

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования

«Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Институт гуманитарных наук и искусств  
Департамент «Филологический факультет»

Кафедра зарубежной литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой \_\_\_\_\_ Л. А. Назарова

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.

## **МИФ И ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ В РОМАНЕ ИЭНА МАКБЮЭНА «УТЕШЕНИЕ СТРАННИКОВ»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Руководитель к. ф. н., доц.

А.В. Маркин

Рецензент, к.ф.н., доц.

А. С. Поршнева

Нормоконтролер, к.ф.н., доц.

Д. В. Спиридонов

Студентка гр. ГИМ-240801

М. А. Калистратова

Екатеринбург  
2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Венеция. Литературная история города	10
1.1. Образ города в литературе. Типология городов и место Венеции в ней.	10
1.2. Образ Венеции в британской литературе	20
Глава 2. Специфика образа Венеции в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников»	39
2.1. Венеция в комедии Уильяма Шекспира «Венецианский купец»	39
2.2. Венеция в трагедии Уильяма Шекспира «Отелло»	46
2.3. Венеция в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников»	54
Заключение	68
Библиографический список	79

## ВВЕДЕНИЕ.

Имя Иэна Макьюэна известно почти каждому. Иэн Макьюэн – автор 13 романов (не говоря уже о сборниках рассказов, сценариях и даже опыте написания оперного либретто), лауреат премий Сомерсета Моэма, Иерусалимской премии и, главное, Букеровской, по его романам поставлен не один фильм, в числе которых и отмеченная «Золотым Глобусом» драма Джо Райта «Искупление». Его творчество стало материалом для ряда исследований, в том числе и довольно масштабных, таких как «Understanding Ian McEwan» (Творчество Иэна Макьюэна) Дэвида Малкольма и книге из серии «Contemporary British Novelists», написанной Домиником Хедом, которая называется «Ian McEwan». Критики отмечают своеобразие авторского стиля Макьюэна, отмечают «остроту» поднимаемых тем, говорят о том, с какой скрупулёзностью и точностью Макьюэн подбирает слова. Конечно, бывает и так, что критики не столь лестно отзываються о произведениях упомянутого автора, но в одном можно быть точно уверенным – равнодушия произведения Макьюэна не вызывают.

Макьюэн появляется на литературной сцене в середине 70-х годов. 70-е и 80-е годы становятся невероятно напряженными для Британии, – распалась империя, происходит целый ряд терактов, в ходе которых гибнут люди, исчезает привычная классовая система, а идентичность британцев нивелируется, поскольку в это время в Британию прибывает огромное число мигрантов из бывших колоний. В это сложное время британская литература получает новый расцвет, – появляются важные романы Айрис Мердок, Джона Фаулза, Дэвида Стори, видят свет и первые романы Иэна Макьюэна, Иэна Бэнкса, Мартина Эмиса. Молодые писатели остро реагируют на сложившуюся ситуацию, о чем достаточно жестко начинают высказываться в своих произведениях.

Так появляется термин «литература шока», он употребляется по

отношению к нескольким молодым писателям 70-80-х годов, в число которых входит и Иэн Макьюэн. Как пишет Доминик Хед в своей монографии, посвященной творчеству Иэна Макьюэна, «литература шока (отчетливо проявившаяся в ранних произведениях Мартина Эмиса и Иэна Макьюэна) может рассматриваться как стратегия, призванная пробудить коллективное сознание»<sup>1</sup> [Head, 2007; 2].

Первый сборник рассказов Иэна Макьюэна «Первая любовь, последнее помазание» («First Love, Last Rites») вышел в 1975 году. На страницах этого сборника царит мрачность, отталкивающий эротизм, всевозможные психические отклонения. Но в этой отвратительности находится и что-то притягательное, интересное и даже забавное. Как писал сам Иэн Макьюэн, «инцест между братьями и сестрами, переодевания в лицо другого пола, крыса, мучающая молодых влюбленных, актеры, занимающиеся любовью посреди репетиции, дети, жарящие кошку, насилие над ребенком и его убийство, мужчина, хранящий пенис в банке и использующий эзотерическую геометрию, чтобы заставить свою жену исчезнуть – какими бы мрачными ни были мои рассказы, я также считал некоторые их части безумно смешными» [McEwan, 2015].

Вслед за первым сборником рассказов появился и второй, «Меж сбитых простыней» («In Between the Sheets», 1978), а также видят свет и два первых романа – «Цементный сад» («The Cement Garden», 1978) и «Утешение странников» («The Comfort of Strangers», 1981). Все эти произведения относят к «литературе шока», на их страницах властвуют анархия и всевозможные перверсии. Как пишет Дэвид Малкольм в своей книге «Творчество Иэна Макьюэна» («Understanding Ian McEwan», 2002), «герои предстают такими, какие они есть и делают то, что хотят делать. Даже самые ужасные преступления и действия, которые обычно бы назвали «извращенными» показаны без единого намека на моральное осуждение»

---

1 Здесь и далее перевод наш, – М.К.

[Malcolm, 2002, 15-16]. Сам Макьюэн, однако, отмечает, что во все эти работы так или иначе призывают к морали, к тому, как данная человеку свобода может развратить его, заставить все самое низменное и отвратительное пробудиться, провоцируя человека на совершение ужасных дел и преступлений. «Та новая тема, которую мы принесли в 70-х годах, была темой использования свободы и злоупотребления ей» [McEwan, 2015].

Но Макьюэн создает все новые и новые произведения, а критики и исследователи, в свою очередь, отмечают эволюцию, которая происходит в его творчестве. Как пишет Дэвид Малкольм, «Макьюэн расширил сферу своих интересов, и от герметичного и отвратительного мира психопатологий его ранних работ, он движется дальше, более зрелым взглядом смотря на социальные вопросы, а также давая своим героям возможность раскаяться» [Malcolm, 2002; 5]. Помимо этого, «последующие работы Макьюэна явно более политические, более гуманистические, и более нарочито литературны, чем его ранние произведения» [Head, 2007; 2]. Макьюэн Но, в то же время, Макьюэн и не изменяет себе, – он все так же шокирует читателя, рисуя картину всевозможных перверсий, хотя делает он это не так агрессивно, как в ранних своих работах.

По мнению Дэвида Малкольма, британская литература 80-х и 90-х годов имеет четыре характерных черты, – заинтересованность в историческом, в событиях далекого и недавнего прошлого; местами действия часто служат зарубежные локации (впрочем, не-британцами могут быть и герои); заметное смешение жанров; интерес к металитературному, воплощенный в постоянном напоминании читателю о том, что то, что он читает, – вымысел, а также обращаясь к проблемам самого нарратива [Malcolm, 2002; 6]. Иэн Макьюэн вписывается в эту литературную традицию, однако упомянутые черты проявляются в его творчестве по-своему. Так, например, в его романах по-разному предстает историческое, пронизывая весь роман, как в «Черных псах», смешиваясь с психологической стороной

романа в «Невинном», оказываясь аллюзией на современное британское общество в «Цементном саду». Или же, например, отличает Макьюэна от многих писателей его времени то, что он практически не смешивает жанры, или смешивает их очень осторожно и выборочно, как это происходит в уже упоминавшемся «Невинном», где жанр психологического романа смешивается со шпионским.

Помимо этого, творчество Макьюэна отличает и то, как он фокусируется на образах женщин и роли феминистских теорий, то, как он исследует особенности научного и рационального, отличает его и факт присутствия фрагментарности в его романах, обилие лакун, а также то, что является, возможно, самым главным, моральная перспектива его текстов [Malcolm, 2002; 12].

Макьюэна интересует то, как иррациональное может управлять человеком, он озабочен вопросом подавления женщин мужчинами, его романы часто имеют «пустые места», где читателю приходится восстанавливать события и смыслы, а мораль в его произведениях играет огромную роль.

Зарубежная критическая традиция (в основном, англоязычная) представляет широкий спектр исследования творчества Иэна Макьюэна. Оно изучается с появления самого первого сборника рассказов «Первая любовь, последнее помазание» и по сей день. Существует множество разных статей, диссертаций, монографий, где уделяется внимание сюжетной и повествовательной структуре его романов. Зарубежная критика творчества Бэнкса представлена такими именами как Дэвид Малкольм, Джудит Себойе, Доминик Хед и др. Русскоязычная критическая традиция пока что не столь обширна, поскольку переводиться романы Макьюэна начали относительно недавно.

Таким образом, **актуальность** работы связана с необходимостью уточнения влияний и контекстов формирования особой писательской манеры

Иэна Макьюэна и более глубокого понимания его художественных идей.

Для нас интерес представляет роман «Утешение странников», написанный Иэном Макьюэном в 1981 году. Роман “The Comfort of Strangers” (у нас существует в двух переводах: «Стоп-кадр!» и «Утешение странников»), написанный в 1981 году, возможно, не является самым известным произведением Макьюэна, однако и ему уделяется немало внимания. Это второй по счёту роман Макьюэна, и о нём говорят как о романе «переходном», романе, знаменующем этот переход от «молодого» Макьюэна к Макьюэну «зрелому». Уже в нём можно отметить то, что будет присуще «зрелому» писательскому периоду: игру с читательскими ожиданиями, острую и даже пугающую тематику и, пусть и своеобразное, но обращение к нормам морали.

Помимо этого, «Утешение странников» – роман венецианский, то есть роман, где Венеция выступает не только местом действия, но и полноправным участником событий, управляя жизнью главных героев и заставляя читателя следовать за ней.

В работах об «Утешении странников» нередко присутствует анализ образа Венеции, но, как правило, этот анализ имеет фрагментарный характер и чаще связан со стилевыми особенностями текста. В связи с чем мы попытаемся дать более полный и развернутый анализ особенностей образа Венеции в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников» и его эволюции, обратившись к первым художественным текстам о Венеции в британской литературе, – комедии «Венецианский купец» и трагедии «Отелло», написанных Уильямом Шекспиром.

**Объектом** нашего исследования является смысловая структура романа Иэна Макьюэна.

**Предметом** нашего исследования выступает образ Венеции в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников».

**Целью** нашей работы является исследование смыслов, вложенных в

образ Венеции в романе «Утешение странников», с погруженностью во временной контекст.

Представленная нами цель предполагает решение следующих **задач**:

1. исследовать классификации городов в литературе и обозначить место Венеции в них;
2. определить особенности образа Венеции в британской литературе;
3. выявить смыслы, которые несет образ Венеции в комедии «Венецианский купец», трагедии «Отелло» и романе «Утешение странников»;
4. провести сравнительный анализ Венеции Шекспира и Венеции Макьюэна и детально проследить эволюцию образа Венеции.

**Методологическую основу исследования** составили следующие методы:

1. историко-культурный, позволяющий проследить историю такого понятия как «городской текст», а также историю конкретного города в национальной литературе;
2. внутритекстовый, так как в рамках анализа образа Венеции мы выявляем конкретные смыслы, отличающие образ Венеции;
3. интертекстуальный, так как анализ предполагает сравнение образа Венеции в конкретных произведениях;
4. компаративный, благодаря которому становится возможным увидеть общности и отличия в образе Венеции в конкретных произведениях.

В ходе нашей работы мы опирались на исследования таких авторов как Д. Хед, Д. Себойе, Д. Малкольм и др. В качестве теоретической базы использовались работы В. Топорова, Н. Е. Меднис, Ю. М. Лотмана. В качестве историко-литературной базы для анализа образа Венеции в британской литературе были привлечены труды М. Гарретта, П. Акройда, М. Пфистера.

**Структура исследования.** Работа состоит из введения, двух глав,

заклучения и библиографического списка. Первая глава содержит два раздела: первый раздел посвящен классификациям образа города в литературе и месту Венеции в этих классификациях; во втором разделе уделяется внимание эволюции образа Венеции в британской литературе. Вторая глава содержит три раздела, каждый из которых посвящен образу Венеции в конкретных литературных произведениях, – пьесах Уильяма Шекспира «Венецианский купец» и «Отелло» и романе Иэна Макьюэна «Утешение странников». На основании выводов, сделанных в этих разделах, подводится сравнение образов Венеции в указанных произведениях.

## ГЛАВА 1. ВЕНЕЦИЯ: ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСТОРИЯ ГОРОДА

### 1.1 Образ города в литературе. Типология городов и место Венеции в ней

Часто в литературных произведениях мы сталкиваемся с образом города. Иногда таким городом может стать в действительности существующее место, как, например, Москва, Венеция, Нью-Йорк, но в тексте нам также может встретиться и некий неизвестный локус, вымышленный, наименованный или безымянный. Но так или иначе, если этот локус напоминает город (или же назван им), то, значит, он обладает определенным набором черт, которые в нашем сознании связаны с городом, – особенная архитектурная организация пространства, особенная административная, политическая, культурная, социальная среда, так или иначе влияющая на поведение человека (или даже определяющая его). Все это можно условно назвать не только характерными чертами города, но и его кодами, или же знаками города. Город как система знаков, как семиосфера изучается различными исследователями уже достаточно давно, но особенного развития исследования достигают в 20 веке, как в Европе (Р.Барт, К.Линч, К.Леви-Стросс), так и в России («первопроходцем» в исследованиях семиотики города называют Н.П.Анциферова). И эти исследования, по сути, порождают следующее фундаментальное утверждение: город как особая семиосфера может становиться текстом сам по себе (город как текст) или же быть запечатленным в тексте, в литературе. Социолог Мишель де Серто говорил о том, что фундаментальное отличие города-текста заключается в том, что «его «читатели» располагаются в самом тексте. Это как если бы все герои какого-то романа тоже прочли этот роман и стали руководствоваться в своих поступках предоставленной писателем информацией» [Марков А., 2002; 60]. То есть сам город дает нам некую инструкцию по своему

прочтению, создает некий образ самого себя в нашей голове. Город, изображенный в литературе так или иначе является неким отражением текста этого города (конечно, отражение может быть искаженным, абсолютно перевернутым, но может быть и весьма ясным и четким), тогда как текст города тоже меняется с появлением литературы об этом городе. «Городской текст», по сути, есть взаимодействие двух этих текстовых ипостасей города. Они находятся в постоянном взаимодействии, в постоянном диалоге между собой.

Важно отметить, что образ города в нынешнем своем понимании, формируется не сразу. Ни в Библии, ни у античных авторов описания города нет – есть мифы о происхождении города, о его названии, но нет отражения каких-то характерных черт города. Хотя уже со времен древнейшей литературы наблюдается тенденция к описанию горожан и черт их характера (например, воинственность афинян) и она продолжается и в литературе Ренессанса – горожане есть и у Рабле, и у Бокаччо, и у Данте. Но в литературе нового времени город появляется в качестве важного образа, объединяющего в себе и некие готовые смыслы, локальные мифы, опоры на топонимику, но также и индивидуальные авторские восприятия. В это время писатели начинают ставить свое имя над произведениями, а человеческое самосознание растет и крепнет и жизнь начинает осознаваться как результат осознанного выбора человека.

«Городской текст» – понятие, имеющее свое временное развитие, коль скоро каждый город сам по себе с течением времени трансформируется, меняется. Меняется, конечно, не только сам город, но и представление о нем. Город прежде всего мыслился как оппозиция природе – человек создает город, отгораживая себя от природы стеной, организовывая пространство, воздвигая здания, создавая собственный уклад. Но оппозиция город – природа, по сути, является частным примером оппозиции «природа – культура» [Софронова, 2006, 224]. То есть, прежде всего, город есть некий

культурный центр, «облагороженный», обросший некими социальными и политическими условностями. Идея центричности является также одной из базовых идей, на которых зиждется город. Синтез восприятия города как культурного центра, организованного в противовес центру природного, и города как центра вообще формирует ещё одну оппозицию – город – деревня. Эта оппозиция изначально строится на том, что деревня представляет собой природу, а город культуру, и действительно, по-своему, деревня является некой организованной структурой, созданной в лоне природы. Но важно понимать, что деревня является своего рода «микромоделью» города, имеющей собственную организацию, хотя во многом и более «слабую» нежели город. Однако же, оппозиция город-деревня имеет и другой аспект – город, как уже говорилось выше, мыслится как центр, соответственно, деревня мыслится как периферия. И эта оппозиция также является одной из фундаментальных, способствующей формированию особой мифопоэтики города [Меднис, 2003].

Оппозиция «город-деревня», являющаяся частным оппозиции «природа-культура», также формирует ещё одно противопоставление – столица и провинция. Столичность является показателем того, что город живет в ритме культуры, тогда как провинция подчиняется природным ритмам. Эта оппозиция особенно актуальна для русской литературы: «В русском языке под *провинцией* подразумеваются удаленные от границ, лишенные экзотики, «почвенные» топосы, символически противостоящие Петербургу и Москве, - безымянные *города N*, привычно предстающие в литературе лишенными жизни и смысла» [Лаунсбери, 2014], тогда как столица обычно «является не только сосредоточием культуры, духовности, с ней связывается представление о настоящей, гармоничной жизни вообще» [Абрамова, 2012; 381]. Хотя для русской литературы характерно и противопоставление городской периферии и деревенского центра, таким образом привычная оппозиция «город-деревня» «переворачивается».

В результате этого формируются два текста – столичный и провинциальный. Однако, следует отметить, что провинциальным текстом может являться не только непосредственно текст о таком городе или деревне, но и текст, написанный жителем такого населенного пункта: «К “провинциальному тексту” относят любое произведение, действие которого происходит в провинции (“Повести Белкина”, “Мертвые души”, “Хаджи-Мурат”) или автором которого является провинциал (поэзия Спиридона Дрожжина или Николая Рубцова)» [Доманский, 1998; 76]. Оппозиция «столица-провинция» может быть проиллюстрирована на примере стран, т. к. в данном случае они сами воспринимаются как столичный и провинциальный город. В литературе можно встретить такую оппозицию в отношении России и Европы, где провинцией оказывается Россия (эта оппозиция является многосторонней, она включает в себя разные аспекты: здесь и провинциальность как воплощение своего (Россия), а столичность как воплощение чужого (Европа), своеобычная фактическая и литературная провинциальность России по отношению к фактической и зачастую литературной столичности (Франция, Париж) Европы и т. д. [Лаунсбери, 2014]. Конечно, оппозиция столичных и провинциальных городов отражена не только в русской литературе, и не только русская литература может мыслиться своеобразно провинциальной по отношению к европейской (например, провинциальной может называться и латиноамериканская литература), но российская литературная традиция и Россия как литературная страна имеют свой безусловный и уникальный колорит.

