

УДК 82.02

UDC 82.02

**ФУНКЦИИ ИНТЕРТЕКСТА В
БИОГРАФИЧЕСКИХ РОМАНАХ П.АКРОЙДА**

**THE INTERTEXT FUNCTIONS IN
BIOGRAPHICAL NOVELS BY P. ACKROYD**

Блинова Марина Петровна

Blinova Marina Petrovna

к.ф.н.

Cand.Phil.Sci.

*Кубанский государственный аграрный
университет, Краснодар, Россия*

Kuban State Agrarian University, Krasnodar, Russia

В статье дан анализ функций интертекста в литературно-биографических романах П.Акройда. Использование цитат, аллюзий и реминисценций создает фактический каркас произведений и является средством характеристики героя, цель которой – разрушить его сложившийся стереотипный образ. При помощи интертекста Акройд параллельно с развитием действия комментирует творчество своих героев, вписывает их в определенную культурную парадигму. В итоге структура романа-биографии становится открытой и допускает множество интерпретаций

The analysis of the intertext functions in biographical novels by P. Ackroyd has been reviewed in this article. Using citations, reminiscences, and allusions creates a factual structure of the works and becomes a particular tool of the hero's characteristic. Its purpose is to destroy the stereotyped images. The intertext helps P. Ackroyd to comment the works of his heroes and to include them in the cultural paradigm. As a result, the structure of the biographical novel becomes open and allows of different interpretations

Ключевые слова: ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, ИРОНИЯ, БИОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, РЕМИНИСЦЕНЦИЯ, АЛЛЮЗИЯ, ЦИТАТА

Keywords: POST-MODERNIST LITERATURE, IRONY, BIOGRAPHICAL NOVEL, INTERTEXTUALITY, REMINISCENCE, ALLUSION, CITATION

Питер Акройд – один из наиболее интересных классиков современной английской литературы наряду с Й.Макьюэном, Дж.Барнсом и др. Его творчество включает в себя произведения разных жанров от лирических стихотворений до исторических детективов, но известность Акройд получил прежде всего благодаря художественным биографиям писателей и поэтов. При этом сам жанр биографии П.Акройд трактует в постмодернистском ключе, активно используя один из основных принципов соответствующей поэтики – интертекстуальность.

В связи с этим особую **актуальность** приобретает изучение способов организации текста на основе данного принципа в контексте специфики жанра романа-биографии (литературной и «альтернативной»). Рассмотрение творчества Акройда в данном аспекте обуславливает **новизну** нашей работы, поскольку в настоящее время в отечественном литературоведении существует не так много научных исследований, посвященных творчеству этого английского писателя (здесь можно

отметить труды В.В.Струкова, И.А.Дудиной, Е.С.Клименко, О.А.Наумовой, А.М.Зверева, Ахманова О.Ю. и И.Ю.Поповой). Предметом научного рассмотрения становилось прежде всего жанровое своеобразие произведений Акройда (проблема биографического жанра рассматривалась Е. В. Ушаковой и А.В.Шубиной, детективного – О.Ю.Ахмановым), а также концепция «английскости» – национальной идентичности – в контексте идей постмодернизма (Е.Г. Петросова). Своеобразию поэтики Акройда посвящена монография В.Струкова, ставшая классической. Он строит свои рассуждения вокруг понятия «роман-саморефлексия» – произведения о творческой личности, открыто вовлекающего читателя в процесс создания книги [11, 18], но вместе с тем не уделяет должного внимания исследованию интертекстуального пласта романов П.Акройда, который, на наш взгляд, является определяющим для повествовательной модели данного писателя.

В соответствии с этим *цель* нашей статьи – выявить основные формы представления интертекста и его функции в литературно-биографических романах П.Акройда.

Теоретическую и методологическую базу составляют работы отечественных (И.П. Ильин, И.С. Скоропанова, Н.А.Соловьева) и зарубежных ученых (Ю.Кристева, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Р. Барт), посвященные литературоведческим проблемам постмодернизма.

В качестве *объекта исследования* используются произведения, в которых присутствие интертекста наиболее очевидно и значимо, – это романы «Завещание Оскара Уайльда», «Мильтон в Америке», «Журнал Виктора Франкенштейна».

Предмет исследования – литературные реминисценции и аллюзии в контексте образной и смысловой систем романов.

