уличной перепалке. Джестер пытался помочь ему, но внезапно сотрудник южной полиции наносит ему смертельный удар дубинкой: «Этот веселый, придурковатый лакомка, которому бог не дал соображения, лежал на миланском тротуаре, затихнув навеки» [Там же: 138]. После этой трагедии герой всерьез задумался о несправедливости, царящей в мире. Он представлял страдальческое выражение лица Верили, узнавшей о смерти родственника, что причиняло ему физическую боль. Чтобы справиться с навязчивыми мыслями, герой решил полетать на самолете, подаренном дедом. Набирая все большую высоту, Джестер ощущает, как его проблемы и душевные терзания словно растворяются в воздухе, когда он смотрит с высоты птичьего полета на свой городок – главное средоточие зла. Гомосексуальные чувства, которые герой испытывает к Шерману, он держит втайне ото всех, даже от своего предмета воздыхания, прекрасно понимая, что испортит своим признанием жизнь не только себе, но и консервативному деду-расисту, которого беспокоит только его репутация. Джестер осознает, что, хотя он и является человеком свободных взглядов, но его личная история не способна ничего изменить в обществе. Он испытывает острое чувство одиночества, так как не может ни с кем поделиться своими чувствами и мыслями: Шерман всячески отталкивает его своей грубостью и не желает видеть. Даже в моменте, когда Джестер приходит к нему, чтобы предупредить о скором сбросе бомбы на дом Клейтонов, парень его не слушает и не желает поступиться своими принципами и гордостью: «Но знаю я то, что я снял этот дом, заплатил свои кровные денежки и никуда отсюда не уйду. Нет уж, извините!» [Там же: 252]. Шерман погибает, а Джестер, подобно романтическому герою, решает отомстить человеку, который убил его любимого, но осознает, что опустится до уровня примитивного, роботизированного человека, выполняющего любые команды, и сам совершит тяжкий грех, после чего забывает о своем намерении.

Подростки в мире писательницы являются романтическими натурами и считают, что могут изменить мир, но автор показывает несостоятельность такой позиции, разбивая все надежды и помыслы героев о создании толерантного общества о суровую реальность, которая еще не готова к такого рода изменениям. Тяга персонажей к жертвенности является не более чем попыткой отстоять свою самость и претензией на индивидуальность. Писательница не высказывает свою точку зрения касательно поступков персонажей, а предоставляет читателю возможность самостоятельно оценить действия героев. Автор изображает противоречивый внутренний мир подростков, колеблющихся между различными ипостасями, что делает их образы колоритными и запоминающимися.

Более юными персонажами в мире Маккаллера являются Бэби Уилсон (племянница Бифа Бреннона, «Сердце – одинокий охотник») и Джон Генри (двоюродный брат Фрэнки, «Участница свадьбы»). Бэби является олицетворением типичной южной женщины, несмотря на то что ей «не больше четырех лет» [Маккаллерс, 2019: 92]. Правила поведения, присущие только леди, прививает ей мать по имени Люсиль, которая озабочена лишь тем «как бы лучше устроить судьбу Бэби» [Там же: 187]. На первый взгляд кажется, что такого рода стремление – это проявление здорового желания матери создать благополучную жизнь для ребенка, но на самом деле под выражением «устроить судьбу» Люсиль подразумевает поиски подходящей партии для четырехлетнего ребенка. Такое навязчивое желание создать благоприятную почву для Бэби навязано героине ее неудачным замужеством. Судьба Люсиль перекликается с историей Кэдди Компсон («Шум и ярость» У. Фолкнера), которая оставила Квентину на попечение Джейсону и исчезла из жизни семьи. Люсиль же не бросила дочь на Бифа, а в одиночку воспитывает Бэби. Если Кэдди не принимала никакого участия в жизни дочери, то в романе Маккаллера показана обратная, доведенная до гипертрофии ситуация опеки над ребенком. Люсиль скептически относится к дворовым детям, таким как Мик, и запрещает им играть с ее дочерью, считая, что Бэби не место в их

обществе: «С талантливым ребенком нельзя обращаться, как с обычными детьми. Вот одна из причин, почему я хочу избавить Бэби от мещанского соседства. Не желаю, чтобы она привыкала выражаться по-простецки, как эти здешние сопляки, или вместе с ними беспризорничала» [Там же: 214]. Автор неоднократно подчеркивает театральность действий Бэби, которые она совершает просто потому, что такую модель поведения навязала ей мать: «Через секунду она уже сидела – одна нога вытянута прямо перед собой, а другая назад, за спину. Она замерла в этой позе с вычурно согнутыми ручонками, упершись грустным взглядом в стену» [Там же: 218]. Несмотря на напускной внешний лоск, который создает Люсиль, методы воспитания дочери носят карательный характер: мерами пресечения отклонений от установленных матерью норм становится физическое воздействие («У Бэби Уилсон сняли наконец повязку, но волосы у нее были коротко острижены, как у мальчика. В этом году она не смогла выступить на вечере, а когда мать повела ее посмотреть, как танцуют другие, она подняла крик и стала биться в истерике. Ее пришлось силой вытаскивать из оперного театра. На улице миссис Уилсон ее отшлепала, чтобы она унялась» [Там же: 377]). Подобно Фрэнки, Бэби сталкивается с сексуальной объективацией, но в очень раннем возрасте («Я... я не хотел, чтобы Бэби упала... Она была такая маленькая, такая хорошенькая... мне до того захотелось в нее пухнуть» [Там же: 232]), когда один из соседских мальчишек, очарованный ее красотой, осознав, что она ему недоступна и не проявляет по отношению к нему никаких знаков внимания, целится в нее из духового ружья, с которым до этого беспечно забавлялся, и случайно стреляет. Сестры Мик, Хейзел и Этта, являются примером того, кем может стать Бэби в будущем. Маккаллерс показывает, как губительно может обернуться против женщины ее стремление следовать эфемерным идеалам женственности и как мужчины, получившие отказ от этих леди, склонны к проявлению жестокости.