Но, помимо того, что города встают в оппозицию с деревней, они могут вставать в оппозицию и друг с другом. Так, города образуются не только в разных сторонах света (южные и северные, западные и восточные города), но и в разных ландшафтах, что также во многом определяет их особенности. Города строятся у моря, или на суше, в устьях рек или на горах. С.П.Гурин пишет о таких городах и об их противоположностях (городах на равнине)

следующее: «если город строится на холмах (Рим, Москва), то образ мировой горы задает вертикаль, связь неба и земли. Если город расположен на равнине, эту символическую функцию выполняют горы рукотворные: башни, храмы, соборы. Кроме того, город задает инвариант вертикальной структуры на плоскости (сакральный центр, стены, периферия, границы). Структура города выражает структуру священного пространства, всегда задается сакральный Центр (Алтарь, Храм) и проводятся концентрические окружности (стены города, границы страны)» [Гурин, 2003, 10]. Продолжая тему пространственности города, следует обратиться к исследователям (прежде всего Ю.М.Лотман и его коллеги, также принадлежащие Тартуско-Московской школе), которые делят города на эксцентрические и концентрические : «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца - это “вечный город”. Эксцентрический город расположен “на краю” культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза “земля/небо”, а оппозиция “естественное/искусственное”. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это потоп, погружение на дно моря» [Лотман, 1992; 10]. Однако, исследователи, актуализируя «естественность» и «искусственность» четко подразумевали оппозицию «Петербург» – «Москва», тогда как при характеристике других городов более важным кажется то, как те или иные страны осваивали пространство и как с

пространственной точки зрения переносились столицы. Так, например, Бразилия осваивает пространство с периферии к центру, – португальцы колонизируют Бразилию и формируют столицу – Рио-де-Жанейро. Но сами бразильцы меняют положение вещей и создают собственную столицу в лице Бразилиа, находящегося в центре страны. Город, условно говоря, искусственный, т. к. формируется не в результате естественного освоения территории, а в результате «насильственного» создания там поселения. Анкара также является искусственным городом, созданным человеком в качестве нового поселения, однако, в отличие от Бразилиа, история его насчитывает около 10 веков. Однако, с падением Османской империи близкая к центру Анкара становится столицей, тогда как «периферийный» Стамбул свой столичный статус теряет. В России же ситуация диаметрально противоположна – Петербург является искусственным городом, созданным, чтобы дать «новый курс» стране. Столичная прежде Москва, центральный город страны, уступает бразды правления выстроенному на периферии Петербургу.

Упомянутые выше мифы генетического плана, прежде всего, связаны с рождением городов, а уже затем с их развитием (сюда, как раз, можно подключать и эсхатологические мифы). Практически каждый город имеет миф о своем рождении, будь то миф, подкрепленный некой исторической справкой или же некий религиозный миф (чаще всего, существуют и тот, и другой). Но постепенно, развиваясь, город «обрастает» все новыми мифами, которые, в свою очередь формируют городскую мифологию (а городская мифология, в свою очередь, участвует в формировании городского текста). Городская мифология имеет два уровня: первый можно назвать «низшим», – в нем содержатся локальные мифы, то есть те мифы, которые формирует город сам по себе и сам о себе, «высший» же уровень воплощен литературными текстами, которые, в свою очередь, включают в себя как мифы, связанные с конкретными городами, так и универсальную мифологию городов в целом.

Универсальные мифы о городах являются базисом многих классификаций. Так, например, город может мыслиться как рай или как ад. Город-рай – город-защитник, город, который основывается на высших человеческих ценностях, в котором сосредоточены все культурные и социальные связи. «Город противостоит внешним стихийным силам природы и пытается привести внутреннюю гармонию в отношения человека и природы, он может превратиться в город-сад. Город защищает от врагов и открыт для друзей. Город находится на земле, расплзается в разные стороны, но всегда устремлен вверх, поднимается на холмы, возвышается высотными домами, как будто желая стать Небесным Иерусалимом» [Гурин, 2003; 11]. Однако, как пишет тот же Гурин, первый город был заложен Каином, в городе царят хаос и зло, в него стекается нечистый люд, такой город тонет в болезнях и пороке. Также, коль скоро Иерусалим является прообразом города-рая, то прообразом города-ада часто выступает противопоставляемый Иерусалиму Вавилон.

Оппозиция Иерусалим-Вавилон является также важной в следующей классификации городов, авторство которой принадлежит В.Н.Топорову, – делении городов на города-девы и города-блудницы. Образ первых восходит к уже упомянутому Иерусалиму, образ вторых – к Вавилону: «С появлением города человек вступил в новый способ существования, который, исходя из прежних представлений и мерок, не мог не казаться парадоксальным и фантастическим: выживание и, более того, перспектива пути к максимальному благу, к обретению нового рая, заменой которого в "нерайских" условиях и был город, отныне были связаны с незащищенностью, неуверенностью, падшестью, в известном смысле - богооставленностью и, наконец, с трудом-страданием» [Топоров, 1987; 121]. Отсюда возможность движения в двух направлениях при оценивании города, прошедшего определенный путь становления. «Сознанию вчерашних скотоводов и земледельцев предносятся два образа города, два полюса

возможного развития этой идеи - город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба на землю» [Топоров, 1987; 122].

В некоторых классификациях город мыслится как женщина. Образ города-женщины, в свою очередь, восходит к образу Матери-Земли, образу, встречающемуся во многих мифологических традициях – от ведической до ветхозаветной. Город часто воспринимается как мать, потому что мать, по сути, это женщина, реализовавшая свою основную функцию – деторождение (вспомните знаменитую формулу «Киев – мать городов русских»).

Однако, город не всегда выступает женщиной, для него характерна амбивалентность – тот же Киев, противопоставленный Москве, например, предстает батюшкой.

Ассоциируясь с женщиной или мужчиной, города могут противопоставляться по гендерному принципу, о чем пишет в своей книге «Сверхтексты в русской литературе» Н.Е.Меднис. В качестве иллюстрации она приводит такие города как Петербург и Венеция, ставя их в оппозицию. Петербург выступает мужчиной, а Венеция – женщиной: «О мужской в основе своей природе Петербурга говорит многое. Сам акт его рождения фактически и мистически связан с мужскими волевыми проявлениями, что подхватывает, утверждает и развивает затем русская литература. В противоположность этому сюжет рождения Венеции из вод, многократно воспроизведенный в художественных произведениях, и само пребывание ее в водах как соприродной ей среде ясно указывают на преобладание в ней женского. Закономерным в этом контексте представляется тот факт, что воды, враждующие с Петербургом, живут с Венецией в любовной близости, в результате чего два города оказываются отмечены противонаправленными тенденциями с доминированием эсхатологического мифа для Петербурга и креативного для Венеции. Это, несомненно, связано с противоположностью

исходных начал, о которых Ю.М. Лотман писал следующее: “Петербургский камень - камень на воде, на болоте, камень без опоры, не “мирозданью современный”, а положенный человеком. В “петербургской картине” вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью» [Меднис, 2003].

Но, в контексте упомянутых оппозиций, образ Венеции кажется ещё более интересным – казалось бы, креативный миф является доминантным, однако Венецию зачастую воспринимали как город, пропитанный смертью и стремящийся к собственной гибели. Кроме того, несмотря на женственность города (которая также нашла свое отражение в отождествлении Венеции и Венеры), Венеции не чужда и мужественность – свидетельствует о том ритуал, изображающий рождение Венеции, – обручение дожа с морем. Венеция может мыслиться и как город-ад, и как города-рай, и как распутный Вавилон и благочестивый Иерусалим. Венеция была и столицей, (и названной, и фактической – Венецианская республика), и, в то же время, фактической периферией. Кроме того, как и любой город, Венеция меняется с течением времени, и формирует вокруг себя все новые детали классификаций. Однако же, чтобы доказать убедительность своей классификации, Н.Е.Меднис вынуждена обращаться не только к истокам рождения городов, но и к их индивидуальным особенностям, воплощенных в сакрализации городского пространства, природе власти в обоих городах, зафиксированный в текстах этих городов. Затруднения исследователя, как мне представляется, заключаются в том, что противопоставить и отождествить Венецию и Петербург крайне легко, тем более что русская литература иллюстрациями этого равенства (и противоположности) в том числе.

С этого самого момента следует уже более подробно остановиться на образе Венеции, коль скоро он является ключевым интересом в свете дальнейшей работы. Возвращаясь к уже упомянутой нами классификации

Ю.М.Лотмана, в которой города делятся на концентрические и эксцентрические, хочется отметить, что то высказывание, которое цитирует Н.Е.Меднис, свидетельствует о том, что Венеция как город-женщина, вокруг которой создается креативный миф, миф о начальности, но не о конечности, становится городом концентрического типа в противовес Петербургу, который воспринимается как город эксцентрического типа, город, идущий к своему концу, город-мужчина. Тогда как в этом воплощено противоречие – городом концентрического типа Венеция быть едва ли может, коль скоро построена она не на горе, а посреди воды, что скорее говорит о ней как о городе эксцентрического типа. Это кажется более верным, и многие исследователи говорят об этом итальянском городе именно так. Тем более что Венеция – город так или иначе обреченный на гибель, коль скоро воды, «живущие с ней в любовной близости» неизбежно год за годом поглощают город все больше и больше. Однако не чужда Венеции и креативность: креативное начало, прежде всего, воплощено в восприятии Венеции как Венеры, появившейся на свет из пены морской. Однако Венеция сама по себе была воплощением креативности – она бурлила жизнью, служила вдохновением и поддержкой многим творческим людям, в неё стекались со всех концов света, желая прикоснуться к волшебству этого прекрасного города. И эта практически нескончаемая креативная энергия ассоциируется с женским началом, с началом материнским. Материнское начало как начало плодотворное ассоциируется с чистотой города-девы, Иерусалима, города-рая. И кажется, например, ироничным, что такой город был, во многом, оплотом проституции (легальной проституции, на которую выделялись деньги), которая, в свою очередь, не мыслилась чем-то ужасным и инородным, она вписывалась в культурную жизнь Венеции, дополняла её существо. Но, когда мы смотрим на обратную сторону уже знакомых понятий: город-блудница, Вавилон, город-ад, мы можем убедиться, что Венеция также связана и с этими образами. Венецию часто изображали как

город разврата и порока, как города-лабиринта, из которого нет возврата, который засасывает и уничтожает.

Однако, с течением времени образ Венеции становится ещё более противоречивым и органичность этих противоречий уже не кажется безусловной: Венеция была центральным городом, городом многонаселенным, в который стекались со всех уголков света, в котором процветали все сферы человеческой жизни. В 15 веке Венеция уступала по населению только Парижу, тогда как сейчас в ней обитает всего 264 044 человека. Сюда и по сей день стекаются со всех уголков света, но не для того, чтобы остаться, а лишь для того, чтобы посмотреть на легендарный город. Венеция стала провинциальным городом, городом практически закрытым. Но, тем не менее, Венеция по сей день является вдохновителем многих писателей, художников и исследователей. Во многом это происходит благодаря тому, что современные авторы наследуют традиции авторов прошлых поколений, продолжая работать в том же ключе, или же переворачивая все с ног на голову, формируя все более странные противоречия. Но, в то же время, это отнюдь не значит, что каждый из этих авторов не добавляет что-то своё в огромный массив венецианского текста. На самом деле, каким бы пафосом это ни было проникнуто, трудно не признать, что Венеция уже обеспечила себе вечную жизнь, несмотря на необратимость собственной фактической гибели.

## **1.2. Эволюция образа Венеции в британской литературе**

Венеция – город, знакомый практически каждому. Легендарное прошлое шагает впереди самой Венеции, переливаясь во всё новые и новые впечатления, укрепленные в разного рода текстах. Тексты эти могут быть как публицистическими, так и художественными, как прозаическими, так и поэтическими. Помимо этого, тексты эти могут принадлежать разным

литературам, – русской, американской, немецкой и т. д. Не является исключением и литература британская, – уже более четырех столетий британцы создают прекрасные тексты об этом водном городе, привнося все новые и новые детали в его образ.

Как пишет в своей книге «Венеция. История города» Мартин Гарретт, «В Средние века и эпоху Возрождения иностранцы приезжали в город, чтобы полюбоваться его красотой, богатством, великолепными церемониями, образованными куртизанками и республиканской конституцией» [Гарретт, 2007; 282]. Они привозили эти воспоминания обо всем этом с собой, давая писателям и поэтам возможность, даже не посещая этот город, запечатлеть его в веках. Так, Шекспир (1564-1616) и Бен Джонсон (1572-1637) использовали Венецию в качестве места действия в своих пьесах «Венецианский купец» (1597), «Отелло» (1602) и «Вольпоне» (1604).

О «Венецианском купце» и «Отелло» будет подробнее сказано далее, но, поскольку и «Венецианский купец», и «Отелло» играют важнейшую роль в истории формирования образа Венеции в британской литературе и в мировой литературе в целом, нельзя не упомянуть о неких ключевых моментах, связанных с тем, какой предстает Венеция в произведениях Шекспира как художника и, что немаловажно, как художника своего времени.

Прежде всего, «Венецианский купец» стал первой пьесой елизаветинского периода, в которой местом действия выбрана Венеция. Этот выбор был абсолютно неслучайным, – Венеция была одним из ведущих торговых, социальных и политических центров Европы, в ней кипела жизнь, она с пониманием и терпением относилась к религиозным и национальным меньшинствам. Но, однако, она оставляла за собой возможность создавать правила и распорядки, отличные для собственно венецианцев и «чужаков», – так евреи были изолированы от христианского венецианского общества, имели свои места обитания и синагоги для исполнения ритуалов, что и показано в «Венецианском купце». Шейлок, еврей, один из главных героев

комедии, ненавидимый, но необходимый, несмотря на все свою «инаковость», предстает человеком, который не только адаптировался к нравам Венеции, но и стал ее частью, как пишет А.Смирнов в комментариях к одному из изданий «Венецианского купца», «Шекспир изображает Шейлока не только как нарост на теле Венеции, не только как бич ее, но и как продукт и жертву ее уклада, самого ее строя» [Смирнов, 1958; 540]. И, пусть в финале мы видим внешнее «уравнение» всех людей перед буквой закона, – Порция, переодетая в адвоката, произносит «Который здесь купец? Который жид?» [Шекспир, 2009; 407], чаша весов все равно склонится в сторону венецианца, а не отстаивающего свою правду еврея. Это противоречие между «своим» и «чужим» ощущается на протяжении всей пьесы, давая нам возможность увидеть в Венеции не только некий абсолют красоты, успешности и богатства, но и своеобразную раздвоенность в характере этого города. Она присутствует и в межличностных отношениях в принципе, и в восприятии ролей женщин и мужчин в частности, в потребности к переодеванию – эдакой «смене пола», к игре, в «подвешенности» между прошлым и будущим и т. д.

В «Отелло» мы видим невероятно успешную морскую державу, несокрушимую, решительную, богатую, так же, как и «Венецианском купце», открытую и приветливую для чужестранцев. Более того, Венеция способна подарить чужестранцу и высокий чин, и богатство, и прекраснейшую из женщин, если он будет полезным для республики. Но Венеция может и погубить, заставить человека сломаться под гнетущим ощущением «отличия», и не оказаться при этом в тупике или в убытке. Она как бы осуществляет процедуру «естественного» отбора, оставаясь при этом бесстрашной. В Венеции «Отелло» так же, как и в «Венецианском купце» ощущается эта дихотомия «своего» и «чужого», мужского и женского, а также, например, черного и белого.

В пьесе Бена Джонсона «Вольпоне» Венеция, как пишут многие критики, является лишь ширмой, необходимой для того, чтобы нападки на

английское общество, присутствующие в пьесе, были не такими заметными. Но, тем не менее, как пишет уже упоминавшийся выше А.Смирнов, Венеция, пусть и в качестве «ширмы», выбирается неслучайно, «это город типично космополитический и по преимуществу деляческий» [Смирнов, 1960; 15]. В пьесе показано, какой обезображивающей силой обладают деньги, и Венеция позволяет сделать на этом двойной акцент, – «В начале пьесы герой...просыпается и откровенно провозглашает: «День, здравствуй! Здравствуй, золото мое!». И поскольку просыпается он в Венеции, его аудитории представляется весьма вероятным, что золота у него окажется много, и оно будет стоить тех усилий, которые его не менее алчные наследники готовы затратить в надежде это золото присвоить» [Гарретт, 2007; 282-284]. Немаловажным оказывается и то, что в основе пьесы лежит своеобразный спектакль, который разыгрывает Вольпоне, притворяясь смертельно больным, – игра, притворство и интриги совершенно не чужды Венеции, более того, они составляют часть ее природы. В случае с «Вольпоне» это может быть не столь явным, но, обращаясь к уже упомянутым пьесам «Венецианский купец» и «Отелло», принадлежащим перу Шекспира, мы можем увидеть эту черту характера самой Венеции и ее обитателей более явно.

Таким образом, Венеция в творчестве британских драматургов конца 16 - начала 17 века Уильяма Шекспира и Бена Джонсона оказывается городом космополитическим, либеральным, успешным и богатым. Это город, чей внешний облик практически безупречен, но внутренний облик от безупречности далек, – он раздираем противоречиями и несправедливостью, одурманен запахом денег, его люди играют в игры, которые могут быть как вполне наивными, так и страшными и губительными для окружающих. Но, несмотря на это, Венеция является процветающим, городом с большим будущим, городом, который способен выстоять вопреки всему и приумножить свою славу.

Современником Бена Джонсона и Уильяма Шекспира был еще один человек, оказавший влияние на формирование образа Венеции в целом и в Британии в частности. Имя этого человека – Томас Кориат, он был путешественником (зачастую его называют первым настоящим путешественником Англии) и писателем, он объездил половину земного шара и оставил обширные воспоминания о тех местах, в которых побывал. В том числе в 1608 году побывал он и в Венеции, откуда привез первую в Англии вилку и слово «umbrella», обозначающее предмет, при помощи которого венецианцы могли прятаться от солнечных лучей. Свои воспоминания о Венеции Кориат описал в книге «Непристойности». Кориат отмечает географическое и архитектурное своеобразие города, – как отмечает Мартин Пфистер в своей статье «Страсть» от Уинтерсон до Кориата» из книги «Венецианские виды, венецианские ставни», «город...так похожий на лабиринт и такой земноводный» [Pfister, 1999; 17], ее развитость и космополитичность, изобилие еды и прекрасных вещей, город, в котором процветает искусство, например, искусство мозаики, – «Томас Кориат, посетивший Венецию в начале XVII века, заметил: «Я никогда не видел таких изображений прежде, чем очутился в Венеции» [Акройд, 2012; 342]. Помимо этого, огромное внимание Кориат уделил музыке, ее особенностям и красоте, таланту певцов-кастратов, мастерству музыкантов. Отметил он и то, как гармонично взаимодействовали представители разных классов, как пишет Питер Акройд в своей книге «Венеция. Прекрасный город», – «Среди венецианских купцов на самом деле существовало подлинное равенство. Деньги не знают социальных барьеров. Томас Кориат отметил, что «у них люди благородного происхождения и знаменитые сенаторы, имеющие состояние, быть может, в два миллиона дукатов, ходят на рынок и покупают там мясо, фрукты и прочие вещи, необходимые для содержания семьи». На узких улицах города постоянно сталкивались и общались друг с другом различные классы. И купцы, и патриции не могли оставаться в стороне от

обыденной жизни» [Акройд, 2012; 436].

Не укрылись от его взора и менее приятные для него стороны венецианской жизни, – обилие куртизанок (он насчитал их двенадцать тысяч, говоря, что «многие из [них] отличаются таким беспутством, что как говорится, открывают свой колчан каждой стреле» [Акройд, 2012; 364], и, как следствие, повышенный риск поддаться искушению. А это искушение, в свою очередь, может послужить толчком к страшным переменам в человеке, – «изменчивая, находящаяся в вечном движении Венеция становится причиной перемен для тех, кто оказывается слишком близок к ней – метаморфозы, которые могут произойти с таким человеком, прежде всего угрожают его половой идентичности, его мужественности и свойственному мужчинам самоконтролю. Чрезмерное потакание своим сексуальным потребностям и венерические болезни поглотят силу его духа и превратят его в одного из кастратов...подражание итальянским манерам сделает из него “*macaroni*”, или андрогина, что, на языке 18 века обозначало человека бесполого, лишённого как мужественности, так и женственности» [Pfister, 1999; 24]. Безусловно, эти слова служат своеобразным предупреждением для молодых и пылких англичан, в них сквозит надежда на целомудрие и рациональность туристов, но, в то же время, существует и указание на то, что Венеция имеет тенденцию к изменчивости, связанной, прежде всего, с половой принадлежностью, – женщины здесь могут спокойно переодеваться в мужчин, мужчины могут иметь гомосексуальные связи, бесполоая фигура кастрата, привлекательная как для мужчин, так и для женщин, пугает и тревожит. Все это достаточно гармонично существует в самой Венеции, но дико для туриста.

