

## СКВОЗНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ А.С. БАЙЕТТ "ОБЛАДАТЬ"

*В статье выделяются ключевые мотивы в романе А.С. Байетт "Обладать": мотив сада, похищения, сокровища, башни, дома, заточенной девушки. Эпиграфические тексты в структуре романа рассматриваются как мотивообразующие, особо подчеркивается их роль в создании внутритекстовых связей, актуализации смысловой доминанты произведения.*

**Ключевые слова:** *мотивообразующий эпиграф, текстовое единство, внутритекстовые связи, запретный сад, похищение, сокровище, башня.*

## LEADING MOTIFS IN A. S. BYATT'S "POSSESSION"

*In this article the author exposes the leading motifs in the novel "Possession" by A. S. Byatt, such as: garden, theft, treasure, tower, home (house), the incarcerated girl. Epigraphs to the chapters are regarded as playing an important role in the creation of motifs, the author elicits the existence of in-text connections which determine the dominating idea of the novel.*

**Key words:** *motif-creating epigraph, textual unity, in-text connections, forbidden garden, theft, treasure, tower.*

Современный роман все чаще становится своеобразным лабиринтом, который создан писателем, использующим значительный арсенал жанровых и стилистических приемов, позволяющих ему донести до читателей важные идеи. В частности, Е.Н. Лучинская отмечает, что лабиринт и путешествие - ведущие символы в постмодернистском дискурсе [4, с. 139-140]. Многие критики (А. Кларк, Х. Ли, Р. Мак Фарлейн и др.) отмечают сложность и многоплановость романов английской писательницы А.С. Байетт (род. в 1936), сравнивая их с лабиринтом, выбраться из которого многим читателям не под силу. На наш взгляд, все эти понятия применимы в целом к творчеству писательницы, и к роману "Обладать" (1990), который выступает своеобразной квинтэссенцией философских и литературных идей, важных для писательницы, так как затрагивает темы, являющиеся сквозными в ее творчестве. Для выражения этих идей, писательница пользуется приемами, которые также стали ее визитной карточкой (например, использование вставных художественных текстов, эпистолярных текстов, использование эпиграфов и т. д.<sup>1</sup>).

Создавая особый художественный мир своих произведений, насыщая текст большим количеством литературных и мифологических аллюзий, писательница выступает инициатором своеобразной игры с читателем. Для реализации своей цели, А.С. Байетт прибегает к использованию разнообразных приемов, среди которых - вставные тексты (дневники, письма, эпиграфы).

Роман "Обладать" структурно разбит на 28 глав, и отдельно выделенный "Постскриптум, 1868", художественному тексту предпослано 2 эпиграфа, главы 1, 3-8, 12-16, 18-21, 26 и 27 также имеют эпиграфы. Эпиграфы приписаны никогда не существовавшим викторианским поэтам Рандольфу Падубу и Кристабель Ла Мотт, но являются творениями самой писательницы. Анализ эпиграфов к главам наглядно демонстрирует, каким образом осуществляется взаимодействие эпиграфических текстов и основного текста романа, а также позволяет выделить те сквозные мотивы, которые образуются за счет межтекстового взаимодействия. Первые главы вводят основные мотивы, которые потом получают детальное развитие. Это *мотивы сада, похищения (сокровища), башни и заточенной в ней девушки.*

<sup>1</sup> Дневниковые, эпистолярные вставные тексты активно используются писательницей в ее романах "Ангелы и насекомые", "Насвистывающая женщина", "Рассказ биографа", "Вавилонская башня".

В первой главе Антония С. Байетт выносит в качестве эпитафии цитату из "Сада Прозерпины" поэта Рандольфа Генри Падуба, впоследствии она также повторяется в развернутом варианте в начале 26 главы. В эпитафии к главе 1 указывается год написания (или опубликования поэмы - 1861), что, как мы считаем, позволяет хронологически маркировать литературный период, к которому относится творчество вымышленного поэта.

Сюжет поэмы уходит своими корнями в греческую мифологию, к мифу о Прозерпине. На наш взгляд, стоит упомянуть еще один немаловажный факт. Приписывая написание поэмы "Сад Прозерпины" поэту Рандольфу Падубу, писательница - скорее всего - рассчитывает на то, что читатели обратятся к одноименному стихотворению *реально* существовавшего викторианского поэта А. Ч. Суинберна (1837-1909). Это стихотворение представляет собой предсмертные размышления человека, который спускается в Царство мертвых и попадает в сад Прозерпины - последний можно смело назвать антиподом земного сада. Тема смерти, увядания, мира, где живут души умерших, пронизывает все стихотворение [7, с. 110].

Здесь, где цветов и злаков  
Не выбьется росток,  
Растет лес мертвых маков,  
Безжизненных осок;  
И Прозерпина в чашах  
Тех трав, дурман таящих,  
Для непробудно спящих  
Готовит сонный сок.

Мы считаем, что данная аллюзия порождает еще одну сквозную линию в романе - тему *пограничности*, нахождения на грани двух миров - живых и мертвых, а также возможность пересечения этой границы. Роланд Митчелл (ученый, занимающийся исследованием жизни и творчества Падуба), в ходе работы в библиотеке Лондона с книгой Вико "Принципы новой науки", которая когда-то принадлежала самому Рандольфу Падубу, совершенно случайно находит два черновика письма, адресованного неизвестной даме, встреча и беседа с которой произвели на него неизгладимое впечатление. Найденные черновики побуждают его погрузиться в изучение прошлого и заняться поиском адресата писем.

