

Мир науки. Социология, филология, культурология <https://sfk-mn.ru>

World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies

2023, Том 14, № 4 / 2023, Vol. 14, Iss. 4 <https://sfk-mn.ru/issue-4-2023.html>

URL статьи: <https://sfk-mn.ru/PDF/50FLSK423.pdf>

5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Шанина, Ю. А. Семантика и функции садового пространства в английском романе рубежа XX–XXI веков /

Ю. А. Шанина // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2023. — Т. 14. — № 4. — URL:

<https://sfk-mn.ru/PDF/50FLSK423.pdf>

For citation:

Shanina Yu.A. Semantics and functions of garden in the English novel at the turn of the XX–XXI centuries. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*. 2023; 14(4): 50FLSK423. Available at:

<https://sfk-mn.ru/PDF/50FLSK423.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.)

УДК 821.111.0

Шанина Юлия Александровна

ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы», Уфа, Россия

Заведующая кафедрой «Русской литературы»

Кандидат филологических наук, доцент

E-mail: shanina.julia.a@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3857-0749>

РИНЦ: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=627432

Семантика и функции садового пространства в английском романе рубежа XX–XXI веков

Аннотация. Целью данной статьи является определение особенностей интерпретации садового пространства и его роли в художественном мире современного британского романа в соотнесении с предшествующей культурной традицией. Предметом исследования явились романы «Зримая тьма» («Darkness Visible», 1979), «Ритуалы плавания» («Rites of Passage», 1980) У. Голдинга, «Пятый ребенок» («The Fifth Child», 1988) Д. Лессинг, «Цементный садик» («The Cement Garden», 1978), «Искупление» («Atonement», 2001) И. Макьюэна, «Беременная вдова» («The Pregnant Widow», 2010) М. Эмиса, созданные на разных этапах эпохи постмодерна и посвященные проблемам духовного становления современной личности, судьбам британской культуры. Их сопоставительный анализ, основанный на принципах структурно-семиотического и сравнительно-исторического подходов, показывает, что пространство сада имеет различные функции в художественной структуре перечисленных текстов. Оно служит средством отражения духовного состояния героев, также используется в качестве культурного кода, который в силу повышенной семиотичности придает происходящему в произведении широкое философское и социальное обобщение. Кроме того, во всех романах сад выступает как часть художественного пространства, которое, как правило, в соотношении с другими его значимыми элементами приобретает характер модели действительности, восходящей к определенному жанровому образованию и мировидению. Благодаря этому авторами актуализируется широкий спектр смыслов образа сада, включающий традиции античной и библейской мифологии, культуры Возрождения, английского усадебного романа и идеи руссоизма. Весь комплекс культурных кодов, связанных с садовым пространством, подвергается переосмыслению в современном английском романе, что отражает глубокий кризис духовного самоопределения как отдельной личности, так и общества в целом.

Ключевые слова: английский роман; У. Голдинг; Д. Лессинг; И. Макьюэн; садовое пространство; М. Эмис

Садово-парковое искусство занимает особое место в культуре Британии, что находит яркое отражение в особенностях хронотопа английского романа на всех этапах его развития и в различных жанровых разновидностях (усадебный, готический роман, роман воспитания). В частности, образ сада является неотъемлемой частью художественного пространства усадебного романа, в котором выступает как социокультурное явление, способствующее точному отражению специфики уклада жизни английского общества предшествующих столетий. Не случайно в знаменитом романе Дж. Барнса «Англия, Англия» в перечне всего «самого наианглийского» герои указывают и садоводство. Изучению этого феномена посвящен ряд исследований отечественных ученых-филологов (Н.Ю. Гончаровой [1], Н.И. Пушиной [2], Т.А. Склизковой¹, Е.А. Фельдман [3] и др.), которые раскрывают особенности интерпретации образа сада, его роль и символику в художественной системе отдельных произведений или ряде романов, объединенных общими тенденциями.

Результаты исследований отечественных и зарубежных литературоведов в области данной проблематики свидетельствуют о том, что в классической английской литературе и культуре сад как художественное пространство приобретает свойства «зоны повышенной семиотичности», связанной с набором устойчивых характеристик и значений: «Сад рассматривается как знак в тексте и как текст в контексте культуры» [2, с. 38, 41]. При этом британский роман продолжает традиции античной культуры и литературы, в которой «любой сад является артефактом или материальной манифестацией искусства. Это свойство сада было кодифицировано в поэзии, и тем самым сад был поднят на более высокую ступень, семиотизировался, разъединяясь со своим реальным прототипом» [4, с. 149].