Шестилетний Джон Генри является нетипичным для прозы Маккаллерс детским персонажем. Он не принадлежит к числу озорных дворовых

мальчишек, но и не является маленькой версией будущего южного джентльмена. Джон занимает промежуточное положение между двумя вариантами: он делает комплименты Фрэнки, ухаживает за ней так, как подобает мужчине, но и не брезгует детскими шалостями. Несмотря на то что он не всегда понимает Фрэнки, они очень дружны. Любое мелкое действие он выполняет с большой важностью: «Джон Генри не играл с тестом, он лепил из него человечка с таким видом, будто занимался очень важным делом. Время от времени он делал передышку, маленькой рукой поправлял на носу очки и рассматривал свою работу, словно крошечный часовщик» [Маккаллерс, 2000: 16]. Подобно Бэби, он похож на «куколку, которую вырезали из бумаги и наклеили на желтый картон» [Там же: 60], но, в отличие от нее, Джон – не продукт воспитания его родителей, которые старательно делают из него кого-то, а является таким априори, представляя собой воплощение «естественного человека».

Таким образом, период детства в романах К. Маккаллерс – это время поиска себя и жизненных ориентиров, непринятие общественного уклада жизни и самих себя. Характер двух героинь является отражением консервативного южного мира, где юная чистая душа погрязает со временем во грехе. У детей в мире Маккаллерс нет разграничения на «женское» и «мужское», в их парадигме идеальный человек должен быть и тем и другим одновременно, а также уметь переключаться между этими гендерными регистрами. Период детства у писательницы наполнен романтическими иллюзиями и несбыточными мечтами. Героев, в силу их юного возраста, никто не воспринимает всерьез, отчего они острее ощущают чувство одиночества, а попытка выразить себя и доказать свою самостоятельность проявляется в бунтарстве. Автор опирается на романтическую концепцию культа ребенка, подразумевающую наличие у детей великих возможностей, которые утрачиваются с течением времени, а также подчеркивает важность и противоречивость данного периода взросления человека. Детские персонажи

Маккаллерс являются носителями мировой скорби и жертвами обстоятельств, которые они не в силах изменить.

3.4 Типология образов афроамериканцев в романах К. Маккаллерс

Первое сочинение, поднимающее вопрос положения чернокожего населения в условиях колонизации – трактат Т. Джефферсона «Записки о штате Вирджиния» (1785), где автор рассуждает о различиях «черных» и «белых» людей, приводя в качестве аргументов то, что негры уступают белым по части интеллектуальной составляющей. Среди преимуществ негритянского населения Джефферсон выделяет их выносливость, склонность к проявлению эмпатии, хорошую память и умение прислуживать другим людям. После этого трактата укореняется образ афроамериканца с его особыми характеристиками, включающими в себя эмоциональность, трудолюбие и сострадательность. В XIX в. лишь некоторые чернокожие люди имели возможность поступить в институт и получить ученую степень. Они предпринимали попытки доказать свою интеллектуальную состоятельность и культурную полноценность, что провоцировало конфликты внутри общества.

Образ негра-раба как носителя истинной христианской веры возникает в Американской литературе XIX в. в романе Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852). По убеждениям писательница была христианкой-аболиционисткой и рассматривала положение чернокожих с точки зрения мученического пути, который они проходят. Как считает Бичер-Стоу, негры, усвоившие и принявшие христианство благодаря своим владельцам, несут более глубокую и правильную веру, чем белые люди, и являются своего рода мессиями. Автор в романе поднимает вопрос религии, которую белые извратили в нужном им ключе и забыли обо всех заповедях, в то время как чернокожие являются мучениками в условиях социально неблагоприятного общества. Дядя Том, выполняя своего рода мессианскую функцию, не

отстывает от веры и склонен к тому, чтобы прощать всех и вся в условиях жестокого рабского труда. Он не доносит своему владельцу о побеге Касси и Эммелины и в конце концов одерживает моральную и духовную победу над своим мучителем.

