

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского»

На правах рукописи

Глухенькая Леся Николаевна

ПОСТМОДЕРНИЗМ ПОЭЗИИ КЭРОЛ ЭНН ДАФФИ

10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(литература стран Западной Европы и Северной Америки, а также ЮАР,
Австралии и Новой Зеландии)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент Беспалова Е.К.

Симферополь – 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ В СОЕДИНЕННОМ КОРОЛЕВСТВЕ: ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ	13
1.1. Современная британская поэзия: литературно-критический обзор.....	14
1.2. Постмодернистский дискурс: философско-эстетическое и художественное обоснование	22
1.3. Основы постмодернистской парадигмы	32
1.4. «Новая» британская поэзия	39
1.5. Постмодернизм в британской литературе: пути развития	47
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1	58
РАЗДЕЛ 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИНАМИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА КЭРОЛ ЭНН ДАФФИ	62
2.1. Ранний период творчества и начало общественного признания К. Э. Даффи.....	62
2.2. «Женское письмо» «зрелого» периода творчества К. Э. Даффи.....	74
2.3. Общественно-политическая лирика К. Э. Даффи	92
2.4. Детская литература К. Э. Даффи	110
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2	117
РАЗДЕЛ 3. ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПАРАДИГМА В ЛИРИКЕ КЭРОЛ ЭНН ДАФФИ	120
3.1. Интертекстуальность как фактор реинтерпретации художественных смыслов в поэтическом тексте.....	121
3.2. Ризоматичность поэтического текста и двойное кодирование	136
3.3. Авторская маска в текстах публичного и феминистского дискурсов	148
3.4. Поэтика телесности в «женской поэзии»	165
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 3	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	175
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	178

ВВЕДЕНИЕ

Современная поэзия (конца XX – начала XXI веков) в Соединенном Королевстве (и британская постмодернистская поэзия, в частности) является одной из малоизученных областей английской литературы. При этом постмодернистский дискурс как система текстов и интегрированных подходов, соотносящихся с «ситуацией постмодернизма», постоянно пополняется новыми средствами поэтического языка. Поэтому существует актуальная необходимость в осмыслении идей, которые формируют современную поэтику постмодернизма, и изучении его основных характеристик. Выбор же в качестве предмета исследования творчества известной и популярной в Великобритании шотландской поэтессы, Поэта-лауреата К. Э. Даффи обусловлен, в первую очередь, её местом и ролью в процессе становления литературного направления постмодернизма.

В последние два десятилетия в теории литературы активизировались дискуссии вокруг современной поэзии. Англоязычные антологии и литературная критика, посвященные особенностям истории развития британской поэзии в послевоенное время (N. Alderman, C. D. Blanton [116], N. Roberts [115], K. Tuma [125;271], K. Hewitt [192], P. Robinson [264], B. Morrison, A. Motion [265], S. Armitage [266], F. Sampson [248], R. Sheppard [254], D. Wheatley [277], N. Williams [280] и др.), изучению генезиса и перспектив британской постмодернистской литературы и поэзии (R. Huk [193], A. Hartsell-Gundy, B. McCafferty [212], N. Corcoran [260], B. McHale, L. Platt [261], S. Sim [268], S. Connor [259] и др.), общественной и эстетической роли «женской поэзии» в эпоху постмодерна (M. Alison, D. Rees-Jones [147;239;240], D. Kennedy [204;205;263], C. Kennedy [205], Z. Skoulding [255] и др.), содержат отдельные пассажи, касающиеся творчества поэтессы Кэрол Энн Даффи и ее вклада в британский постмодернистский поэтический дискурс (J. Baxter [132], A. Michelis, A. Rowland [267], D. Rees-Jones [238] и др.). В некоторых зарубежных диссертациях представлены результаты теоретических построений и экспериментальных исследований, актуальных для отдельных аспектов

настоящей работы: В. Allen, «Emperors of the Text: Change and Cultural Survival in the Poetry of Philip Larkin and Carol Ann Duffy» (University of Canterbury, 1999) [123], J. Garrett, «Reconceptualising the Dramatic Monologue: the Interlocutory Dynamics of Carol Ann Duffy's Poetry» (University of Lancaster, 2002) [185], N. R. Sankar, «Poetics of Difficulty in Postmodern Poetry» (Cornell University, 2012) [249], S.J. Roche-Jacques, «Time, Space and Action in the Dramatic Monologue. Men, Women and Mice» (Sheffield Hallam University, 2013) [244] и др.

Что касается отечественных монографий и диссертационных работ о британской постмодернистской литературе конца XX века – начала XXI веков, то они посвящены не поэзии, а прозе. Исследователи новейшей зарубежной литературы не выделяют и не изучают британскую постмодернистскую поэзию как самостоятельное литературное явление. В то же время в ряде работ творчество отдельных поэтов-постмодернистов всё же рассматривается в историко-литературном, историко-биографическом, тематическом и лингвостилистическом аспектах. В этом плане представляют интерес труды М. В. Цветковой «Основные тенденции в английской поэзии 50–70-х гг. XX века (Филипп Ларкин, Том Ганн, Тед Хьюз)» (Москва, 1990), Е. А. Иконниковой «Типология метафизического в поэзии: На материале английской и русской литературы» (Москва, 2002), А. М. Оганьян «Метафора как основной троп поэтической речи: на материале англоязычной поэзии XX века» (Москва, 2006), В. М. Татейшвили «Творческая индивидуальность Теда Хьюза в контексте английской поэтической традиции» (Москва, 2008), К. А. Слуцкой «Структурно-семиотические аспекты русскоязычной и англоязычной визуальной поэзии» (Нижевартовск, 2011). Исследуя творчество ограниченного круга современных английских поэтов, ученые стремятся сформировать адаптивные читательские стратегии путем выявления связей между различными поэтическими формами и генеалогиями. Однако творчество поэтессы Кэрол Энн Даффи как представителя направления постмодернизма в отечественном литературоведении не исследовалось.

Несмотря на то, что работы российских литературоведов, критиков и переводчиков М. Я. Бородинской [12], Г. М. Кружкова [12; 69], В. Н. Ганина [15;16], А. И. Кудрявицкого [70], И. А. Жеребкиной [51], М. В. Фаликман [97;107], М. В. Цветковой [104;105;106] проливают определённый свет на предмет исследования, в отечественном диссертационном корпусе отсутствуют труды, раскрывающие характер поэтического наследия К. Э. Даффи как одной из ярчайших фигур современной британской постмодернистской поэзии, методологию его изучения и вклад в постмодернистский дискурс. Этим обусловлена необходимость исследования творчества автора как неотъемлемой части национального литературно-поэтического процесса.

Выявление постмодернистских приемов в художественных текстах поэтессы, написанных ею, начиная с конца 70-х годов XX века, вызвало необходимость системного анализа биографии и творчества поэтессы К. Э. Даффи, а отсутствие исследовательской традиции потребовало представления собственной методологической концепции изучения её поэтического наследия.

Цель исследования состоит в комплексном изучении поэтического творчества К. Э. Даффи в ракурсе постмодернистской поэтики и эстетики.