Роланд Митчелл - здесь, на наш взгляд, подобная параллель с эпитафией уместна - похищает, как и Геракл, эти два черновика и носит их с собой, пока поиски в конце не приводят его и Мод Бейли (посвятившую много лет изучению загадок жизни и творчества Кристабель Ла Мотт) к разгадке детективной истории. В тексте романа он не раз напоминает и заостряет внимание других ученых и героев на том факте, что письма всегда были в той книге, лежали между страниц, и что его личная заслуга в их обнаружении не так уж и велика: "Да, я их взял, - вздохнул Роланд. - Сам не знаю почему. Конечно, я не собирался их присваивать навеки. <...> Так легко было их взять, так велик был соблазн... мне показалось, это моя находка и больше ничья..." [1, с. 602].

Все это перекликается с темой эпитафии к главе 1: кражей яблок Гераклом из сада Гесперид:

Там, в месте том - сад, дерево и змей,  
Свернувшийся в корнях, плоды златые,  
И женщина под сению ветвей,  
И травистый простор, и вод журчанье.  
Все это есть от веку <...>.  
<...> ...покуда ловкий Геркулес,  
Его сразивши, яблок не похитил [1, с. 9].

Таким образом, можно говорить о том, что данный эпитафия выполняет предупредительную функцию, вводя тему кражи на мифологическо-аллюзивном уровне. От сада мифологического повествование ведет читателя к реальному саду, запретному для главного героя (Роланда) и его подруги, а потому особенно притягательному. Повествуя о Роланде и его жизни, Антония С. Байетт сообщает, что из квартиры, которую Роланд снимал вместе со своей подругой Вэл, был выход в сад, но хозяйка не позволяла им туда выходить.

Замкнутость пространства квартиры, тяжелый воздух, сумрак, противопоставляется саду, который хозяйка содержала в чистоте, и где благоухали розы: "Окно комнаты смотрело в тесный дворик, откуда по ступенькам можно было подняться в сад: он виднелся наверху, за оградой. Когда Роланд и Вэл пришли сюда по объявлению о сдаче квартиры, им было сказано, что это квартира с выходом в сад. Но выйти в сад им довелось только в то первое посещение: позже выяснилось, что всякие прогулки в саду им воспрещаются <...>. Сад был вытянут в длину, тенистый, но не загустевший, с залитыми солнцем газонами в обрамлении самшитовых кустиков, отовсюду веяло благоухание роз смуглых дамасских, нежно-розовых, чайных, - а по краям газона пестрели фантастическим узором тигровые и крапчатые лилии. Витая бронза и золото, броские, жаркие, пышные цвета. И все под запретом" [1, с. 29].

Для Роланда и Вэл сад становится неким идеальным микромиром, прообразом райского сада. Сад обнесен стеной и постоянно противопоставляется ограниченному пространству квартиры. Дверь, ведущая в сад, скрывает от постояльцев другой мир, благоухающий цветами и плодами. Кроме того, этот уголок тесно связан с историческими событиями и даже с творчеством Рандольфа Генри Падуба. Сад кажется предназначенным для прогулок и размышлений, но все попытки Роланда заслужить право выходить в сад наталкиваются на противостояние хозяйки. Таким образом, обладая всеми атрибутами (место для отдохновения, способствующее возникновению у героев желания проникнуть в него, уйти от действительности крупного мегаполиса) сад не выполняет свое непосредственное предназначение: воздействовать на все человеческие чувства и дать посетителям повод для раздумий и творчества.

В первом описании "квартиры с садом" на лексическом уровне также настойчиво передается *мотив соблазнения* Роланда и Вэл, заманивания их в квартиру, которая кажется им райским уголком среди шумного огромного города, но - на самом деле - позже будет для них узкой клеткой, проживание в которой похоже на заточение. "Вэл утверждала, что миссис Ирвинг заманила их на эту квартиру, как старая ведьма из сказки: повела в сад, расписала, какая тут тишина, угостила каждого золотым пушистым абрикосом с деревьев, что росли на шпалерах вдоль изгибающейся кирпичной стены" [1, с. 29]. На протяжении их первого визита подчеркивается запретность сада, его красота, равно как и мотив колдовского очарования-гипноза: "прогулки в саду им воспрещаются", "заманила их на эту квартиру", "все под запретом", "при первом посещении о запрете не было сказано ни слова", "не устояли перед соблазном снять квартиру с выходом в сад и видом на запретные красоты" [1, с. 29-30].

На наш взгляд, весьма интересен не только мотив заманивания в сад, но также образ старой ведьмы из сказки, характеристика, которую дает Вэл хозяйке миссис Ирвинг. Эта ассоциация усиливается еще и присутствием в доме большого количества кошек. Кошки, как известно, выступают как воплощение (или помощники) нечистой силы, их связь с силами зла часто отражается в мифологии и в литературе. В частности, характерными атрибутами ведьм выступают: летучие мыши, черные коты, волшебные травы и т.д. [9, с. 227] Таким образом, мы видим, что в данном случае автор активно эксплуатирует устойчивые мифологические и сказочные коды для создания образа запретного, сказочного сада, в который, как в ловушку, попадают Роланд и Вэл, становясь впоследствии заложниками тесной и сумрачной квартиры, не имея права выходить в прекрасный сад, на который они польстились при первом посещении.