В английских романах XX века образ сада продолжает занимать существенное место, но, как и другие явления культуры прошлого, он подвергается рефлексии. Во многом актуализация данного образа объясняется учеными обстоятельствами краха Британской империи, когда особенно важным становится вопрос о дальнейших судьбах национальной идентичности. С этим тезисом нельзя не согласиться, но в то же время, на наш взгляд, трансформация семантики и функции садового пространства уже на рубеже XX–XXI веков обусловлена причинами, выходящими за рамки этой проблематики. Поэтому представляется актуальным определение особенностей интерпретации садового пространства в современной английской литературе, его роли в художественном мире современного британского романа в соотношении с предшествующей культурной традицией. Указанный аспект художественной структуры романов является особо значимым в связи с идеей Д.С. Лихачева о том, что «сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении» [5, с. 8]. Таким образом, раскрытие особенностей содержания образа сада является показательным для определения специфических черт европейской культуры рубежа XX–XXI веков.

Предметом исследования явились романы, которые были созданы на рубеже XX–XXI веков и в которых пространство сада выступает частью художественной топографии произведения, но вместе с тем имеет символический смысл: «Зримая тьма» («Darkness Visible», 1979), «Ритуалы плавания» («Rites of Passage», 1980) У. Голдинга, «Пятый ребенок» («The Fifth Child», 1988) Д. Лессинг, «Цементный садик» («The Cement Garden», 1978), «Искупление» («Atonement», 2001) И. Макьюэна, «Беременная вдова» («The Pregnant Widow», 2010) М. Эмиса.

¹ Склизкова Т.А. Образ Аркадии в английском романе XX века: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Владимир, 2012. 23 с.

Их отбор основан на нескольких принципах. Прежде всего, все они созданы писателями первого ряда, которые являются лауреатами многих престижных литературных премий и чье творчество оценивается англоязычным литературоведением как наиболее значимое в истории современной британской литературы. Кроме того, они были написаны в разные десятилетия эпохи постмодерна, поэтому их сопоставительный анализ позволяет выявить общие тенденции в трансформации садового пространства как определенного культурного кода. Наконец, сюжет большинства из них основан на автобиографических мотивах, а проблематика отличается социальной заостренностью.

В целом ряде работ традиционной преамбулой к рассмотрению особенностей образа сада в том или ином романе английской литературы является освещение истории формирования садово-паркового искусства в Англии и его роли в британской культуре. Поэтому обращение к этому вопросу в данной работе представляется излишним. Новые тенденции в интерпретации садового пространства в современном английском романе будут рассмотрены с точки зрения культурологических концепций, отраженных в фундаментальных исследованиях Д.С. Лихачева о садово-парковых стилях, П. Акройда о специфике английской ментальности, в работах А.В. Ананьевой, А.Ю. Веселовой, Н.И. Пушиной, Т.В. Цивьян и др., в которых раскрывается содержание сада как знака британской и общеевропейской культуры. Методологической основой работы явились принципы сравнительно-исторического и структурно-семиотического подходов.

Обобщая способы взаимодействия сада и текста, исследователи считают, что «на уровне семантики сад и текст могут служить друг другу источником и поводом для возникновения как целого объекта — произведения садово-паркового искусства или литературы, так и отдельного фрагмента, детали или мотива сада в тексте и текста в пространстве сада» [6, с. 351]. Так, в романах Уильяма Голдинга (1911–1993) «Зримая тьма» и «Ритуалы плавания» сад выступает как художественная деталь, фрагмент разнопланового художественного пространства произведения. В первом из них основные события разворачиваются в провинциальном английском городке Гринфилде и отнесены к середине XX века. Произведение посвящено поискам путей духовного прозрения современной личности среди мира практичности, рациональности и меркантилизма. В самом общем смысле оно является современным вариантом мифа о явлении Мессии, Спасителя, в роли которого выступает Мэтью Семптимус Виндрав [7]. Его жизненным исканиям противопоставлена судьба сестер Тони и Софи Стэнхоуп как пример эгоистических устремлений современного человека. С точки зрения художественного своеобразия, роман представляет собой образец интеллектуальной прозы XX века, что находит отражение в сложной поэтике названий, скрытом и явном цитировании, обращении к символике чисел. Многочисленные библейские и мифологические аллюзии, намеки и недосказанность в тексте вовлекают читателя в своеобразную игру смыслами. В этом плане садовое пространство не является исключением. Этот «небольшой клочок Гринфилда имеет существенное символическое значение» [8, с. 298] и выступает как часть сложной системы мифопоэтических образов, которые приобретают различные оттенки смыслов благодаря резкой смене точек зрения в повествовании, раскрывающей крайний антагонизм героев.

Первоначально садовое пространство лишь эпизодически упоминается в повествовании о детстве Софи и Тони. Сад расположен внутри одного из кварталов и на протяжении первых двух глав автор только упоминает, как по садовой тропинке («*the garden path*») девочки пробегают от родительского дома до конюшни, куда их отселила любовница отца Винни. Наперекор традициям английской детской литературы, в которой «невинность детства часто представлялась в окружении английского сада», изображавшегося как «убежище или святилище» [9, с. 415], пространству сада героини Голдинга не придают никакого значения.