Во избежание методологических ошибок и выдвижения в качестве цели исследования псевдопроблем все полученные в его ходе результаты проверены с точки зрения соответствия объекту и предмету изучения.

Достижение цели обеспечивается выполнением ряда **задач**:

- предварительным изучением сущности определений современной британской поэзии (modern poetry и contemporary poetry, «новая поэзия», экспериментальная поэзия и т.д.);

- осуществлением сравнительного анализа поэтических движений в Великобритании, начиная с начала XX века, в том числе бывших предвестниками постмодернизма;

- изучением постмодернистского вектора развития современной поэзии в рамках литературного процесса в стране;

- проведением детального анализа методологии исследований творчества К. Э. Даффи, предпринимавшихся зарубежными и российскими литературоведами и переводчиками;
- изучением жизненного и творческого пути К. Э. Даффи и описанием на его основе основных направлений творчества поэтессы;
- общим литературоведческим анализом поэтического стиля К. Э. Даффи в раннем и зрелом периодах творчества;
- рассмотрением постмодернистских приемов в поэзии К. Э. Даффи (художественный уровень);
- определением специфики интерпретации идей «культурной территории» постмодернизма в поэзии К. Э. Даффи (онтологический уровень).

Объектом исследования являются традиции постмодернизма в поэзии К. Э. Даффи.

Предмет исследования – художественная реализация постмодернистских идей и приемов в названной поэзии.

К. Э. Даффи – представитель «новых» авторов в британской литературе последней трети XX – начала XXI веков. Поствоенный ребенок с опытом внутренней миграции, поэтесса начала рано писать стихи, в которых можно проследить появление постмодернистских настроений исторического упадка, переосмысления политических, социальных и культурных изменений в жизни общества, которые дополняются постмодернистскими приемами, отмеченными в лирике автора. **Гипотеза** диссертационного исследования базируется на предположении о том, что одним из условий развития поэзии Кэрол Энн Даффи становится постмодернистская традиция, позволившая критически переосмыслить предшествующий культурный опыт в переложении на личный женский опыт автора и опыт целого поствоенного поколения в Великобритании.

Материал исследования – поэтические сборники К. Э. Даффи «Продажа Манхэттена» (англ. Selling Manhattan, 1987), «Другая страна» (англ. The Other Country, 1989), «Тем временем» (англ. Mean Time, 1993), «Вечная жена» (англ. The World's Wife, 1999), «Здравствуй, полночь» (англ. Meeting Midnight, 1999),

«Самая старая девочка в мире» (англ. *The Oldest Girl in the World*, 2000), «Евангелие от Женщины» (англ. *Feminine Gospels*, 2002), «Отменное руководство по рок-н-роллу для детей» (англ. *The Good Child's Guide to Rock N Roll*, 2003), «Восторг» (англ. *Rapture*, 2005), «Шляпа» (англ. *The Hat*, 2007), «Пчелы» (англ. *The Bees*, 2011), «Новая и избранная поэзия для детей» (англ. *New and Collected Poems for Children*, 2014), «Искренность» (англ. *Sincerity*, 2018), а также ряд общественно-политических стихотворений, написанных автором на посту Поэта-лауреата. Избранные стихотворения переведены автором диссертации. Некоторые русские переводы этой поэзии репрезентированы впервые.

Научная новизна работы. В теоретическом плане впервые осуществлен анализ поэзии Кэрл Энн Даффи в ключе философии постмодернизма. В методическом плане впервые обоснованы особенности поэтического текста указанного автора, конституирующие поливалентную поэтику и отражающие важнейшие жизненные реалии и духовные ориентиры британского общества в эпоху постмодерна.

Теоретическая значимость. Диссертация вносит определенный вклад в историю изучения британской литературы. Проводимое исследование дополняет общие теоретические положения литературоведческой критики и анализа британской поэзии постмодернистского периода, раскрывая специфику творчества малоисследованной англоязычной поэтессы шотландского происхождения К. Э. Даффи. Выделены наиболее характерные черты постмодернистской поэзии автора.

Практическая ценность. Основные результаты представленной диссертационной работы могут использоваться при составлении новых учебников и учебных пособий по истории зарубежной литературы, базовых лекционных курсов и спецкурсов по современной английской литературе, английской поэзии и поэзии постмодернизма. Материалы диссертации могут быть использованы в научных работах в области современного английского литературоведения и английской лингвистики.

Методы исследования. Для решения поставленных задач в данной диссертационной работе используется комплекс методов и подходов.

В ходе изучения историко-литературного контекста в проекции на постмодернистский дискурс, к которому относим творчество поэтессы Кэрол Энн Даффи, использовались культурно-исторический, типологический и постструктуралистский методы. Провести детальный анализ методологии исследования творчества автора зарубежными и российскими литературоведами и переводчиками удалось при помощи библиографического метода. Проследить связь жизненного и творческого пути писательницы позволило использование биографического метода. Герменевтический и интертекстуальный методы помогли обосновать литературно-критические основы ее творчества, описать его основные этапы, направления и лингвостилистические особенности и обосновать преемственность в вопросах формы и содержания. Для систематизации постмодернистских приемов в поэзии К. Э. Даффи применялся постмодернистский и гендерный подходы. Последние позволили сфокусировать исследование на избранном нами материале, демонстрирующем особенности индивидуального стиля автора, и определить специфику интерпретации идей культурной территории постмодернизма в поэзии.

Методологической основой диссертации, во-первых, являются философские труды ученых, которые оказали наибольшее влияние на идеологию и эстетику литературы постмодернизма (французские постструктуралисты: Ж. Лакан [71], М. Фуко [101;182], Ж. Деррида [47;48;49;50], Ж. Бодрийяр [9;10], Ж.-Ф. Лиотар [74;75;76;77;78], Ж. Делёз [43;44;45;46] и Ф. Гваттари [43], Ю. Кристева [66;67;68;208], Р. Барт [2;3;129;130;131]; британские теоретики постмодернизма: Д. Лодж [213], Дж. Батлер; американские теоретики постмодернизма: F. Jameson [196;197;198;199;200], Ч. Дженкс [202], К. Малмгрен, И. Хассан [188;189;190]; нидерландские теоретики постмодернизма: Д.В. Фоккема [126;134;178;179], Т. Дан [150], Х. Бертенс [126;134]); во-вторых, работы зарубежных и отечественных исследователей, давших оценку постмодернизму в современной

социогуманитарной сфере (R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker [117;137], J. Collins [146], P. Dews [149], R. Ferguson, W. Olander, M. Tucker, K. Fiss [151], J. Dowson, S. Earnshaw [155;233], A.P. Bove [176], D. Harvey [187], D. Lea, B. Schoene [209], A. A. Hartsell-Gundy, B. McCafferty [212], H. Foster [232;258], J. Doherty, St. Martin [234], Wook-Dong Kim [235], M. A. Rose [246], M. Sarup [250], K. Tester [257], S. Connor [259], N. Corcoran [260], B. McHale, L. Platt [261], S. Sim [268], A. Wilde [279]; Д. В. Затонский [52;53;54], И. П. Ильин [56;57;58;59;60;61], Н. В. Киреева [62], М. Н. Эпштейн [111;112;113]).