В главе 26 Роланд вновь возвращается на старую квартиру. Это посещение открывает для него новые горизонты. Перечитывая "Сад Прозерпины" Рандольфа Падуба, он впервые воспринимает текст поэмы как живой и "говорящий" с ним, по-настоящему постигая язык поэзии. Отсутствие хозяйки позволяет ему пренебречь запретами, и он выходит в сад в сопровождении кошек: "Почему бы, собственно, не выйти в сад?!" - подумал Роланд. Он вошел обратно в подвальную квартиру (несколько кошек неслышно увязались за ним), пересек ее широким шагом. Вот и запретная дверь. Он раскрыл шпингалеты внизу и вверху, насилию расшевелил их ржавость" [1, с. 591-592].

Пребывание в саду дает ему непонятное ощущение счастья, причины которого он пытается найти в своей жизни и мыслях. Прошлое для него ассоциируется с унылым домом, из

которого он только что вышел. Осенний сад, медленно погружающийся в сон, оживает с появлением Роланда. Он читает его, как книгу, дотрагивается до стены, которая ограждала поместье генерала Фэрфакса. События этой ночи помогают прочувствовать момент рождения его собственных стихов: "Нынешней ночью он начал думать особыми словами, слова являлись из неведомого колодца в душе; те *списки*, что заносил он давеча на бумагу, превратились в стихи.... <...> У него было достаточно времени, чтобы ощутить: время - неслиянно, есть "до" и есть "после". Какой-нибудь час назад стихов не было и в помине, а теперь они шли не унимаясь, живые и настоящие" [1, с. 592].

Переступив порог, отделявший квартиру от сада, Роланд попадает в иной мир, сад становится для него источником вдохновения. Неслучайным, на наш взгляд, является и упоминание об Эндрю Марвелле, который служил при Фэрфаксе и одно из его произведений так и называется "Сад". Как отмечал Д.С. Лихачев: "Сад нуждается в том, чтобы кто-то (поэт, прозаик) стал за него говорить. Сад весь поэтому обращен к творчеству, к размышлению (причем в известной мере самостоятельному). Сад устремлен к слову" [3, с. 30]. Таким образом, в данном романе образ сада дает возможность показать перемену, произошедшую во внутреннем мире героя. Проникая в запретный сад, Роланд открывает для себя мир творчества, и из исследователя чужих произведений сам становится автором стихов, обретая свой голос.

Мотив сада получает аллюзивную поддержку на протяжении всего романа. В главе 19 Мод Бейли и Роланд Митчелл получают возможность изучить дневник родственницы Кристabelle Ла Мотт - Сабины де Керкоз, которая жила в Бретани. В самом начале своего дневника девушка уделяет особое внимание описанию обитателей дома, построек и *сада*, расположенного за домом. В доме отца Сабины Кристabelle скрывается в течение своей беременности, поэтому ключевым становится образ хорошо защищенного дома, который может стать для поэтессы убежищем. "За домом, *загороженный* им от ветра с Океана, располагается сад, где я играла ребенком; в те годы сад мнился мне бесконечно просторным, а нынче стал тесен. С другой стороны сад *тоже защищен* - стеной, сложенной всухую из грубо тесаного камня и морских валунчиков; стена имеет множество мелких отверстий, тонких извилистых щелей, крестьяне говорят, что она "растеребливает" ветер. В штормовую погоду, когда сильный ветер наш гость, вся стена от него поет, этакая каменная песня, написанная нотами-гальками на ветровом стане. И вся наша местность наполняется музыкой ветра" [1, с. 423]. (Курсив наш. - М.С.)

Таким образом, в данном отрывке сад функционирует не только как неотъемлемый элемент бретонского пейзажа, создающий представление о природных условиях местности. Особый колорит описанию придает необычный глагол "растеребливает", характерный для речи местных жителей. Следовательно, мы можем говорить о том, что сад здесь также функционирует как идеальный микромир, защищающий от стихии, которая может угрожать жизни людей.

Отметим, что на материале рассмотренных нами примеров отчетливо просматривается главная идея: *сад* в романе - это динамичный компонент художественного мира произведения. Сложившиеся веками в литературе традиции рассматривать сад как идеальный образец взаимоотношений человека с природой, как рай на земле, который способен воздействовать на человека и раскрывать его лучшие качества, А.С. Байетт обогащает использованием мифологических и литературных аллюзий. В романе мы находим и классический образ запретного сада, и сада колдовского, и сада как райского уголка, созданного для прогулок, и сада, дающего человеку повод для размышлений и даже повод для написания стихов. Эпизоды, в которых возникает образ сада, несут особую смысловую нагрузку и создают сложную систему внутренних связей, за счет которых возникает текстовое единство романа.