Научно-практическая значимость работы заключается в предлагаемой единой концепции, поясняющей особенности использования

принципа интертекстуальности в творчестве Акройда. В статье предложено видение корпуса изучаемых романов автора как целостного гипертекста, подчиненного общим семантическим и стилистическим законам. Представленные в данной работе материалы и выводы могут быть использованы в ходе дальнейших исследований в области теории постмодернизма, в изучении творчества как исследуемого автора, так и современных ему писателей, при чтении общих курсов по истории зарубежной литературы второй половины XX века, спецкурсов по современной английской литературе, а также при составлении учебных пособий по названным темам.

Обращение к жанру литературной и «альтернативной» биографий у П.Акройда далеко не случайно, поскольку наряду с использованием принципа интертекстуальности позволяет соединить утверждение ценности человеческой индивидуальности и реализацию основных положений постмодернистской эстетики: открытость текста, его смысловую децентрацию, размывание границ, иронию, антидидактизм и игру.

Сам термин «интертекстуальность» был введен Ю.Кристевой на основе анализа концепции «полифонического романа» М.Бахтина, зафиксировавшего феномен диалога текста с текстами, предшествующими и параллельными ему во времени. В постмодернизме взаимодействие текста со знаковым фоном выступает в качестве важного условия смыслообразования: «всякое слово (текст) есть... пересечение других слов (текстов)», «диалог различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [6, 23]. По оценке Р.Барта, «основу текста составляет... его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки», и, собственно, текст – как в процессе письма, так и в процессе чтения – «есть воплощение множества других текстов,

бесконечных или, точнее, утраченных (утративших следы собственного происхождения) кодов» [4, 67]. Таким образом, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах... Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [4, 68]. Смысл возникает именно как результат связывания между собой этих семантических векторов, выводящих в широкий культурный контекст, выступающий по отношению к любому тексту как внешняя семиотическая среда. Включение в текст мотивов, аллюзий и реминисценций из других произведений, с одной стороны, является иллюстрацией принципа нонселекции, а с другой – создает образ единого гипертекста культуры.

Таким образом, интертекстуальность не сводится к простой цитатности. «Мир как текст» – так можно обозначить данную концепцию, размывающую традиционную границу между искусством и реальностью. Эта идея становится определяющей для трансформации жанра биографии в творчестве Акройда: он ставит на один уровень реальных писателей, героев их произведений и вымышленных им самим персонажей, смешивает действительные факты жизни О.Уайльда, П.Б.Шелли, Дж.Милтона, Т.Чаттертона и др. со сценами из их текстов и «альтернативными» вариантами развития судеб. Эта тенденция свойственна современному варианту жанра биографии и соответствует, по мысли А.Шубиной, духу времени: «В середине XX века под воздействием постмодернистской идеи «смерти автора» и освобождения текста от власти идеологии, биография претерпела дальнейшие некоторые изменения и стала гибридной формой, воссоздающей возможную, но, в итоге, вымышленную версию жизни героя. Осознанность непознаваемости

абсолютной истины является здесь в осознанной невозможности написания достоверной биографии – поскольку каждый автор может предложить лишь одну из множества интерпретаций» [12, 9]. Использование Акройдом интертекста как раз и способствует превращению биографии в открытую цитатно-гибридную форму, предполагающую свободу читательской интерпретации.

Вместе с тем интертекстуальность в разных типах повествования у Акройда имеет свои особенности. Роман «Завещание Оскара Уайльда» строится как дневник, написанный от лица главного героя, поэтому важнейшее место в нем занимают аллюзии и реминисценции, связанные с жизнью данного английского писателя и его произведениями. Акرويد использует знаковые имена (Констанс – жена, Бози – любовник, Сирил и Вивиан – дети), ссылки на события (например, суд над Оскаром Уайльдом, тюрьма, знакомство с Сарой Бернар и др.), создавая своеобразный фактический каркас повествования. Вместе с тем акцент автор делает не на самих событиях, а на их интерпретации героем, что позволяет лучше раскрыть тип его мировосприятия. У Акройда Уайлд воспринимает свою жизнь как текст, поэтому свое осуждение расценивает лишь как неправильную интерпретацию: «Я всегда утверждал, что интерпретация интереснее самого факта; к несчастью, я оказался прав. Меня погубили грязные интерпретации, данные людьми моим поступкам, – забавно, правда?» [2, 37].