Образы афроамериканцев является неотъемлемой частью южноготических произведений. Несмотря на то, что после Гражданской войны в Америке было отменено рабство, большая часть чернокожего населения, трудившаяся на плантациях, предпочла остаться со своими прежними хозяевами. Данное положение обусловлено тем, что после победы аболиционистов по ряду причин афроамериканцы оставались несвободными и не имели возможности отделиться от своих хозяев как минимум из-за отсутствия собственного участка, а как максимум из-за того, что не привыкли к самостоятельной жизни.

Маккаллерс в своих произведениях изображает как свободных афроамериканцев, так и тех, кто работает на белых людей. В романе «Сердце – одинокий охотник» повествуется об истории одной семьи: доктор Коупленд является самостоятельной единицей, он – чернокожий врач-идеалист, который посвятил жизнь улучшению положения угнетенных негров в городе. Он хочет изменить сложившуюся ситуацию, поэтому предлагает бесплатную медицинскую помощь всем нуждающимся, попутно с этим распространяя свои идеи, побуждая чернокожее население организовать восстание. «Всю свою жизнь он знал, что работает лишь для одной цели. Он всегда знал, что ему предназначено учить свой народ. Весь день он ходил со своей сумкой из одного дома в дом, и обо всем говорил с ними...» [Маккаллерс, 2019: 238]. В отличие от Коупленда, его жена отличается крайней религиозностью и послушанием, из-за чего между ними вырастает огромная пропасть. Коупленд не может получить поддержки от нее, поэтому чувствует себя изолированным и обращается с ней грубо, применяя насилие, что в итоге приводит к расставанию. В связи с этими обстоятельствами дети Коупленда начинают бояться его гнева и тоже отдаляются. Они очень любят свою мать, которая

общается с ними как с нормальными детьми и дает им свободу делать то, что им хочется. Доктор же непрестанно принуждает их принять его идею о том, что они обязаны спасти всю негритянскую расу.

Дочь Порция – единственная из детей доктора, кто, несмотря на все недостатки отца, навещает его, чтобы поддержать душевное равновесие. Героиня неоднократно говорит о помешательстве своего отца и абсурдности его идей, которые Коупленд начал распространять в первую очередь в пределах своей семьи: «Но ночью на него иногда что-то находит – вроде припадок какой. Я таких бешеных в жизни не видела. Все, кто его знает, говорят, что он самый настоящий псих» [Там же: 33]. За неимением какой-либо работы она вынуждена быть прислугой в семье Келли, которая относится к ней с добротой и снисходительностью. Дети каждый раз пытаются ее передразнить и устроить мелкие пакости, прекрасно зная, что им за это ничего не будет, так как, по их мнению, «Порция немножко полоумная, как все негры, но в общем она ничего. Не обижает Братишку или Ральфа исподтишка, как некоторые цветные прислуги» [Там же: 42]. Порция является христианской и посещает негритянскую церковь. Свою цель она видит в том, чтобы пробудить в детях Келли чувство добродетели и наставить их на праведный путь, но сталкивается с непониманием и осуждением, что сильно сказывается на ее психическом состоянии. Ее очень огорчает, что никто не воспринимает ее наставления всерьез. Работа в семье Келли порицается ее отцом, который выступает против рабства. Героиня не видит ничего зазорного в том, чтобы быть прислугой, и не считает свое положение рабством, так как, по ее мнению, она может уйти из жизни семьи в любой момент. Сталкиваясь с огромным количеством негативных реакций в свою сторону, героиня ищет спасения в воспоминаниях о счастливом детстве, когда она находилась в кругу большой семьи, имеющей свое хозяйство и плантации: «Я как раз говорила, что дедушка и мои дядья – сами себе хозяева. У них целых пятнадцать акров. Четыре заняты хлопком, а раз в несколько лет они сеют горох, чтобы земля не истощалась, но один акр на холме – под персиками. У них даже есть мул,

свиноматка и чуть не тридцать несушек и мясных кур. Собственный огород, два фисташковых дерева и пропасть инжира, слив и ягод. Ей-богу, правда! Не всякий белый столько получает со своей земли, сколько мой дедушка» [Там же: 35]. Порцию не обижает сам факт существования расизма, так как она считает себя свободным человеком. В большей степени воплощением расовой ненависти является ее отец, слова которого задевают героиню: «Ты все время говоришь “негр”, а это обидно. Раньше просто говорили “черномазый”, и это было лучше. А вежливые люди – не важно, какая у них кожа, – всегда говорят “цветной”» [Там же: 73]. Порция является доброжелательным человеком, бескорыстным, не обидчивым; разного рода проявления дискриминации воспринимает с улыбкой, считая, что эти предрассудки просто «нужно пережить» [Там же: 58].