Тема кражи, *похищения* запретного, как и связанный с нею *мотив обретенного сокровища*, также становятся ключевыми в романе. Эти мотивы постоянно подчеркиваются на лексическом уровне, на уровне внутритекстовых связей, мифологических аллюзий. Так, изучая текст книги Вико "Принципы новой науки", Роланд отмечает для себя фундаментальные понятия, связанные с *похищением* Гераклом яблок из сада Гесперид, делает лексические выборки на темы "зерно", "яблоки", "сокровище".

Книга поэта, изобилующая вложенными в нее счетами, записками и заметками, определяется Роландом как "сокровищница" ("treasure-trove"). Выходя из зала, он тайком выносит эти черновики, при этом черновики названы "добычей" ("booty") [10, с. 7]. В конце романа, подводя своеобразный итог этому периоду своей жизни, Роланд еще раз напоминает Мод о том, что случайно оказался участником трудных поисков: "Главной фигурой в этом романе оказалась ты. А я... я и проник-то в сюжет самым что ни на есть *воровским* способом. Но зато я многое узнал" [1, с.631]. (Курсив наш. - М.С.)

Подчеркнем, что в данной ситуации также возникает переключки с названием романа. Заглавие, как известно, всегда находится в сильной позиции, и, как иронично замечает Умберто Эко, "заглавие, к сожалению, - уже ключ к интерпретации" [8, с. 428]. Полисемантика заглавия "Обладать" ("Possession") организует повествование, скрепляя его сквозными мотивами.

Мы считаем, что русский перевод заглавия неадекватен, поскольку не до конца отражает все оттенки и потенциал заглавия на языке оригинала. По мере развития сюжета все смысловые оттенки раскрываются с необыкновенной полнотой. За счет контекстуального повтора лексики "possession" и однокоренных слов ("possessive", "possessed") текст романа уже на языковом уровне с помощью сквозного мотива проводит основную для романа идею. В романтическом романе "Обладать", который начинается как детективный, центральной становится именно идея поиска. А поиск, безусловно, предполагает нахождение или *добывание*, как и некую *одержимость* желанием найти разыскиваемое.

Сквозной мотив "эксгумации", который, к сожалению, также не передан при переводе, возникает в конце и в начале романа. В главе 1, когда по читательскому требованию Роланда в читальном зале Лондонской библиотеке ему вручают для работы "Принципы новой науки" Вико, предыдущее местонахождение забытого издания описывается следующим образом: "Книгу *извлекли* на свет божий из сейфа № 5, где она обычно стояла между "Проказами Приапа" и "Любовью в греческом вкусе" [1, с.9]. В сравнении с текстом оригинала можно отметить, что ключевой глагол "to exhume" теряет свое значение: "It had been *exhumed* from Locked Safe no. 5, where it usually stood between *Pranks of Priapus* and *The Grecian Way of Love*" [10, с. 4]. (Курсив глагола наш. - М.С.)

Принимая во внимание, что глагол "to exhume" имеет несколько значений: (1) выкапывать из земли; (2) выкапывать, эксгумировать (*труп*); (3) откопать, раскопать (*сведения и т.п.*); вытащить на свет божий (*что-то забытое*) [5, с. 709], можно сделать вывод, что он выбран автором далеко не случайно и употребляется в этом контексте метафорически.

Во-первых, Роланд в ходе работы над книгой обнаруживает действительно забытые документы и никому не известные сведения, во-вторых, на протяжении всего романа ключевым становится понятие порога между миром живых и умерших. Чтобы раскрыть тайну писем, ему придется нарушить покой викторианского поэта, перейти своеобразную границу, "эксгумировать" его прошлое.

Заметим, что глагол "to exhume" будет употреблен еще один раз в самом конце романа (глава 28), когда для Моргимера Собрайла и Гильдебранда Падуба самым главным станет любыми путями достать заветные письма из могилы Рандольфа Падуба: "It is only that box - whose contents we may only guess at - the thought of it decaying in the ground until such time as we acquire the legal right to *exhume* it - the thought of perhaps never knowing - " [10, с.531]. (Курсив наш. - М.С.) В русском переводе: "Меня волнует ящик, о содержимом которого можно лишь догадываться. Страшно подумать, что пока мы будем хлопотать о разрешении вскрыть могилу, бумаги сгниют в земле" [1, с. 610].

На основании приведенных цитат можно проследить, что уже с первых страниц романа в повествование включен элемент поиска, обнаружения информации, раскрытия тайны, предполагающий необходимость вернуться в прошлое (пересечение границы двух миров).

В качестве эпиграфа к главе 4 выступает отрывок из стихотворения Кристобель Ла Мотт, написанного по мотивам сказки братьев Гримм "Рапунцель" [11]. Сюжет сказки следующий: беременная жена просит мужа принести для нее рапунцель, который растет в *саду*, принадлежа-

щем колдунье. Мужчина похищает траву, но в следующий раз хозяйка застает его в момент кражи и взамен требует отдать ей родившегося ребенка. Родители выполняют условие, и их дочь Рапунцель, заточенная в башню, становится пленницей колдуньи. По прошествии многих лет, ведьма каждый день поднимается на башню по прядям волос девушки, спущенным из окна. Однажды свидетелем этого ритуала становится королевич, который забирается в башню таким же образом (эпиграф к главе 4):

Горбунья по косам  
Взбирается хватко  
Как страждет в когтях ее  
Каждая прядка!  
И смотрит прохожий  
Угрюмее ночи:  
Снести эту пытку  
И вчуже нет мочи [1, с. 50].