Ярким контрастом этому равнодушию станут впечатления Эдвина Белла и Сима Гудчайлда, которые, спустя годы, избирают конюшню, расположенную внутри сада, местом заседания своего Философского общества. На склоне лет герои ощущают потребность в приобщении к духовным идеалам и переживаниям. Эдвин полагает, что именно в саду Стэнхоупов их ждет «святость тишины»: «*The holiness of silence*», «*a private place farther down into the earth almost holding the sunlight like a cup and the quiet as if someone was there with two hands holding it all—someone who no longer needed to breathe*» [10, с. 243]. Исключительность этому месту придает и воспоминание героев о том, как дочери Стэнхоупа когда-то давно приглашали их на «кукольный чай» («*dolls' tea party*»). Первоначально Сим скептически относится к впечатлениям Эдвина, объясняя их «старческой сентиментальностью», но, оказавшись в саду, и сам поддается мистическому настроению, которое трудно передать словами: «*Each step you took down the steps — there were six of them — had a quite distinct quality. It was a kind of numbing, a muffling. <...> the whole process at once to the effect of going under water*» [10, с. 244]. Уподобление присутствия в саду погружению в воду позволяет соотнести данный эпизод с мистическим ритуалом, который проводит Мэтти в глуши австралийских лесов: он совершает своеобразное крещение, пройдя в веригах по дну лесного озера. Обряд знаменует окончательное освобождение Мэтти от мирских потребностей, духовное очищение, так и члены небольшого Философского общества, оказавшись в глубине сада, переживают своего рода духовное откровение: «*It began, continued, ceased. It had been a word. That beginning, that change of state explosive and vital had been a consonant, and the realm of gold that grew from it a vowel lasting for an aeon; and the semi-vowel of the close was not an end since there was*» [10, с. 245].

Таким образом, в восприятии Сима и Эдвина сад ассоциируется с тишиной, светом, святостью, невинностью и резко контрастирует с шумом и суетой города, которые отвлекают человека от духовных переживаний. Парадоксально, но в той же невероятной атмосфере зреют преступные замыслы повзрослевших Софи и Тони. В результате пространство сада, как и многие другие символические образы романа, приобретает амбивалентный смысл.

Дополнительные оттенки значений садового пространства возникают благодаря литературным аллюзиям. По мнению В. Тайгер, подробное перечисление диких цветов, произрастающих в саду, содержит отсылку на произведения У. Шекспира, поэтому «*неухоженный, заброшенный и безлюдный*» («*unkempt, abandoned and deserted*») сад «символизирует современную Англию» [8, с. 298]. На наш взгляд, в контексте отсылок к «Потерянному раю» Д. Мильтона в названии романа («Зримая тьма» является прямой цитатой из поэмы Мильтона) и к «Энеиде» Вергилия в эпиграфе сад приобретает более широкий мифопоэтический смысл. В поэзии Вергилия «сад содержит в себе некую особую ценность (первоначально сакральную — священное дерево) и поэтому нуждается не только в уходе, но и в охране», «его мистериальность подспудно ощущается» [4, с. 146–147]. Эта традиция была продолжена в поэме Мильтона «Потерянный рай», раскрывающей библейский миф о садах Эдема, которые воплощают духовное совершенство первых людей. В художественном пространстве романа «Зримая тьма» небольшой заросший сад среди городской суеты оказывается мистическим местом уединения героев, его тишина, особая атмосфера способствуют их самораскрытию: Мэтти впервые удается выполнить свою миссию пророка, Симу и Эдвину открывается духовная подоплека мира, Софи, напротив, здесь особенно остро ощущает власть собственной внутренней тьмы.

Таким образом, У. Голдинг актуализирует различные аспекты смысла садового пространства как культурного кода. Это и воплощение старой Англии, на которую столь не похожа современная страна, и сакральное место, и отражение веры в изначальную невинность человечества. Но, сталкивая противоположные точки зрения героев, автор одновременно передает глубокие сомнения в жизненности данных ценностей. С точки зрения писателя,

определенное содержание пространству сада, как и всему миру, придает сам человек, только он является источником добра и зла, делая выбор в пользу света духовной сущности мира или тьмы собственного Эго.