В то же время Акرويد стремится подчеркнуть неоднозначность Уайлда, изменить сложившийся стереотипный образ. Именно поэтому герой показан не только в контексте его связей с юношами и любви к спиртному («Всю жизнь я испытываю сильнейшее влечение к спиртному...» [2, 21], «Я постоянно нуждался в возбуждении, рождаемом погоней, и мне неважно было, что представляет собой добыча» [2, 41]), но и как любящий отец и муж: «Странно: копаясь в обломках прошлого, я

извлекаю только мелочи – помню, например, игрушечную повозку, которую я подарил Сирилу... Вивиан почему-то всегда плакал, когда я брал его на руки, и я утешал его пастилками...» [2, 56]. Таким образом, используя ссылки на факты жизни Уайлда, Акройд стремится показать биографию своего героя через призму его идей, поэтому переносит внимание с самого факта на его интерпретацию. Образ главного героя также для Акройда символичен, что он и пытается показать читателю через мысли, приписываемые Уайлду: «Судьба порой делает из человека то, что он больше всего презирал. Чем же я стал – я, которого ждало величие подлинного мастера? Символом современного общества во всех его взлетах и падениях» [2, 73]. Так ненавязчиво дается объяснение Акройдом значимости фигуры Уайлда.

В романе также можно выделить отсылки к другим текстам (Данте, Бодлер, Гюисманс, Нерваль и др.), которые позволяют вписать творчество Уайлда в определенную литературную традицию и показать истоки его формирования, а также в ненавязчивой форме дать анализ ключевых произведений (к примеру, романа «Портрет Дориана Грея»). Так за счет реминисценций Акройд соединяет художественное повествование и литературоведческий анализ, представляет своего героя как особый тип сознания, живущего текстами и не видящего границ между реальностью и произведением. К примеру, Уайлд отождествляет себя с героями романа «Портрет Дориана Грея» – свои отношения с Бози воспринимает как отношения Дориана Грея с лордом Генри: «Я стал не другом Бози, а его кумиром. Его восхищение льстило моему тщеславию, и, взяв в руки его характер, я принялся лепить его по своему образу и подобию» [2, 51]. Текст английского классика и его жизнь переплетаются.

Имена писателей и поэтов зачастую используются, чтобы объяснить специфику творчества Уайлда через параллели с другими авторами: «Я прочитал Бодлера и был очарован его прозаизмами; сходным образом

позднее меня пленила поэзия книги «A Rebours» с ее диковинными запахами и красками. Гиюсманс – великий пророк, предсказавший наступление века искусственности» [2, 63] (здесь говорит уже сам Акرويد, житель 21 века). Влияние французского символизма на творчество Уайлда всячески подчеркивается автором: «Ведь именно чтение французских поэтов побудило меня неустанно искать переживаний, чреватых отчаянием, столь ценным мною в литературе» [2, 63]. Вместе с тем, показывая увлеченность Уайлда тем или иным писателем, Акرويد, будучи критиком, в ненавязчивой форме дает читателю анализ истоков эстетики английского классика: «Полюбился мне и Готье... Я могу назвать немало имен: Флобера я чтил умом, Стендаля – сердцем, Бальзака – манерой одеваться» [2, 64] (парадокс в духе О.Уайлда).

Кроме этого, герой романа постоянно ищет аналогии своей жизни в литературе и ставит себя в один ряд с героями: «Три моих любимейших литературных персонажа – это Жюльен Сорель, Люсьен де Рюбампре и я сам...» [2, 65]. В этой цитате присутствует и еще одна важная для творчества Уайльда мысль, которую передает автор, – победа текста над жизнью. Этим объясняется и своеобразная автоцитация Акроида, к примеру, он пишет от лица своего героя: «В те я с восхищением думал о Чаттертоне, По и Бодлере, об их жуткой судьбе...» [2, 68]. У самого Акроида есть романы, посвященные Чаттертону и По.

Особый уровень реминисценций – имитация стиля Уайльда, его афоризмов, парадоксов и притч, к примеру «Деньги подобны человеческой близости – когда они есть, о них не думаешь, когда их нет, не думаешь ни о чем другом» [2, 48]; «Современная эстетика – всего лишь продолжение современной морали» [2, 76] и др.