В образе куртизанок Кориат отметил еще одну особенность, – страсть, которой служат женщины этой профессии, амбивалентна, – с одной стороны это страсть в ее эротическом понимании, а с другой – страсть по отношению к Богу, куртизанка, по словам Кориата, легко существует «с изображением

Богоматери у кровати, с Христом в руках» [Pfister, 1999; 24]. Куртизанки одновременно служат и Богу, и греху, но они не одиноки в этом, поскольку почти все истинно венецианское общество таково. И в этом нет противоречия, – границы стерты, и, казалось бы, противоположные понятия сосуществуют, перетекая друг в друга, оборачиваясь друг другом.

Важность воспоминаний Кориата заключается не только в остроте и состоятельности его наблюдений. Благодаря Кориату формируется модель венецианского травелога, с определенным набором смыслов и метафор, таких как, например, метафоры, связанных с формой города, – «корабль, например, или лютня» [Pfister, 1999; 18]. Кроме того, несмотря на обилие сложных для понимания и принятия черт, Кориат отмечает невероятную красоту города, его непохожесть на другие города.

Важность несут и воспоминания Мэри Уортли Монтэгю (1689 — 1762), английской писательницы и путешественницы. Благодаря этой женщине, дамы в Англии (и по всей Европе) познакомились с языком тайной любовной переписки, именуемом также языком «предметов и цветов». Письма, содержащие эти сведения, были опубликованы через некоторое время после ее смерти, прославив Мэри Монтэгю на века.

Мэри Уортли Монтэгю оставила после себя множество разных писем, дневников, заметок и записей, в числе которых и сведения о Венеции, в которой она прожила практически 6 лет. Она называла Венецию «великолепным городом, совершенно иным, чем все другие, какие доводилось видеть, и образ жизни совершенно новый» [Акройнд, 2012; 110].

Для Мэри Уортли Монтэгю Венеция была городом, с которым она ощущала удивительное родство, Венеция давала ей возможность стать собой, не боясь порицания или провала. Патриархальная Англия давала мало свободы женщинам даже аристократического происхождения. Это распространялось, например, как на матримониальные вопросы и обычаи, так и на вопросы личностного развития. Мэри Уортли Монтэгю хотела стать

писательницей, много занималась самообразованием, но была порицаема за то, что имела «образ мышления, отличный от других девушек» [Pfister, 1999; 65]. Поэтому, оказавшись в Венецию, Монтэгю обрела спокойствие и счастье. Как пишет Юрген Шлегер в своей статье «Избирательное родство: леди Мэри Уортли Монтэгю в Венеции», это происходило потому, что «стиль жизни Венеции и социальные устои, сложившиеся там, освободили ее от докучливого противостояния между двумя ролями: аристократки и интеллектуалки, которые невозможно было объединить на родине, и это мучило ее. В Венеции обе эти ипостаси счастливо сосуществовали...во-вторых, она могла не бояться потерять преимущества своего положения и его признания. С ней обращаются как с королевой, и она наслаждается этим. В-третьих, ношение масок позволяло ей не только закрывать свое обезображенное оспинами лицо, не боясь, что его начнут разглядывать, но и свободно менять социальные роли, даже пересекать те границы, которые привычно существуют между женским и мужским мирами. В-четвертых, Венеция – место перехода, пористых границ. Ее земноводность и гибридность, – сочетание камня и воды, «западность» и «восточность», то, что как республика она свободна от придворного этикета, но полна величия, дает Венецию гибкость, которая помогала такой разносторонней натуре как леди Мэри свободно передвигаться» [Pfister, 1999; 70]. Свобода, единство противоположностей, возможность скрывать и «менять» лицо, ежедневная «театральность» города, за этим скрывающаяся, – все это черты Венеции, которые, вслед за леди Мэри Уортли Монтэгю не раз будут подчеркнуты в мировой литературе и в британской литературе в частности. Также следует сказать, что Венеция становилась тем городом, который помогает творческим людям не только творить миф города, добавляя все новые и новые детали в него, но и творить миф о себе, создавать собственный желаемый образ. В случае с Мэри Монтэгю это представляется наиболее показательным, поскольку шесть лет, что она провела в Венеции, позволили ей «создать» себя

и открыть в себе нарочно или бессознательно спрятанные качества.

Еще одним путешественником, оставившим важный след в литературной истории Венеции, стал Уильям Бекфорд (1760-1844). Бекфорд был талантливым писателем, и его часто называют родоначальником романтического стиля в Англии, – его повесть (или, как ее называл сам Бекфорд, «моралистическая сказка») «Ватек» широко читалась и почиталась, а ее влияние прослеживается в произведениях Мура, Саути, Байрона и многих других. Но, помимо художественных произведений, Бекфорд оставил после себя огромное количество писем и мемуаров, в числе которых «Мечтания, пробуждающиеся мысли и происшествия» («Dreams, Waking Thoughts and Incidents», 1783), где Бекфорд записал свои воспоминания о путешествии по Италии, включавшее в себя и Венецию.

Во времена юности Бекфорда путешествие считалось завершающей стадией воспитания молодого человека, поэтому в Европу Бекфорда отправили в 1777, когда ему было 19 лет. В 1780 он прибыл в Венецию, с которой уже был знаком по рисункам и гравюрам, «он «начал различать Мурано, Сан-Микеле, Сан-Джорджо в Альга и некоторые другие острова, раскинувшиеся в стороне от большого скопления зданий, которое я приветствовал, как старого знакомого; бесчисленные гравюры и рисунки уже сделали их очертания привычными» [Гарретт, 2007; 292].

Бекфорд уделяет много внимания музыке, – в Венеции в то время формировались консерватории, созданные на месте женских монастырей. Бекфорд был очарован творимым искусством, и, покидая Венецию, восклицал: «Мало что я жалел так, расставаясь с Венецией, как эту консерваторию Медиканти!» [Муратов, 2008; 44]. Пишет он и об искусстве певцов-кастратов, а в частности о певце Пакьеротти, одном из самых известных исполнителей своего времени. С ним Бекфорду посчастливилось подружиться и позднее он пригласил Пакьеротти петь на своем 21-м дне рождения в своем родовом имении Форнхилл.

Бекфорд рассуждал о музыке не как любитель, но как профессионал, поскольку сам был и исполнителем, и композитором. Венецианская музыка и мастерство композиторов и исполнителей, работавших в Венеции, восхищало его своей красотой и уникальностью.

Бекфорд отмечал мультинациональность города, обилие восточных людей, «чуть ли не в каждом углу он слышал «бормотание на турецком и арабском наречии» [Мортон, 2008; 230], а также наличие в самом городе, его пейзаже, архитектуре экзотических, почти восточных черт и элементов, которые он связывает с Китаем, находя во всем этом красоту и эротизм. Впрочем, «восточность» города, описываемая Бекфордом, может быть связана и с его увлеченностью восточной культурой, с субъективностью его взгляда на Венецию. Но, поскольку сама Венеция действительно хранила в себе и «западность», и «восточность», его ассоциации вполне могли быть связаны и с действительностью.

Восхищал его и сам город, его архитектура, богатство, жизнь, которая кипела в нем. Но не меньше и пугал его город, – в нем было и жуткое, демоническое, пугающее. Главным образом, «мрачные» стороны города связывались у Бекфорда с воспоминаниями о Пиранези, для которого Венеция была родиной, – «В конце XVIII века Уильям Бекфорд, плывя в гондоле под этим мостом [Мостом Вздохов], вспоминал Пиранези, художника, родившегося в республике Венеции, бессмертную славу которому принесли вызывающие головокружение мрачные изображения порожденных его фантазией тюрем. Несмотря на огромный успех и признание в Риме, Пиранези любил подписываться *architetto Veneziano* (венецианский архитектор). Из своей гондолы Бекфорд посмотрел вверх, на самую высокую часть тюрьмы и, схватив карандаш, «принялся рисовать бездны и подземные пещеры, обитель страха и пыток, с цепями, механизмами и ужасными орудиями пытки...» [Акройнд, 2012; 112]. Впоследствии, ассоциации с Венецией и работами Пиранези соединятся для Бекфорда в модель описания

«внутреннего», ментального пейзажа, связанного с мрачным, неизведанным, демоническим.

Уильям Бекфорд оставил воспоминания о Венеции как о городе процветающем, пышущем разнообразием традиций и людей, городе, полном талантов и свобод, как внутренних, так и внешних, городе, открывающем в человеке скрытые до этого грани. Но в этом городе есть место и мраку, – непознанному, демоническому. И, несмотря на то, что столь мрачный взгляд на Венецию отчасти сформирован и ассоциациями с работами Пиранези и работами Мильтона, описавшего «пейзаж внутреннего мучения» [Pfister, 1999; 6], подобное видение Венеции оказывается практически первым в своем роде. Ранее в мировой литературе уже упоминались и «гробы-гондолы», и каналы, источающие буквально трупную вонь, но архитектура в этом контексте оказывается новой.

На исходе 18 века в британской литературе появляется еще одно важное произведение, в котором присутствует Венеция, – это «Тайны Удольфского замка» (1794) писательницы Энн Радклиф (1764-1823). Несмотря на то, что Венеции в этом произведении уделяется относительно немного времени (около 50 страниц из практически 700), тот образ, что Радклиф создала в «Тайнах», становится одним из самых воспроизводимых и значимых в литературе 19 века, как, впрочем, и в дальнейшем.

К концу 18 века Венеция потеряет свой прежний статус и начнет стремиться к упадку, – в 1797 распадется Республика, но у Энн Радклиф Венеция еще не тронута рукой увядания, – ее Венеция полна красок, искусства, она может дать человеку новую жизнь и пробудить ото сна. Как пишет итальянская исследовательница Беатрис Баталья, «В сценах романа Радклиф Венеция показана во всех своих известных аспектах и ролях: это и город искусства, музыки, пения, театра, пиров, развлечений; и живой город, связывающий нас с мифом классической Греции, и окно на восток» [Battaglia]. Помимо этого, Венеция Радклиф абсолютно женственная и абсолютно

женоподобная, – как отмечает Барбара Шаф, «венецианский замок Монтони – символ мужской подавляющей силы в самом своем «темном» смысле, тогда как сама Венеция нет» [Pfister, 1999; 91]. Главным образом критики связывают это с тем, что Венеция показана через призму женского восприятия рассказчицы Эмили и самой Энн Радклиф, но отмечая, что в ней живет «мужской гений», что, среди прочего, обозначает, что она была гордой и имела собственное самосознание» [Battaglia], что привносит долю гендерной игры в образ Венеции.

Эмили, главная героиня романа, проникается духом свободы, царящем в Венеции, но для нее эта свобода значит не просто свободу передвижения, высказывания собственных эмоций, для нее это свобода, заключающаяся в праве быть женщиной. И эта свобода как абсолют воплощена в образе одной из поющих венецианских дам, синьоры Эрминии, «синьора Эрминия сбрасывает вуаль с себя вуаль, когда начинает петь, обозначая, таким образом, что она не боится показать себя и свои эмоции» [Pfister, 1999; 93]. Эмили же в венецианских сценах не отваживается на подобную дерзость и пользуется возможностью скрыться, которую дает Венеция, под маской или вуалью, но этот момент становится важным в дальнейшем ее становлении.

Венеция Радклиф, помимо этого, «включает в себе, соединяет и кристаллизует изображения города, представленные в литературе и визуальном искусстве предыдущем веков от Ренессанса – от Шекспира и Отвея до Каналетто, Гварди, Уолпула и сеньоры Пьоццы, и названы только несколько из наиболее известных имен. Таким образом, Венеция не является продуктом или случайным произведением интуиции, Венеция Радклиф может рассматриваться и как сумма, и как сублимация «культурного облика» Венеции, который был к тому времени оформлен и укреплен путевой литературой, картинами, оттисками, письмами и байками тех счастливых людей, которые отправлялись в это великолепное путешествие в этот мифический город» [Battaglia]. Венеция Радклифф – квинтэссенция

сложившихся представлений о Венеции, пропущенная через призму женского взгляда и одаривающая саму Венецию женственностью. Венеция и раньше воспринималась женщиной (венчание Дожа с морем, ассоциация Венеции с Венерой), но благодаря Радклиф начинает ассоциироваться с женщиной более отчетливо и явно, заставляя следующие поколения восхищаться и вдохновляться этой великолепной Венецией.

В 19 веке поэты, писатели и путешественники обладают более обширным культурным багажом, связанным с Венецией, нежели их предшественники, поэтому все собранные литературные, устные, живописные материалы соединяются для них в более или менее целостный образ Венеции. И встреча с настоящим городом, как пишет Мартин Гарретт, «могла ещё больше духовно обогатить их, а могла и разочаровать» [Гарретт, 2007; 292]. Для многих путешественников Венеция по-прежнему была не просто городом, в который необходимо совершить паломничество, но и местом побега от существующей действительности и ее рамок. Так Байрон (1788-1824) бежит в Венецию после скандала, которым закончился его брак с Аннабеллой Милбенк. Венеция же приняла его с распростертыми объятиями и спокойно восприняла все его слабости и пристрастия. Однако, увидев Венецию, такую прекрасную в словах Шекспира и Отвея, но увядающую ныне, Байрон оказался несколько озадачен и опечален, осознавая, что Венеция пришла в упадок и сейчас скорее пожинает плоды своего прошлого великолепия, чем дарит новое вдохновение. Венеция погружает его в меланхолию, Байрон ощущает обреченность города, его стремление к смерти, но находит в этом и вдохновение, и тягу к продолжению собственной жизни, «И эти дни вошли в тот светлый ряд ничем не истребимых впечатлений, чей каждый звук, и цвет, и аромат поддерживает жизнь в душе, прошедшей ад» [Байрон, 1987; 142]. Как говорят многие критики и исследователи жизни Байрона, во время своего пребывания в Венеции он больше был занят созданием собственного «мифа», нежели восхищался красотой города или

сетовал на его упадок, – он охотно пользовался услугами куртизанок, посещал различные мероприятия, показательно переплыл канал. Однако, четвертая песня из его поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», воспевающая Венецию, полна глубиной и участием к этому водному городу, и именно эти трогательные строки, славящие былую красоту Венецию (в том числе и красоту, запечатленную в литературе) и ее настоящую незащищенность, остались в веках, вдохновляя поколения других писателей и поэтов. Венеция Байрона опять предстает перед нами как объединение и сосуществование двух полярных понятий, – жизни и смерти. Венеция увядает, но остается одновременно нетленной, ведь здесь «мертвое прекрасно, как живое» [Байрон, 1987; 144]. Отмечает Байрон и верного спутника (и, одновременно, противника) Венеции, – море. Море не только является географическим маркером Венеции, но выполняет и фактическую, и метафорическую функцию зеркала, о чем Байрон также упоминает, «И день уходит в Вечность, догорая, и, отраженный в глуби синих вод, уак остров чистых душ, Селены диск плывет!» [Байрон, 1987; 144]. И зеркало, как символ, часто связывающийся с Венецией, не раз встретится нам на страницах произведений авторов мировой литературы.

О Венеции в 19 веке писали и другие писатели и поэты, в том числе и друзья Байрона Перси Биши Шелли (1792-1822) и его жена Мэри (1797-1851). Супруги также отметили упадок Венеции, ощущение гибели, царящее в ней, – Перси Биши в своей лирике, а Мэри – в романе «Последний человек».

Перси Биши Шелли пишет о том, что Венеция – лишь воспоминание о былой славе, говорит о том, что путешественники, подобные ему, понимают, что «перед ними лишь гробница, – там, во чреве копошится ком червей в людском обличье, впившись в мертвое величье» [Шелли, 2015-2016]. Пишет он и о том, что природа и город, прежде находившиеся в содружестве, теперь становятся убийцей и жертвой, – природа, стихия поглотит созданный

человеком город. В свою очередь, и сам город персонифицирован и имеет «женское» лицо. Как пишет Карл Кребер о Венеции Перси Биши Шелли, «Венеция не просто персонифицирована, она существует в нескольких воплощениях, – сначала ребенок, потом королева, она терпит крах, станет добычей охотника-океана, – если только, каким-нибудь удивительным образом, ее труп не будет возвращен к жизни силой, которая взрастила ее из пустоты» [Wolfreys, 2008; 136]. Если же этого не произойдет, то вечная жизнь города возможна, – она может быть заключена в словах и, прежде всего, в словах поэта: «Обретает мир бессмертье, – так тебя, поэта кров, будут славить средь веков» [Шелли, 2015-2016].

Мэри Шелли написала фантастический роман-антиутопию «Последний человек» в 1826 году. Действие, главным образом, происходит в Лондоне, но финал романа обращает нас в сторону Италии, куда отправляются спасшиеся от чумы герои. Но Адриан, один из них, просит своих спутников проложить путь к Риму, который является их конечной точкой, через Венецию. И то, что видят герои, достигнув Венеции, повергает их в ужас и уныние. Как сказано об этом в книге «Венеция и культурное восприятие: странный образ на воде», «ожидание, сказка, миф гибнут под «пронзительным» взглядом солнца, когда компания сталкивается с «несчастливым разрушенным городом» [Шелли, 2010; 457]: «Солнце медленно вставало из-за башен и куполов, пронизывая своими лучами недвижную воду. Берег пляжа в Фузине был усеян обломками гондол, среди которых виднелось несколько целых. В одну из них мы и сели, чтобы приблизиться к овдовевшей дочери моря; покинутая, пришедшая в упадок, печально опершись о свои острова, она глядит на дальние горы Греции. Мы пересекли Лагуну и вошли в Канале Гранде. Начиная отлив; вода нехотя отступала из-под разбитых дворцовых порталов; на почерневшем мраморе оставались водоросли и причудливые обитатели моря. Соль разъела несравненные творения искусства, украшавшие эти стены; из разбитого окна вылетела чайка. Среди ужасного разрушения памятников человеческому

могуществу природа утверждала свою власть и возле развалин казалась еще более прекрасной. Светлые воды едва колыхались; рябь на их поверхности подставляла солнцу бесчисленные зеркальные грани [Шелли, 2010; 457]» [O'Neill, 2012; 32]. Венеция, уничтоженная морем, служит доказательством торжества природы над человеком. Но человек и сам когда-то оставил этот город, – Венеция оказывается вдовой, потому что последний Дождь отрекся от нее в 1797 году, а традиционный обряд венчания Дожа с морем ставит Венецию в позицию его невесты. И этот факт в глазах Мэри Шелли тоже имеет свое влияние на дальнейший упадок Венеции.

Но не так мрачно смотрел на Венецию другой человек, чей труд «Камни Венеции» (1851) не только по сей день является интересным и познавательным, но и является одним из самых важных текстов о Венеции для мировой литературы в целом. Этого человека звали Джон Рескин (1819-1900), и он был одним из самых главных теоретиков культуры девятнадцатого века. Как пишет Беатрис Баталья, ссылаясь на слова Генри Джеймса, «в 19 веке образ города был «рескинизирован» (по мнению Джеймса), и имеется в виду то, что он был четко раздвоен на чарующую Венецию, всегда производящую восторг и павшую Венецию, темную и несколько пугающую» [Battaglia]. Серджио Пероза в своей статье «Литературные смерти в Венеции» указывает на эту дихотомию, говоря о том, что «называя Венецию «Раем среди всех городов»..., он говорит о сумрачности этого города в его настоящем, где избыток красоты становится болезнью, нереальность пугает, лабиринты уводят в бездну» [Pfister, 1999; 119].