Таким образом, на аллегорическом уровне возникают мотивы колдовского *сада* и *похищения* рапунцеля из него. Данный сюжет также указывает на истоки творчества Кристабель и помогает переосмыслить некоторые моменты ее биографии (добровольное затворничество в поздние годы жизни, постоянное сравнение между собой и Мелюзиной, или же ведьмой, живущей в башне). Образ *заточенной девушки* возникает в сказке братьев Гримм, в стихотворении Ла Мотт и в тексте главы 4: Роланд знакомится с Мод Бейли, которая жила "на последнем этаже башни Теннисона" [1, с. 56]. (Курсив наш. - М.С.). Кроме этого, Мод все время скрывает свои волосы под различными головными уборами. В эпиграфе, напротив, звучит призыв "спусти свои косы" ("let down your hair"). Отметим, что эта идиома в английском языке имеет значение - "поговорить с кем-либо по душам, излить душу".<sup>2</sup>

Замкнутость, настороженность Мод, ее нежелание открываться перед другими людьми становится препятствием для Роланда на пути к пониманию сложной, неординарной и ранимой натуры. Кроме этого, в эпиграфе явно прослеживается сочувствие прохожего (королевича) к мучительной для пленницы пытке, когда колдунья взбирается по ее косам на башню. Неоднократно в романе возникает упоминание о том, что для Роланда мучительно и болезненно было видеть, как Мод безжалостно скручивала свои волосы, заплетая в косы, чтобы спрятать от окружающих: "...когда же она повернулась к нему, лицо, которое он привык полагать надменным - лицо это сделалось вдруг иным! он почувствовал в ней еще и хрупкость, незащищенность. Ему захотелось расслабить напряжение этих косиц, отпустить эти волосы на свободу. Он почувствовал, как кожа его собственной головы отозвалась внушенной болью, - так безжалостно-грубо были стянуты, сколоты волосы Мод" [1, с. 329].

В процессе общения с Роландом, Мод постепенно уступает ему, рассказывает о себе, и, наконец, раскрывает тайну своих взаимоотношений с Фергусом. Волосы были отпущены по его просьбе, так как до встречи с ним Мод носила очень короткую стрижку, а после разрыва решила их прятать. Роланд уговаривает ее расплести косы и дать волосам свободу, и данная настойчивая просьба приобретает символическое значение: распустив волосы, Мод открывает Роланду дверь и в ее внутренний мир. Ощущение легкости и свободы передается и ему, так, после того, как косы были распущены, "Роланд почувствовал - что-то разжалось, освободилось в нем самом" [1, с. 345]. Этот этап знаменует их первый искренний разговор по душам на пикнике в Йоркшире. Следовательно, эпиграф к 4 главе выполняет образную функцию, поскольку в нем ключевое место занимает образ заточенной девушки, который является сквозным для всего романа в целом.

Эпиграф к главе 5 взят из поэмы Рандольфа Падуба "Заточенная волшебница" ("The Incarcerated Sorceress"). Он представляет сложность для интерпретации, поскольку данный от-

<sup>2</sup> На этот момент указывают также переводчики "Обладать" В. Ланчиков и Д. Псурцев в примечании к тексту романа.

рывок из поэмы - единственный, полного текста нет, а приведенный фрагмент перегружен метафорами, сравнениями и аллюзиями:

Как пахарь, что взрыхляя хрящ иссохший,  
(А мозг томят пронзительные вздохи  
Голодного желудка) замечает,  
Как недра пашни исторгают беса:  
Глаза златые, на висках бугры, -  
И тот, раскрыв пасть бурую, сулит  
Из благ мирских лишь золота горшок -  
Купить горшок фасоли (вот предел  
Мечтаний пахаря!) - так и она  
У своего подола слышит шорох  
Мохнатых ножек древнего божка,  
Что оставляет след на теплом пепле,  
Что прыщет со смеху и в колыбели,  
Твердя: "Укачивай меня, голубь -  
И обретешь заветный клад: божки  
Отдаривают всякое даренье" [1, с. 90].

Как видно из приведенной цитаты, нельзя с определенностью сказать, кто эта героиня (является ли она сама заточенной волшебницей или нет) и по какой причине она укачивает древнего божка. Если мы обратимся к тексту оригинала, то обнаружим, что причастие "incarcerated", фигурирующее в названии поэмы, в английском языке имеет значимый смысловой оттенок - "лишенный свободы". Заглавие поэмы, таким образом, снова вводит тему *заточенной девушки*, продолжая мотив эпитафии предыдущей главы. На наш взгляд, эпитафия аллюзивно перекликается с содержанием главы 5: Роланд и Мод попадают в поместье сэра Джорджа, где провела последние годы своей жизни Кристабель, живя уединенно, в восточном крыле здания.