В романе Голдинга «Ритуалы плавания» образ сада представлен в более гротескном виде. Сюжет произведения связан с путешествием молодого джентльмена Эдмунда Тальболта из Англии в Австралию на борту бывшего военного судна в период наполеоновских войн. Сад здесь представлен в виде небольшой оранжереи, расположенной в покоях капитана Андерсона. Ведя светскую беседу, Тальболт иронично называет ее «*собственным парадизом*» («*private paradise*») капитана, но в дальнейшем развитие этой темы получает иносказательный смысл. С одной стороны, описание покоев капитана имеет важное значение в создании художественного пространства всего романа. Весь корабль, разделенный по вертикали на адский трюм, палубу и райский сад, обустроенный капитаном, а по горизонтали — белой линией у грот-мачты, выступает как модель всего английского общества, отличительной чертой которого является четкая сословная дифференциация. С другой стороны, образ сада дополняет и характеристику самого капитана. Так, рассуждая о своем пристрастии к выращиванию растений, Андерсон делает двусмысленное замечание: *But then, sir, he who gardens at sea must accustom himself to loss* [11, с. 101]. «Афористическая интонация высказывания капитана имеет зловещий подтекст» [12, с. 115]. Действительно, капитан решительно распоряжается судьбами людей и, исходя из этой циничной логики, он считает возможным впоследствии принести пастора Колли в жертву в качестве козла отпущения [13]. Кроме того, библейские отсылки в диалоге Тальболта и Андерсона о райских растениях в оранжерее уподобляют капитана одновременно и богу-садовнику, демиургу, и изгнанному из Рая Адаму (*I had a sudden thought, one worthy of a romancier, that perhaps the stormy or sullen face with which he was wont to leave his paradise was that of the expelled Adam* [11, с. 102]). Данные параллели имеют сатирический оттенок, поскольку власть Андерсона не распространяется дальше замкнутого пространства небольшого судна и не спасает от многочисленных испытаний в ходе плавания.

Кроме того, образ райского сада перекликается с другими библейскими аллюзиями, введенными в роман. Например, корабль, на котором Тальболт отправляется в плавание, напоминает герою Ноев ковчег. В совокупности с названием (в дословном переводе «Обряды перехода») события романа имеют более универсальное содержание. Это произведение о переходе в самом широком смысле слова, сложности экзистенциального выбора, который не может быть осуществлен человеком в парадигме традиционных представлений о Рае и Аде, добродетели и пороке [14]. Этим отчасти также обусловлена гротескность и ироничность образа райского сада как воплощения невинности и возможности духовного спасения человека. История пастора Колли становится для Эдмунда Тальболта важным жизненным уроком, раскрывающим всю сложность нравственного самоопределения человека, основой которого должно быть осознание собственного внутреннего хаоса и напряженные духовные искания.

В отличие от романов У. Голдинга в произведении Иэна Макьюэна (род. 1948 г.) «Цементный садик» («*The Cement Garden*», 1978) садовое пространство занимает одно из центральных мест, но его образ также имеет гротескный характер. События раскрываются с точки зрения Джека, который после смерти родителей вместе со своими братьями и сестрами изолируется от общества в семейном доме и претерпевает постепенную деградацию. Действие ограничено пространством дома семьи Джека, который окружен небольшим садом и расположен среди городской застройки. Сад вокруг дома — это детище отца главного героя. Его обустройство связано с несколькими, по своей сути, противоположными культурными традициями. *He had constructed rather than cultivated his garden according to plans. <...> There were narrow flagstone paths which made elaborate curves to visit flower beds that were only a few feet away. One path spiralled up round a rockery as though it was a mountain pass. <...> He alone called it the hanging garden. In the very centre of the hanging garden was a plaster statue of a dancing*

Pan. Here and there were sudden flights of steps, down then up. There was a pond with a blue plastic bottom [15, с. 7–8]. Сравнение сада с легендарными висячими садами, реализация принципов дворцово-парковых ансамблей эпохи классицизма в сочетании с небольшими размерами сада и дешевыми материалами создает иронический эффект. Человек XX века создает эрзац-культуру, прибегая к стандартизированным, тиражированным образам. Более того, в саду отца Джека эклектично соединились черты регулярного сада эпохи классицизма, воплощающего природу, покоренную разумом (его окончательным тожеством должно было стать заливное цементное пространство перед домом), и представления о «Саде любви, где главенствует фигура Купидона, украшающая фонтан». ² Его усилия направлены на установление порядка наперекор природной хаотичности, но одновременно божеством этого регламентированного мира становится фигурка Пана, олицетворяющая «плодоносные, стихийные силы природы». ³ В этом смысле сад воплощает духовные устремления европейской культуры, в основе которой автор усматривает неразрешимый конфликт между рациональным началом техногенной цивилизации и устремленностью человека общества потребления к бесконечным наслаждениям, удовлетворению природных инстинктов.

Несомненно, определение «цементный сад» также относится и к городскому пространству, в описании которого преобладают мотивы пустоты, стандартизации, уныния, заброшенности: *The rest, and all the houses in the next street across, had been cleared to make way for four twenty-storey tower blocks. They stood on wide aprons of cracked asphalt where weeds were pushing through* [15, с. 17]. *It was hardly a street at all, it was a road across an almost empty junk-yard. <...>All that was left of the prefabs were the big slabs of the foundations. I went and stood on one. Running across the slab were grooves where the walls had been. Weeds that looked like small lettuces grew in the grooves* [15, с. 118]. Городская застройка с ее однотипностью, подавлением природного во многом выглядит аналогом сада, который разбивает отец Джека. Мотивом, объединяющим пространство сада и города, является мотив противостояния цемента и сорной травы, цивилизации и природы. Цивилизация представляется как подавляющее начало, агрессивное по отношению к природе: *Above all, mixing concrete and spreading it over a levelled garden was a fascinating violation* [15, с. 10]. Художественный образ вытеснения природы цивилизацией, созданный Макьюэном, перекликается с идеями его современников. Так, Дж. Фаулз в эссе 1970 года сходным образом описывает перспективы разрушения традиций английского сада в XX веке: «Если все общество не примет в спасении природы самое активное участие — вплоть до участия каждой отдельной семьи и каждой отдельной личности, — тогда вся наша привычная «дикая природа» приговорена. Пластиковый садик, стальной город, химический сельский пейзаж возьмут над нею верх» [16, с. 411]. Герои Макьюэна уже живут в мире торжествующей цивилизации, которая подобно цементу сдерживает в человеке инстинктивное, чувственное, но ее механистичность, рационализм не способны привести гармонию во внутренний мир человека и сформировать систему нравственных ценностей, противостоящую хаосу инстинктов.