Более того, специфика работы потребовала широкого привлечения зарубежных трудов, касающихся особенностей истории современной британской поэзии в XX – начале XXI веков (N. Roberts [115], N. Alderman, C. D. Blanton [116], K. Tuma [125;271], R. Carter, J. McRae [145], K. Hewitt [192], R. Huk [193], D. Kennedy [204;205;263], C. Kennedy [205], A. Hartsell-Gundy, B. McCafferty [212], F. Sampson [248], R. Sheppard [254], Z. Skoulding [255], S. Connor [259], N. Corcoran [260], B. McHale, L. Platt [261], P. Robinson [264], B. Morrison, A. Motion [265], S. Armitage [266], S. Sim [268], D. Wheatley [277], N. Williams [280]), в том числе «новой» и постмодернистской поэзии (J. Acheson, R. Huk [119;193], K. R. Lawrence [148], J. Dowson [155], J. Freeman [183], L. Jeffreys [201], S. O'Brien [226], F. Sampson [248], N.R. Sankar [249], I. Gregson [268]), а также рассматривающих творчество К. Э. Даффи в отдельных его аспектах (в зарубежной литературной критике – работы G. Abad [118], A. K. Ailes [120], J. Allen-Randolph [124], O. Aydin [127], J. Baxter [132], S. Braud [135;136], M. Brown [138], M. Alison, D. Rees-Jones [147;238;239;240], Ch. J. Downer [152], J. Dowson, A. Entwistle [153;154], P. Forbes [180;181], I. B. Garba [184], J. Garrett [185], I. Ioannou [195], H. Kidd, V. Bertram [206], L. A. Kinnahan [207], Cr. L. McCann [214], A. Ostriker [227], M. O'Sullivan [228], M. Petrucci [230], H. Reis [241], S. J. Roche-Jacques [244], S. B. Schoonwater [251], A. Michelis, A. Rowland [267], H. Tomida [270], Ö. Uzundemir [272], J. Satterfield [274], E. de Wachter [275], J. Zhou [281;282] и др., в отечественной – работы М. Я. Бородицкой [12] и Г. М. Кружкова [12;69], В. Н. Ганина [15;16],

А. И. Кудрявицкого [70], И. А. Жеребкиной [51], М. В. Фаликман [97;107], М. В. Цветковой [104;105;106]).

Положения, выносимые на защиту. Рассматривая общие тенденции разворачивания литературной парадигмы постмодернизма, автор настоящей диссертации обратился к изучению художественной реализации постмодернистских идей и приемов в поэзии К. Э. Даффи. Основными постмодернистскими приемами, конституирующими поливалентную поэтику творчества исследуемого автора, представляются интертекстуальность, ризома, двойной код, авторская маска и телесность.

1. Поэтесса К. Э. Даффи обращается к переработке метанарративных сюжетов и пересмотру классических форм в постмодернистском интертексте с целью обратиться к «вечным» темам в проекции на общекультурные проблемы современного общества.

2. Нелинейность художественного текста, свобода поэтической формы, акцент на выразительности определяют ризоматичность лирики, состоящей из «корней» и кодов.

3. Двойное кодирование позволяет поэзии стать предметом как массового, так и элитарного потребления. При этом каждый читатель обращается к тому коду, который ему удалось расшифровать. Это определяет множественность интерпретации поэтического текста.

4. Свобода творчества развивает его социальную чувствительность. Авторская маска в политическом и феминистском дискурсах поэзии К. Э. Даффи позволяет автору исследовать концепты национальной и гендерной идентичности.

5. Одной из ключевых характеристик целостного развития личности в творчестве поэтессы определяется телоцентричность, наиболее ярко конституируемая «женским письмом» автора.

Личный вклад соискателя. Диссертация написана автором самостоятельно. Основные результаты диссертационного исследования опубликованы в 23 работах общим объемом 11.87 п.л.: личный вклад автора составляет 9.90 п.л.

Апробация результатов диссертации. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского (2018–2022 гг.). Основные положения и результаты диссертационной работы были представлены на следующих международных и национальных научных конференциях: I, IV, V научной конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки КФУ им. В. И. Вернадского» (Симферополь, 2015, 2018, 2019 гг.), I, IV, V, VI международном научном конгрессе «Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы» (Симферополь, 2016, 2019, 2020, 2021 гг.), II, III, IV, V международной междисциплинарной научной конференции «Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация» (Симферополь, 2017, 2018, 2019, 2020 гг.), IX, X международном научном конгрессе исследователей мировой литературы и культуры «Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций» (Симферополь, 2018, 2019 гг.), всероссийской молодежной научно-практической конференции с международным участием «LinguaNet» (Севастополь, 2019 г.), XXI Волошинских чтениях (Коктебель, 2019 г.), XI симпозиуме ШКОЛЫ СОНЕТА XVII (Коктебель, 2019 г.), международном симпозиуме «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст» (Симферополь, 2019 г.), III, IV, V международной научно-практической конференции «Переводческий дискурс: междисциплинарный подход» (Симферополь, 2019, 2020, 2021 гг.), V научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Кирилло-Мефодиевские чтения» (Симферополь, 2020 г.), круглом столе «Сонет и его окрестности» (Москва, 2020 г.).

Публикации. По теме научного исследования опубликованы 23 статьи, в том числе в специализированных научных изданиях и научных сборниках и материалах научных конференций.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, выводов, списка литературы (282 позиции, в том числе 169 позиций на иностранных

языках), а также приложений. Общий объем – 221 страница, объем основного текста – 174 страницы.

РАЗДЕЛ 1. СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ В СОЕДИНЕННОМ КОРОЛЕВСТВЕ: ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Выделение британской постмодернистской поэзии из ряда современной англофонной поэзии обусловлено исследовательским интересом к ее континентально предопределенному характеру развития в послевоенное время, характеризующему европейское искусство как утратившее наследие художественных традиций и перешедшее в разряд «пост-». Именно логика *пост-модернизма* (курсив – Л. Г.) иллюстрирует появление нетрадиционных подходов к форме и категории текста, как прозаического, так и стихотворного.

Ряд критических теорий и исторических перспектив в отношении изучения современной поэзии представлен в трудах таких англоязычных авторов, как N. Roberts [115], N. Alderman, C. D. Blanton [116], K. Tuma [125;271], R. Carter, J. McRae [145], K. Hewitt [192], R. Huk [193], D. Kennedy [204;205;263], C. Kennedy [205], A. Hartsell-Gundy, B. McCafferty [212], F. Sampson [248], R. Sheppard [254], Z. Skoulding [255], S. Connor [259], N. Corcoran [260], B. McHale, L. Platt [261], P. Robinson [264], B. Morrison, A. Motion [265], S. Armitage [266], S. Sim [268], D. Wheatley [277], N. Williams [280]; «новая» поэзия представлена в исследованиях J. Acheson, R. Huk [119;193], K. R. Lawrence [148], J. Dowson [155], J. Freeman [183], L. Jeffreys [201], S. O'Brien [226], F. Sampson [248], N. R. Sankar [249], I. Gregson [268]. Аналитический обзор работ указанных исследователей, проливающих свет на ключевые понятия настоящей диссертации (современная поэзия, «новая поэзия», постмодернистская поэзия, постмодернистская парадигма и др.), а также предоставляющих фактические и литературно-критические данные о направлениях – предшественниках постмодернизма, помогут сформулировать выводы о том, какие межродовые и внутриродовые тенденции и общественно значимые исторические события способствовали появлению феномена поэзии постмодернизма, что, в свою очередь, позволит обратиться к изучению творчества избранного автора сквозь призму постмодернистской философии.