Кроме этого, в эпитафии ясно просматривается тема вспаханного поля и *обретенного сокровища*. Прогуливаясь в окрестностях поместья, Роланд и Мод замечают Джоан Бейли. Женщина прикована к инвалидной коляске (в этом смысле ее также можно считать "лишенной свободы" - "incarcerated"), которая повисает над обрывом, на краю *распаханного поля*. Роланд спасает ее из безвыходного положения, благодаря чему они становятся гостями сэра Джорджа.

Ввиду этого мы высказываем предположение, что эпитафия перекликается с содержанием главы следующим образом: фраза "обретешь заветный клад" содержит намек на найденные письма, поскольку для ученых-исследователей они становятся настоящим сокровищем. Отправляясь вместе с Мод и Роландом на осмотр комнат, в которых жила Кристабель Ла Мотт, сэр Джордж обещает своей жене в полушутливой манере: "Если найдем какие *сокровища* ("treasure") - принесем" [1, с. 104]. Ситуация поиска, возможность найти какие-то документы, подтверждающие связь между двумя поэтами, заставляет Роланда по-иному воспринимать все окружающие предметы: "У него не было такого ощущения, будто в комнате витает дух покойной поэтессы, но в душе брезжило волнующее чувство, что любой из этих предметов - бюро, сундук, шляпные картонки - может таить в себе *сокровища* ("treasure") вроде выцветших писем у него во внутреннем кармане" [1, с. 105-106]. Он недоволен Мод, которая никаким образом не участвует в поиске "сокровищ среди этой жалкой безжизненной рухляди" ("hidden treasures"). Мод, в свою очередь, расценивает куклы как "подсказку, где искать *сокровища*" [1, с. 107] ("a treasure-hunt clue"). (Курсив наш. - М.С.)

После обнаружения и прочтения некоторых писем (отбор которых осуществил сам сэр Джордж) Джоан Бейли, соглашается с мужем, что дальнейшая судьба писем будет решаться после того, как он посоветуется с надежными людьми, но напоминает ему, сколь значительную роль в обнаружении переписки поэтов сыграла Мод Бейли. Резюмирующее высказывание перекликается и с ключевым словосочетанием эпитафии ("обретешь заветный клад" - "find your treasure"): "Только не забудь, что это мисс Бейли оказалась такой сообразительной и *нашла твою*

сокровище" [1, с. 115] (Курсив наш. - М.С.). В оригинале автором используется курсив, чтобы подчеркнуть аллюзивную связь: "to *find* your treasure"). Впоследствии, посылая Роланду письмо-приглашение поработать вместе с Мод Бейли и прочитать письма в их доме, Джоан опять же охарактеризует переписку как "драгоценную находку" [1, с. 156]) (в оригинале "*treasure-trove*", как видно, при переводе семантический оттенок "сокровища", "клада" утерян).

Мотив сокровища пронизывает весь текст романа. Так, в главе 18, по мере продолжения поиска документов, которые могли бы пролить свет на исчезновение Кристабель Ла Мотт, в руки исследователей попадает письмо Арианы Ле Минье, которое Леонора Стерн привозит для Мод Бейли. Увлеченная поиском, который они ведут совместно с Роландом, Мод старается отвлечь внимание Леоноры от письма, отмечая для себя, что оно, безусловно, является важным источником информации: "Но письмо . . . письмо могло содержать сведения, которым цены нет" [1, с. 394] ("*The letter was possibly treasure-trove*" [10, с.339]); в русском переводе смысловой оттенок "сокровища" не отражен). (Курсив наш. - М.С.)

Главу 6 открывает стихотворение Рандольфа Падуба "Великий Собиратель" ("*The Great Collector*"), в главном герое которого мы узнаем профессора Мортимера Собрайла. Он не столько был увлечен изучением творчества Падуба, сколько тратил время на приобретение предметов, которые когда-то принадлежали великому поэту: так он сам подчеркивал, что пользуется только часами Падуба. Многие предметы бесследно исчезали после визитов Собрайла, и, как следствие, "великий коллекционер" мог любоваться своими приобретениями в одиночестве: "В поисках документов, написанных рукой Падуба, профессор мастерски набивался на приглашения в такие дома, где другому и в голову бы не пришло их искать. Во время одного такого визита он пришел к заключению, что неплохо бы как-нибудь фиксировать найденные материалы для себя: на тот случай, если владелец, вопреки интересам науки, откажется продать находку или даже не позволит снять копию - пару раз такое действительно случалось. Кое-что из этих тайком сделанных копий оказывалось потом единственным воспроизведением документа, который канул без следа" [1, с. 121].

Таким образом, мы можем определить, что функция эпитафии состоит в том, чтобы, представив читателю отрывок из стихотворения Падуба, дать исчерпывающий портрет "великого собирателя" и раскрыть внутреннюю сущность одного из героев, который еще только предстанет перед нами в новой главе. Приведенная далее цитата характеризует его как человека, одержимого страстью к коллекционированию, который ради приобретения тех или иных предметов готов на любые поступки, в том числе на *похищение* и обман.