Рескин говорил о том, что образ Венеции для него и его современников был создан Байроном. Но Рескин «научился избавляться от вымыслов Байрона и видеть город во плоти» [Glancey]. Безусловно, это та же увядающая, но прекрасная Венеция, живущая лишь своим прекрасным прошлым, это тот же миф, сон, иллюзия, как и у Байрона. Но для Рескина она более материальна в своей полуразрушенности и упадке. Со

скрупулезностью и точностью он описывает виды Венеции и ее архитектуру. Но также Рескин делает Венецию *материалом* для своей дальнейшей работы и работы не только литературной, но и физической, – возможную смерть города, по мнению Рескина, можно предотвратить, если задаться целью восстановить разрушающиеся здания, собрать все «камни» и сделать Венецию вновь прекрасной, «Мы должны поставить перед собой задачу тщательно собрать их [останки Венеции] и воссоздать из них бледный образ утраченного города, в тысячи раз более прекрасный, чем тот, что существует сейчас» [Гарретт, 2007; 301].

Рескин добился успехов в своих начинаниях, – под его влиянием Венецию действительно начали восстанавливать. Однако целью Рескина было именно возвращение прежней Венеции, Венеции его мечты, он противился нововведениям вроде газовых фонарей. Он мечтал воскресить Венецию, вдохнув жизнь в старые камни. Многие говорили о том, что его истовость граничила с помешательством и впоследствии Венеция стала «отражать его приближающееся безумие» [Glancey], воплотив и свою «зеркальную» и «губительную» функцию, внимание к которой особенно остро будет проявляться в литературе 20 века.

20 век в британской литературе о Венеции представляет собой калейдоскоп уже сложившихся представлений о Венеции в мировой литературе и культуре в целом. Тексты, созданные и в 20, и в нынешнем 21 веке перекликаются между собой и заставляют нас вспомнить и об их предшественниках. Писатели напрямую или косвенно цитируют произведения прошлых лет, говорят об источниках своего вдохновения. Но даже при отсутствии прямых отсылок к тем или иным текстам читатель невольно сталкивается с проблемой узнавания, потому что Венеция становится культурным кодом, а в некоторых своих смыслах даже клише.

Все чаще изображаются мрачные стороны Венеции, – город-лабиринт, город, бесконечно меняющий маски, город-манипулятор, способный не

только запутать человека, но и погубить его. Смерть настигает героев новеллы Дафны Дюморье (1907-1989) «Не оглядывайся» (1966). Коррупция и интриги процветают в Венеции, которую изображает Майкл Дибдин (1947-2007) в своем романе «Мертвая лагуна» (1994) из серии книг о детективе Аурелио Дзене. Кэрил Филлипс (1958) знакомит нас с опасностью, таящейся в Венеции, в более широком контексте в романе «Природа крови» (1997), в котором переплетаются три истории: «о жертве Холокоста, о евреях подконтрольной Венеции общины Портобуффоле XV века, обвиненных и казненных за убийство, которого они не совершали, и о чернокожем генерале, которого автор все более и более очевидно ассоциирует с Отелло: его принимают в высшем венецианском обществе только до тех пор, пока в нем есть необходимость» [Гарретт, 2007; 309].

Многогранность Венеции, сочетание, сосуществование и взаимопроникновение абсолютно полярных понятий, являющиеся, в некотором роде, «визитной карточкой» этого города, очень ярко и подробно представлены в романе Джанет Уинтерсон (1959) «Страсть» (1987). Как пишет Мартин Пфистер, «текст Уинтерсон, который, через переплетение голосов и повествований Генри и Вилланель, представляет субъективность, лежащую за пределами двойственных разделений. И такой же, в конце концов, оказывается и ее Венеция: все сценические действия, соединяясь вместе, разыгрывают и открывают неоднозначность «промежуточности» – между: водой и землей – земноводность; востоком и западом – ориентализм, существующий внутри европейского; прошлое, настоящее и будущее – метаморфозы; структура и классовость – лабиринт; свобода и судьба – игра; противоречивые противоположности – парадокс; реальность и сон – фантазия; мужское и женское – андрогинность; религия и сексуальность – страсть» [Pfister, 1999; 25].

Венеция может быть и местом, где можно найти себя и обрести любовь, как, например, в романе Джеффа Дайера (1958) «Влюбиться в Венеции,

умереть в Варанаси» (2010).

Екатеринбургская исследовательница М.В.Воробьева проводит достаточно масштабное исследование массовой литературы разных жанров о Венеции (преимущественно британкой), в котором выявляет частотность появления тех или иных оценок Венеции в произведениях писателей литературы 20 и 21 века, что свидетельствует не только о многогранности образа Венеции, но и о его востребованности.

## ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ОБРАЗА ВЕНЕЦИИ В РОМАНЕ ИЭНА МАКБЮЭНА «УТЕШЕНИЕ СТРАННИКОВ».

### 2.1. Венеция в комедии Уильяма Шекспира «Венецианский купец»

Комедия «Венецианский купец» была написана Шекспиром в 1596 году. Само название комедии указывает на то, что мы, вероятнее всего, столкнемся если не с самой Венецией, то с ее представителем. И в дальнейшем мы действительно знакомимся как с городом, так и с его обитателями.

Венеция в комедии, прежде всего, оказывается интернациональной, – с первых страниц «Венецианского купца» мы знакомимся не только с коренными венецианцами-христианами, но и с людьми, принадлежащими не только другой социальной группе, но и другой религиозной конфессии, – с евреями. Все кажется вполне гармоничным, поскольку евреи имеют право свободного вероисповедания, для них выстроены синагоги, у них есть дело и, с точки зрения венецианских законов, жизнь для них весьма неплоха. Однако, сосуществуя внешне, христиане и евреи находятся в состоянии вражды.

Противостояние между евреями и христианами воплощено в образах Антонио, венецианского купца и еврея Шейлока, Шейлок и Антонио часто противопоставляются в контексте комедии, их отношение друг к другу пропитано искренней ненавистью, но, несмотря ни на что, их объединяет одно качество, – искренность. Антонио готов дать деньги Бассанио не потому, что желает заключить с ним сделку, а потому, что относится к Бассанио с любовью. Даже когда жизнь Антонио висит на волоске, он не меняет своего отношения к другу, ни в чем не винит его, потому как его любовь к Бассанио лишена коммерческого интереса. Шейлок, в свою очередь, занимает Антонио деньги из противоположного чувства, – ненависти. Для него Антонио – воплощение христианина, готового пожертвовать всем, даже собственной

жизнью, ради другого. Шейлок же не скрывает своего пристрастия к деньгам, как не скрывает и ненависти к Антонио, как не скрывает обиду на Джессику.

Кроме того, и Шейлок, и Антонио оказываются чужаками в Венеции. Шейлок – чужак, казалось бы, по умолчанию, из-за своей веры, но он уже ассимилировался в Венеции, пользуясь всеми правами, данными ему республикой. Фраза «наша синагога» указывает не только на то, что Венеция позволила евреям свободно осуществлять все религиозные ритуалы, но и то, что евреи воспринимают это и как место, где они могут придумывать планы, решать собственные проблемы, отделившись от неудобных им христиан, почувствовав собственную значимость. Шейлок в праве брать дела в свои руки и ставить условия. Венеции требуются люди с большими кошельками, равно как требуются они и ее обитателям. Но требуются они до той поры, пока это выгодно и удобно, ведь в финале пьеса, даже несмотря на то, что права Шейлока на фунт мяса Антонио были приняты во внимание, ситуация была решена против него, – кроме того, что ему следует отписать все свое богатство сбежавшей дочери и ее будущему супругу, его лишают его веры, окрестят его, а значит, он лишится, вероятно, самого главного, – права ненавидеть. Венеция как бы уравнивает его с другими жителями Венеции, но «уравнение» значит потерю собственной идентичности Шейлока, хотя как будто и «примиряет» Шейлока и Венецию, начинает процесс «исцеления» Шейлока.

Антонио же оказывается тем человеком, чье внутреннее самосознание оказывается под вопросом с самого начала. Во-первых, он купец. В отличие от всех персонажей комедии он имеет вполне определенное дело и источник заработка, «нет никаких указаний на то, что Бассанио, Грациано, Саланио, Салерио или Лоренцо зарабатывают торговлей, или вообще работая как-то по-другому. Они просто лорды или «джентельмены», которые с легкостью живут на деньги, пришедшие непонятно откуда» [Holderness, 2010; 59]. Таким образом, он отделяется от всех остальных представителей христианского

общества, от той группы, которой он принадлежит. Кроме того, он «печален», и его печаль не вполне понятна ни его друзьям, ни, согласно его словам, ему самому. Как пишет Грэм Холдернесс, «Антонио не пышущий энтузиазмом капиталист-оппортунист, но мягкий человек, полный грусти и меланхолии. Он не упрямый предприниматель, в нем нет запаса купеческой уверенности, он является склонным к интроверсии и застенчивым человеком, в котором глубоко засело чувство крайней отчужденности. Он не знает, почему он печален, и не принимает свою печаль как часть самого себя, отстраняясь от самопознания, «самого себя узнать мне трудно» [Holderness, 2010; 58]. Он отдает свое состояние на волю случая, на волю моря, а море «непостоянный партнер, и каждая торговая нация знает, что одинаково возможен и крах всех дел, и невероятный денежный успех. В мгновение богатство может превратиться в прах, дорогие грузы обесцениться: «ну, словом, что мое богатство стало ничем?» [Шекспир; 2009; 387]. Антонио ждет своих кораблей, ждет их успеха, но, тем не менее, не выглядит чересчур обеспокоенным судьбой своего богатства, указывая на то, что причина его печали не в беспокойстве за собственное финансовое благополучие. Не беспокоится он и за саму свою жизнь, он готов отдать ее за человека, к которому испытывает глубочайшую привязанность. Многие исследователи указывают на то, что эта привязанность и есть причина печали Антонио, поскольку она оказывается более чем дружеской. Они говорят о том, что Антонио вынужден скрывать свою любовь к Бассанио, и это является главной причиной его отчуждения. Эта версия имеет право на существование, хотя и кажется несколько умозрительной. Но все эти причины, действительные или возможные, указывают на то, что можно быть чужаком в Венеции, даже являясь «венецианским купцом». Даже сам заголовок как будто говорит о том, что основным действующим лицом должен быть Антонио, но в ходе пьесы он скорее оказывается на периферии, нежели в гуще событий.

В гуще событий оказываются другие герои пьесы, – Бассанио, Лоренцо,

Грациано и их возлюбленные Порция, Джессика и Нерисса. Если статус Бассанио, Лоренцо и Грациано примерно одинаков, то Джессика, Нерисса и Порция оказываются представительницами разных общественных слоев. Джессика – дочь еврея, Нерисса – прислужница Порции, а Порция – богатая наследница. Правда, разница в статусе не отменяет схожести их мировоззрения.

Джессика, несмотря на то, что, как было сказано, является дочерью еврея Шейлока, принадлежит к «современной» Венеции. Она самостоятельно выбирает мужа, сбегает от отца, украв у него деньги и драгоценности. Она не сожалеет о своем выборе и совесть ее не мучает. Предав отца, она окончательно отрешается от того мира, к которому когда-то принадлежала. Беглую Джессику принимают в доме Порции в Бельмонте, как бы признавая в ней свою, однако Ланчелот не перестает напоминать ей о том, кто она, «мы с Ланчелотом не в ладах. Он прямо заявляет, что нет мне милосердия в небесах, потому что я дочь жида» [Шекспир, 2009; 405].

Порция умна и красива, но, помимо этого, она еще и богата. И богатство, вкупе с рукой и сердцем Порции, достанется достойнейшему из мужчин, – тому, кто, по завету отца Порции, выберет верный ларец, в котором будет портрет девушки. Порция как бы выйдет замуж за того человека, которого «выберет ее отец», но, в то же время, и она сама. Процедура этого выбора одинакова для всех, посвататься к Порции может любой, вне зависимости от расы и вероисповедания. Однако, и сама Порция, и хитрый случай оказываются в согласии друг с другом, – Порции не симпатичен никто из тех, кто к ней сватается, кроме Бассанио, который оказывается христианином и венецианцем. И здесь можно провести своеобразную параллель с самой Венецией, – и к Венеции может «посвататься» любой, она открыта абсолютно каждому. Но не каждый станет «своим». Можно быть принятым в доме Порции и пытаться «заполучить» ее, будучи французом, марокканским принцем или немцем, но стать ей мужем никто из них не

сможет. То же и с Венецией, человек может быть талантливым, богатым, полезным, но, если он «чужой», он чужим и останется, несмотря на всю внешнюю доброту, к нему проявляемую.

Но, возвращаясь к женским образам в «Венецианском купце» следует отметить следующее. Все женщины в пьесе однажды переодеваются в мужское платье. Это происходит не только потому, что им важно скрыть свое лицо и свое тело, но и потому, что мужчинам в Венеции дозволено больше, нежели женщинам. Порция может быть хозяйкой у себя в Бельмонте, но в Венеции, без того чтобы «стать мужчиной», она бессильна. При кажущемся равноправии и свободе воли положение мужчин и женщин несколько различается. Женщины, несмотря на то, что свободны в своем выборе, подчиняются мужчинам, – Джессика бежит, поддавшись на уговоры своего возлюбленного, а Порция подчиняется воле своего умершего отца.

Помимо этого, *cross-dressing*, или «переодевание в представителя другого пола» в пьесе оказывается еще и своеобразной игрой, не лишенной, в том числе, сексуальной подоплеки. Всем женщинам нравится этот элемент переодевания, и, если в случае с Джессикой, о ее привлекательности и сексуальности уже упоминалось, «Если какой-нибудь христианин не пойдет из-за тебя на мошенничество, чтобы только заполучить тебя, – я буду положительно обманут» [Шекспир, 2009; 395], то Порция и Нерисса вступают в несколько иную форму игры. Переодеваясь в мужчин, они не только разрешают спор между Шейлоком и Антонио, но и проверяют своих мужчин, забирая у них кольца, которые прежде сами им подарили и завещали хранить как зеницу ока. Встречаясь с мужчинами в Бельмонте, Порция и Нерисса спрашивают со своих возлюбленных эти кольца, заставляя обоих нервничать. Однако, не меньшее напряжение оба мужчины испытывают, когда узнают, что кольца вернулись и к той, и к другой. Тем более, что женщины играют с ними, говоря, что за то, чтобы вернуть украшения, им пришлось провести ночь с судьей и писцом, «и ты прости, мой милый

Грациано, писец судьи, мальчишка недорослый, вчера со мной за этот перстень спал» [Шекспир, 2009; 413]. И мужчины, узнав правду, поддерживают эту игру, «прелестный доктор, ложе мы разделим, а без меня ты спи с моей женой» [Шекспир, 2009; 413].

Несмотря на то, что молодые люди действительно испытывают друг к другу нежные чувства, их отношения, как и вообще все межличностные отношения в пьесе, не лишены меркантильности. Грэм Холдернесс в своей книге приводит следующую цитату Стивена Грва, «в шекспировских Венеции и Бельмонте главная проблема заключается в том, что практически все аспекты межличностных отношений тронуты гнилым запахом денег» [Holderness, 2010; 63]. И это весьма справедливо, Бассанио обращается к Антонио за финансовой помощью, зная, что их дружба крепка и Антонио ему не откажет. Антонио обращается к Шейлоку за деньгами потому, что ему дорог Бассанио. Шейлок, в свою очередь, отдает ему деньги из чувства ненависти. Джессика, покидая отчий дом со своим возлюбленным Лоренцо, забирает с собой деньги и кольцо, подаренное Шейлоку его женой. Бассанио, едуший свататься к Порции, прежде всего рассчитывает на ее наследство, а потом влюбляется и в саму Порцию. И для Венеции единство искренних чувств и денежного интереса является вполне нормальным и органичным.

Не вполне нормальным и даже странным кажется в пьесе ощущение времени. В Венеции и Бельмонте время ощущается по-разному. Бельмонт – место, застывшее в прошлом, мир, где прошлое ценится и уважается. Но это и то место, где время движется крайне медленно по сравнению с Венецией, – Бассанио, отплыв в Бельмонт из Венеции, получает в доме Порции письмо от Антонио, в котором говорится, что скоро состоится суд, поскольку денег Шейлоку Антонио не отдал. Но деньги давались сроком на три месяца, которые, по всей видимости, уже истекли, несмотря на то, что в доме Порции Бассанио не провел и полного дня. Можно было бы сослаться на то, что Бельмонт находится далеко от Венеции, но когда Порция и Нерисса

отправляются на помощь к Антонио и Бассанио, они добираются до Венеции в считанные часы.

Венеция же оказывается местом, в котором прошлое не только не определяет настоящее или будущее, оно не читится, «у героев-христиан нет ни отцов, ни матерей, и они представляют собой мир абсолютных индивидуалистов, свободных от семейных обязательств. Лучше не быть отцом в Венеции, ведь если ты один из них – старик Гоббо или Шейлок, тебя, вероятнее всего, оскорбят и бросят, а не будут слушаться. Отсутствие ощущения поколения также усиливает впечатление о том, что Венеция—мир без прошлого» [Holderness, 2010; 64]. Но также это мир и мечты о будущем, – Антонио живет лишь тем, что его суда, возможно, принесут ему богатство. Будущее оказывает влияние на настоящее, но его пока не существует, существует лишь настоящее, «вечная повседневность», как называет его Грэм Холдернесс [Holderness, 2010; 65].

Бельмонт и Венецию отличает не только ощущение времени, но и то, что первая локация оказывается во власти женщин, а вторая – мужчин. Бельмонт – убежище для любящих сердец, открытое для романтики и эпикурейства. Венеция же город, в котором кипит жизнь, где каждый день решаются сложные вопросы, где Дождь управляет всем.

Сложность заключается в том, что такого места как Бельмонт не существовало в действительности, Шекспир выдумал его. И, вероятно, Бельмонт оказывается чем-то вроде части Венеции, которая, с приходом Бассанио, перестает жить в прошлом, отрешается от гнета патриархальности и, с надеждой глядя на будущее, создает свое настоящее совместными усилиями молодых героев пьесы.

## 2.2. Венеция в трагедии Уильяма Шекспира «Отелло»

Трагедия «Отелло» была написана Шекспиром в 1603 году, спустя 7 лет после «Венецианского купца». В отличие от «Венецианского купца», Венеция в «Отелло» практически не присутствует, поскольку основное место действия – Кипр. Однако, несмотря на «фактическое» отсутствие Венеции, ее дух сохраняется на протяжении всей трагедии, ведь все герои трагедии пропитаны им. Все герои, кроме самого Отелло, венецианцы, кроме того, одним из участников событий оказывается самый главный из всех венецианцев – сам венецианский Дож. В его руках судьба не только людей, находящихся в его услужении, но и самой Венеции. И именно он отдает Отелло приказ отправиться на Кипр, потому что от военного успеха на море зависит благополучие и репутация Венеции.

Истинными венецианцами можно назвать Яго и Эмилию. Этой чете не чужды сквернословие и сплетни, они иронично относятся к супружеской добродетели и к другим людям, однако, в чертах Яго «венецианскость» достигает своего апогея. Яго – склочник, заговорщик, подлец. Он хочет уничтожить Отелло не потому, что ему досталась Дездемона, не потому, что тот его чем-то обидел, и даже, возможно, не из чистой зависти и желания получить высокий чин. Проблема, вероятно, кроется в том, что Яго просто может совершить подобную низость, не оглядываясь на закон и других людей, он осознает, что может управлять судьбами других людей без лишних трудностей, без того даже, чтобы кто-то заметил, что его обвели вокруг пальца. В своей игре Яго готов идти до самого конца, он эдакий Арлекин, не веселый и глуповатый, но хитрый и изворотливый, третирующий несчастного Пьеро просто потому, что он может это сделать. Он истинный венецианец, хотя та Венеция, которую он представляет, это Венеция дьявольская, темная, мрачная. Это Венеция заговоров и интриг, дел, проводимых в тени или под

покровом темноты, за спинами других людей, черная Венеция.