Таким образом, **целью** настоящего раздела является рассмотрение явления постмодернистского поэтического дискурса в Соединенном Королевстве. Для достижения поставленной цели необходимо выполнить ряд задач: изучить определение современной британской поэзии (современная поэзия как *modern poetry* и *contemporary poetry*, «новая поэзия», экспериментальная поэзия и т.д.); провести сравнительный анализ поэтических движений в Великобритании с начала XX века, в том числе ставших предвестниками постмодернизма; изучить постмодернистский вектор развития современной поэзии в рамках литературного процесса в стране.

1.1. Современная британская поэзия: литературно-критический обзор

Настоящее исследование целесообразно начать с представления определений «современная поэзия» и «новая поэзия», поскольку актуальным представляется вопрос о том, какую поэзию следует называть современной.

Поскольку объектом данного исследования является лирика британской писательницы К. Э. Даффи, чье появление на поэтическом горизонте пришлось как раз на конец 70-х годов XX века, а становление – на 1990-е годы, в качестве теоретической базы были привлечены труды современных англоязычных исследователей, в частности, для ознакомления с английской терминологией по проблематике.

Термином «современная поэзия» в широком смысле принято обозначать поэзию в исторической перспективе XX – начала XXI веков, начиная с модернистов и имажистов первых десятилетий столетия и заканчивая творчеством поэтов рубежа XX–XXI веков, поэтов-постмодернистов. Эквивалентным «современной поэзии» является английское **modern poetry**, употребляемое, когда речь идет о лирике всего XX века (Ср. *modernist poetry* – модернистское течение в поэзии, зародившееся в конце XIX века и просуществовавшее до 1950-х годов как отдельное течение в литературе).

При этом важно также понимать, что в зарубежных трудах к *modern poetry* часто относят творчество поэтов рубежа XX–XXI веков, феномен не до конца сформировавшийся, когда с формальной точки зрения не может идти

речи об упорядоченности, к которой, однако, стремятся исследователи современной зарубежной литературы.

В более узком смысле в исследованиях, посвященных англофонной поэзии, зарубежные критики, например, Нейрис Уильямс в труде «Современная поэзия» из литературно-критической серии Эдинбургского университета, под современной поэзией подразумевают лирику, написанную за последние 40 лет, начиная с 1970-х годов.

В данном контексте, наряду с термином *contemporary poetry*, в литературе, посвященной британской лирике последней трети XX века – начала 2000-х годов, также используются термины «новая поэзия» (англ. **contemporary new poetry**) [280, с. 2–3] и экспериментальная поэзия (англ. *experimental poetry*, также *non-mainstream* (как оппозиция к *mainstream poetry*), *innovative*, *late modernist*, *difficult*, *avant-garde*, *postmodern poetry*) [204, с. 18]. Таким образом, в настоящем исследовании под современной британской поэзией будет пониматься лирика, написанная поэтами Англии, Уэльса, Шотландии и Северной Ирландии начиная с 1970-х годов. Также для удобства нами будут использоваться альтернативные термины «новая поэзия» и поэзия рубежа XX–XXI веков.

«Новая поэзия» в Великобритании. В рамках настоящей работы важно отметить, что зарубежные исследования «новой поэзии» в Великобритании отличает широкое привлечение антологий 50–60-х годов XX века «Новые линии» Р. Конквеста (1956) и «Новая поэзия» А. Альвареса (1962), написанных 20 годами ранее заявленной перспективы 1970–2010 годов (работа «Современная поэзия» вышла в 2011 году – прим. Л. Г.), наряду с такими более поздними поэтическими антологиями, как «Современная британская поэзия» (1982) под редакцией Б. Моррисон и Э. Моушена, «Новая поэзия» под редакцией М. Халса, Д. Кеннеди и Д. Морли (1993), «Антология новой поэзии» под редакцией М. Шмидта (2001) (первая в серии антологий – прим. Л. Г.), «Оксфордская антология британской и ирландской поэзии XX века» (2001) под редакцией К. Тьюма, «Кэмбриджская антология британской поэзии XX века»

(2007) под редакцией Н. Коркорана, что отражает крайне обобщенный подход к изучению современной британской поэзии в самой Великобритании.

Одним из определяющих факторов развития современной британской поэзии стало формирование в ее русле «новой» поэзии, впитавшей идеологию и функционализм постмодернизма. В результате появились новые авторы, чье творчество требует представления методологической концепции изучения сквозь призму постмодернистской философии.

Литературно-критический обзор поэтических движений в Великобритании с начала XX века, охватывающий четыре временных промежутка: начало XX века – 1930-е годы; 40–50-е годы XX века; 1960–70-е годы; последняя треть XX века – начало 2000-х годов, дан с целью определить, как поэтические школы прошлого предварили развитие творчества «новых» поэтов и поэтов-постмодернистов на рубеже веков и что из творчества предшественников представило идеологическую подоплеку для новых авторов.

Специфика работы потребовала широкого привлечения трудов, касающихся истории развития британской поэзии в послевоенное время (N. Alderman, C. D. Blanton [116], N. Roberts [115], K. Tuma [125;271], K. Hewitt [192], P. Robinson [264], B. Morrison, A. Motion [265], S. Armitage [266], F. Sampson [248], R. Sheppard [254], D. Wheatley [277], N. Williams [280], М. В. Цветкова [104;105;106]).

Георгианцы и окопные поэты. В первые годы XX века в поэзии наблюдался закат Викторианской эпохи (У. Б. Йейтс и Т. Харди). Первыми поэтами после викторианцев в новом столетии стали георгианцы (англ. Georgian poets) (Э. Бланден, Р. Брук, Р. Грейвс, примкнувший позже к имажистам Д. Г. Лоуренс, У. Дж. Де Ла Мар, З. Сассун). Их поэзия представляла собой определенную реакцию на упадок 1890–х годов, и имела тенденцию к сентиментализму. В это же время Европу настигает Первая мировая война, многие георгианцы идут на войну (Р. Брук, Р. Грейвс, З. Сассун) и начинают писать о войне. Отметим, что в зарубежных исследованиях, как правило, в отношении этих авторов пользуются термином First World War Poetry (рус. Поэзия первой мировой войны), в то время как в отечественной

литературе сложились понятия окопной поэзии и окопных поэтов или поэтов траншей, поэтов-свидетелей. Окопные поэты быстро избавились от идеалистического и романтического представления о войне, усомнившись в военном пафосе и раскрыв жестокую и неприглядную правду о войне. Среди поэтов траншей также известны И. Розенберг, Э. Томас, У. Оуэн (все трое, как и Р. Брук, погибли в ходе участия в боевых действиях – прим. Л. Г.), М. Кэннан и др.