Негритянка Беренис Сейди Браун из романа «Участница свадьбы», подобно остальным чернокожим героям мира Маккаллера, является воплощением негритянской мудрости. Как и Порция, героиня занимается воспитанием необузданных детей – Фрэнки и Джона. О прошлой жизни Беренис читатель узнает только из ее монологов, произносимых в присутствии детей. Героиня в детях видит слушателей, способных принять ее такой, какая она есть, не боясь осуждения. В отличие от детей в семье Келли, Фрэнки и Джон никогда не акцентируют внимание на цвете кожи своей служанки, не издеваются над ней просто потому, что она негритянка, а совершают безобидные шалости, свойственные подросткам. Беренис выстраивает с молодыми людьми доверительную связь и часто беседует с ними об устройстве мироздания и насущных проблемах, присутствующих в жизни детей и ее самой. Для героини болезненной темой является расовая дискриминация и Первая мировая война, во время которой погиб ее муж Луди: «Не будет войны, говорила Беренис. Деревья в Европе больше не будут увешаны окоченевшими трупами, и нигде никогда не будут убивать евреев. Не будет войны – и молодым людям в военной форме не придется покидать родной дом, не будет бесчеловечно жестоких немцев и японцев. Нигде не

будет войны, везде будет только мир. И никому не придется голодать. Ведь и настоящий Бог сначала создал бесплатный воздух, бесплатный дождь и бесплатную землю на благо всем людям, и каждый человек будет получать бесплатную еду и два фунта сала в неделю, а чтобы получить что-нибудь сверх этого, все, кто способен трудиться, будут работать. И неграм больше не придется страдать. Не будет войны — не будет голода» [Маккаллерс, 2000: 132]. Беренис, как и Порция, является христианкой, пытается своим подопечным рассказать о Библии, о Боге и внушить мысль о том, что насилие – самый большой грех, который может человек совершить по отношению к другому живому существу. Фрэнки пренебрегает этими разговорами о добродетели и преступает закон, воруя нож из лавки торговца, ставя в известие об этом Беренис, которую такое положение дел не устраивает. Служанка наказывает детей, но не физически, а морально, пытаясь добраться до первопричины совершенного преступления. Между Беренис и Фрэнки огромная коммуникативная пропасть из-за бунтарской модели поведения второй. Служанка, придерживающаяся традиционных взглядов, стремится из своей юной подопечной сделать леди, на что Фрэнки реагирует зачастую с агрессией. Беренис является одухотворенным человеком, в меру строгим и сентиментальным. Большую часть ее мыслей занимает покойный муж, любовь к которому не прошла после стольких лет утраты: «Я любила Луди; он был первым, кого я любила. А потом я все время пыталась повторить свое первое замужество. Я же выходила замуж за осколки Луди, за то, что напоминало его. Просто мне не повезло, что все эти осколки оказались ненастоящими. Я хотела повторить то, что было у нас с Луди» [Там же: 145]. Дети очень часто саркастически относятся к ее рассказам, иронизируя над тем, что «Беренис всегда говорила о себе так, как будто она была очень красивой» [Там же: 163]. Во время очередного разговора с Фрэнки и Джоном, героиня рассуждает о том, что каждый человек находится в определенных рамках, установленных обществом. Она рассказывает детям о нелегкой судьбе своего народа: «Каждый пойман в какую-нибудь ловушку. Но цветные – за двойной

решеткой. Нас всех загнали в один угол. И потому мы в ловушке, как все люди. И в двойной ловушке, потому что мы черные. Иногда молодые ребята, вроде Хани, чувствуют, что им больше нечем дышать. Такой парень чувствует, что, либо он что-нибудь сломает, либо сам сломается» [Там же: 163]. Как истинная христианка, героиня точно знает, какое сейчас время, и верит в различные приметы.

Совершенно идентичным по характеру и мировоззрению персонажем является служанка Верили («Часы без стрелок»), работающая в доме Клейнов. Героиня с покорностью выполняет безумные прихоти своего хозяина и не смеет ему перечить. Ударом по ее психическому здоровью становится известие об убийстве ее племянника по кличке Большой Мальчик, после чего Верили замыкается в себе, но не подает виду и продолжает работать на Клейнов. Автор не погружает читателя в биографию и мысли героини. Подобно остальным героям-афроамериканцам, Верили не стремится к равноправию и не высказывает радикальных взглядов, а смиренно выполняет свою работу, считая, что лучше устроить судьбу у нее не получится.

В доме Клейнов проживает еще один афроамериканец – Шерман Пью, которого старый судья хочет взять к себе на работу в качестве прислуги за примерное поведение, но герой выступает против этой идеи. Шерман – подросток, как и внук судьи Джестер. Ему нравится музыка, но свое увлечение он тщательно скрывает и придает этому действию сакральный смысл. Герой старается не контактировать с внешним миром и живет в маленькой комнате, выделенной Фоксом. Он является сиротой с младенчества и на протяжении всей сознательной жизни пытается найти свою мать и узнать причину ее отречения от него. Будучи ребенком, он попадает в семью, где сталкивается с пренебрежительным отношением к себе и изнасилованием. Единственным персонажем, который хочет понять Шермана и разгадать его натуру, становится Джестер. Несмотря на то, что внук Фокса питает к герою романтические чувства, его желание побольше узнать о новичке в их семье подпитывается по большей части чувством жалости. Шерман не способен

отвечать добром на добро и живет в мире фантазий, где его мать – популярная оперная певица, которая отреклась от сына по неведомым причинам. Попытки Джестера вразумить Шермана не увенчаются успехом. Герой ведет себя как хвостун, болтун и враль, не может примириться с тем фактом, что после поправок в Конституции чернокожие все еще являются «вторым сортом» и с их мнением никто не считается. Герой полон ненависти к окружающим, даже к тем, кто не желает ему зла. Шерман – безграмотный человек, но в разговорах с Джестером он пытается казаться лучше, чем есть на самом деле: «– Бедный запас слов? – заорал он, дергаясь от гнева, потом долго молчал и, наконец, воинственно сказал: – Что значит слово “стигийский”? Подумав, Джестер вынужден был признаться:

– Не знаю.