Противоположная сторона Венеции, Венеция чистоты и добродетели, Венеция открытости и свободы нравов, гостеприимства и красоты, воплощена в образе Дездемоны. Она бела душой и телом, что неоднократно подчеркивается на протяжении всей трагедии, «...и кожи не коснусь, белей чем снег и глаже алебастра» [Шекспир, 2005; 126]. Ее душа восприимчива к правде и искренности, потому ее сердце и отдано Отелло. Она узнала его, приняла его страдания и научилась понимать их, полюбила их честность. Ее не пугает цвет его кожи, не пугает его «чужеземность», для нее важна истинная сущность человека. Но даже в ней сохраняются ноты Венеции-актрисы, Венеции-лицедейки. Как пишет И.Гарин, «Дездемона - живая часть культуры, артистка, искусница» [Гарин, 1994]. И называет он ее так потому, что Дездемона добровольно идет на то, чем занимается сама Венеция, – ее союз с Отелло не только свидетельство любви, но и процесс «окультуривания» варвара, превращение его в «цивилизованного» человека, достойного называться венецианцем, пусть и посредством любви и верности.

Отелло не венецианец по происхождению, но в существующем подзаголовке пьесы его называют «венецианским мавром». Это свидетельство того, что он не просто полководец на службе у Венеции, он полноправный и полноценный член венецианского общества. Его подвиги не остаются без внимания и наград, Венеция посылает его на самые сложные и ответственные задания, зная, что он не уронит ее чести, а, напротив, укрепит влияние Венеции как державы. Более того, самая прекрасная из венецианок отдает ему руку и сердце.

Однако, с каждой новой страницей трагедии становится понятно, что Отелло – чужак, который никогда не сможет стать истинным венецианцем. Для начала, в качестве полководцев венецианцы чаще всего привлекали людей со стороны, нанимали их. С одной стороны, это вполне оправданный и логичный ход, позволяющий найти лучшее из лучшего, достойнейших и

талантливейших людей, которые не только не лишат Венецию ее славы, но и приумножат её. А с другой стороны, это способ не потерять своих талантливых и достойных людей, ведь в случае провала Венеция потеряет одного из «своих». А деление на «своих» и «чужих» лежит в самой сути Венеции.

Кроме того, Отелло честен, открыт и свободен в выражении собственных эмоций, тогда как для венецианца искренность – редкость. Практически каждый из венецианцев в состоянии поменять маску в случае необходимости. Тогда как Отелло не может скрывать свои чувства, за что в очередной раз практически называется варваром.

В своем счастье он становится несколько ближе к цивилизованному человеку (= венецианцу), но ощутив угрозу, нависшую над его благополучием, он теряет свою маску, превращаясь в истинного дикаря. Игра претит ему, сама мысль о том, что за его спиной плетется какой-то заговор (который, в общем-то, и плетется, но без его ведома и другими людьми), заставляет все его почти «первобытные» инстинкты очнуться. Неслучайно он становится жестоким, поднимает руку на Дездемону. Он не получил еще всех доказательств ее вины, но даже сама вероятность того, что перед ним откроются все карты беспутных и непристойных дел, делает его безумным.

Жестокости нет в душе Отелло, жестокость в нем просыпается от того, что Венеция «сломала» его. Она не приняла его, она отринула его, прежде всего, в лице Дездемоны, которая, как думает Отелло, изменила ему с другим, предала всю чистоту их чувств. Для Отелло пусть к «венецианскому» – в любви и верности Дездемоны, в ее руках он смог бы стать лучше и «влиться» в венецианское общество. Отелло убивает Дездемону потому, что верит в ее нечестность и использует при этом очень «личные» способы убийства. И руки, которыми он ее душит, и кинжал, которым он ее закалывают, являются теми орудиями убийства, которые позволяют ощутить то, как жизнь выходит из человека, его беспомощность, то, как он слабеет в руках убийцы. Для

Отелло это убийство и правда очень личное, он карает предателя, укравшего у него не только счастье, но и веру в самое святое (коим он считал Дездемону и искренность ее чувств к нему), а также последнюю возможность стать венецианцем, без оглядки на цвет собственной кожи и воспоминания о прошлом. Как пишет Наум Яковлевич Берковский, «В Отелло, в Дездемоне — глубокая Венеция, в своем невидном величии и благородстве, Венеция новой жизни, освобождения, надежд, бескорыстия, общительности, героизма, красоты» [Берковский, 2002; 291]. И то, что и Отелло, и Дездемону настигла смерть кажется в таком ключе символичным, – вместе с ними уходит и надежда на эту «новую жизнь Венеции», и победу одерживает темная сторона. Наум Яковлевич Берковский говорит о том, что главный конфликт в трагедии «Отелло» заключается в том, что Отелло не может «подстроиться» под нравы Венеции, не принимает её двуличия: «Отелло смешался с прахом и хаосом, — хотели же от него иного, его толкали в сторону человеческой посредственности, двусмысленной жизни, обычной в домах флорентинцев и венецианцев. Яго ему нашептывал, что есть же такие счастливые мужья — они приспособляются к своим обидам, довольствуются формой, живут между правдой и ложью. Вот этой двойной жизни Отелло и не принимает; Яго хотел из него сделать тривиальную обезьяну, имитатора обыденных людишек, и ничего не добился» [Берковский, 2002; 307]. Однако, как нам кажется, Яго не старался сделать из Отелло «тривиальную обезьяну», а просто хотел «вытравить» его как чужака, которому слишком легко все достается. И даже будучи наказанным, он все равно добивается успеха в своем деле, «в Яго обретается Венеция повседневная и официальная, определяемая простым глазом, Венеция с ее практикой судов, банкирских контор, улиц и торговых складов, Венеция дожа, сенаторов, купцов, куртизанок и сводней». Именно такая Венеция одерживает верх в финале трагедии. И, вероятнее всего, даже Дездемона, урожденная венецианка, будет похоронена вдали от своей отчизны. Чужаком для Венеции оказывается не только Отелло, но и

Дездемона, отдавая ему руку и сердце.

В последних сценах возвращается венецианский Дож, который подводит итог всему произошедшему. Это сама Венеция выносит решение, наказывает виновников и бесстрашно обзревает плоды собственных игр. Эта бесстрастность – свидетельство того, что Венеция будет стоять, несмотря на то, что гибнут те, кто помогал ей. Они не стали первыми и не станут последними, впереди у Венеции огромное будущее, путь к которому не закончится. Венеция способна «идти по головам», пробивая себе дорогу, ей неведомы жалость и сочувствие, она не готова меняться, стать искреннее и чище, потому что и искренность, и чистота противоречат самой ее натуре.

Но натура Венеции, в свою очередь, сама полна противоречий, которые не только зачастую не только сталкиваются друг с другом, но и сосуществуют и даже перетекают друг в друга.

Трагедийный пафос же сохраняет противоположности противоположностями, делает на них особенный акцент. Так, одной из важных оппозиций в трагедии «Отелло» является оппозиция «море» – «суша». Герои пересекают море, перемещаясь из Венеции на Кипр. То, что Венеция осталась позади, не меняет самих людей, которые успели впитать в себя дух жизни этого города. Однако, с потерей «родной» почвы герои теряют самое главное, – ощущение близости закона и справедливого суда. Яго бросается в пучину интриг потому, что верит, что останется безнаказанным и потому, что понимает, что без Дожа рядом Отелло становится более уязвимым, его легче «обезвредить».

Отелло же, будучи превосходным мореходом, блестящим полководцем, в воде действительно существует как рыба, это его дело, его стезя, то, за что его почитают и ценят. Но спешившись на незнакомый берег он теряет свой боевой панцирь, оставаясь безоружным. В Венеции он был рядом с Дездемоной, чувствовал ее любовь, уважение других людей и, что немаловажно, самого Дожа. И, несмотря на то, что Венеция по-прежнему

остаётся ему несколько чужой, он привык к жизни в ней. Но Венеция, лицемерно улыбаясь ему в лицо, не принимает его, и, избавившись от его присутствия в самом городе, стирает его и с лица земли, чтобы он больше не вернулся. А море, несмотря на то, что благоволяет делам Отелло, служит посредником венецианских дел, поскольку является ее вечным, хотя и переменчивым, спутником.

Другой не менее важной оппозицией оказывается черное и белое. Эта оппозиция не является собственно венецианской, но в контексте трагедии служит весьма состоятельным дополнением к противоречивому образу Венеции. Лев Карасев писал о том, что оппозиция «черное-белое» лежит в основе трагедии, «Можно сказать, что подоплека ее – *противопоставление и одновременно взаимозамена черного и белого*. В тексте пьесы регулярно меняется нагрузка, лежащая на обоих противостоящих друг другу цветах» [Карасев, 2012]. Белизна кожи Дездемоны, ее внутренняя красота и чистота «обеляют» черноту Отелло, и он становится ближе к другим «белым» людям, к людям Венеции. Дездемона полюбила своего мужа за красоту его души, разглядела в ней свет, к которому и потянулась. Но для всех других Отелло, даже оставаясь блестящим полководцем, прежде всего, чужак, и его отличие от других главным образом акцентируется именно постоянным упоминанием цвета его кожи.

Важными «белыми» символами в трагедии оказываются платок и свадебные простыни, которые Дездемона попросила Эмилию постелить, осознавая свою скорую кончину.

Платок был подарен Дездемоне Отелло, а Отелло, в свою очередь, получил его от своего отца. Тем самым платок, даже будучи белым фактически, несет на себе печать «темных» земель. Отелло, вручив Дездемоне этот платок, как бы отдает свое «темное» прошлое в ее белые руки, которые помогут ему построить прекрасное будущее. Этот платок становится своеобразным символом семейного благополучия Дездемоны и

Отелло, что Отелло даже озвучивает, «Береги платок заботливее, чем зеницу ока, достанься он другим иль пропади, ничто с такой бедою не сравнится». Дездемона же, несмотря на то, что получила такой завет, не относится к платку с особенной серьезностью, – для нее это просто платок, и она даже не замечает его потери. Тогда как Отелло, уже пропитавшись ядом речей Яго, видит в его отсутствии доказательство крушения собственного счастья. С его исчезновением он больше не видит в Дездемоне прежней красоты, он видит в ней лишь изменницу, порочную женщину, предавшую его чувства, предавшая саму надежду на счастье. Преступление «очерняет» Дездемону и душа Отелло тоже меняет цвет, открывая путь жестокости и злобе.

Дездемона, попросив Эмилию постелить свадебные простыни, понимает, что ее ждет гибель, и сейчас эти простыни станут ей саваном. Брачное ложе становится погребальным одром, но не для нее одной, – Отелло, убивая себя, падает рядом со своей женой. Их брачная постель, где начался их союз, становится местом гибели этого самого союза. Свет возможного счастливого будущего, который видели Отелло и Дездемона, вступая в брак, сменяется непроглядной тьмой.

По ходу трагедии мы также неизбежно сталкиваемся с еще одной оппозицией, – мужское и женское, Мужчины в «Отелло» являются главными действующими лицами, именно они управляют событиями. Прежде всего, это, конечно, Яго, который, как истинный кукловод, повелевает судьбами других людей. Он не совершает никаких активных действий, но его слова работают лучше любого дела. Другие мужчины в пьесе по сравнению с ним слабы и безвольны. Кассио, Родриго, Отелло, – все становятся марионетками в игре, которую ведет Яго. Каким бы выдающимся полководцем и воителем ни был Отелло, он уязвим, он не чувствует себя уверенным, сомневается в себе, в своей роли в обществе, в котором он оказался. Он легко становится управляемым, даже не осознавая того, как за его спиной его судьбу решают за него. Когда-то он был рабом, и он испытывал гнет власти над собой. Но,

думая, что сейчас он в безопасности, пусть и не абсолютной, он теряет хватку над самим собой, превращаясь в такого же раба, каким был до этого.

Женщин в «Отелло» всего три, – Дездемона, Эмилия и Бьянка. Бьянку можно назвать девушкой свободных нравов, и героини-мужчины указывают на это, «вот если б званья раздавала Бьянка, ждаться не пришлось бы» [Шекспир, 2005; 94]. Объектом ее любви является Кассио, и она выражает свои чувства не только открыто, но даже фривольно. Кассио, в свою очередь, с удовольствием пользуется ей, не помышляя ни о чем серьезном, «жениться? Вот умора! На такой! Еще я слава богу не рехнулся!» [Шекспир, 2005; 95]. Кроме того, в самом перечне действующих лиц она заявлена как «любовница Кассио», что с самого начала дает нам понять особенность ее положения.

Дездемона – умная и прекрасная женщина, и ее красота и добродетель граничат с совершенством. Она представляет другой социальный слой Венеции, отличный от тех, представительницами которых являются Бьянка и Эмилия, – она дочь сенатора и, теперь, жена генерала. Но стоит только Отелло усомниться в ее добродетели, как из ангела она становится «шлюхой», и если «куртизанскую» природу Бьянки воспринимают с улыбкой, но без жестокости, то грех Дездемоны непрощителен. Венецианки не отличаются особенной честностью, искренностью и чистотой, они могут плести интриги, изменять своим мужьям, «я вдоволь изучил венецианок! Лишь небу праведному видно то, чего мужья их не подозревают» [Шекспир, 2005; 68], но человек, чья добродетель возведена в абсолют, не имеет права на такую ошибку.

Эмилия, будучи замужем за Яго и подчиняясь ему, имеет весьма феминистские взгляды, говоря о том, что мужчины повинны во многих грехах, – они возводят напраслину, как, например, это происходит в ситуации с Дездемоной, «клянусь, какой-то плут морочит мавра, какой-то баснословный негодяй!», в том числе виноваты мужчины и в тех грехах, которые совершают их жены, «мне кажется, в грехопаденьях жен мужья

повинны» [Шекспир, 2005; 117]. И главная вина мужчин, по мнению Эмилии, заключается в том, что мужчины не воспринимают женщин как равных, «да будет ведомо мужьям, что жены такого же устройства, как они, и точно так же чувствуют и видят» [Шекспир, 2005; 117] и, соответственно, имеют точно такие же права, как и мужчины, в том числе и право на измену, «я тоже не могла бы перед Богом, но где-нибудь в потемках – отчего ж!» [Шекспир, 2005; 116]. Она истинная женщина-венецианка, которой не чужды не только искушения и перемена масок, интриги и игры, но и стремление к равенству прав. Но, в отличие от своего мужа, она ратует за правду и когда видит, что случилось по вине Яго, отдает его в руки справедливого суда, как бы «отделяясь» от него в этот момент, становясь самой собой, «отдельным» человеком.

### **2.3. Образ Венеции в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников»**

Роман «The Comfort of Strangers» был написан Иэном Макьюэном в 1981 году. Российские читатели познакомились с этим романом позже европейских, но, несмотря на то, что роман появился в России относительно недавно, он уже был переведен дважды, – в первом переводе он существовал под названием «Стоп-кадр!», а во втором – под названием «Утешение странников». Несмотря на то, что второй перевод названия кажется нам более удачным, он все равно не передает того многообразия, которое присуще оригинальному имени романа «The Comfort of Strangers». Причиной столь громкого заявления является то, что слово «stranger» в английском языке гораздо более сложное и многозначное. «Stranger» в английском это не просто «странный» или «странствующий» человек, это, прежде всего «чужак», «иноземец», «незнакомец». И именно слово «stranger» является одним из ключевых для самого романа, для понимания его специфики и многогранности.

Прежде всего, словом «stranger» можно назвать сам город, который является местом действия. Несмотря на то, что и по описанию, и по тому набору смыслов, что присутствуют в романе, угадывается именно Венеция, город в произведении не имеет имени, он самый первый «незнакомец» в романе, первый «stranger». Первый чужой, странный, таинственный герой, незримо заставляющий героев действовать определенным образом, задавая программу, сценарий, которому они, как актеры на сцене вынуждены следовать, не сознавая того. Даже на первых страницах романа мы сталкиваемся с тем, что герои не в силах объяснить своего поведения, – «в силу каких-то уже не совсем понятных им обоим причин Колин и Мэри друг с другом не разговаривали». Фраза кажется вполне безобидной, поскольку отношения между людьми могут развиваться абсолютно любыми способами, но все, что происходит дальше, заставляет нас убедиться в том, что фраза эта была «брошена» автором не просто так, потому как герои действительно оказываются не в силах озвучить причину своего поведения и поведения других, а даже если им это и удастся, то запущенный процесс уже не позволит им каким-либо образом изменить сложившуюся ситуацию, потому как заданный сценарий уже невозможно остановить.

Колин и Мэри, с которыми мы знакомимся на первых страницах «Утешения странников» практически с самого появления в городе демонстрируют абсолютное нежелание как-либо совершать действия самим. Они перестают быть «исполнителями», и ироничным кажется то, что и тот, и другой являются актерами, а английское слово «actor» не только обозначает того человека, который играет роли, но и того, кто совершает действие в целом, реагирует на ситуацию и ведет себя определенным образом в соответствии с тем, что требует от него эта ситуация. Из состояния «active» они переходят в состояние «passive», чему служит свидетельством то, как они ведут себя со своим номером в отеле и с горничной, которая убирает их комнату, – «когда их не было в номере – и не только по утрам, – заходила

горничная, убирала постели и, если ей казалось ей необходимы, меняла белье...они очень быстро привыкли во всем полагаться на нее и взяли за обычное обращение с вещами небрежно...в то же время они стали менее терпимы к беспорядку. Однажды утром, ближе к обеду, они вернулись в номер и обнаружили его в том же состоянии, в каком сами его оставили...и у них не было иного выбора, кроме как снова уйти и подождать, пока его не приведут в порядок» [Макьюэн, 2010; 13-14]. С одной стороны, мы совершенно явно видим развитие потребительского отношения в Колине и Мэри, они пользуются сложившимся положением, чтобы ничего не делать самим. Однако, важным здесь оказывается еще и то, что, по сути, с самого начала они оба отдают себя не только в руки незнакомого человека, позволяя ему незримо руководить собой, подстраиваясь под заданный ритм. И только ближе к финалу Колин и Мэри встречают эту «невидимую» горничную, в то самое время, когда чувство тревоги в Мэри начинает возрастать, заставляя, наконец, впоследствии осмыслить и понять происходящее. Как будто именно встреча с горничной стала тем спусковым механизмом, заставившим сознание Мэри проснуться, как будто увидев того самого незримого человека, чьим действиям и она, и Колин неосознанно подчинялись, Мэри поняла, что была загипнотизирована, заколдована, а теперь чары начинают исчезать.

В первую очередь, это чары наложенные самим городом, который ведет невидимую игру, заставляя героев шагать именно теми улочками, которыми они шагают, запутывая их, завлекая и обманывая. И то, что в этом городе угадывается Венеция, только усиливает осознание того, что чья-то незримая рука управляет всем, – в самом образе Венеции заложена эта страсть к игре, к интригам и хитростям, к манипуляциям. Но, помимо этого, чары усиливаются еще и благодаря другим героям романа, которые принимают правила игры, – Роберту и Кэролайн.

Роберт, в отличие от своего отца и деда, не родился в Венеции и долгое время не жил в ней. И, несмотря на то, что он ощущает, что недостойн этого

города и сам является в нем по-своему чужаком (о чем будет сказано позже), ему вполне удастся адаптироваться к театральной, игровой природе этого города, стать игроком и манипулятором самому.