Модернизм. Продолжительная война и коллапс либерализма в Великобритании послужили развитию поэзии модернистов-экспериментаторов (до 1940-х годов) [116, с. 11–31]. Среди них Т. С. Элиот, У. Х. Оден, Д. Джонс и присоединившийся к ним американец Э. Паунд. Отличительная черта английского модернизма в том, что первые десятилетия XX века (до 1920-х годов) в поэзии проходят под знаком имажизма [115, с. 127–137]. Среди поэтов-имажистов Т. Э. Хьюм, Ф. Флинт, Э. Сторер, Дж. Кэмпбелл, Ф. Фарр, Ф.-У. Тэнкрид, Э. Паунд, Р. Олдингтон, а также Ф. М. Фокс, А. Апворд, Дж. Курнос, утвердившие художественную концепцию личности, которая образно видит реальность красочного и трагического мира. В качестве художественной установки модернисты приняли наличие сильного образа в сочетании с обычным повседневным языком и свободой выбора тем.

«Новая Страна». Поэты 30-х годов XX века родились слишком поздно, чтобы иметь реальный опыт участия в Первой мировой войне. Тем не менее, они выросли в период социальных, экономических и политических потрясений, что обострило в их поэзии тему социальной (не)справедливости. В поэтическом пространстве 1930-х годов доминировали четыре поэта: У. Х. Оден, С. Спендер, С. Дэй-Льюис и ирландец Л. Макнейс (все – активные левые – прим. Л. Г.). Восхищаясь Элиотом, они в то же время демонстрировали отход от технических новшеств своих модернистских предшественников. Благодаря антологии «Новая Страна» М. Робертса (1933) новые поэты заявили о себе перед широкой аудиторией.

Сюрреалисты в Англии. Первая треть XX века в Великобритании также была ознаменована появлением сюрреалистов (Д. Гаскойн, Х. С. Дэвис,

Дж. Баркер, Ф. О'Коннор), обратившихся не к поэтам «Новой Страны» или англоязычному модернизму, но к французским поэтическим образцам. Так их творчество стало показательным для более поздних английских поэтов-экспериментаторов, поскольку именно они взялись за расширение рамок английской авангардной традиции. Выдающимися поэтами этого периода, стоявшими вне новообразовавшихся групп и школ, были Дж. Бежеман и С. Смит.

Новые военные поэты. 1940-е годы начались с новой войны. Ответным стало появление нового поколения военных поэтов (К. Дуглас, А. Льюис, Г. Рид, Ф. Т. Принс). Как и в случае с поэтами Первой мировой войны, творчество этих писателей можно рассматривать как нечто промежуточное в истории поэзии XX века. Многие из них были технически обязаны поэтам 1930-х годов, но их поэзия выросла из новых обстоятельств, в которых они жили и сражались.

Новые романтики. Основным движением в поэзии послевоенных 40-х годов XX века была поэтическая группа «Новых романтиков» (англ. The New Romantic group), в которую входили Д. Томас, Дж. Баркер, У. С. Грэм, К. Рейн, Г. Трис, Дж. Ф. Хендри, считавшие себя противниками классицизма поэтов «Новой Страны».

Регионализм. Другими значительными фигурами сороковых были Л. Даррелл, Б. Спенсер, Р. Фуллер, Н. Николсон, В. Уоткинс, Р. С. Томас и Н. Маккейг. Четверо последних обозначили новую тенденцию в поэзии – регионализм. Поэты писали о своих родных местах: Уоткинс и Томас об Уэльсе, Николсон о севере Англии (графство Камберленд), Маккейг о Шотландии.

Поэты «Движения», «Новые линии», «Группа». 1950-е годы ознаменовались появлением трех поэтических групп – это поэты «Движения» (англ. The Movement), их преемники – поэтическое объединение «Группа» (англ. The Group) и т. н. представители «экстремистского искусства» (англ. Extremist Art) (термин был впервые применен А. Альваресом в отношении творчества Сильвии Платт – прим. Л. Г.), среди которых были Т. Хьюз,

Ф. Берри и Дж. Силкин, часто сравниваемые с немецкой экспрессионистской школой.

Именно эстетика «Движения» оказалась органичной для послевоенной Англии, поскольку она отразила особенности жизни тех лет. Поэты «Движения» Р. Конквест, К. Эмис, Д. Дэйви, Т. Ганн, Э. Дженнингс, Ф. Ларкин [116, с. 32–50], Дж. Холлоуэй, Д. Дж. Энрайт и Дж. Уэйн провозгласили простоту, рассудочность, обыденность и злободневность, резко выступив против йейтсовско-томасовской романтической традиции и экспериментаторства модернистов. Рифмованный силлабо-тонический стих пришел на смену свободной версификации [105].

Результатом их работы стала антология «Новые линии» Р. Конквеста (1956), ответом на выход в свет которой явилась публикация в 1957 году антологии «Неклеяемые» Г. Серджента и Д. Абса, в которой отстаивалось право поэта на чувственное сопереживание и сопричастность происходящему [105].

Объединение «Группа» возникло в 1955 году. Предисловие антологии, изданной «Группой», гласило, что поэтов объединяет не единообразие эстетических позиций, но сам принцип подхода к поэтическому творчеству – убеждение в том, что оно может и должно выноситься на обсуждение. Члены сообщества (М. Белл, П. Портер, П. Редгроув, Дж. Макбет, Д. Уевилл) собирались для еженедельных обсуждений под председательством Ф. Хобсбаума и Э. Люси-Смита [105].

«Возрождение британской поэзии» и новые модернисты. С одной стороны, в 1960–е годы поэты продолжают обращаться к исследованию антимодернизма и мифотворчества «Движения», поднимая проблему формулировки исторической поэтики [116, с. 51–71]. С другой стороны, многие молодые модернисты (Ч. Томлинсон, Г. Тернбулл, Р. Фишер, Б. Коббинг) начинают активно публиковаться в течение нового десятилетия. Наиболее ярко возрождение идей модернизма в 60–70-е годы воплотилось в поэтическом движении «Возрождение британской поэзии» (англ. The British Poetry Revival) (Дж. Х. Прюун, Б. Коббинг, П. Клэр, Т. Рэйурт, Э. Моттрам, Дж. Нэттал,

Э. Крозье, П. Бак, Б. Гриффитс, А. Фишер, Л. Харвуд, И. Синклер, Дж. Холл, Дж. Джеймс, Г. Адэр, Л. Аптон, П. Финч, У. Фрир, К. Эдвардс, Р.Г. Хэмпсон, Г. Селери, Ф. Пресли, Э. Ранделл, Р. Шеппард, Э. Кларк, К. Фенкотт, М. О'Салливан, К. Чик, Т. Лопез, Д. Райли), направлениях неомодернизма и авангарда [116, с. 155–175].