В целом литературный интертекст дает возможность Акроиду интерпретировать творчество своего героя и вписать его в определенную культурную парадигму. Также используемые реминисценции вводят мотив

трагической судьбы художника, который становится определяющим для данного романа, и помогают демифологизировать сложившийся образ Оскара Уалда, представить его с новой стороны, используя излюбленный самим Уайлдом метод парадокса.

Ту же функцию демифологизации мы можем наблюдать в романах «Мильтон в Америке» и «Журнал Виктора Франкенштейна», которые относят к жанру «альтернативных» историй. Так, в первом романе Акройд придумывает новую биографию великого английского поэта Дж.Милтона, который, спасаясь от преследований со стороны короля, уезжает в Америку к пуританским поселенцам Новой Англии. Пуритане выбирают его главой общины, переименовывают поселение в Нью-Мильтон, и поэт начинает строить идеальное государство, руководствуясь строгой моралью и правилами пуританства. Но власть постепенно портит его, Милтон становится все более жестоким и бескомпромиссным и развязывает войну с соседним поселением, жертвуя жизнями многих людей ради идеи, которая кажется ему единственно верной. Здесь, вероятно, представлена точка зрения самого Акройда, который как человек 21 века и как постмодернист боится власти метанарративов и догматизма.

Параллельно с внешним, разворачивается и внутренний сюжет о слепоте героя, которая приобретает символическое значение – это страх реальности, нежелание видеть жизнь такой, как она есть. Периодически Милтон пропадает из поселка и скитается по пустыне, где встречает индейцев, вернувших ему зрение. Он начинает жить двойной жизнью – слепца в поселке и зрячего на свободе, вдали от всех людей: общество, его догмы и правила делают людей слепыми. Получив свободу от общества, герой получает и зрение. Но в финале Милтон все же окончательно погружается во тьму, словами о которой и заканчивается роман: «...Я снова погружен в ночь и тьму... Тьма. Тьма. Тьма. Все та же тьма. Это конец. Это начало всех наших бедствий. Слепец шагнул вперед и, плача,

пустился в одинокий путь сквозь лес» [3, 207]. Соответственно, моральное падение героя и неспособность оценить свои поступки, увидеть себя со стороны подчеркивается слепотой. Акройд использует ссылку на факт биографии Милтона, чтобы акцентировать его духовную деградацию.

В то же время основой текста становятся не столько факты жизни английского поэта, сколько идеи, волновавшие его (грех, искупление, Бог и др.), поэтому довольно большое число реминисценций связано с произведениями Милтона. Так, названия частей романа отсылают к поэме «Потерянный рай»: заглавие первой части («Эдем») содержит намек на образ рая – так представлял себе Америку и Милтон, и Гус. Вторая часть («Падение») – ссылка на центральный сюжет «Потерянного рая» – грехопадение человека. Эта метафора разворачивается автором, который добавляет новые ассоциации – это и падение Люцифера, с которым все больше начинает отождествляться Милтон. Не случайно в финале он погружен во тьму. Так Акройд соединяет судьбу Милтона с сюжетом его произведения.

Библейские реминисценции представлены на разных уровнях текста и далеко не случайно сопровождают образ Милтона. Он сам был пуританином, человеком крайне религиозным, что и подчеркивает таким образом Акройд. Даже сюжетная основа романа – отъезд Милтона в Америку – сопоставляется с библейским мифом о земле обетованной, о которой рассуждает герой («Мы вышли на плоскую верхушку, и передо мной открылись долины и холмы, леса и озера, а также белые горы вдали. Когда я описал ему эту картину, он хлопнул в ладоши. «Вышедши из Содома, мы достигли земли Ханаана! Природа излила свои дары...» [3, 52]).

Кроме того, сам Милтон называет свое путешествие паломничеством, которое традиционно является путем к духовным святыням, хотя для героя этот путь оказывается, напротив, грехопадением.

Библейские мотивы подкрепляются соответствующими символами: например, когда герои подплывают к берегам Америки, к ним прилетает голубь – знак избавления от греха и начала новой жизни («птица...символ спокойствия — перелетела к нам через зачарованные волны. Пусть бы она держала что-нибудь во рту. Веточку. Цветок. Что угодно» [3, 45]). Милтон ждет благой вести, что и заметно и в его просьбе о веточке.