Первое появление Роберта уже кажется нарочито театральным, он как бы появляется на сцене и его фигура озаряется светом софитов, «и, словно по мановению волшебной палочки, приземистая фигура сделала шаг из темноты в круг фонарного света и перегородила им дорогу». Роберт с первого своего появления начинает «актерствовать», но в этой игре он еще и задает тон последующему развитию событий. Он сразу же дает Колину и Мэри «роль», «Вы туристы? – спросил он по-английски, как будто даже немного смущаясь тем, насколько отточенное у него произношение, а потом расплылся в улыбке и сам ответил на свой вопрос: – Ну да, конечно, а кто вы еще» [Макьюэн, 2010; 36], не забывая при этом о своей собственной игре, кокетничая и завлекая. Но свою силу он демонстрирует не только в словах, но и в деле, – «хватка была не сильная, но настойчивая: два пальца, большой и средний, кольцом вокруг запястья Колина», заставляя героев следовать за тобой. Но слово оказывается сильнее, чему свидетельством служит огромный монолог Роберта о своем детстве [Макьюэн, 2010; 45], который Колин и Мэри выслушивают до самого конца.

Помимо этого, в первую встречу с Колином и Мэри, Роберт одет в черное, надушен лосьоном после бритья, он предстает перед Колином и Мэри эдаким мачо, «...руки – необычайно длинные и мускулистые...облегающая, по фигуре, черная рубашка...расстегнутая чуть не до пояса аккуратным латинским V...цепочка с золотым кулоном в виде бритвенного лезвия, который – немного наискось – покоился на подложке из густой курчавой шерсти...по узкой улочке пополз приторный запах лосьона» [Макьюэн, 2010; 37]. А во второй раз он, как бы вновь оказывается на сцене в одиночестве, «...толпа рассосалась...через площадь шли теперь либо истовые любители достопримечательностей, либо местные жители, которым было

куда спешить, разрозненные фигурки, расплющенные колоссальным пустым пространством», под музыку «...выстроился оркестр и заиграл венский вальс», в белом костюме. Роберт продолжает игру, «...каждое его движение выглядело настолько экономным, словно он заранее его продумал». Колин и Мэри пытаются отрешиться, остаться неузнанными, но они не в силах противостоять Роберту. И Роберт при новой встрече кажется другим, ведет себя по-другому и даже его запах отличается от того, что был накануне, «над столиком поплыл легкий запах духов, не имеющий ничего общего с густым вчерашним парфюмом» [Макьюэн, 2010; 79-81]. Он как бы меняет маску, меняет обличье, вместе с тем сохраняя свою власть над Колином и Мэри. Но если накануне обителью, которую Роберт показывает Колину и Мэри, был гей-клуб, принадлежащий Роберту, то в новую встречу, в новом обличье, он приводит их в свой дом, доставшийся ему в наследство от отца и деда. Смена обличья и смена локации как бы служат двумя разными масками, которые показывает не только сам Роберт, но и город, – в нем в равной степени можно свободно демонстрировать свою нетрадиционную сексуальную ориентацию, и, вместе с тем, сохранить жесткий, патриархальный, пропитанный энергией «истинных» мужчин уклад.

В доме Роберта Колину и Мэри также предстоит «сменить обличье», – во время сна каждого из них лишают одежды, оставляя им лишь один белый халат. И, несмотря на то, что Колин примеряет этот халат, он отказывается в нем ходить, «к тому же никакой это не халат...это ночнушка». Он указал на вышитый поперек его груди цветочный бордюрик» [Макьюэн, 2010; 88-89]. Колин вполне осознает, что это женский предмет одежды и он не подходит ему как мужчине, потому из комнаты затем он выйдет, обернутый полотенцем. Тогда как Мэри решается покинуть комнату первая, одетая в эту самую рубашку. Даже здесь они идут вслед за заданным другими сценарием, бессознательно и верно.

Cross-dressing, переодевание в человека другого пола, никогда не было

чуждым в Венеции, женщины могли переодеваться в мужчин, а мужчины, вероятно, могли переодеваться в женщин. Но, несмотря на то, что это Венеция, здесь каждый одет лишь в самого себя, – Роберт не перестает быть мужчиной, несмотря на то, что меняет маску, а Колин, несмотря на некую женоподобность и андрогинность, часто подчеркивающуюся в романе, не перестает сознавать, что он мужчина. Однако, Мэри также упоминает и о том, что однажды ее труппа поставила женского «Гамлета». Учитывая то, что в «Гамлете» всего два женских персонажа, она вполне могла бы сыграть и самого Гамлета, и Фортенбраса, и Клавдия. Хотя это, в сущности, не кажется важным, и Макьюэн не делает на этом акцента. Интересным кажется здесь другое, – шекспировская труппа состояла из мужчин, которые не только играли женщин, но играли и тех женщин, которые переодеваются в мужчин, как это происходит, например, в «Двенадцатой ночи» или «Венецианском купце». А здесь происходит некий «перевертыш», где место мужчин занимают женщины. И это служит свидетельством того, что Англия в 1981 году смогла принять такой театр, дав женщинам волю примерить на себя роли мужчин.

Но Венеция выступает еще более свободной, это то место, где даже феминистки способны громко и четко заявлять о своих правах, «а женщины здесь настроены куда решительнее...они требуют, чтобы осужденных за изнасилование кастрировали!» [Макьюэн, 2010; 31-32]. В Венеции есть место всем, и всем даются равные права на собственное выражение.

Однако Кэролайн шокирует как сама профессия Мэри, так и то, какой была ее труппа, «пьеса, в которой заняты только женщины? Я не понимаю как такое вообще возможно» [Макьюэн, 2010; 105]. Казалось бы, Кэролайн живет в донельзя либеральном городе, но ее взгляды весьма консервативны. Причиной тому является то, что Венеции она, в общем-то, не знает, потому как не покидает пределов собственного дома, в котором правит мужчина, и, несмотря на то, что Роберт не самый «традиционный» мужчина, он является

главой семьи, именно от задает тон их отношений и их развития. В глазах Кэролайн женщина может быть союзником мужчине, подыгрывать ему, но мужчина остается главным. Во всяком случае, он должен оставаться уверенным в том, что он «ведущий», а не «ведомый». Роберт сломал ей позвоночник и не раз угрожал лишить ее жизни, но Кэролайн и не думала о побеге. Потому что игра, которую они вели, ей нравится и она готова вести ее до самого конца, которым вполне может быть и ее собственная смерть.

Жестокость Роберта, его желание причинять боль или вообще лишить жизни во время полового акта связаны с тем, что Роберт не знает другого способа почувствовать себя настоящим мужчиной. Жестокость для Роберта – попытка доказать себе и своей жене, а также Колину и Мэри, собственную мужественность. И эта потребность существует в нем потому, что он не считает себя «настоящим» мужчиной, не считает себя достойным своего деда и отца, которые как раз были «настоящими» представителями своего пола. Роберта воспитывали быть лишенным слабостей, суровым, гнушающимся всего «девичьего» или «женского», но он неоднократно подводил своего отца и своего деда, из-за чего чувствовал себя виноватым. История детства, которую пересказывает Роберт Колину и Мэри в их первую встречу является ярким примером чувства вины за «несостоятельность». Роберт был любимцем отца, которому до появления сына довелось стать отцом четырех девочек, и отец всегда пытался указать Роберту на то, что как мальчик он должен во всем быть похожим на своего отца, в том числе и принимать решения, «Вот следующий глава семьи! И вам следует заранее запомнить, что решения здесь принимает Роберт!». [Макьюэн, 2010; 47]. Потому Роберт чувствует свою вину и за то, что случилось, когда сестры решили отомстить ему, и за то, что спал с мамой в одной постели в отсутствие отца, и за то, наконец, что, будучи наследником, он не сможет продолжить свой род. Последнее становится самым болезненным и страшным для Роберта, и его жестокость – отчаянная попытка доказать, что он все еще настоящий

мужчина, достойный своего отца и деда, сознавая, что это не так.

Поэтому Роберт находит отдушину в гей-клубе, владельцем которого он является, – он находится среди тех, кого многие не считают «полноценными» мужчинами, среди тех, у кого, как и у него, вряд ли будут собственные дети. Здесь он чувствует себя «своим», а в доме своего отца и деда Роберт вынужден быть другим, – жестоким, властным, чтобы хотя бы немного приблизиться к их идеалу.

Роберт оказывается человеком, адаптировавшимся под нравы Венеции, нашедшим в них что-то, что помогает ему существовать, принявшим правила игры, ведущейся этим городом. Венеция тоже «отстраняет» Роберта, – даже будучи практически или полностью венецианцем, человек может все равно быть чужим этому городу. Роберт не ощущает себя истинным венецианцем, потому как истинные венецианцы для него это его дед и его отец. Роберт хранит их дом и доставшиеся ему от деда и отца реликвии, но со стороны больше кажется музейным зрителем, нежели владельцем. А Кэролайн, «стала кем-то вроде сторожа при фамильных ценностях, при маленьком музее Роберта» [Макьюэн, 2010; 183].

«Музей», являясь прежде обителью «истинных венецианцев», служит своеобразной параллелью с действительным состоянием Венеции. Если во времена Шекспира это был город, который воспринимался центром мира, то к концу 20 века Венеция становится местом, которое живет былой славой, и ее нередко называют «музеем» саму по себе.

Но, кроме этого, «музей» является важным в отношении восприятия времени в «Утешении странников». Роберт и Кэролайн несут на себе бремя прошлого. В случае с Кэролайн, это бремя буквально неотделимо от нее физически, – сломанная спина служит постоянным напоминанием о прошлом. Роберт же застрял в прошлом потому, что чувствует вину перед своими предками, в том числе и за то, что прошло время власти мужчин и определенности [Макьюэн, 2010; 114]. Роберт находит убежище в прошлом,

сознавая, что будущее для него почти невозможно, потому как его будущим мог стать только наследник. Но, возможно, будущего у него нет только в Венеции, где тени отца и деда постоянно напоминают ему об этом. Но убить кого-то во время полового акта, в свою очередь, может помочь Роберту стать свидетелем тому, как кто-то, кто еще жил и дышал, становится историей, уходит в прошлое. И, помимо этого, совершить акт наивысшей жестокости, лишить человека жизни. Убийство Колина в финале романа, пусть и театрально разыгранное (губы Колина, раскрашенные кровью, присутствие свидетеля – Мэри, «красивая» и «медленная» смерть от перерезанной артерии), воплощает жестокое желание Роберта, после чего он волен покинуть Венецию и, возможно, начать новую жизнь.

Мэри и Колин, в отличие от Роберта и Кэролайн, кажется, живут вне времени, – помимо спонтанности их венецианской жизни, в которой их ведут, управляют ими, важным кажется тот факт, что их отношения длятся уже семь лет, но застыли в одной точке. Колин не станет Мэри мужем, не станет отцом ее детей. Колин и Мэри уже настолько хорошо друг друга знают, что постепенно перестают чувствовать себя отдельными личностями, слившись в одно целое. Но к финалу романа оба начинают чувствовать, что скоро им придется разделиться и это тревога наполняет каждого из них, они еще больше тянутся друг к другу, «в течение дня, даже если на какое-то время все темы для разговора и всяческие желания истощались, они держались рядышком, порою задыхаясь от тепла чужого тела, но не будучи силах оторваться хотя бы на миг: словно боялись, что одиночество, закрываясь в голову сторонняя мысль, разрушит все то, что у них есть – на двоих» [Макьюэн, 2010; 131]. Однако Мэри все-таки дважды отделяется от Колина, сбегая сначала в кафе, а потом совершая далекий морской заплыв. Она понимает причину своей тревоги и озвучивает ее Колину, но ни тот, ни другой уже не могут предотвратить то, что произойдет. Они не смогли решить собственного будущего, и его решили за них.

Венеция же оказывается у Макьюэном городом, который, так или иначе, существует во времени, поскольку на протяжении всего романа мы встречаем отголоски Венеции, воплощенные в произведениях предыдущих лет.

Исследователи называют огромное количество произведений, аллюзии на которые они видят в романе Макьюэна. Не все они оказываются связанными с Венецией, так, например, в контексте романа «Утешение странников» упоминается трагедия «Гамлет». Джудит Себойе писала о трагедии «Гамлет» в своей работе по «Утешению странников», но она рассматривала связь «Гамлета» и «Утешения странников» в контексте теорий Фрейда [Seaboyer, 1997; 127]. «Гамлет», безусловно, не «венецианская» трагедия, но упоминание имени Шекспира невольно отсылает нас к тем произведениям прославленного поэта и драматурга, речь в которых идет о Венеции – к трагедии «Отелло» и комедии (которую исследователи, однако, чаще называют драмой) «Венецианский купец». В дальнейшем эти ассоциации и их состоятельность будут подробно рассмотрены в продолжении нашей работы.

Но в романе присутствует и целый ряд прямых отсылок, в числе которых и отсылка к работе Рескина «Камни Венеции».

Отношение Рескина к Венеции было неоднозначным. С одной стороны, его восхищала архитектура города, её красота и стать. А с другой, Венеция повергла его в определённое разочарование. Будучи знакомым с городом заочно через труды других писателей и путешественников (в частности лорда Байрона), Рескин был полон восторга и с нетерпением ждал встречи с Венецией. По прибытии же Джон Рескин был неприятно озадачен упадком столь великого прежде города. Он часто говорил о том, что город стал похож на музей. Но Рёскин смотрел на это обстоятельство с оптимизмом: он видел в этом возможность создать новый город, спасая старые достопримечательности. В числе которых, безусловно, был и собор Святого

Марка, описание которого пародируется в романе Макьюэна.

Цитата из Рёскина приведена практически дословно, но, будучи вложенной в мысли Колина, она так или иначе подвергается значительному пересмотру. Колин, вспоминая слова знаменитого писателя, не столь увлечён созерцанием собора, его больше интересует младенец, что сидит, выпучив глаза, напротив него на руках у своей матери: «его безумные глаза, круглые и пустые, сверкнув, окинули взглядом залитую солнцем площадь и с выражением, которое казалось исполненным удивления и гнева, остановились на крыше собора, где, как было когда-то написано, венцы арок, словно в экстазе, разбивались в мраморную пену и взмывали в бесконечную синь неба застывшими в камне завитками и вихрями, как будто прибрежные волны, скованные внезапным морозом за миг перед тем, как рухнуть вниз. Младенец издал густой горловой гласный звук, и его ручка дернулась в направлении храма» [Макьюэн, 2010; 74]. И вот как величественно это выглядит у Рёскина: «пока наконец гребни арок, словно в экстазе, не разбиваются мраморной пеной, взметнувшись в небесную синь искорками и завитками скульптурных брызг, как будто буруны на берегу Лидо застыли, не успев обрушиться» [Рескин, 2009; 88]. Рескин известен почти каждому англичанину, поскольку он был не только сам был выдающимся деятелем культуры, но и поддерживал начинания других, основывая различные фонды, существующие и по сей день. Как человек искусства, актёр, Колин читал произведения Рёскина и появление цитаты из него не кажется нам удивительным. Однако, если рассмотреть контекст, то можно отметить, что величественность, поэтичность и пафос, присутствующие у Рёскина, обыгрываются Макьюэном если не гротескно, то, как минимум, иронически.

В этом моменте мы вполне явно можем увидеть авторскую иронию: образованный, подкованный литературно и «туристически» человек оказывается не в состоянии понять и увидеть всё великолепие, всю красоту собора Святого Марка. Как отмечает Доминик Хед в своей книге «Иэн

Макьюэн»: «Нелепое сопоставление ребенка с архитектурой, вкупе с двойственным отношением Колина к ребёнку и сухостью, второстепенностью его восхищения архитектурным феноменом, формируют в нас ощущение, что Колин не способен распознавать окружающую его реальность, или, хотя бы, погружаться в неё» [Head, 2007; 64].

Ссылаясь на Кристофера Рикса, Дэвид Малкольм отмечает, что в тексте присутствуют и другие аллюзии на Рёскина, способствующие формированию особенной атмосферы «гротескного и ужасного» [Malcolm, 2002; 76]. Помимо этого, Дэвидом Малкольмом было также отмечено, что парафраз из Рёскина практически не нарушает стилевой целостности романа, поскольку собственно авторские описания стилистически не слишком сильно отличаются от описания Рёскина [Malcolm, 2002; 71].

В своей статье «Фауст и фантаст» А. Борисенко пишет о том, что «Макьюэн всегда с большой охотой подсказывал критикам, какие именно литературные влияния следует искать в той или иной его книге: “Цементный садик” перекликается с “Повелителем мух”, “Невинный” настойчиво обращается к стереотипам шпионского романа, “Утешение странников” заставляет вспомнить “Смерть в Венеции” Томаса Манна, “Амстердам” - дань Ивлину Во, “Искушение” же Макьюэн называет своим “джейн-остеновским” романом» [Борисенко, 2003].

Влияние новеллы Томаса Манна распространяется не только на образ Венеции в романе Макьюэна, но и на уровень основного конфликта романа: одержимость взрослого мужчины женщиной более молодым – Ашенбах и Тадзио у Манна – Роберт и Колин у Макьюэна; стремление к саморазрушению Ашенбаха в «Смерти в Венеции» – неосознанное движение к саморазрушению Колина и Мэри в «Утешении странников»; страшная смерть Колина, его «условная» (и, в то же время, безусловная) вина в случившемся – красота – в «Утешении странников»: одержимый красотой Колина Роберт убивает объект своей страсти – смерть одержимого красотой

Тадзио Ашенбаха, «убитого» ей у Манна – холера, поразившая город и самого Ашенбаха, воспринимается Ашенбахом как наказание за преступление, за свою подверженность страсти, за свою «порочную» влюбленность.

Присутствует и прямая отсылка (обыгранная Макьюэном, однако, иронически) к тексту «Смерти в Венеции» – песня в баре Роберта и тоскливая мелодия с «рефреном-гоготом», услышанная Ашенбахом:

«Ашенбах не припоминал, чтобы когда-нибудь слышал эту песенку, задорную, на непонятном диалекте, с рефреном-гоготом, который добросовестно, во весь голос, подхватывали все остальные. Слова и инструментальный аккомпанемент здесь замолкали, весь рефрен сводился к ритмически кое-как организованному, но весьма натурально воспроизводимому смеху, что лучше всего до полной неотличимости получалось у одаренного солиста. Теперь, когда вновь установилась дистанция между ним и "чистой публикой", к нему вернулись его веселье и дерзость, и его искусственный смех, бесстыдно обращенный к террасе, звучал поистине издевательским хохотом. Казалось, что в конце каждой отчетливо артикулированной строфы его одолевает отчаянный приступ смеха. Он всхлипывал, голос его срывался, плечи дергались, и в нужную секунду из его глотки, как внезапный взрыв, с воем вырывался неудержимый гогот, до того правдоподобный, что им заражались все кругом, и на террасе вдруг воцарялась беспредметная, бессмысленная веселость. И это, казалось, удваивало буйство певца» [Манн].

«Громкая, жизнерадостно-сентиментальная песня, которую слушали все, ибо никто не разговаривал, исполнялась под аккомпанемент полного оркестра, и в часто повторяющемся припеве звучал сардонический смех, а певец как-то особому всхлипывал – именно в этот момент некоторые из молодых людей подносили ко рту свои сигареты и, стараясь не смотреть друг на друга, с хмурым видом и собственным всхлипыванием принимались подпевать»

[Макьюэн, 2010; 41].