Ливерпульские поэты. Другим поэтическим явлением семидесятых стали Ливерпульские поэты (англ. Liverpool Poets) (Э. Генри, Б. Пэттен, Р. Макгаф). Их работа стала сознательной попыткой создать английский эквивалент американских битников (англ. The Beat Generation). Ливерпульских поэтов даже называли Мерси-битниками (англ. Mersey Beat Poets) по имени антологии «Звук Мерси» (англ. The Mersey Sound, 1967), многие из стихотворений которой были написаны в знак протеста против сложившегося общественного порядка и, в частности, угрозы ядерной войны. Э. Митчелл, хотя и не является поэтом, также часто ассоциируется с данной группой.

Подъем региональной поэтики. В региональной поэзии этих годов краеугольной темой становится выбор между чувством долга и его ироничным прочтением в поэзии ирландцев Дж. Монтегю, К. Карсона, Ш. Хини, П. Малдуна, валлийцев Р.С. Томаса, Т. Конрана, Р. Михинника, О. Рейнольдса, Дж. Кларка, шотландцев У.С. Грэма, Дж. М. Брауна, И.К. Смита, Д. Данна, Р. Веттса, Т. Леонарда, К. Джеми, англичан Т. Харрисона, Т. Хьюза, Дж. Силкина, Дж. Хилла, Р. Фишера [116, с. 72–91].

Постколониальная литература. Также 1960–70-е годы ознаменованы возникновением феномена постколониальной литературы (поэты Д. Уолкотт, К. Брейтуэйт, Л. Гудисон, Л. К. Джонсон, Г. Николс, Б. Эваристо, Л. Беннет, О. П'Битек, Ф. Ларкин, Н. Кауард, Т. Харрисон, К. Окигбо, А. Ш. Али) вследствие т.н. движения деколонизации в странах третьего мира [116, с. 111–131].

«Новые поколения». Расцвет «Нового поколения» (англ. The New Generation) пришелся на 1990-е годы – начало 2000-х годов. Название «Новое поколение» появилось из традиции Общества поэзии (англ. The Poetry Society) совместно с Советом по делам искусств (англ. The Arts Council) и ведущими

британскими издательствами раз в десятилетие (1994, 2004, 2014) выбирать 20 «новых поэтов», занимающих лидирующие позиции на поэтическом «ландшафте» десятилетия. Отобранные работы авторов, как правило, попадают на страницы специальных выпусков литературного журнала «Поэтическое обозрение» (англ. Poetry Review). Последующие «новые поколения» носят название «Следующее новое поколение» (англ. Next New Generation).

В ряды первого «Нового поколения» вошли Д. Патерсон, Дж. Копус, Дж. Стэммерс, Дж. Полли, Д. Морли, Э. Освальд, новаторы и последователи «Возрождения» К. Бергвалл, Т. Лопес, А. Фишер и Д. Райли.

Позже внимание читателей также привлекли имена С. Армитиджа, К. Джейми, Г. Максвелла, С. Хилла, М. Хэннана, М. Хоффманна и П. Ридинга, появившиеся в «Новой поэзии» М. Халса, Д. Кеннеди и Д. Морли (1993).

На рубеже десятилетий выделяют таких новых молодых авторов, как «Шинейд Моррисси, Дж. О. Морган, Тара Бергин, Сара Хоув, Вахни Капилдео, Эмили Берри» [107, с. 224]. В широком понимании, творчество «новых» поэтов называют современной «новой поэзией» (contemporary new poetry).

Таким образом, литературно-критический обзор современной британской поэзии позволяет выделить следующие направления ее развития в XX–XXI вв.

1. Отход от романтической традиции (грегорианцы, имажисты, экспериментаторство модернистов).
2. Традиционализм (йейтсовско-томасовская романтическая традиция, новые романтики).
3. Военная/послевоенная поэзия (окопные поэты, «Новая Страна», поэты «Движения», новые военные поэты).
4. Регионализм (подъем региональной поэтики, постколониальная литература).
5. Неомодернизм («Возрождение британской поэзии», новые модернисты).
6. Авангардизм (сюрреалисты в Англии, представители «экстремистского искусства», ливерпульские поэты («британские битники»)).

7. «Новая поэзия» (поэзия 1970–80-х гг., «Новые поколения», в том числе поэзия, оказавшаяся под влиянием идей постмодернизма).

1.2. Постмодернистский дискурс: философско-эстетическое и художественное обоснование

В данном пункте исследования обозначены основные положения и трактовки философии постмодернизма, содержащиеся в программных трудах ученых, оказавших наибольшее влияние на эстетику литературы постмодернизма, в том числе британской литературы. Настоящие принципы и концепции излагаются с целью проведения дальнейшего практического исследования творчества анализируемого автора в рамках постмодернистских идей.

Основу изученного теоретико-методологического материала составили программные труды таких ученых французской школы постструктурализма и голландских, британских и американских теоретиков, как Ж. Лакан [71], М. Фуко [101], Ж. Деррида [47;48;49;50], Ж. Бодрийяр [9;10], Ж.-Ф. Лиотар [74;75;76;77;78], Ж. Делёз [43;44;45;46] и Ф. Гваттари [43], последовательница М. М. Бахтина Ю. Кристева [66;67;68], Р. Барт [2;3], Д. Фоккема [126;134;178;179], Т. Д'ан [150], Х. Бертенс [126;134], Д. Лодж [213], Дж. Батлер, Ф. Джеймисон [196;197;198;199;200], Ч. Дженкс [202], К. Малмгрен, И. Хассан [188;189;190].

С опорой на теоретические положения, представленные в настоящих работах, будут изложены научные размышления о сущности постмодернизма как типа мышления, явления культуры, философского и эстетического течения, о специфике его парадигмы, комплексе его стилей, о постмодернистских авторских стратегиях; будут обозначены и изучены основы постмодернистской литературной парадигмы.

Существует множество определений как самого термина «постмодернизм», так и сопутствующих ему в рамках теории постмодернизма. При этом исследователь Н. В. Киреева обозначает, что «существует, как минимум, два типа толкования постмодернизма – исторический и

трансисторический. При историческом подходе постмодернизм рассматривается как общеэстетический феномен культуры 60–90-х годов XX века. При трансисторическом подходе постмодернизм рассматривается как доминирующий культурный менталитет, присущий любой кризисной эпохе смены вех и ценностей, как эстетика переходного периода, готовящая замену отработанных художественных форм на новые, как типологическое явление, свойственное различным этапам развития культуры» [62, с. 7–8].

Множественность трактовок говорит о неоднозначности комплекса постмодернистских явлений, а порой и их недостаточной изученности, а также отражает симптоматику социального напряжения и смятения в эпоху постмодерна. При отсутствии одного определения, «до настоящего времени термин «постмодернизм» не устоялся окончательно и применяется в области эстетики и литературоведения наряду с некоторыми дублирующими терминами («постструктурализм», «поставангардизм», «трансавангардизм» и др.)» [62, с. 6], – постмодернизм в искусстве может быть охарактеризован как умонастроение, подвергнувшее дискредитации идеологические концепты прошлой эпохи (модернизма) и «для характеристики современной литературной и общекультурной ситуации, комплекса философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений» [62, с. 6].