Еще одна библейская реминисценция – образ Христа, с которым себя сравнивает сам герой – он исчезает из поселка, уходит в пустыню, где и проводит в уединении некоторое время («Верно, Спаситель пробыл тридцать дней в пустыне. Я должен научиться следовать Его божественному примеру» [3, 91]). Именно этот период жизни Христа символичен – в пустыне Иисус борется с искушениями и отказывается от власти дьявола. Милтон также переживает период искушения властью – и не выдерживает его, становясь жестоким тираном, которому нужно беспрекословное подчинение людей.

С другой стороны, мотив земли обетованной и странствия позволяют провести параллель с образом Моисея, который водил свой народ по пустыне. Милтон схож с данным библейским образом: он также является главой общины, люди готовы идти за ним и даже в его образе подчеркиваются черты Моисея – посох, борода («Ради столь торжественного события я запасся также деревянным посохом... «Это он, – пронесся шепот. – Он вступает сюда словно пророк» [3, 80]). Библейский образ сатаны также представлен в тексте через повторяющийся мотив змея.

Данные библейские аллюзии и реминисценции выполняют в романе несколько функций: с одной стороны, они усиливают значительность самого повествования, представляя его как вечную историю о поиске земли обетованной, искушении и падении. Центральный христианский сюжет представлен здесь через «виртуальную» судьбу Милтона. С другой

стороны, эти реминисценции позволяют воссоздать сам тип сознания Милтона, который живет данными образами и воспринимает свою жизнь и всю реальность через призму библейского текста. Мир для него наполнен символами и христианскими сюжетами, поэтому и себя он видит героем Библии. Здесь Акройд делает попытку через своего героя исследовать протестантизм как тип мировосприятия и мышления. Он подчеркивает догматизм суждений Милтона, его категоричность, непримиримость и даже жестокость, которые и приводят к войне между поселениями. Стремление к моральной строгости и чистоте оборачивается лицемерием и кровопролитием: в главах, где повествование ведется от лица Милтона, описывается ночь, которую он, опьяненный травами, проводит с молодой индианкой, а затем, будучи не в силах принять своего греха, велит казнить девушку. Да и война начинается из-за излишней, по мнению Милтона, свободы и веселости соседей. На примере своего героя Акройд словно исследует причины религиозных войн, обращая внимание на сам тип бескомпромиссного религиозного сознания, не признающего полумер. Одновременно с этим он хорошо показывает жизнь первых поселенцев Америки, полную опасностей и кровавых стычек с соседями.

Создавая «альтернативную» историю жизни Милтона, Акройд ставит целью разрушить сложившийся стереотипный образ английского поэта, изменить миф о Милтоне. Отсюда акцент на неоднозначности своего героя, сочетании в нем высокого и низкого, что лишь подчеркивается отношениями со слугой Гусом – реминисценцией на пару «Дон Кихот – Санчо Панса» из романа Сервантеса. Гус заботится о материальном благополучии, практичен и реалистичен, Милтон, напротив, устремлен к возвышенному, живет в мире символов и библейских текстов (как Дон Кихот жил рыцарскими романами), стремится побороть мировое зло (как и Кихот): «Но я не услышал ничего, кроме все того же: «Христос, спаси нас, Христос, спаси нас, Христос, спаси нас». — «Я начинаю думать, сэр, что,

если мы хотим спастись, нам нужно двигаться» [3, 57]. Милтон не думает о житейских удобствах, но в то же время привык их получать и ждет этого от Гуса. Символическое мышление Милтона и реальное, житейское Гуса противопоставляются, но Акройд играет с привычным значением этой архетипической пары: образ Кихота-Милтона у него снижается, а образ Санчо-Гуса, напротив, возвышается. Автор показывает отрицательные стороны образа Милтона: пассивность, умение использовать окружающих, грубость. К примеру, так он разговаривает с Гусом:

«– Скажи мне, Гусперо, что там?

– Серые камни, вроде мрамора. Крупная галька. Высокая трава. ...

– Недоумок. Вглядиись получше» [3, 47].