Влияние новеллы Томаса Манна распространяется и на фундаментальные стилевые особенности текста: в романе Макьюэна присутствует то же, что и в «Смерти в Венеции» ощущение ловушки, из которой не выбраться. Также есть и параллель между ощущением освобождения, которое познаёт Мэри в конце романа и тем же чувством свободы, которое испытывает Ашенбах, умирая.

Присутствие аллюзий на эти тексты в романе Макьюэна указывает на обширность литературной истории Венеции. Неслучайно, как упоминалось ранее, исследователи часто вспоминают и многие другие произведения мировой литературы, связанной с Венецией, – к тому моменту, как Иэн Макьюэн пишет свой роман, Венеция оказывается образом уже сформированным, многогранным. И писателю уже даже не требуется называть город, в котором происходит, потому что читатели отчетливо осознают, что перед ними Венеция.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Произведения Шекспира и роман Макьюэна разделяют почти четыре столетия. Они написаны в разных литературных жанрах, написаны людьми, которые отличаются между собой не только обстоятельствами их жизни, но и самим складом мышления, – современный человек и человек эпохи Возрождения имеют разные взгляды и отличное друг от друга мировосприятие. Но и Шекспир, и Макьюэн вдохновились образом Венеции, поместили его в свои произведения, наделили определенными смыслами, и в этих смыслах наблюдается поразительное сходство при всей отличности.

Прежде всего, хотелось бы отметить мотив чужака, присутствующий во всех трех произведениях. Шекспир четко маркирует своих чужаков, – один из них еврей, а другой – мавр. Это люди, которых можно отличить в толпе и сразу же осознать чужаками. Единственный герой в шекспировских пьесах, чье чужачество не столь очевидно, – это Антонио. Но аргументов в пользу того, что и Антонио – чужак, существует несколько. Прежде всего, он является единственным венецианцем, имеющим профессию. Другие молодые венецианцы не имеют конкретного источника дохода и занятия. Помимо этого, Антонио «отчуждает» меланхолия, в которой он пребывает, и он не может назвать ее причин. Также, Антонио оказывается единственным молодым персонажем, который не имеет никакого интереса к противоположному полу или, во всяком случае, не проявляет его.

Чужаками для Венеции оказываются и герои романа Макьюэна. При первом знакомстве с Колином и Мэри мы узнаем, что они туристы, без особой радости выполняющие свои туристические обязанности. Местное население сразу же отмечает гостей города как нечто чужеродное, реагируя на них с пренебрежением, «в каждом квартале киоск служил центром местных интриг и сплетен; здесь оставляли записки и маленькие свертки. Но

туристы, которые пытались спросить дорогу, удостаивались в ответ небрежного жеста в сторону полочки с картами» [Макьюэн, 2010; 25-26]. С заботой их принимают как туристов только в доме Роберта, но, в свою очередь, ни он, ни его жена Кэролайн не являются здесь по-настоящему «своими». Прежде всего, Кэролайн канадка, которая, несмотря на близость духа Венеции, которым пропитан дом, в котором она «что-то вроде сторожа» [Макьюэн, 2010; 183], не адаптировалась к нему. И, в довершение, она практически не видела Венеции, будучи заточенной в четырех стенах из-за своей травмы. Роберт же, относительно своей принадлежности или непринадлежности к Венеции фигура более сложная. Он потомственный венецианец, унаследовавший родовое имение. Его знают в этом городе, с ним поддерживают разговоры. Роберт ведет игру с заблудившимися туристами, игру, вполне характерную для Венеции и ее «демонической» стороны. Но для него Венеция – оплот патриархальный, место, где чувствуется мужская энергия его отца и деда и, не чувствуя себя наравне с ними, Роберт сам ощущает себя чужаком.

Даже будучи венецианцем, как Антонио, или венецианцем по крови, как Роберт, человек может остаться чужаком в этом городе. Но, в то же время, даже не находясь в Венеции, можно сохранить в себе ее дух, и это показательно на примере Яго и Эмилии, каждый из которых своими делами и словами демонстрирует свою принадлежность к этому городу на воде.

Вода и земля также являются важной при описании образа Венеции оппозицией. И в «Отелло» и в «Венецианском купце», и в «Утешении странников» вода предстает носителем особой силы. В «Отелло» море оказывается стихией, в которой Отелло чувствует себя свободным и сильным, он ведет людей, которые ему подчиняются к победе. Тогда как суша становится местом, где он эту силу теряет, где он становится ведомым. В «Венецианском купце» вода имеет практически фаталистическую функцию, – она вольна унести будущее Антонио, погубить его корабли, равно как и

принести ему богатство, сохранив их. Земля же – «место ожидания», подвешенное между прошлым и будущим. В «Утешении странников» земля ассоциируется с городом, с лабиринтом его узких улиц, в котором плутают главные герои и в котором, в конце концов, теряют друг друга. Вода же предстает символом свободы, как говорит героиня романа Мэри своему партнеру Колину, «так здорово здесь после всех этих узких улиц» [Макьюэн, 2010; 154]. Но вода и отделяет Колина и Мэри друг от друга, – они сталкиваются только ближе к берегу, а до этого как будто разлучились, практически не видя и не слыша друг друга. И эта сцена купания становится в каком-то смысле пророческой, поскольку в финале романа герои перестанут слышать друг друга навсегда.

Море имеет и вполне утилитарную функцию, – герои путешествуют по воде, перемещаясь из одной локации в другую. Герои «Отелло» плывут из Венеции на Кипр, в «Венецианском купце» передвигаются от Венеции к Бельмонту и обратно, а в «Утешении странников» Колин и Мэри по воде достигают дома Роберта. И во всех трех произведениях присутствует некоторое ощущение переходности, связанное со всеми передвижениями героев, – Отелло и Дездемона, как и Колин, находят в «конечной точке» свою смерть, молодые люди в «Венецианском купце», перемещаясь, становятся ближе к своему счастью, меняют свои статусы, формируя новые семьи и новую Венецию.

Венеция, старая или новая оказывается немислимой без карнавала. Несмотря на то, что его значение с веками несколько изменилось, ассоциация Венеции и карнавала нерушима. Карнавал, в свою очередь, имеет определенную атрибутику, – маски. В произведениях Шекспира, как и в романе Макьюэна масок буквально никто не надевает, но смена обличья, за которую маска отвечает, присутствует и в «Отелло», и в «Венецианском купце», и в «Утешении странников».

В «Отелло» с легкостью меняет личины Яго, плетя паутину интриг.

«Меняется в лице» и Отелло, превращаясь почти что в монстра, обезумев от своей ярости и ревности. В «Венецианском купце» облик меняют женщины, переодеваясь в мужское платье, не только пытаясь скрыть свое истинное лицо, но и встать на место мужчин, как это делают Порция и Нерисса. В «Утешении странников» сценам переодевания уделено очень много внимания, но поистине важной становится смена облика Роберта, который переодевается то в белое, то в черное, меняет парфюм и стиль общения в зависимости от ситуации. Чуть было не переодевается в женскую одежду Колин, но, обнаруживая, что в перед ним не халат, а ночная рубашка, с возмущением отсекает любую возможность подобного переодевания.

Помимо этого, маски меняет и сама Венеция, – так она благожелательна к Отелло, пока он ей нужен, но безразлична к его гибели; так она дает возможности Шейлоку, а впоследствии отбирает у него все; так она дарит отношениям Мэри и Колин новое возрождение, а потом разлучает их навсегда.

Смена обличья связывает нас и с оппозицией «черное и белое», которая, как говорилось ранее, не является собственно венецианской, но, как и любая оппозиция, вносит новую долю смысла в образ Венеции.

В «Венецианском купце» эта оппозиция существует в несколько усеченном виде, – дьявольским и черным называется Шейлок, ненавистный не только по роду занятий, но и своей религией. Его дочь Джессика, напротив, несмотря на то, что является урожденной еврейкой, воспринимается «белой», отличаясь от своего отца, как бы не принадлежа его миру.

Трагедия «Отелло» же погружена в это противопоставление черного и белого, черное и белое становятся и в отношении подмены, взаимозамены. Черное сменяет белое, притворяется белым, становится белым, и белое отвечает ему тем же.

В «Утешении странников» черное и белое встают в оппозицию,

главным образом, благодаря образу Роберта, – черные одежды и нарочитая мужественность, подкрепленная душным запахом лосьона, появление в ночи под светом фонаря и белый костюм в расступающемся летнем мареве под светом палящего солнца. Он актер на сцене и одновременно кукловод, управляющий жизнью других.

Театральность, проявляющая себя во всех вышеупомянутых моментах, обращает нас к еще одной теме, являющейся важной как для анализа проблематики произведений, так и для анализа образа Венеции, – это роли и, прежде всего, гендерные.

Мужчины и в трагедиях Шекспира, и в романе Макьюэна, как кажется, являются главной движущей силой действия. Яго плетет своими словами паутину интриг, Антонио и Бассанио заключают сделку с Шейлоком и Бассанио отправляется в Бельмонт с намерением жениться, Роберт увлекает Колина и Мэри в свое логово, разыгрывая свой спектакль. Но везде кроется определенный подвох, – Яго признают виновным из-за того, что его выдала жена, Эмилия, Порция и Нерисса разрешают конфликт Антонио и Шейлока, а Роберт, возможно, не отважился бы на убийство без поддержки Кэролайн.

Мужчины на страницах «Венецианского купца», «Отелло» и «Утешения странников» нередко предстают слабыми, лишенными своей мужественности. Так Яго властвует над судьбами всех прочих мужчин пьесы, но оказывается преданным собственной женой, так Антонио оказывается несколько безвольной фигурой из-за собственной меланхолии и апатии, так Роберт постоянно сравнивает себя со своим дедом и отцом не в свою пользу, что усугубляется тем фактом, что он бесплоден. Колин же оказывается андрогинном, – «С позиции Роберта, Колин – фигура, существующая на границе полов. Он одновременно и мужчина, и феминизированный объект желания Роберта» [Pfister, 1999; 192].

Женщины же зачастую предстают более решительными, – Эмилия оказывается феминизированной, не только потому, что предает мужа, выдав

его венецианским властям, но и по общему тону своих изречений. Бьянка следует за своим возлюбленным, и, желая встретиться с ним, проявляет определенную настойчивость. Порция и Нерисса спасают Антонио, сыграв роли адвоката и его помощника. Взгляды Мэри также достаточно феминизированны, а их отношения с Колином – партнерство, в котором царит равноправие, «потребность в том, чтобы один заботился о другом, уже давно вошла у них в привычку, они по очереди брали на себя эту обязанность и старательно ее выполняли» [Макьюэн, 2010; 66]. Как пишет Вирджиния Рихтер, именно то, что Мэри как бы становится ближе к мужскому восприятию мира, становится причиной ее наказания, – «он [Роберт] наказывает Мэри за присвоение ей мужского взгляда на вещи, заставляя ее смотреть на убийство ее возлюбленного» [Pfister, 1999; 166].

Место Венеции в контексте мужского и женского оказывается интересным, – если в «Отелло» ее гендерная роль не вполне определима, то в «Венецианском купце» ее роль амбивалентна. Существует строгий контраст между миром Бельмонта и Венеции, где Бельмонт – мир женщин, в котором, однако, подчиняются патриархальному укладу, тогда как Венеция – мир мужчин, дел, денег, сделок. Но Бельмонт воспринимается как часть Венеции, а впоследствии между представителями и того, и другого города образуются союзы, которые объединяют обе стороны, делая Венецию, таким образом, одновременно и мужской, и женской.

Венеция в романе Макьюэне оказывается городом, в котором, несмотря на всю прогрессивность, которую он демонстрирует (например, феминистские листовки на улицах города), живы воспоминания о патриархальности. Роберт чтит память своих предков, занимая дом, в котором когда-то жили его дед и отец, он ухаживает за этим домом и любит его. Однако, сам в нем он практически не бывает, Кэролайн упоминает о том, что она почти все время проводит в доме одна, пока Роберт занимается баром. Но память отца и деда не дает Роберту покоя, он сетует на то, что в прошлом

роли женщины и мужчины были четко определены, а сейчас ни мужчины, ни женщины не придерживаются «норм» поведения. Финал романа, казалось бы, указывает на то, что патриархальные ценности Роберта одерживают верх над либеральностью взглядов Колина и Мэри, но для самого Роберта акт убийства, который он совершает, является попыткой достичь соответствия этим патриархальным ценностям, поскольку напрямую – через продолжение рода, он этого соответствия достичь не сможет. Однако, Роберт и сам вынужден покинуть город, оставляя его без соблюдения этих патриархальных ценностей, оставляя его жить своей жизнью, в которой, вероятно, будет продолжать свое существование эта «гендерная неопределенность».

Дом Роберта, который уже не раз упоминался выше, часто называется музеем. С музеем ассоциируется у Макьюэна и сама Венеция, – экспонаты, выставленные не только в музеях, но и в витринах магазинов, обилие туристов, приезжающее выполнить свою путешественническую миссию. Город живет своей жизнью, но эта жизнь протекает практически беззвучно, незаметно, и местное население старательно игнорирует туристов.

Восприятие Венеции как музея, как средоточия воспоминаний о прошлом становится актуальным в литературе 19 века и еще больше актуализируется в дальнейшем.

Венеция Шекспира же кипит жизнью, она открыта для всех, охотно сотрудничает с представителями других национальностей и религий, давая им возможность гармоничного существования. Она может быть безжалостной и жесткой, но, вместе с тем, и очень либеральной, особенно к слабостям самих венецианцев. Кроме того, Венеция Шекспира, в отличие от Венеции Макьюэна, это город, в котором есть глава – Дож. И в обоих пьесах его присутствие является важным. Он не только служит негласным напоминанием о существующей власти, он выполняет свои должностные функции, вынося решения, наказывая, награждая. В Венеции Макьюэна ощущение правосудия существует только в действиях Роберта, но его

правосудие далеко от логичного и человеческого. И, несмотря на то, что в финале романа появляется полиция, расследующая убийство, наказание самого Роберта остается под вопросом. Венеция с равным успехом может и закрыть на это глаза, что, впрочем, для нее также характерно: правота Шейлока признается, но правосудие все равно решается не в его пользу, а даже, напротив, в его убыток.

Упомянутое выше отличие между Венецией Шекспира и Макьюэна, наводит на размышление о времени. Время и Венеция находятся в странных отношениях друг с другом, Венеция в силах как бы подчинить себе время, зафиксировать его в некой точке, ускорить или растянуть. В «Отелло» вопрос времени поднимается не столь явно, но, может быть, причина в том, что и Венеция в трагедии практически не появляется. В Венеции «Венецианского купца» царит ощущение «вечной повседневности» [Holderness, 2010; 72], она не оказывается полностью застывшей, в ней есть место событиям и движению, но, в то же время, она живет в состоянии постоянного ожидания, надеясь на улыбку судьбы, на милосердие моря. И здесь как бы метафорически появляется сама Венеция, – Венеция существует рядом с морем, которое может ее и погубить, сама она, а не только ее жители, надеется на то, что вода, окружающая ее, сжалится над ней. Но, поскольку море является непредсказуемой стихией, Венеция живет в настоящем, но с мыслями о будущем. Кроме того, она находится под временной защитой Дожа, обручившегося с морем, потому это будущее ее не так пока беспокоит.

Ощущение своеобразного «растянутого» настоящего присутствует и в «Утешении странников». Колин и Мэри живут как будто бы вне времени, ведомые, управляемые. Они замечают смену дня и ночи, но с трудом могут сосчитать дни (интересно, что единственный четко заданный день недели появляется в романе только в конце, но и здесь не отличается особенной четкостью, – речь идет о детях Мэри, оставшихся в Англии. И Англия, не теряет ощущения времени, тогда как Мэри еще не может смахнуть с себя дух

Венеции, – «она заедет за детьми в четверг? А нельзя ли поточнее?» [Макьюэн, 2010; 204]. Роберт же является как человеком, живущим в прошлом, как упоминалось ранее, так и человеком, способным управлять временем других, – в некоем безвременье и ожидании существует Кэролайн, не имея возможности покинуть дом, ускоряется к концу романа время и для Колина и Мэри, стремительно приближаясь с развязке трагедии.

Вопрос времени связывает нас также и со временем написания самих трагедии, комедии и романа. На рубеже 16 и 17 веков создавал свои произведения Шекспир, имея некоторые знания о Венеции, полученные от путешественников устно или через записи. Но они не были чересчур обширными, и, хотя Шекспир не стал первым человеком, перенесшим Венецию на страницы книги, он был первым, кто создал литературный образ Венеции в такой полноте и качестве. И этот образ является моделью для многих последующих «Венеций» в литературе, в том числе и для Венеции Иэна Макьюэна.

Иэн Макьюэн не говорил о том, что вдохновлялся произведениями Шекспира, когда создавал свой роман «Утешение странников». Но то, что в его культурном багаже имеются и эта трагедия, и эта комедия практически не приходится сомневаться. Как не приходится сомневаться и в том, что повлияла на Макьюэна Венеция из работ Рёскина, также ставшая образцом для подражания, эталоном для многих поколений, и Венеция Томаса Манна из «Смерти в Венеции». Количество текстов, написанных о Венеции, к 20 веку и особенно к его концу, без преувеличения огромно, потому любой «новорожденный» текст об этом городе будет напоминать хотя бы один из уже созданных.

Венеция в романе «Утешение странников» во многом соответствует тому облику, который она имеет в пьесах Шекспира «Венецианский купец» и «Отелло», – она четко отделяет своих от чужих, ей не чужды игры и интриги, жестокость и коварство; Венеция – город на воде и эта вода служит ей как

союзником, так и врагом; Венеция – место, где можно с легкостью менять маски, а иногда даже пол; противоположности в Венеции могут не только сосуществовать, они взаимозаменяемы и зачастую перетекают друг в друга; Венеция хитрым образом управляет временем, заставляя его останавливаться или бежать. И, несмотря на то, что, безусловно, абсолютной идентичности эти соответствия не достигают, образ Венеции в «Утешении странников» оказывается очень похожим на образ Венеции в «Венецианском купце» и «Отелло».

Однако, существуют и фундаментальные отличия между Венециями двух авторов: Венеция Шекспира предстает перед нами во всем своем расцвете, – это мультинациональная, космополитическая, богатая, успешная держава, толерантная к представителям других наций и религий, а также с пониманием относящаяся к людским слабостям и порокам. Венеция Макьюэна же – город, живущий только благодаря туристам, город-музей, город, застывший в прошлом. Помимо этого, Венеция времен Шекспира как текст является практически девственным, – в то время Венеция лишь начинала укреплять свою славу, и еще мало появлялась на страницах рукописных трудов. Тогда как Венеция-текст времен Макьюэна оказывается калейдоскопическим, – смыслов, опутывающих Венецию, сложилось великое множество, и эти смыслы запечатлены в различных литературных произведениях, огромное количество которых, в свою очередь, стало эталонным в плане отображения Венеции. Поэтому текст Макьюэна это диалог с уже сложившимся венецианским текстом, имеющим в качестве одной из «первых строк» Венецию из пьес Шекспира.

Таким образом, отличия между Венецией из романа «Утешение странников» и Венецией «Венецианского купца» и «Отелло» связаны лишь с тем, что их Венеции разделяет почти пять веков, и за эти пять веков Венеция претерпела ряд перемен и успела собрать вокруг себя большое количество текстов. Но, изменяясь, она во многом остается прежней, такой, какой была

во времена Шекспира и какой оказывается в «Утешении странников».