Также образ сада выступает как отражение духовного состояния главных героев — группы детей. Их падение совпадает с постепенным разрушением сада: *It was hard to find the steps under the weeds and thistles and the pond was a curling piece of dirty blue plastic* [15, с. 107]. Запустение сада по-разному интерпретируется исследователями. Одни полагают, что оно отражает «тотальное человеческое отчуждение от смыслов», поэтому «навсегда лишенный Слова, эдемский сад превращается в цементный» [17, с. 253]. Другие считают, что в основе

² Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 655 с., с. 491.

³ Лосев А.Ф. Пан // Мифология. Энциклопедия / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 424.

романа конфликт женского и мужского начал и что «весь текст может быть рассмотрен как регистрация пути от жестокого мужского контроля, цементного сада, к более свободному, даже анархическому состоянию, чьим руководящим божеством были мать и Джули» [18, с. 59]. На наш взгляд, сад как «символ души и свойств, культивируемых в ней»,⁴ раскрывает душевную деградацию всех героев. В его описании каждый раз подчеркивается засилье сорной травы, которая способствует разрушению порядка, заведенного отцом Джека. Подобно сорной траве существуют и главные герои романа, направляемые лишь природными инстинктами, вне каких-либо ограничений, табу, идеалов и ценностей. В результате в романе в ироническом плане реализуется просветительская утопия Ж.Ж. Руссо: природное торжествует в душах детей, что отнюдь не влечет за собой нравственного очищения, поскольку для художника XX века очевидно, что природа неморальна, а значит близость к природе детского сознания не предполагает нравственной чистоты и невинности. Актуализируя различные смыслы символики сада, писатель подводит итог духовным исканиям западноевропейской культуры и указывает на исчерпанность дилеммы природа и цивилизация в решении вопроса о путях формирования человеческой нравственности.

Спустя годы, Макьюэн возвратится к образу сада в романе «Искушение» (2001), созданном в начале XXI века и являющимся своеобразным подведением итогов развития культуры Англии на протяжении XX столетия. Главная героиня Брайони Толлис — писательница, которая на склоне лет публикует свой последний роман. В нем описываются события ее далекого детства, прошедшего в английском поместье в предвоенные годы. Трагическая история совпадает с периодом взросления Брайони: ей тринадцать лет, и как любому подростку ей не терпится проникнуть в тайны взрослого мира. Девочке раскрываются интимные подробности развивающихся взаимоотношений ее сестры Сесилии и садовника Робби, которые она истолковывает, исходя из смутных детских представлений об отношениях между мужчиной и женщиной и ханжеской морали. В результате глубоко личные переживания влюбленных становятся поводом для ложного обвинения Робби.

В самом общем смысле история любовных отношений Сесилии и Робби напоминает сюжет знаменитого романа Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей», в котором сад связан с традиционной «темой любви и любовного свидания, уединенных мечтаний» [4, с. 147]. Макьюэн рассматривает любовную концепцию Лоуренса в контексте историко-социальных реалий, что позволяет подчеркнуть ее утопичность. Идеальная любовь между садовником и хозяйкой усадьбы в романе Макьюэна не состоится. Сад теперь не место уединения двух счастливых влюбленных, а пространство, в котором разворачиваются наиболее важные события во взаимоотношениях между героями. С одной стороны, парк, окружающий дом, имеет достаточно типичный вид: здесь и розарий, и фонтан, и аллеи деревьев. Но его описание нарочито мрачно, тревожно, цветопись создает атмосферу недобрых предзнаменований: *The estate's open parkland, which today had a dry and savage look, roasting like a savanna, where isolated trees threw harsh stumpy shadows and the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer. Closer, within the boundaries of the balustrade, were the rose gardens and, nearer still, the Triton fountain* [19, с. 40]. *The leaves became nutty brown, the branches glimpsed among the foliage oily black, and the desiccated grasses took on the colors of the sky* [19, с. 108]. Именно здесь герои проявляют свои скрытые страсти, совершают неожиданные для себя поступки, подавшись неосознанным импульсам. Так, здесь происходит ссора между Робби и Сесилией у фонтана, во время которой герои обнаруживают страстное влечение друг к другу. Сама Брайони невольно раскрывает свою симпатию к Робби, когда бросается в воду, чтобы привлечь его внимание. Она воображала садовника своим поклонником, испытывала к нему детскую

⁴ Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. — М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. 402 с., с. 285.