Имя слуги также символично и отсылает к Яну Гусу – чешскому проповеднику, который обличал нравы духовенства, призывал лишить церковь собственности, подчинить ее светской власти, требовал реформы церкви и был сожжен в 1415 году. Его казнь положила начало гуситским войнам. Герой Акройда отчасти оправдывает эту историческую ассоциацию, пойдя против духовенства в лице Милтона и изобличая его нрав, так что и тут мы сталкиваемся с постмодернистской игрой.

Другие литературные реминисценции, используемые в романе, связаны прежде всего с образом самого Милтона. Ярким примером является сон героя, который представлен как поток сознания в стиле Дж.Джойса или М.Пруста и насыщен цитатами. В частности, мы видим параллели Милтона со слепым Самсоном, отсылки ко времени молодости и занятий, мифологические образы, связанные с плаванием (цитата из поэмы Милтона «Лисидас», реминисценция, связанная с произведением Лукиана «Менипп, или путешествие в подземное царство» и др.). Подобный интертекст используется, чтобы раскрыть внутренний мир героя и показать его образованность.

Таким образом, отсылки к фактам биографии Милтона, явные и скрытые цитаты из его текстов должны подтвердить логику развития характера, создать иллюзию правдоподобия происходящего и в то же время они помогают автору описать особый тип религиозного символического сознания, который он считал присущим Милтону. В целом Акرويد взял три основные составляющие мифа Милтона: поэт, политик, пуританин, – и показал каждую из них, подкрепляя аргументированность своей трактовки реминисценциями и аллюзиями.

Роман «Журнал Виктора Франкенштейна» практически целиком является реминисценцией на историю, рассказанную почти двести лет назад английской писательницей Мэри Шелли. Ее книга «Франкенштейн, или Современный Прометей» стала очень популярной еще в XIX веке, а в массовом сознании XX столетия появляется большое количество интерпретаций данного сюжета, продолжений, версий и т.д. [14, 5] Для постмодернистской литературы произведение Мэри Шелли выступает в качестве богатейшего претекста, позволяющего использовать легко узнаваемый сюжет для создания современной картины мира. Постмодернистское перевоссоздание (re-enaction), неожиданная модификация идейной, тематической, образной цитаты, когда ностальгия по классической традиции соединяется с новым фантазийно-лирическим переосмыслением авантекста, формирует особую «мерцающую» эстетику [14, 69]. И чем произведение известней (а для проявления «мерцающего» эффекта необходима узнаваемость текста и эстетом, и широким читателем), тем шире возможности постмодернистского плюрализма.

Питер Акرويد при сохранении внешней канвы сюжета Мэри Шелли отчасти переосмысливает ее текст и строит свой роман как повествование от лица главного героя – создателя знаменитого монстра. При этом он и использует сложившийся в культуре стереотипный сюжет о Франкенштейне, и одновременно разрушает его. Виктор Франкенштейн,

студент Оксфорда, используя новейшие достижения науки, решается на эксперимент: он пытается с помощью электричества реанимировать мертвое тело. В результате возникает существо, обладающее сверхчеловеческими возможностями, которое чудовищным образом мстит своему создателю, убивая тех, кто ему дорог. При этом в рассказе существа почти буквально воспроизводится сюжет романа Мэри Шелли. Финал романа довольно неожиданный: существо живет только в сознании героя и преступления совершил сам Виктор Франкенштейн.

Так Акройд решает тему чудовища, заявленную в исходном романе, – зло живет в самом человеке, причем он его может и не осознавать. К преступлениям героя приводит начальная мысль: он хотел стать Творцом, играть роль Бога, оживляя мертвые тела. Дальнейшие убийства – лишь следствия его идеи о превосходстве над остальными, о праве распоряжаться чужими жизнями. Не случайно в романе дана реминисценция на роман Ф.Достоевского «Преступление и наказание». Акройда волнуют те же вопросы морали и жертвы ради высокой идеи – победить смерть. И у русского классика, и у английского современного писателя решения схожи: ни одна даже самая благородная идея не оправдывает преступления.

В композиции произведения угадываются реминисценции и на роман Ч.Паланика «Бойцовский клуб», где герой также приписывал преступления своему знакомому, который существовал лишь в его воображении, и на повесть Р.Л.Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». У Акройда присутствует тот же мотив раздвоения личности, одновременного существования в человеке сил добра и зла, но воплощение отрицательного начала оказывается не столь вещественным, это игра разума героя. Так в контексте виртуальных реальностей, столь популярных в постмодерне, переосмысливается тема двойников, идущая от романтизма.