Антимодернизм. Концепция постмодернизма как культуры нового художественного содержания развивалась на фоне исторического упадка. Европейская послевоенная литература второй половины XX века была нацелена на переосмысление политических, социальных и культурных изменений в жизни общества. Как следствие, произошла смена ценностных ориентиров, поскольку то, что привело к разрухе, руине и хаосу, не могло больше считаться рациональным и правильным. На этом фоне искусство обратилось к критическому переосмыслению предшествующего культурного опыта.

После Второй мировой войны появилось понятие «постмодернистского» разрыва с современностью. В конце 1950-х годов в США в предисловии к антологии по массовой культуре историк культуры Бернард Розенберг

использовал термин постмодерн для описания новых условий жизни в обществе. Постмодернистский человек, окруженный товарами, сам становится взаимозаменяемой частью культурного процесса. В 1957 году экономист Питер Фердинанд Друкер опубликовал труд «Следующие двадцать лет Америки» с подзаголовком «Отчет о новом постмодернистском мире». Для него постмодернистское общество было эквивалентно тому, что позднее будет названо постиндустриальным.

Все, что Юрген Хабермас описывает как дискурс о модернизме (от Ницше и Хайдеггера до Батая и Адорно) на самом деле является дискурсом внутри модернизма. В нем раскрывается стремление вернуть человечеству утраченное равновесие духа. Модернизм, как и все художественные направления от символизма до сюрреализма, а также неопозитивистская философия, стремится подчеркнуть материальную ценность произведений искусства, их конструкцию, функции и связь с жизненными потребностями. Постмодернизм основан на противоположных предположениях. Он стирает власть фундаментальных ценностей и провозглашает их ненужность; на различных уровнях возникает «поток» знаков, которые функционируют одновременно как товары и сообщения. Быстрое и головокружительное потребление становится пульсом и основным объектом общественной жизни, что в свою очередь, придает повседневности зрелищность, благодаря усилиям маркетологов и PR-менеджеров. Жан Бодрийяр в труде «Америка» (1986) описывает этот новый мир как великолепную духовную пустыню, бесконечную игру, в которой на карту поставлена интенсивность кратковременного опыта.

Важно отметить, что именно модернизм радикализировал художественные взгляды и даровал им «революционный» импульс. Укрепляя автономию художественных ценностей, модернисты отводили искусству роль преобразования действительности. При этом новизна, требовавшая постоянного продвижения в творческой работе, разрушила стилистическое единообразие и каноны. Модернизм являл собой бунт, строящийся на гуманистических идеях эпохи Просвещения и Романтизма, и обращенный в будущее.

Провозвестником постмодернизма в среде авангарда часто называют дадаизм и поп-арт, стилистическим рубежом определяют противопоставление иронического диалога с традицией чистому функционализму. Со временем происходит избавление культуры от эстетических табу, синтез традиционных и новых жанров и средств выражения (полистилистика и полилог), в том числе в литературе, впитавшей настроения «конца истории» и идеи компилятивной эстетики.

Постмодернисты занялись радикальным пересмотром позиций модернизма и авангарда, отвергнув возможность утопического преобразования жизни с помощью искусства, и приняли бытие таким, как оно есть. Искусство стало предельно открытым, так как теперь его задача – не имитация жизни, а доподлинное воспроизведение ее реальных фрагментов. Свобода творчества в свою очередь усилила его социальную чувствительность.

Искусство в мире модерна – образ реальности. В эпоху постмодерна искусством стало называться все, а его растиражированность превратила читателя, слушателя и зрителя в потребителя образов: «all beauty today is meretricious» [198, с. 135] / «все прекрасное сегодня искусственно» [1, с. 136]. В литературе критика и эксперименты привели к стиранию межродовых и внутриродовых граней, в том числе между элитарным искусством и примитивной массовой беллетристикой. При этом сама культура стала восприниматься как система стереотипов и кодов. Отсутствие психологических и символических глубин («все происходит на поверхности») и традиционного «Я» в искусстве и в литературе, в частности, «losing itself in the play of language» [188, с. 505] / «теряющегося в языковой игре» (перевод мой – Л. Г.), знаменует появление либо поверхностности (fake-flatness), либо множественного «Я» (self-multiplication).

Литература в эпоху постмодерна воспринимается как система текстов, состоящих из лингвистических элементов, и языковой игры с ними. Текст потерял свою прежнюю стабильность «в силу **ризоматической организации**, он не стабилен и в означивании, так как произошла катастрофа смысла, наступила эпоха заката метарассказов (Идей Прогресса, Разума, Гуманизма)»

[75, с. 63]. В основу искусства было положено мироощущение современного человека, для которого неопределенность стала частью картины мира, а страх перед будущим породил культ неясностей, ошибок и пропусков.

Неудивительно, что формирующийся постмодернистский дискурс и затрагиваемую им проблематику невозможно с легкостью включить в уже установленные парадигмы. Постмодернизм попытался разработать собственную эстетическую доктрину, фундаментальным принципом которой является сопоставление различных парадигм при условии невыделения одной из них как наиболее состоятельной.

За основу в постмодернистской эстетике и литературоведении взят термин «эпистемологическая неуверенность», то есть недоверие к эпистемологии, теории, изучающей знание как таковое (Ср. гносеология – теория познания). По мнению теоретиков постмодернизма, достижения прогресса в XX веке, основанные на данных эпистемологии, пагубным образом влияют на человечество, ведут к духовному обнищанию, утрате нравственных законов и гуманистических ценностей. Дэвид Лодж во главу угла в постмодернистской эстетике ставит читательскую неуверенность [213] как отсутствие доверия к истине.

Особо важно отметить здесь и понятие метанарратива – термин, предложенный Жаном-Франсуа Лиотаром в книге «Состояние постмодерна», фиксирующий в себе существование концепций, претендующих на универсальность, поддерживающих определенный образ мышления как единственно истинный (например, идеи прогресса истории) [77]. Ж.-Ф. Лиотар объявил приход новой эпохи – эпохи кризиса метанарративов и предложил в качестве выхода отказ от приоритетности любых научных объяснений.

Отношение к «великим рассказам» выступает своеобразным водоразделом между мировоззрением модернизма и постмодернизма. Если модернизм признает их легитимность, то постмодернизм отказывается от них как на философско-мировоззренческом, так и на эстетическом уровне, пренебрегая художественными канонами. В целом же метанарративы

функционируют в постмодернистском тексте как объект иронии и пародирования.