–...и эпизоотический и патологинический? – Шерман как одержимый швырял в Джестера все более замысловатые слова.

– Патологинический, по-моему, это что-то насчет болезней» [Маккаллерс, 1966: 185].

Цинизм и ненависть к людям, а также неспособность кому-то довериться, обрекают героя на гибель, даже в ситуации, когда Джестер предупреждает его о сбросе бомбы и реальной угрозе жизни.

Наиболее интересным и нетипичным персонажем в романном творчестве Маккаллерс является слуга-филиппинец Анаклето в доме Лэнгдонов. В дом майора герой попал благодаря добродушной Алисон, которую во время путешествия растрогал вид маленького слуги: «Алисон вспомнила, как семь лет назад, на Филиппинах, Анаклето впервые появился в ее доме. Каким он был грустным, каким необычным! Слуги-мальчишки над ним издевались, и он днями ходил за ней по пятам. Стоило кому-нибудь слишком пристально посмотреть на Анаклето, как он разражался слезами и с силой заламывал руки. Ему было тогда семнадцать лет, но на его болезненном, сообразительном и запуганном личике застыло невинное выражение десятилетнего ребенка» [Маккаллерс, 2000: 254]. Внезапно проснувшееся

материнское чувство в сторону Анаклето не обмануло героиню: с момента появления слуги в доме все пространство наполнилось жизнью и легким безумием, Алисон больше не одинока и ей есть с кем разделить свои мысли и чувства. Герои выстроили доверительную связь и могут общаться на различные темы, но единственная запретная тема в доме этой странной семьи – смерть Катрин. Майор Моррисон не уделял воспитанию дочери должного внимания и в роли своеобразного отца для девочки выступал Анаклето, который, как и госпожа Лэнгдон, тяжело переживал утрату: «Потом все изменилось – вместо Катрин у меня на коленях ботинок, и я должен чистить его два раза в день. А в ботинке будто бы выводок только что родившихся мышат, скользких, извивающихся, и я стараюсь не выпустить их из ботинка» [Там же: 260]. Маленький чудаковатый филиппинец имеет множество увлечений: танцует, рисует примитивные и сверхрациональные [Там же: 238] картины, вяжет и немного поет. Но главной его страстью является балет, к искусству которого он смог прикоснуться благодаря Алисон «Год назад Анаклето взяли на русский балет, и он до сих пор вспоминал о нем. Он двигался на фоне серого ковра в медленной пантомиме, потом замер, скрестив ноги и соединив кончики пальцев в сосредоточенной позе. Затем без всякого перехода закружился в буйном танце. По его сверкающему лицу было видно, что он танцует на огромной сцене, что он – солист изумительного спектакля. Алисон наслаждалась зрелищем» [Там же: 254]. Безумство и чудаковатость героя определяются его странным поведением, свойственным шуту или марионетке: он имеет свойство застывать в непонятной позе или совершает странные телодвижения, напоминающие кукольные. Общение Анаклето с майором сводится к бесконечным словесным издевкам или пантомимам, что вызывает у Морриса агрессию, но именно этого чувства филиппинец и добивается. Показывая ему свое пренебрежение, он тем самым хочет постоять от своего лица за Алисон, которая не может нагрубить мужу, об измене которого уже давно знает. Духовно Анаклето буквально прирос к своей

госпоже и разделяет ее бредовые фантазии об их совместной жизни на краю Земли.

К. Маккаллерс, изображая в романах чернокожих людей, показывает жизнь как «свободных» афроамериканцев, так и тех, кто продолжает работать на белых людей. Первые осуждают вторых за слабохарактерность и отсутствие мотивации в совершении своеобразной революции, которая должна привести к этническому равноправию. Если в первом романе писательницы («Сердце – одинокий охотник») показана лишь формальная сторона данного вопроса, когда идея реформы остается идеей и не получает практической реализации, то в последнем произведении («Часы без стрелок»), действие которого происходит в 60-е годы, предпринимается на государственном уровне попытка осуществления паритета, которая приводит к ужасающим последствиям в виде массовых убийств негров. Анализируя образную систему персонажей в романах писательницы, можно заметить, что в произведениях присутствуют образы среднестатистических белых американцев, которые выражают прогрессивные идеи относительно равенства всех рас, но автор показывает несостоятельность этих идей, считая, что общество еще не готово к подобным изменениям.