Другая составляющая сюжета романа – частично «альтернативная» биография П.Б.Шелли, именно реминисценции на его жизнь составляют фактографическую основу повествования. Так, главный герой знакомится с Шелли в Оксфорде, где действительно учился английский романтик и откуда был исключен за трактат «Необходимость атеизма». Этот факт присутствует в повествовании Акройда, как и реальное прозвище поэта – «безумный Шелли» [1, 9]. При этом автор следует своему принципу не только представлять в романе факты, но и интерпретировать их. Наиболее ярко это проявляется в повествовании о женитьбе Шелли на дочери трактирщика: Акرويد дает объяснение этому факту – поэт стремился избавить Гарриет от тяжелой жизни и беспросветного труда и дать ей свободу. Таким образом, его женитьба представлена как реализация идеи о свободе и женских правах. Но вместе с тем автор изменяет историю, представляя свой, «альтернативный», вариант: если в действительности Гарриет Шелли покончила с собой, узнав об увлечении мужа дочерью философа Годвина Мэри, то в романе Акройда она была убита героем. Также отъезд с Байроном в Женеву представлен вовсе не изгнанием, как это было на самом деле. Вместе с тем само знакомство с великим романтиком, творческие беседы Байрона и Шелли, отношения между Мэри и поэтом, гибель Шелли в море воспроизведены в романе в соответствии с фактами. Так Акرويد размывает границы между реальностью и текстом, представляет вымышленные события как вполне вероятные. Именно поэтому аллюзии на факты жизни П.Б.Шелли даны вперемежку с цитатами из его произведений – они представляют саму личность поэта, его внутренний мир. К примеру, в описании походки Шелли дана отсылка к его «Оде западному ветру»: «При ходьбе он слегка покачивался, будто от порывов ветра» [1, 4].

Также в упоминании некоторых произведений присутствует игра: часто даются цитаты из поэмы Шелли «Освобожденный Прометей» –

своеобразная ссылка на название произведения Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Образ Прометея в романе сопоставляется с главным героем, который так же бросает вызов богу: франкенштейновский сюжет является романтической интерпретацией мифа о Прометее, похитившем огонь у богов и спасшем людей от гибели.

Реминисценции на образ и творчество Шелли присутствуют и на более глубинном уровне его философии. К примеру, при знакомстве Биши и Виктора последний сравнивает поэта с природными стихиями: «Сперва мне показалось, что он весь - огонь, однако природе его присущи были и другие черты: текучие, податливые, изобильные, подобные окружавшей нас воде» [1, 7]. Природное начало – высшая сила, согласно мировоззрению Шелли, что и подчеркивается подобными сравнениями.

В целом при описании образа поэта Акرويد, как ни странно, отступает от своего принципа разрушения стереотипного образа. Шелли действительно предстает у него пылким, тонко чувствующим человеком, бунтарем и визионером, что соответствует общепринятому мифу. А вот другой великий английский поэт, Байрон, изображен вовсе не пламенным борцом за свободу, а толстеющим, не слишком приятным человеком, снобом, который любит производить впечатление на других, актерствовать: «Говоря по чести, я успел проникнуться к его светлости определенной неприязнью. Он производил впечатление истинного хищника, в смысле как духовном, так и нравственном, - хищника, который, насытившись содержимым другого, небрежно отбрасывает его в сторону...» [1, 156].

Кроме реминисценций, связанных с жизнью и творчеством Шелли и Байрона, в романе присутствует еще один уровень ссылок, которые направлены на создание образа эпохи, самой поэтической среды романтиков, именно с ней связаны имена У.Вордсворта, Колриджа, Р.Саути, Дж.Китса. Примерами скрытых аллюзий могут быть косвенные

отсылки к произведениям того времени. К примеру, когда герои живут на берегу Женевского озера, вскользь упоминается о Шильонском замке – отсылка к «Шильонскому узнику» Байрона или о Мармионе – намек на соответствующее произведение В.Скотта. Присутствуют также аллюзии на произведения Дж.Милтона и Данте. В итоге к данному роману применим принцип слоеного пирога, описанного У.Эко в «Заметках на полях к “Имени розы”»: наряду с явными и общеизвестными реминисценциями присутствуют и скрытые, ориентированные на более эрудированного читателя [13, 29].