влюбленность, а по отношению к старшей сестре она переживала неосознанную ревность. Наконец, сад — это место рокового преступления, изнасилования кухни Брайони, тайна которого раскроется только спустя много лет, когда Лола выходит замуж на своего насильника. Автор романа раскрывает любовное переживание в различных аспектах, утверждая идею о том, что оно далеко не является залогом счастья человека или основой решения нравственных и социальных проблем. В интервью 2009 года Макьюэн признается: «Я полагаю, это вполне допустимое предположение, что любовь спасает. Но когда «Битлз» пели «все, что тебе нужно, это любовь», этого никогда не казалось достаточно. Целый ряд проблем, больших и малых, с которыми мы сталкиваемся сейчас, не будет решен за счет того, что люди будут лучше относиться друг к другу или даже любить друг друга» [20, с. 132]. Таким образом, садовое пространство, имеющее знаковое значение для британской культуры, способствует восприятию романа Макьюэна как итога предшествующего развития английского усадебного романа, констатирующего прощание с надеждами и идеалами прошлой Англии в свете исторического опыта XX века.

Роман Дорис Лессинг (1919–2013) «Пятый ребенок» (1988), как и «Искушение» Макьюэна, был создан под влиянием трагических событий XX века. Он посвящен истории распада семьи Ловаттов, подобно тому, как «войны разрушили прекрасный домашний очаг со всеми любящими детьми» самой писательницы [21]. Осознав неразрешимость конфликта со своим временем, эпохой сексуальной революции, главные герои романа Гарриет и Дэвид избирают путь романтического эскапизма. Они селятся в загородном доме, пытаются оградиться от цивилизации, где «жестокость и преступления стали обычным делом» (*brutal incidents and crimes were now commonplace*) [22, с. 29], отказываются от контрацепции, так как «полагали глубоко ошибочным вмешиваться в процессы природы» (*they had felt it deeply wrong so to tamper with the processes of Nature*) [22, с. 111], мечтают по меньшей мере о шестерых детях.

События разворачиваются в огромном загородном доме «с чердаком, множеством комнат, коридоров, лестниц» (*with an attic, full of rooms, corridors, landings*) [22, с. 13]. По мнению Джессики, молодой жены отца Дэвида, он «был удручающим и отвратительным, как и вся Англия» (*it was gloomy and detestable, like England*) [22, с. 19], подобно внушающим ужас огромным замкам готических романов. Описание окружающего дом «заросшего сада» («*overgrown garden*») также лишено привлекательности: *boughs were still black; the chilly rain of early spring* [21, с. 14], *smell of cold rainy earth, a branch scraped across a wall* [21, с. 16]. Запахи, звуки ночного сада создают атмосферу недоброго предчувствия, смутной тревоги, рокового предопределения и контрастируют с состоянием абсолютного счастья, которое переживают Ловатты, проведя первую ночь в собственном доме.

Готический роман как жанровая форма был порожден предромантическими настроениями рубежа XVIII–XIX веков и представлениями о господстве иррациональных сил, в зависимости от которых оказывается судьба человека. Проявлением этих стихийных сил как раз и является природное, приобщение к которому не приносит героям гармонии и покоя. Следствием доверия естественному закону деторождения оказывается появление пятого ребенка Бена: *He was not a pretty baby. He did not look like a baby at all* [22, с. 60]. Рождение монстрообразного Бена напоминает о другом произведении английского романтизма — «Франкенштейне» (1818) М. Шелли. Но если Франкештейн воспринимается как символ последствия вмешательства человека в природные процессы, то Бен, напротив, появляется на свет естественным путем. Дети близки к природе, что не проявляется не в нравственной чистоте, как полагал Руссо, а в подчинении власти инстинкта, дикости, что обнаруживается не только в Бене, но и в других детях: *The children had been part of some old savagery, and their blood still pounded with it; but now they had to let their wild selves go away while they rejoined their family* [22, с. 91]. Описание пребывания детей в саду в романе Лессинг нарочито противоречат

традиции предшествующей английской детской литературы, поскольку описание сада совершенно лишено одухотворенности: *Birds sang in the shrubs, ignoring the children* [22, с. 39]. Эта деталь, как и мотив заброшенности сада вокруг дома Ловаттов, объединяет роман Лессинг с рассмотренными произведениями Голдинга («Зримая тьма») и Макьюэна («Цементный садик»). Во всех трех случаях пространство дикого заросшего сада сопровождает тему детства, которая теперь раскрывается в духе критического отношения к философским концепциям Руссо и английских поэтов-лейкистов к детской литературе XIX века [23]. Детство больше не представляется состоянием невинности, единение с природой не влечет за собой обязательного внутреннего просветления. С точки зрения английских романистов конца XX века, духовные смыслы порождает сам человек и его нравственное становление, как и красота сада, требуют упорного труда, значительных усилий и непрестанного внимания.