Рассматривая образы афроамериканцев можно заметить, что многие из них являются очень религиозными людьми, так как именно в обращении к Богу видят спасение и утешение. Они склонны к рефлексии, а единственным способом притупить душевную боль является возвращение к воспоминаниям из прошлого, где, как им кажется, жизнь была в разы лучше: счастливое детство, первая любовь, живые родственники.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

В романном творчестве К. Маккаллерс можно выделить четыре типа героев, которые дифференцируются не столько по половому и социальному признакам, сколько по мироощущению. Женские персонажи различными способами пытаются исключить из своей жизни влияние патриархата, но, осознавая, что им не под силу бороться с этим явлением, приводят к различным психическим отклонениям, что является своеобразной реакцией на несправедливость мира. Женщины чувствуют себя неполноценными в осуждающем их обществе, но подавляют в себе бунтарскую позицию и уходят в стагнацию.

Мир мужчин, в восприятии Маккаллерс, – враждебный, жестокий, непонятный. Героев можно условно разделить на три типа, но их всех объединяет наличие физических аномалий и перверсий. В романах автора не показано ни одного абсолютно здорового мужского персонажа, что подчеркивает странность и отчужденность этих персонажей. Мужчины – это нелюдимые субъекты, неспособные понять себя и окружающих, живущие в своем замкнутом мире, в который другие герои не имеют доступа.

Детские персонажи, в отличие от взрослых, динамичны. Писательница показывает путь их взросления. Они выступают в качестве носителей романтической бунтарской позиции, не принимают собственного тела и навязываемых им социальных установок.

В образах афроамериканцев выражается вековая негритянская мудрость. На долю этих героев выпадает множество испытаний и страданий, с которыми позволяет справиться обращение к религии. Герои склонны к рефлексии и эмпатии, являются наиболее глубоко чувствующими персонажами в мире писательницы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Южная готика как самостоятельный жанр сформировалась вследствие смешения традиций классической викторианской готики и американского готического романа. Гражданская война, Великая депрессия, экономический упадок – все эти факторы предопределили возникновение поджанра южной готики.

Становление готики как жанра приходится на XVIII век, когда был создан первый готический роман – «Замок Отранто» Г. Уолпола. Автор формирует топику, которая в дальнейшем будет трансформироваться в произведениях А. Радклифф, М. Г. Льюиса и др. Уолполл фиксирует строгую образную систему, намечает основное место действия и закрепляет в качестве ключевых сюжетобразующих факторов иррациональный элемент, родовое проклятие. Жанрообразующим фактором становится хронотоп замка, где происходят основные события.

Американская готика опирается на европейскую романтическую традицию и провозглашает себя интеллектуальной литературой, отрицающей идеи Старого Света и действующей на благо социума. Свое развитие данный жанр получает в творчестве Ч. Брауна, Г. Мелвилла, Н. Готорна, Э. По. Новелла Э. По «Падение дома Ашеров» предвосхищает появление поджанра южной готики. Автор намечаются основные топосы и темы, к которым впоследствии будут обращаться создатели южноготических романов.

Южная готика опирается на традиции викторианского готического романа и переосмысляет его. Место действия переносится из средневекового замка в герметичную городскую среду, утрачивается инфернальный мотив. Образная система претерпевает свои изменения: в произведениях нет героя-антагониста, который противопоставлен остальным персонажам. Герой южной готики – обособленная от всего общества личность со своими желаниями и стремлениями, существующая в условиях всеобщей тенденции упадничества. В повествование вводится особый тип героя – человека с

физическим недугом, что подчеркивает его исключительность и изолированность от общества.

Ключевой фигурой в становлении южной готики становится У. Фолкнер, в произведениях которого оформляется художественный метод и специфика данного жанра. В своих романах Фолкнер размышляет о проблемах морали, силы духа, расизма и исключительности Юга.

Творчество К. Маккаллера представляет собой уникальное сочетание черт южноготического романа и литературы романтизма. Хронотоп романов писательницы подчинен законам южной готики: автор изображает пустынные улицы послевоенной южной глубинки, а в сознании героев происходит синтез реального и исторического времени. Пространственно-временные отношения в произведении нелинейны: основное повествование прерывается воспоминаниями героев, всплывающими в ретроспекции. Маккаллерс отрицает фолкнеровскую идею исключительности Юга и демифологизирует историю южан, описывая их повседневность. Герои романов обращаются к прошлому, так как именно в нем они видят утешение, и тоскуют о былом укладе жизни.

Автор обращается к злободневным проблемам расизма, нищеты, отчуждения. Одиночество героев детерминировано как социальными факторами, так и психологическими. Под психологическими факторами подразумевается модернистская экзистенциальная концепция тотального одиночества, когда люди страдают от взаимонепонимания, чувствуют себя отчужденными и уродливыми.

Своеобразной панацеей от тягот суровой жизни и социальной несправедливости для героев К. Маккаллера становится музыка. С одной стороны, погружение в мир музыки – это форма эскапизма, бегства от реальности; с другой – благодаря музыке герои могут лучше понять друг друга.