И мертвых светочей воскресший свет  
Ему был слаще меда, и тогда  
Он ясно видел, чем живет и дышит,  
И не жалел он золота за право  
Глядеть еще, еще... [1, с.118]

Кроме этого, мы считаем, что в эпитафии раскрывается еще одна важная черта его характера. Ничем не сдерживаемая страсть к предметам, принадлежавшим или имевшим отношение к Генри Падубу, все дальше уводила Собрайла от исследования творчества викторианского поэта; эта идея выражена в эпитафии с помощью аллюзивной метафоры: "И мертвых светочей воскресший свет / Ему был слаще меда...". Согласно скандинавской мифологии, боги создали из слюны Квасира, который был впоследствии убит карликами. Из его крови, смешанной с пчелиным медом, был приготовлен мед поэзии. Впоследствии Один похитил мед и отдал его асам и поэтам. Таким образом, результатом обретения меда поэзии стало обретение мудрости. Священный мед также является источником жизни и обновления жизненных и магических сил [6, с. 90-92]. Следовательно, для Мортимера Собрайла несомненно большую радость, чем изучение творчества Падуба, приносило именно приобретение, *обладание* рукописями, часами, тростью поэта и т.д. В этом отношении образ Собрайла может быть противопоставлен образу Роланда, Беатрисы Пуховер, Мод и других ученых, занятых исключительно исследовательской ра-



ботой. На аллюзивном уровне в эпитафе также прослеживается тема *похищенного сокровища*: Собрайл зачастую похищал желанные предметы для своей коллекции, что вызывает коннотации с похищением меда поэзии Одином.

Тема сокровища связана не только с мифами о Геракле и Одине, но и с древнеисландской мифологией. Беатриса Пуховер, являющаяся хранительницей и исследовательницей дневника Эллен Падуб, с точки зрения феминисток, которые также стремились получить доступ к заветному документу, была "этаким океанским Фафниром" [1, с. 143-144]. Отметим, что в скандинавской мифологии и эпосе Фафнир - это дракон, стерегущий клад, спрятанный в пещере; кладом выступает в данном случае, так называемое "проклятое золото", похищенное Фафниром у карлика Андвари [6, с. 142-145]. Сравнение ученой с драконом, стерегущим клад, позволяет продемонстрировать значимость дневника супруги викторианского поэта: он выступает как своеобразный кладезь информации.

Таким образом, мы видим, что за счет сквозного мифологически-аллюзивного мотива, который возникает в романе благодаря ключевым словам: "*похищение*", "*сокровище*", "*башня*", "*заточенная девушка*", поиск ("quest") Роланда и Мод приобретает особый оттенок. На эпитафическом уровне и за счет внутритекстовых связей и мифологических образов вводится идея *поиска сокровища*. Мотив похищения писем (документов, сведений, информации) дает старт детективной линии романа, способствуя ее дальнейшему развитию.

Мотив *дома как надежного пристанища* объединяет историю взаимоотношений Кристабель и Бланш, с их тщетной попыткой создать идеальный микромир в рамках собственного дома. Глава 12 начинается с эпитафа - стихотворения Кристабель о доме. Роланд и Мод приезжают в город, в котором когда-то жили Кристабель и Бланш, чтобы найти причины, побудившие последнюю к самоубийству. Если мы обратимся к богатому метафорами тексту стихотворения, то без труда проследим ту же основную мысль - образ дома должен был стать надежным пристанищем, но затем какое-то происшествие приводит к трагедии - домашний очаг разрушен.

А сердце - как мина: тук, тук, тук.  
А думы - как крик среди гардин и ковров.  
И вдруг стекла градом из окон, вдруг -  
Взрыв разносит и стены, и кров [1, с.267].

Тихая, незаметная, почти затворническая жизнь двух женщин была изложена Кристабель в письме к Рандольфу Падубу; женщин, которые были по-своему счастливы своей независимостью. Но что скрывал их дом? Этим вопросом не раз задаются и Роланд, и Мод, и, несомненно, сами читатели.

Для выявления внутритекстовых связей сравним содержание письма Кристабель, предсмертную записку и дневник Бланш с эпитафом к 12 главе. Итак, текст письма Ла Мотт пронизан теми же мотивами, что и первое четверостишие эпитафа: "*Да оно, по правде сказать, и к лучшему: жизнь наша протекает в тишине и покое; мы две одинокие женщины, живем своими нехитрыми домашними заботами, день за днем. Одни и те же славные и неизменные занятия, очерченная известным пределом свобода - доставшаяся нам благодаря нашей совершенной заурядности ...*" [1, с. 197]

Бланш и Кристабель называли свой дом Вифания, в самом названии заключена аллюзия на библейский сюжет, которая позволяет Кристабель толковать цель и причины, побудившие выбрать именно его. Подобно сестрам Лазаря, Марфе и Марии, жившим в Вифании, они решили трудиться и жить по евангельским заповедям: "*Мы с моей доброй приятельницей придумали устроить свою Вифанию, где всякая работа будет исполняться в духе любви, как по Его заветам*". [1, с. 236]

Затворницы отчасти пытаются нарушить бытовавшие в обществе стереотипы, согласно которым жизнь женщины в XIX в. была ограничена пространственными рамками ее дома. Избирая дом местом своего уединения, они воспринимают его как художественную мастерс-

кую, в которой Бланш посвящает себя живописи, а Кристабель - литературе. По мнению К. Франкен, дом, к которому жили Бланш и Ла Мотт в Ричмонде, представляет собой разновидность художественной утопии. "Вифания - это жилое пространство, которое сравнимо с комнатой, в которой уединялась Мелюзина и с башней, местом обитания Волшебницы Шалотта" [12, с. 101]. Мы считаем это предположение обоснованным, поскольку дом является запретным для посетителей, равно как Бланш и Кристабель не стремятся покинуть его (подобно героиням вышеназванных мифов). Рандольф Падуб неоднократно сравнивает дом и Кристабель с легендарным островом Шалот: "словно какое-то бессловесное заклятие сделало эти рощи и зеленые лужайки запретными - запретными, как Ваше жилище, как Шалот для рыцарей, как спящий лес из сказки, обросший по опушкам колючим шиповником" [1, с. 228].