Содержание романа Мартина Эмиса (1949–2023) «Беременная вдова» (2010) имеет автобиографические истоки, он посвящен травматического опыта сексуальной революции, которую осуществило его поколение. Героями являются группа юношей и девушек, которые проводят летние каникулы в памятном для главного героя 1970 году в замке на склоне горы над деревушкой в итальянской провинции Кампаньи. Уединенное место пребывания героев, их юный возраст, открытость любовным приключениям и отказ от нравственных норм, нашедшим отражение в викторианском романе, изучением которого занимается главный герой Кит Ниринг, напоминают читателям ситуацию «Декамерона» Дж. Боккаччо. Кроме того, беззаботное времяпрепровождение молодых людей на лоне прекрасной итальянской природы перекликается с аркадским мифом, к разработке которого уже не раз обращались английские писатели.¹ В контексте этих литературных традиций особенно очевидна новаторская трактовка М. Эмисом многих известных мотивов и образов.

Замок окружен садом, к которому герои совершенно равнодушны. Как правило, он только упоминается при описании перемещений героев или указания их местоположения. Природа сада привлекает внимание рассказчика лишь эпизодически, и ее восприятие нарочито натуралистично: *There weren't any serpents in this garden, but there were flies: in the middle distance, vague flecks of death — and then, up close, armoured survivalists with gas-mask faces. And there were silky white butterflies. And great drunken bees, throbbing orbs that seemed to carry their own electrical resonance; when they collided with something solid — tree bole, statuary, flowerpot — they twanged back and away, the positive charge repelled by the positive* [24, с. 50]. Детали описания косвенно указывают на то, что сад вокруг замка разнообразен: в нем произрастают различные цветы, он украшен статуями, вазонами. Но в восприятии Кита он совершенно не привлекателен, поскольку он равнодушен к прекрасному, что еще более парадоксально в силу того, что герой изучает историю английского романа. Садовое пространство воспринимается им в запахах, звуках, его внимание привлекают цветы и насекомые, что подчеркивает его сосредоточенность на исключительно чувственных переживаниях: *Garden wisdom — in the shape of Eugenio — maintained that the wild swine loved the cyclamen for the acidity of its roots. The flower's scent was chilled: an icy fragrance. It smelled of all the seasons, but the autumn was its time* [24, с. 320]. Исходя из утверждения Д.С. Лихачева о том, что «в произведении искусства отсутствие смысла есть в какой-то мере смысловое явление» [5, с. 11], можно интерпретировать утрату смыслового содержания садового пространства в восприятии героев как отражение духовной опустошенности молодого поколения 70-х годов, посвятившего свою жизнь погоне за наслаждениями и утверждению свободной любви.

Проведенное исследование показывает, что сад является устойчивым элементом художественной топографии английских романов рубежа XX–XXI века, проблематика которых связана с размышлениями о судьбах британской культуры в прошлом и настоящем, о путях духовного развития современной личности. Пространство сада имеет различные функции в художественной структуре рассмотренных произведений. Оно служит средством отражения

духовного состояния героев, также используется в качестве культурного кода, который в силу повышенной семиотичности придает происходящему в произведении широкое философское и социальное обобщение. Кроме того, во всех романах сад выступает как часть художественного пространства, которое, как правило, в соотношении с другими его значимыми элементами приобретает характер модели действительности, восходящей к определенному жанровому образованию и мировидению. Благодаря этому авторами актуализируется широкий спектр смыслов образа сада, восходящих к культурной традиции от античности до XIX века. Как показывает проведенный анализ, семантика садового пространства в романах рубежа XX–XXI веков разнообразна, но общей является тенденция полемики с предшествующей традицией. Сад больше не является местом любовного уединения, философской медитации, покоя и просветления, он не вызывает эстетического восторга и не похож на «идеальный микромир» или земной Эдем. Весь комплекс культурных кодов, связанных с садовым пространством, подвергается в современном английском романе переосмыслению путем придания пространству сада гротескных черт, амбивалентного смысла, прямо противоположного значения либо его полной утраты. Английскими романистами создается образ заброшенного сада, лишённого красоты и прежнего содержания, что в иносказательном смысле может быть интерпретировано как отражение исключительного переломного этапа в истории европейской культуры, переживающей время обесценивания прежних идеалов, глубокий кризис духовного самоопределения как отдельной личности, так и общества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова Н.Ю. Английский сад как эстетический и лингвокультурный феномен: Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15. № 2-2. С. 424–429.
2. Пушина Н.И. Семиотика английской садово-парковой культуры XVIII в. в пространстве художественного текста // Вестник Удмуртского университета. История и филология .2012. Вып. 2. С. 38–44.
3. Фельдман Е.А. Образ сада-рая в английской детской литературе XX в. // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2014. № 2. С. 155–163.
4. Цивьян Т.В. Verg. Georg. 116–145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 140–152.
5. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб: «Наука», Санкт-петербургское отделение, 1991. 372 с.
6. Ананьева А.В., Веселова А.Ю. Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) // Новое литературное обозрение. 2005. № 5(75). С. 348–375.
7. Шанина Ю.А. Миф о Спасителе в романе У. Голдинга «Зримая тьма» // Миф в истории, политике, культуре: Сборник материалов III Международной научной междисциплинарной конференции, Севастополь, 26–27 июня 2019 года / Под редакцией О.А. Габриеляна, А.В. Ставицкого, В.В. Хапаева, С.В. Юрченко. — Севастополь: Филиал МГУ имени М.В. Ломоносова в городе Севастополе, 2019. — С. 97–100.
8. Tiger, Virginia. William Golding's *Darkness Visible*: Namings, Numberings, and Narrative Strategies // *Style*, Vol. 24, No. 2, (Summer 1990). P. 284–301.