Важную роль в произведениях южноамериканской писательницы играет поэтика гротеска. Гротеск в творчестве Маккаллера можно рассматривать в

аспекте карнавальной концепции культуры М. Бахтина (набор определенных топосов (цирк, ярмарка уродов), общая театральность всего происходящего, мотив гигантизма), но не в ренессансном прочтении, а с точки зрения философии экзистенциализма. В. Кайзер отмечает, что посредством гротеска в романах Маккаллерс выражен не страх смерти, а страх перед жизнью. Смерть является не более чем переходом субъекта из одного состояния в другое. Страх перед жизнью обусловлен суровой реальностью, которая в сознании персонажей представляется хаотичной, нелогичной, ирреальной.

Анализ системы образов в романах К. Маккаллерс позволяет сделать вывод о том, что писательница изображает одиноких героев, которые не могут выстроить какие-либо здоровые социальные связи, обречены на вечное одиночество и непонимание со стороны других людей. Все герои являются абсурдными и нелепыми, они деформированы социальной средой, и результатом этого влияния становятся их физические аномалии или психологические отклонения, что, с одной стороны, наделяет их маркером исключительности, а с другой – показывает, насколько люди отошли от продиктованного Богом образа человека. Каждый отдельный мир закрыт для остальных персонажей, а попытки вторгнуться в это пространство сопровождаются агрессией со стороны представителей того или иного типа героев.

Таким образом, в творчестве К. Маккаллерс воплощается и переосмыляется традиция южного готического романа. Писательница выражает свое видение сложившейся в начале XX в. политической и социальной ситуации в Южных штатах. Автор показывает, как исторические события, утрата прежних идеалов и статуса деформируют обычных людей и приводят их к отчуждению и вынашиванию на протяжении всей жизни разного рода амбициозных планов, обреченных на неудачу в силу морального закаливания и невозможности преодолеть экзистенциальный кризис.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

1. Браун Ч.Б. Виланд, или Превращение / Пер. с англ. Т. Жданова. СПб: Терра-Книжный Клуб, 1998. 236 с.
2. Готорн Н. Дом о семи фронтонах / Пер. с англ. Г. Шмакова. М.: Ленинград, 1975. 504 с.
3. Маккаллере К. Сердце – одинокий охотник / Пер. с англ. Е. Голышевой. М.: АСТ, Эксклюзивная классика, 2019. 416 с.
4. Маккаллере К. Участница свадьбы. Отражения в золотом глазу / Пер. с англ. Б. Останина Ю. Дроздова. СПб: Амфора, 2000. 399 с.
5. Ли Х. Убить пересмешника / Пер. с англ. Н. Галь. М.: Вагриус, 2008. 416 с.
6. Льюис М.Г. Монах / Пер. с англ. Б. Пастернака. М.: АСТ, 2021. 448 с.
7. Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец / Пер. с англ. А. Щадрина. Л.: Наука, 1977. 740 с.
8. О'Коннор Ф. Мудрая кровь / Пер. с англ. Н. Абдуллина. М.: АСТ, Эксклюзивная классика, 2018. 192 с.
9. О'Коннор Ф. Царство небесное силою берется / Пер. с англ. А. Василенко, В. Михайлина. М.: АСТ, Эксклюзивная классика, 2022. 224 с.
10. По Э. Падение дома Ашероу / Пер. с англ. Н. Галь. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 320 с.
11. Радклиф А. Шедевры в одном томе: Удольфские тайны / Пер. с англ. Т. Осинной. М.: АСТ, Neoclassic, 2022. 704 с.
12. Стайрон У. Выбор Софи / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой. М.: АСТ, Эксклюзивная классика, 2021. 736 с.
13. Стивенсон Р.Л. Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда / Пер. с англ. И. Гуровой. М.: АСТ, Эксклюзивная классика, 2016. 416 с.

14. Стокер Б. Дракула / Пер. с англ. Т. Красавченко. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2007. 448 с.
15. Уолпол Г. Замок Отранто / Пер. с англ. В. Шора. М.: АСТ, Эксклюзивная классика, 2021. 224 с.
16. Фолкнер У. Шум и ярость / Пер. с англ. Ю. Палисевской. М.: Правда, 1989. 410 с.
17. McCullers C. The Member of the Wedding. Boston: Penguin Books, Modern Classics, 2004. 140 p.

Научные источники

18. Амирова А.Р. Черты южной готики на материале творчества Фланнери О'Коннор // Исследования молодых ученых: материалы XLIV Междунар. науч. конф. (г. Казань, июль 2022 г.). Казань: Молодой ученый, 2022. С. 52–62. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/conf/stud/archive/459/17393/> (дата обращения: 14.01.2023).
19. Анастасьев И. Владелец Йокнапатофы: Уильям Фолкнер. М.: Книга, 1991. 416 с.
20. Архангельская И.Б. Концепт «Американский Юг» в романе У. Фолкнера «Непобежденные» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. Вып. 2. С. 98–101.
21. Ахмедова У.С. К вопросу о своеобразии гротеска в новеллистике Ф. О'Коннор // Вестник Дагестанского государственного университета. 2014. № 3. С. 52–59.
22. Ахмедова У.С. Поэтика гротеска в романе Фланнери О'Коннор «Мудрая кровь» и традиции американского романтизма // Вестник Дагестанского государственного университета. 2013. Вып. 3. С. 63–73.
23. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

24. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит, 1975. 252 с.
25. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М.М.Бахтин Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит, 1975. 502 с.
26. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века, М.: Высшая школа, 1972. 288 с.
27. Богуславская О. Страшно, страшно поневоле... // Знамя. 2003. №7. С. 12–15.
28. Васюкова А.М. Поэтика отчуждённости: женские персонажи в прозе Карсон Маккаллерс. НИУ ВШЭ, ВКР 45.03.01, 2019. 79 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hse.ru/edu/vkr/296280328> (дата обращения: 23.08.2023)
29. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: НЛЮ, 2002. 98 с.
30. Володина А.В. Творчество У. Фолкнера и традиция плантаторского романа: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03. М.: 2016. 175 с.
31. Гиленсон Б.А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 704 с.
32. Глушкова М.Н. Трансформация жанра готического романа в современной британской прозе // Вестник Вятского государственного университета. 2012. Вып. 2. С. 151–155.
33. Жирмунский В.М. Английский предромантизм // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. 304 с.
34. История зарубежной литературы XVIII века: Учеб. для филол. спец. вузов / Л.В. Сидорченко, Е.М. Апенко, А.В. Белобратов и др.; Под ред. Л. В. Сидорченко. М.: Высш. шк. 2001. 335 с.
35. Засурский Я.Н. Американская литература XX в. М.: Изд-во МГУ, 1984. 249 с.

36. Зеленко Т.В. О понятии «готический» в английской культуре XVIII века // Вопросы филологии. 1978. № 7. С. 201–207.
37. Зверев А.М. Модернизм в литературе США: Формирование, эволюция, кризис. М.: Наука, 1979. 315 с.
38. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. СПб: Алетейя, 1997. 511 с.
39. Напцок Б.Р. Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Майкоп: Изд-во АГУ, 2010. С. 344–350.
40. Напцок Б.Р. Генезис и развитие готической традиции в английской литературе: от эпоса «Беовульф» до трагедий У. Шекспира. Саарбрюккен, Германия: Изд-во LAP, 2012. 170 с.
41. Напцок Б.Р. «Готический» роман М.Г. Льюиса «Монах» в восприятии и оценке английских читателей и критиков конца XVIII – начала века // Вестн. Адыгейского гос. ун-та. 2013. № 2. С. 179–185.
42. Напцок Б.Р. Программа курса «История зарубежной литературы XVII – XVIII вв.». Майкоп: Изд-во Адыг. гос. ун-та, 1998. 55 с.
43. Нискомюкин А.И. Американский романтизм и современность. М.: Наука, 1968. 210 с.
44. Переяшкин В.В. Творчество американских писателей второй половины XX века в контексте южной литературной традиции: на материале произведений К. Маккаллера, У. Стайрона, К. Маккарти, Л. Смит: дис ... д-ра филол. наук: 10.01.03. Пятигорск, 2010. 490 с.
45. Переяшкин В.В. Литература США: южный контекст. Пятигорск: ПГЛУ, 2004. 294 с.
46. Савинич С.С. Мотив сотворения кумира в романе К. Маккаллера «Сердце – одинокий охотник» // Вестник МГПУ. Серия «Филология». Теория языка. Языковое образование. 2015. № 4. С. 20–27.
47. Свенцицкая О. Английский готический роман // Энциклопедия для детей Т.15. Всемирная литература. Ч.1 От зарождения словесности до Гете и Шиллера / Глав. Ред. М.Д.Аксенова. М.: Аванта, 1999. С. 200–211.

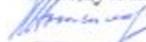
48. Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. М.: Издательство МГУ, 1988. 232 с.
49. Скобелева Е.В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2008. 197 с.
50. Стеценко Е.А. Судьбы Америки в современном романе США. М.: Наследие, 1994. 237 с.
51. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
52. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. М.: Высш. шк, 2002. 462 с.
53. Clark. C.K. Carson McCullers and the Tradition of Romance. Louisiana State University, 1974. 189 p.
54. Gleeson-White S. Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers. *The Southern Literary Journal*. Vol. 33. № 2. 2001. PP. 108–123
55. Gleeson-White S. *Strange Bodies. Gender and Identity in the Novels of Carson Mccullers*. Publisher: The University of Alabama Press, 2003. 176 p.
56. Douglas P.J., Jr. Gothic as Vortex: The Form of Horror in Capote, Faulkner, and Styron // Truman Capote. *Bloom's Modern Critical Views*. NY.: Infobase Publishing, 2009. PP. 43–45.
57. Milbank A. The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880. Cambridge: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, 2002. PP. 145–166.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 К.В. Анисимов

« 22 » июне 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.01 Филология

ТРАДИЦИЯ ЮЖНОЙ ГОТИКИ В РОМАННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ К. МАККАЛЛЕРС

Научный руководитель



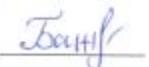
канд. филол. наук, доц. Т.С. Нипа

Выпускник



Е.С. Бойко

Нормоконтролер



Я.В. Баженова

Красноярск 2024