По определению Г. Башляра, "дом - одна из самых мощных сил, интегрирующих человеческие мысли, воспоминания и грезы" [2, с. 28]. Дом Бланш и Кристабель представлен в романе как особый мир, замкнутое пространство которого постоянно испытывает давление со стороны внешнего мира, но не уступает ему, являясь оплотом для женщин, противопоставивших себя обществу. Причиной "внутреннего взрыва", повлекшего за собой крушение надежд, становятся поступки живущих в нем людей: "мысли, воспоминания и грезы" Кристабель. Когда Ла Мотт начинает переписку с Падубом, и впоследствии решается на свидание с ним в Ричмондском парке, она воспринимает себя как вышедшую за пределы убежища, подобно Волшебнице Шалотта: "Нет, я покинула свой приют - сошла со своей башни, сошла с ума. <...> Вот и все, что я способна теперь написать, ибо Муза моя меня оставила - как оставляет она с насмешкою всякую женщину, которая поувивается возле нее, а потом возьмет да и ... влюбится" [1, с. 251].

Основная тема первого четверостишия эпиграфа - уединение в доме, надежно укрывающем от чужих глаз и чужого мнения:

Дом - это что? Это крепкие стены,  
Теплый приют от студеного ветров.  
Дом - это где ступают степенно  
И отступают за шторы без слов. [1, с. 267]

На наш взгляд, стоит отметить, что это стихотворение о доме имеет связь с еще одним более ранним эпизодом, а значит, позволяет считать данный эпиграф и его идеи сквозными и важными для повествования и его построения. В начале своего поиска Роланд обращается к дневнику Бланш, и его внимание привлекает эпизод, в котором фигурируют письма (переписка Кристабель с Рандольфом Падубом, имя которого Бланш не называет), а основная идея этих записей - это образ "чужого", "ищейки", который нарушает счастливое безмятежное существование Бланш и Ла Мотт: "Итак, у нас завелся Чужой. Кто-то шныряет вокруг нашего тихого домика, вынюхивает, тихонько дергает ставни, пыхтит под дверями. <...> Каким маленьким, каким укромным представляется жилище, когда ему грозит беда. Какие махины эти замки, и как страшно затрещат они под ударами" [1, с. 65].

Мы считаем, что здесь также ключевым становится образ дома, который кто-то хочет разрушить, и источник этой неведомой силы находится либо вне дома (с точки зрения Бланш, как автора дневника), либо в нем самом (с точки зрения Ла Мотт, насколько это отражено в ее стихотворении).

Таким образом, как показывает проведенный нами анализ, сквозные мотивы в романе "Обладать" вводятся на эпиграфическом уровне. Все эпиграфы являются метонимическими, поскольку представляют собой цитаты из произведений викторианских поэтов, и выступают как символы-заместители. Взаимодействия между текстом романа и текстами эпиграфов строятся на отношениях согласования, поскольку эпиграфы вводят образы и идеи, которые впоследствии получают свое развитие в основном тексте произведения.

Эпиграфы выполняют информативную функцию, поскольку они задают ключевые слова и группы слов ("кража", "похищение", "башня", заточенная в башне девушка и т.д.), которые становятся в романе *мотивобразующими*. Мотивы, намеченные на эпиграфическом уровне, образуют темы, объединяющие две основные сюжетные линии романа, актуализируют смыс-

ловую доминанту произведения: одержимость героев викторианской эпохой, стремление раскрыть тайну путем исследования художественных текстов поэтов.

### **Литература**

1. Байетт А. С. Обладать / Пер. с англ. Ланчиков В.К., Псурцев Д.В. М., 2004.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. М., 2004.
3. Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1998.
4. Лучинская Е. Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурный аспекты интерпретации. Краснодар, 2002.
5. Новый Большой англо-русский словарь: Том 1 / Ю.Д. Апресян, Э.М. Медникова, А.В. Пертова и др. М., 1999.
6. Скандинавская мифология. Энциклопедия. М., СПб., 2005.
7. Суинберн А. Ч. Сад Прозерпины / Европейская поэзия XIX века. Библиотека всемирной литературы. Том 85. М., 1977. С. 109-112.
8. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" / Имя розы: Детектив. Вып. 2. М., 1989.
9. Юсим М. А. Ведьмы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 226-227.
10. Wyatt A.S. Possession. NY, 1990.
11. Die schönsten Märchen zum Lesen und Hören. München, 2006.
12. Franken Ch. A. S. Wyatt: Art, Authorship, Creativity. New York, 2001.