9. Ackroyd, Peter. *Albion: The Origins of the English Imagination*. New York: Vintage, 2004. 560 p.
10. Golding, William. *Darkness Visible*. New York: Farrar, 1979. 265 p.
11. Golding, William. *Rites of passage*. London: Faber & Faber, 2001. 278 p.
12. Gregor, Ian, Kinkead-Weekes, Mark. *The Later Golding // Twentieth Century Literature* Vol. 28, No. 2, William Golding Issue (Summer, 1982), pp. 109–129.
13. Tiger, Virginia. William Golding's «Wooden World»: Religions Rites in Rites of Passage // Baker, James R. *Critical essays on William Golding*. Boston, Massachusetts: Hall, Cop, 1988. P. 135–149.
14. Шанина Ю.А. Обряды перехода и экзистенциальная проблематика в английском романе последней трети XX века // *Вестник Башкирского университета*. 2014. Т. 19, № 1. С. 121–131.
15. McEwan, Ian. *The Cement Garden*. London: Random House, 2004. 144 p.
16. Файлз Д. Сорняки, жучки, американцы // Фаулз Д. *Кротовые норы*. М.: АСТ, 2003. 702 с.
17. Джумайло О. Против сентиментальности: Иен Макьюэн // «Вопросы литературы». — 2010. № 6. С. 242–260.
18. Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. 216 p.
19. McEwan, Ian. *Atonement*. London: Vintage, 2002. 376 p.
20. Cook, Jon, Groes, Sebastian, Sage, Victor. *Journey without Maps: An Interview with Ian McEwan // Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives / Ed. Sebastian Groes*. — London, Continuum, 2009. — P. 125–136.
21. Rothstein, Mervyn. The Painful Nurturing of Doris Lessing's 'Fifth Child' // *The New York Times*. June 14, 1988 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/01/10/specials/lessing-child.html> (дата обращения 13.01.2023).
22. Lessing, Doris. *The Fifth Child*. London: Flamingo, 2001. 159 p.
23. Шанина Ю.А. Роман Д. Лессинг «Пятый ребенок» в контексте культурной традиции // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2014. № 7-1(37). С. 216–219.
24. Amis, Martin. *The Pregnant Widow*. London: Jonathan Cape, 2010. 480 p.

Shanina Yuliya Aleksandrovna

Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, Ufa, Russia

E-mail: shanina.julia.a@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3857-0749>

RSCI: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=627432

Semantics and functions of garden in the English novel at the turn of the XX–XXI centuries

Abstract. The aim of this article is to determine the peculiarities of the interpretation of garden and its role in the structure of the modern British novel in relation to the previous cultural tradition. The subject of the study were novels: *Darkness Visible* (1979), *Rites of Passage* (1980) by W. Golding, *The Fifth Child* (1988) by D. Lessing, *The Cement Garden* (1978), *Atonement* (2001) by I. McEwan, *The Pregnant Widow* (2010) by M. Amis, which were created at different stages of the postmodern age and dedicated to the problems of the personal spiritual development, the fate of British culture. Their comparative analysis, based on the principles of structural-semiotic and comparative-historical approaches, shows that the garden space has various functions in the structure of this texts. It serves as a means of reflecting the characters' spiritual state and is also used as a cultural code, which due to its increased semiotics gives a philosophical and social synthesis to what is happening. In all novels the garden acts as part of a structure, which as a rule in relation to its other significant elements acquires the character of a model of reality that goes back to a definite genre forms and worldview. Thanks to this, the authors actualize a wide range of meanings of the image of the garden, including the traditions of ancient and biblical mythology, Renaissance culture, English novel and the ideas of Russoism. The whole complex of cultural codes associated with garden is rethinking in the modern English novel, which reflects a deep crisis of spiritual self-determination of both an individual and society as a whole.

Keywords: M. Amis; English novel; garden space; W. Golding; D. Lessing; I. McEwan; tradition and innovation