Роман «Утешение странников» оценивают абсолютно по-разному, и многие критики считают раннее творчество Иэна Макьюэна менее удачным и интересным, чем позднее. Но в этом романе находят отражение многие темы, актуальные для всего последующего творчества Макьюэна. Так здесь, как, например, в «Невыносимой любви» показана губительная сила иррационального, отказа человека серьезно размышлять над тем, что он делает; мы встречаем и отражение темы взаимоотношения полов, где роль женщины может быть представлена и как пассивной, подавляемой фигуры, так и активной и иногда феминистически направленной личности. Кроме того, важным является и то, что «Утешение странников» оказывается первым романом Макьюэна, где мы по-настоящему встречаем город. А образ города в творчестве Макьюэна имеет особенную значимость, – страшный Берлин в «Невинном», Лондон «Субботы», предстающий одновременно и потрясающе красивым, и опасным – ассоциирующаяся с домом англичанина крепость здесь взята штурмом, это и непредсказуемый и свободный Амстердам, появляющийся в финале одноименного романа. Потому предмет и материал данного исследования представляется перспективным для дальнейшего изучения творчества И.Макьюэна и особенностей его писательской манеры. А также, предмет и материал исследования представляется перспективным для дальнейшего изучения образа Венеции в современной литературе в общем и современной британской литературы в частности.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### **I. Источники:**

1. Акройд П. Венеция. Прекрасный город / П. Акройд; пер. с англ. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовской, Г. Шульги. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2012. – 496 с.
2. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон Жуан / Дж. Г. Байрон; пер.с англ. В. Левика, Т. Гнедич – М.: Издательство «Художественная литература», 1972. – 864 с.
3. Бек К. История Венеции / К. Бек. – М.: Издательство «Весь мир», 2002. – 192 с.
4. Вайль П. Гений места / П. Вайль; послесл. Л. Лосева – М: Издательство КоЛибри, 2008. – 488 с., ил.
5. Гарретт М. Венеция: История города / М. Гарретт; пер.с англ. П. Щербатюк. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. – 352 с.: ил.
6. Дайер Д. Влюбиться в Венеции, умереть в Варанаси / Д. Дайер. – М.: РИПОЛ классик, 2010. – 432 с.
7. Дюморье Д. Птицы и другие истории / Д. Дюморье; пер. с англ. А. Ставиская, И. Комарова, В. Салье, Н. Тихонов, А. Глебовская. – М.: Азбука-аттикус, 2015. – 310 с.
8. Ипполитов А. Только Венеция. Образы Италии XXI / А. Ипполитов. – М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2014. – 400 с.
9. Макьюэн И. Амстердам / И. Макьюэн; пер. с англ. В. Голышева. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. – 176 с.
10. Макьюэн И. Дитя во времени / И. Макьюэн; пер. с англ. Д. Иванова. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007. – 352 с.
11. Макьюэн И. Искупление / И.Макьюэн; пер. с англ. И. Дорониной. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007. – 464 с.

12. Макьюэн И. Невинный / И. Макьюэн; пер. с англ. В. Бабкова – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. – 352 с.
13. Макьюэн И. Невыносимая любовь / И. Макьюэн; пер.с англ. Э. Новиковой. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007. – 285 с.
14. Макьюэн И. Первая любовь, последнее помазание: рассказы / И. Макьюэн; пер. с англ. В. Арканова. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. – 256 с.
15. Макьюэн И. Суббота: роман / И. Макьюэн; пер. с англ. Н. Холмогоровой. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012. – 416 с.
16. Макьюэн И. Утешение странников: роман / И. Макьюэн ; пер.с англ. В. Михайлина. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – 208 с.
17. Макьюэн И. Цементный сад / И. Макьюэн; пер.с англ. Н. Холмогоровой. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – 208 с.
18. Макьюэн И. Черные псы / И. Макьюэн; пер. с англ. В. Михайлина. – М.: Эксмо, 2012. – 256 с.
19. Мортон Г. В. Книга от Милана до Рима. Прогулки по Северной Италии / Г. В. Мортон; пер.с англ. Н. Омелянович. – М.: Эксмо; Мидгард, 2008. – 736 с.
20. Муратов П. Образы Италии. В 3 томах / П. Муратов. – М. : Издательство АРТ-РОДНИК, 2008.
21. Рескин Дж. Камни Венеции / Д. Рескин; пер. с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. — 352 с.
22. Уинтерсон Дж. Страсть / Дж. Уинтерсон; пер. с англ. Е. Каца. – М.: Эксмо, 2003. – 256 с.
23. Шекспир У. Отелло; Макбет: Трагедии / пер. с англ. Б. Пастернака. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 256 с.
24. Шекспир У. Полное собрание сочинений в одном томе / У.Шекспир; пер.с англ. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2009. – 2-е изд., перераб. – 1248 с.: ил.
25. Шелли М. Франкенштейн. Последний человек / М.Шелли; пер.с англ.

З.Александровой. – М.: Наука; Ладомир, 2010. – 672 с. – (Литературные памятники).

26. Борисенко А. Иэн Макьюэн – Фауст и фантаст [Электронный ресурс] / А. Борисенко // Иностранная литература, 2003. – №10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html> (дата обращения: 5.11.2014).

27. Гарин И. Пророки и поэты. Том шестой [Электронный ресурс] / И. Гарин. – М.: Издательство «Терра», 1994. – Режим доступа: [http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/p\\_p.txt](http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/p_p.txt) (дата обращения 05.10.2016).

28. Манн Т. Смерть в Венеции [Электронный ресурс] / Т. Манн, пер. с нем. Н. Ман. – Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/MANN/venecia.txt> (дата обращения: 08.09.2015).

29. Шелли П. Б. Стихотворения [Электронный ресурс] / П. Б. Шелли; пер.с англ. Я. Пробштейна // Сетевая словесность: Переводы, 2015-2016. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/probstein/shelley.html> (дата обращения 03.10.2016).

30. Roberts R. Conversations with Ian McEwan / R. Roberts. – Jackson: UP of Mississippi, 2010. – 224 p.

31. Aitkenhead B. Ian McEwan: “I’m going to get such a kicking” [Electronic Resource] / B. Aitkenhead, 2016. – August 27. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/27/ian-mcewan-author-nutshell-going-get-kicking> (дата обращения 19.09.2016).

32. Cleveland-Pack P. Shakespeare's Venice: in the shadow of the Bard [Electronic Resource] / P. Cleveland-Pack // The Telegraph, 2012. – May 4. – URL: <http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/italy/veneto/venice/articles/Shakespeares-Venice-in-the-shadow-of-the-Bard/> (дата обращения: 19.07.2016).

33. Glancey J. Ruskin on Venice by Robert Hewison. Jonathan Glancey on architecture's true love story [Electronic Resource] / J. Glancey // The Guardian, 2010. – 20 March. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/mar/20/ruskin-venice-robert-hewison>

(дата обращения: 17.10.2016).

34. Jong E. A City of Love and Death: Venice [Electronic Resource] / E. Jong // The New York Times, 1986. – March 23. – URL: <http://www.nytimes.com/books/97/07/20/reviews/jong-magazine.html> (дата обращения: 18.09.2015).

35. Leonard J. The Comfort of Strangers: book review [Electronic Resource] / J. Leonard // The New York Times, 1981. – June 15. – URL: <http://www.nytimes.com/1981/06/15/books/mcewan-comfort.html> (дата обращения: 19.07.2016).

36. McEwan I. A Novelist on the Edge. Interview with Dan Cryer [Electronic Resource] / I. McEwan // Newsday, 2002. – April 24. – URL: <http://www.newsday.com/lifestyle/a-novelist-on-the-edge-british-writer-ian-mcewan-has-been-pushing-the-boundaries-of-fiction-for-almost-30-years-his-new-book-atonement-already-has-been-proclaimed-a-masterpiece-1.298609> (дата обращения: 26.09.2016).

37. McEwan I. Ian McEwan in conversation with Zadie Smith [Electronic Resource] / I. McEwan // The Believer, 2005. – August – vol. 3, No. 6. – URL: [http://www.believermag.com/issues/200508/?read=interview\\_mcewan](http://www.believermag.com/issues/200508/?read=interview_mcewan) (дата обращения 15.08.15).

38. McEwan I. Some Notes on the Novella [Electronic Resource] / I. McEwan // The New Yorker, 2012. – October 29. – URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/some-notes-on-the-novella> (дата обращения: 07.10.2016).

39. McEwan I. The Art of Fiction No.173. Interviewed by Adam Begley [Electronic Resource] / I. McEwan // The Paris Review, 2002. – No. 162. – URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/393/the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan> (дата обращения: 11.08.2016).

40. McEwan I. Ian McEwan: When I was a monster [Electronic resource] / I. McEwan // The Guardian, 2015 – 27August. – URL:

<https://www.theguardian.com/books/2015/aug/28/ian-mcewan-first-love-last-rites-40-years-since-publication> (дата обращения: 19.07.2016).

41. Ricks C. Playing with terror (on Ian McEwan's novel "The Comfort of Strangers") [Electronic Source] / C. Ricks // London Review of Books, 1982. – January 21. – Vol.4, No.1. – P. 13-14. – URL: <http://www.lrb.co.uk/v04/n01/christopher-ricks/playing-with-terror> (дата обращения 15.10.2015).

42. Zalewsky D. The Background Hum. Ian McEwan's Art of Unease [Electronic Resource] / D. Zalewsky // The New Yorker, 2009. – February 23. – URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum> (дата обращения: 10.10.2016).

## **II. Научно-исследовательская литература:**

43. Абрамова В.С. Проблема соотношения провинциального и столичного топосов в прозе А.П.Чехова 1890-1900-х годов / В. С. Абрамова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2012. – №3(1). – С. 381-387.

44. Берковский Н. Я. «Отелло», трагедия Шекспира / Н. Я. Берковский // Лекции и статьи по зарубежной литературе. – Спб.: Азбука-классика, 2002. – С. 277-316.

45. Воробьева М. В. Венеция – место прямого и символического потребления: стереотипы восприятия, оценки, репрезентации в современных травелогах / М. В. Воробьева // Визуальная экология и информационная безопасность современного города: материалы III Всероссийской междисциплинарной конференции. – Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2014. – С. 28 -38.

46. Глазычев В. Л. Поэтика городской среды / В. Л. Глазычев // Эстетическая выразительность города. – М.: Наука, 1982. – С. 130-156.

47. Гурин С. П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты / С. П. Гурин // Города региона: культурно-символическое наследие

- как гуманитарный ресурс будущего: Материалы международной научно-практической конференции. – Саратов: Издательство СГУ, 2003. – С.10-11.
48. Деткова Н. Ю. Малый провинциальный город как текст культуры // Н. Ю. Деткова // Вестник Челябинского государственного университета, 2009. – № 18 (156). – Серия: Философия. Социология. Культурология. – Вып. 12. – С. 63-69.
49. Доманский Ю.В. «Провинциальный» текст ленинградской рок-поэзии» / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 1998. – №1. – С. 79-93.
50. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города : избранные статьи / Ю. М. Лотман Т. 2. – Таллин : Александра, 1992. – 480 с.
51. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1999. – 392 с.
52. Смирнов А. А. Драматургия Бена Джонсона / А. А. Смирнов // Джонсон Б. Пьесы. – М.; Л.: Искусство, 1960. – С. 5-22.
53. Смирнов А. Послесловие к «Венецианскому купцу» / А. Смирнов // Шекспир У. Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – Т. 3. – М. : Искусство, 1958. – С. 535-543.
54. Софронова Л. Культура сквозь призму поэтики / Л. Софронова. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 832 с.
55. Степанова А. А. Город на границах: Эстетические грани образа в литературе переходных эпох / А. А. Степанова. – Екатеринбург: Уральский филологический вестник, 2014. – №4. – С. 25-38.
56. Топоров В. Н. Тексты города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 121-132.
57. Топоров В. Н. Петербургский текст / В. Н. Топоров. – М.: Наука, 2009. – 820 с.
58. Хольстрем И. Н. Эстетика современного венецианского текста / И. Н.

Хольстрем // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 8(26): в 2-х ч. – Ч.1. – С. 185-187.

59. Белова Н. А. Концепт «город» в современном литературоведении [Электронный ресурс] / Н. А. Белова // Вестник Югорского государственного университета, 2012. – Выпуск 1 (24). – С. 87-91. – Режим доступа: <http://www.ugrasu.ru/upload/iblock/218/218сесb6e932f1005b29c59ff69a241a.pdf> (дата обращения: 01.11.2014).

60. Воробьева М. В. Венеция в произведениях массовой литературы: подвохи, парадоксы, издержки имиджа открытого города [Электронный ресурс] / М. В. Воробьева. – Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства. – Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/2493> (дата обращения: 20.10.2014).

61. Карасев Л. О «закладах» в литературе (проблема неочевидных смысловых структур) [Электронный ресурс] / Л. Карасев // Вопросы философии, 2012. – №9. – С. 74-85. – Режим доступа: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=600](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=600) (дата обращения 04.09.2016).

62. Лаунсбери Л. «Мировая литература» и Россия [Электронный ресурс] / Л. Лаунсбери, пер. с англ. О. Наумовой // Вопросы литературы, 2014. – №5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2014/5/11-pr.html> (дата обращения: 26.09.2014).

63. Марков А. Город как текст [Электронный ресурс] / А. Марков // Журнальный клуб «Интелрос». Культиватор, 2002. – №4. – С. 60-65. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/kultivator/k4-2012/15574-gorod-kak-tekst.html> (дата обращения: 25.09.2014).

64. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис. – Новосибирск, 2003. – Режим доступа: <http://kniga.websib.ru/chapter.htm?book=35> (дата обращения: 18.09.2014).

65. Симоненко М. А. Город в парадигме гипертекстуальности [Электронный

- ресурс] / М. А. Симоненко // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета, 2013. – № 2 (26) – Режим доступа: <http://scientific-notes.ru/pdf/030-023.pdf> (дата обращения: 05.11.2015).
66. Турома С. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления [Электронный ресурс] / С. Турома // НЛО, 2009. – №98. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8-pr.html> (Дата обращения 25.10.2014).
67. Achenson J. *The Contemporary British Novel* / ed. by Achenson J., Ross S. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. – 257 p.
68. Alexander F. *Gender and Interpersonal Violence: Language. Action and Representation* / ed. by F. Alexander, K. Throsby. – New York: Palgrave Macmillan, 2008. – 240 p.
69. Blitterswijk T. van, *Writing Fragmented Venice. Three Case Studies Of Heterotopic Literature: The Comfort of Strangers, The Nature of Blood and Don't Look Now. Master Thesis* / T. van Blitterswijk, 2012. – 33 p.
70. Forceville C. *The conspiracy in The comfort of strangers – narration in the novel and the film* / C. Forceville // *Language and Literature*, 2002. – 11 (2) – P. 119-152.
71. Bassi S. *Visions of Venice in Shakespeare* / ed. by S. Bassi, L. Tosi. – Farnham, UK ; Burlington, VT: Ashgate, 2011. – 259 p.
72. Barnes D. *The Venice Myth: Culture, Literature, Politics, 1800 to the Present* / D. Barnes. – London: Routledge, 2014. – 192 p.
73. Ionica C. *An ethics of decomposition: Ian McEwan's early prose* / C. Ionica. – *Horror Studies* 2.2, 2011. – P. 227-245.
74. Groes S. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives* / S. Groes. – 2 edition. – London; New York: Bloomsbury Academic, 2008. – 208 p.
75. Chalupsky P. *Valuable and Vulnerable – The City in Ian McEwan's Enduring Love and Saturday* / P. Chalupsky. – Prague: *Prague Journal of English Studies*, 2012. – Volume 1 No.1 – P. 25-39.

76. Head D. Ian McEwan / D. Head. – Manchester: Manchester University Press, 2007. – 232 p.
77. Holderness G. Shakespeare and Venice / G. Holderness. – Farnham, UK and Burlington, VT: Ashgate , 2010 – vi + 156 p.
78. Grandsard M.-J. Venice: A Literary Guide for Travellers (Literary Guides for Travellers) / M.-J. Grandsard. –London ; New York: I. B. Tauris; Sew edition, 2016. – 288 p.
79. Grubb J. S. When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography / J. S. Grubb // The Journal of Modern History, 1996. – Vol. 58, No.1. – P. 43-94.
80. Ingersoll E. G. Waiting for the End: Gender and Ending in the Contemporary Novel / E. G. Ingersoll. – New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press U.S., 2007. – 288 p.
81. Kittell E. E. Medieval and Renaissance Venice / ed.by Ellen E. Kittell, Thomas F. Madden, Donald E. Queller. – Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1999. – 360 p.
82. Malcolm D. Understanding Ian McEwan / D. Malcolm. – Columbia: University of South Carolina, 2002. – 216 p.
83. Michlova M. Ian McEwan's Status as a Postmodernist: Thesis / M. Michlova. – Masaryk University Brno. – Brno, 2008. – 81 p.
84. O'Neill M. Venice and the Cultural Imagination: «This Strange Dream Upon the Water» / ed. by M.O'Neill, M. Sandy, S. Wootton. – London: Pickering and Chatto Publishers, 2012. – 224 pp.
85. Pfister M. Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice / ed. by M.Pfister, B.Schaff. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 255 p.
86. Scappettone J. Killing the Moonlight: Modernism in Venice / J. Scappettone. – New York: Columbia University Press, 2014. – 464 p.
87. Seaboyer J. Sadism Demands a Story: Ian McEwan's The Comfort of Strangers / J. Seaboyer // Second Death in Venice: Cognitive Mapping in the Venetian Fiction

of Jeanette Winterson, Ian McEwan and Robert Coover : PhD Thesis. – Toronto, 1997. – 111-161 pp.

88. Stein J. P. Death in Venice: From Literature to Film / J. P. Stein // The Journal of Aesthetic Education. – Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1982. – Vol.16, No.3. – P. 63-70.

89. Von Der Lippe G.B. Death in Venice in Literature and Film: Six 20<sup>th</sup> Century Versions / G. B. Von Der Lippe // Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature, 1999. – 32/1. – P. 35-54.

90. Wells L. Ian McEwan. / L. Wells. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York : Palgrave Macmillan, 2010. – 176 p.

91. Wolfreys J. Transgression: Identity, Space, Time / J. Wolfreys. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2008. – 240 p.

92. Battaglia B. Ann Radcliffe in the representational history of Venice: the influence of Udolpho's "Venetian scenes". [Electronic Resource] / B. Battaglia. – URL: <http://www2.lingue.unibo.it/acume/agenda/cyprus/papers/battaglia.pdf> (дата обращения: 08.10.2016).

93. Baumgarten M. On Seeing the Venice Ghetto through the Eyes of Thomas Coryat [Electronic Resource] / M. Baumgatten. – Frankel Institute Annual: Jean and Samuel Frankel Center for Judaic Studies, University of Michigan, 2008. – P. 26-29. – URL: <http://www.bjpa.org/Publications/details.cfm?PublicationID=19437> (дата обращения 25.08.2016).

94. Jeffery V.M. Shakespeare's Venice [Electronic Resource]. / V. M. Jeffery The Modern Language Review, 1932. – Vol. 27, No. 1. – P. 24-35. – URL: <http://www.jstor.org/stable/3716217> (дата обращения 15.10.2015).

95. Slater P. Tourism, Perception and Genre: Imagining and Re-imagining Venice in Victorian Travel Writing [Electronic resource]. – Slater, Peter // University of Glasgow: eSharp Issue 23: Myth and Nation, 2015. – URL: [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_404382\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_404382_en.pdf) (дата обращения 01.10.2016).

96. Soovik E.-R. Destruction and Reconstruction in Berlin: Ian McEwan's

Temporal Topography [Electronic Resource] / E.-R. Soovik. – URL:  
[http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp5\\_17\\_soovik.pdf](http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp5_17_soovik.pdf) (дата обращения:  
29.09.2015).