Таким образом, в данном произведении основная реминисценция на роман М.Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» становится для Акройда способом раскрыть ряд философских и моральных проблем: что есть жизнь человека и где граница, отделяющая ее от смерти, может ли человек стать творцом, что есть реальность и воображение и т.д. Вместе с тем одна из важнейших тем романа – трагедия талантливой личности, не находящей признания у других, обреченной на одиночество, как Виктор Франкенштейн, как и герои других романов Акройда. Большинство реминисценций связано как раз с этой темой и показывает трагичность судеб, а также создает общий образ атмосферы того или иного времени. Так через литературные аллюзии и реминисценции Акرويد воскрешает XIX век со всеми его увлечениями и противоречиями, а также акцентирует проблему гуманности научного эксперимента.

В целом можно сделать вывод, что в романах П.Акройда интертекст может присутствовать в виде скрытых или явных цитат, ссылок на исторические и литературные факты, имитации стиля того или иного автора. Чаще всего реминисценции используются не только для создания образа героя, но и для одновременного разрушения его привычного восприятия, мифа; также они позволяют английскому писателю, сохраняя художественность повествования, одновременно комментировать

произведение, анализировать творчество героя и тем самым просвещать читателя. Но использование реминисценций – это и часть философии П.Акройда, для которого в познании истины истории и жизни первичен не факт, но текст, сохраняющий человеческую культуру и память.

Литература

1. Акройд П. Журнал Виктора Франкенштейна. М.: Астрель, 2010
2. Акройд П. Завещание Оскара Уайльда. М.: Б.С.Г. – Пресс, 2000
3. Акройд П. Мильтон в Америке. СПб.: Амфора, 2002
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: ИГ Прогресс, 1994
5. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001
6. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. М.: ИГ Прогресс, 2000
7. Липовецкий М. Словарь литературоведческих терминов. М.: Астрель, 2003
8. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодерна. СПб.: Алетейя, 2000.
9. Не верю в утрату доминирующего положения английской культуры: Интервью с Питером Акройдом // Частный корреспондент. 2009. 21 мая
10. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008
11. Струков В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда. Воронеж: Полиграф, 2000
12. Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: автореф. дис. ... канд.филол. наук : 10.01.03 / А.В.Шубина; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. СПб., 2009
13. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» //Иностран. литература. 1998. № 10
14. The Endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley's Novel / Ed. by G.Levine and U.C.Knoepfelmacher. Berkley, Los Angeles, L., 1979

References

1. Akroj'd P. Zhurnal Viktora Frankenshtejna. M.: Astrel', 2010
2. Akroj'd P. Zaveshhanie Oskara Uajl'da. M.: B.S.G. – Press, 2000
3. Akroj'd P. Mil'ton v Amerike. SPb.: Amfora, 2002
4. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika. M.: IG Progress, 1994
5. Il'in I.P. Postmodernizm. Slovar' terminov. M.: INION RAN – INTRADA, 2001
6. Kristeva Ju. Bahtin, slovo, dialog i roman. M.: IG Progress, 2000
7. Lipoveckij M. Slovar' literaturovedcheskih terminov. M.: Astrel', 2003
8. Man'kovskaja N.B. Jestetika postmoderna. SPb.: Aletejja, 2000.
9. Ne verju v utratu dominirujushhego polozhenija anglijskoj kul'tury: Interv'ju s Piterom Akrojdom // Chastnyj korrespondent. 2009. 21 maja
10. P'ege-Gro N. Vvedenie v teoriju intertekstual'nosti. M.: Izdatel'stvo LKI, 2008
11. Strukov V. V. Hudozhestvennoe svoebrazie romanov Pitera Akrojda. Voronezh: Poligraf, 2000
12. Shubina A.V. Problema biograficheskogo zhanra v tvorchestve Pitera Akrojda: avtoref. dis. ... kand.filol. nauk : 10.01.03 / A.V.Shubina; Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A.I. Gercena. SPb., 2009

13. Jeko U. Zametki na poljah «Imeni Rozy» //Inostr. literatura. 1998. № 10
14. The Endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley's Novel / Ed. by G.Levine and U.C.Knoepflmacher. Berkley, Los Angeles, L., 1979