Таким образом, если сделать акцент на антиавангардной и поставангардной природе постмодернизма, это позволит нам увидеть его некоторые свойства, которые можно отнести ко всем областям культуры:

- отказ от всех освободительных и утопических устремлений;
- отрицание веры авангарда в развитие искусства через деятельность перспективной элиты;
- показной поворот к массовой культуре с ее законами рынка; тесный контакт с самой широкой общественностью;
- обращение к форме, повествованию и мелодии;
- эклектика, цитирование прежних стилей искусства или его шедевров с целью стилизации или игрового сопоставления;
- использование пародии, но не как метода самоосмеяния или критики, а для того, чтобы показать, что мировая культура изобилует знаками, и любое присутствие подлинной новизны или оригинальности будет мистификацией;
- гедонизм, состоящий в непритязательном удовольствии производить то, что, согласно институциональным правилам, по-прежнему рассматривается как произведение искусства.

Вопрос авторства. Споры об авторстве были особенно интенсивны в литературной критике и теории в течение последних двух столетий и особенно в течение последних пятидесяти лет. С конца 1960-х годов отмечается рост интереса к вопросу авторства в искусстве в общем и в литературе, в частности. Западная критика поставила под сомнение всемогущество автора как того, кто контролирует содержание художественного произведения. Труды Ролана Барта и Мишеля Фуко бросили вызов теории предопределенности содержания текста [256], с их трудами также связывают появление термина «смерть автора». Более того, Р. Барт отразил свои воззрения в еще двух дефинициях: «писательским текстом», в отличие от «читательского текста», он назвал текст, который нацелен на то, чтобы сделать читателя не просто адресатом (потребителем,

реципиентом), но соавтором (сотворцом, производителем) текста [2]. «This momentum towards reconfiguring the concept of the author as the bastion of all meaning can be traced to a shift in literary criticism from the 1930s that increasingly focused on the literary work as an entity in its own right» [280, с. 32] / «Этот импульс к переосмыслению концепции автора как опоры всему содержанию текста появился в 1930-х годах вместе со сдвигом в литературной критике, когда все больше внимания стало уделяться художественному произведению как отдельному субъекту» (перевод мой – Л. Г.).

Утверждение о том, что литературные тексты не имеют окончательного толкования, ставит под сомнение другой постулат неокритиков о художественном произведении как о «продуманном вместилище», объединяющем форму и содержание. «Literary theorists especially those writing under the influence of Barthes and Foucault <...> have increasingly treated literary texts and frequently all writing together, as autonomous, separate from any idea of determinate meaning» [256, с. 3] / «Литературоведы, в особенности те, кто пишут под влиянием [Ролана] Барта, [Мишеля] Фуко <...> все чаще трактуют литературные тексты и литературное творчество в целом как автономное, не отвечающее на идею предопределенного значения» (перевод мой – Л. Г.).

В 1960-е среди постструктуралистов был брошен вызов тем фундаментальным основам, на которых строилась современная западная история со времен Декарта, включая происхождение произведения искусства в сознании автора и понимание литературы как «объективной среды», через которую познается истина. Подъем литературной теории, в противовес литературной критике, совпал с появлением т.н. созидательной критики, по мнению Д. Лоджа, достигшей в исторических отношениях с литературой момента, когда критики более не являются толкователями текста, а их отношение к тексту понимается как творческая переработка [213]. Буквально критик берет верх в стремлении «убить» автора как литературного творца.

Еще один представитель французской интеллектуальной элиты того времени Жак Деррида бросил вызов определенности значения: любая степень устойчивости или постоянства знания всегда в лучшем случае иллюзия. Его

известное изречение из «Грамматологии» состоит в том, что нет ничего вне текста [48, с. 158].

Постмодернистская парадигма. Основополагающие идеи, понятия и концепции постмодернизма главным образом воплощены в трудах французских, голландских, британских и американских философов-постструктуралистов. В постмодернистскую парадигму включают категории, которым свойственно «нарочитое разрушение традиционных представлений о целостности, стройности, законченности эстетических систем, размывание всех стабильных эстетических категорий, отказ от табу и границ <...> Тем самым не может идти речи о создании – с формальной точки зрения – некоего свода правил организации постмодернистского текста» [62, с. 13]. Невозможно это, как было сказано, с чисто формальной точки зрения.

Начиная с 70–80-х годов XX века исследователи литературы предпринимают попытки разработать литературную постмодернистскую парадигму, опираясь в основном на программные труды французских постструктуралистов. Относительно главных черт постмодернизма существует достаточно широкое разнообразие взглядов, отражающих в том числе отношения модернизма и постмодернизма. Их основные оппозиционные концепты рассматривает американский исследователь Ихаб Хассан в работе «Постмодернистский поворот», среди которых: форма (соединяющая, закрытая) – антиформа (разъединяющая, раскрытая), цель – игра, замысел – случай, иерархия – анархия, объект (законченное произведение) – процесс (happening), дистанция – (со)участие, синтез – антитеза, жанр/границы – текст/интертекст, семантика – риторика, подчинительные связи (гипотаксис) – сочинительные связи (паратаксис), метафора – метонимия, отбор – комбинация, корень/глубина – ризома (корневище)/поверхность др. [189]. Кроме того, именно И. Хассан впервые употребил термин «постмодернизм» применительно к литературе.

В литературную парадигму ученый внес такие категории, как неопределенность, фрагментарность, деканонизация, утрата/отказ от «я» и глубины, непоказывание и обнаружение, ирония, гибридизация,

карнавализация, перформанс, конструктивизм, имманентность, подчеркивая главенствующую роль **имманентности и неопределенности**. В ней автор преимущественно обобщил выводы французских постструктуралистов, а также голландских, британских и американских теоретиков постмодернизма. Так, И. Хассан ссылается на диалогизм и карнавал М. Бахтина [128], открытость текста у Р. Барта [2], отказ от авторитетов и прежних метанарративов у Ж.-Ф. Лиотара [77], подтверждая тем самым, что современное искусство стремится представить непредставимое, создавая намеки на то мыслимое, что нельзя представить.

Появление парадоксов, паракритики, паралогики, тяготение к искреннему разрушению, к деконструкции, к необъяснимым крайностям И. Хассан объясняет пристрастием постмодернистов, отвергающих тотальное, к монтажу, коллажам (бриколажам), замещению форм гипотаксиса паратаксисом, метафоры метонимией и т.д. Постмодернизм работает радикальным образом с тропом, фигуральным языком, с иносказанием. Поэтика постмодерна поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические характеристики, как «дисгармоническая гармония», «асимметричная симметрия», «интертекстуальность», «поэтика дуализма» и т.д.

Упомянутое тяготение к разрушению, формами которого становятся ирония и ревизия (реинтерпретация), влечет за собой отказ от канонов и борьбу с традиционными ценностными центрами. При этом, разрушительное может принимать различные формы, интерпретируемые к тому же в разных ключах, от явления терроризма до феномена феминизации культуры.

Сам же феномен иронии И. Хассан рассматривает как явление утверждающей плюралистическую вселенную положительной и перспективной силы. Постмодернистскую иронию автор находит в игре, диалоге, полилоге, аллегории, саморефлексии.

Смешение и изменение жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм, пародия, травести, пастиш, по убеждению И. Хассана, обогащают область репрезентации в художественной литературе, в текстах которой

происходит смешение высокой и низкой культуры (the new journalism, the nonfiction novel, para-literature, threshold literature, etc.).

Ученый выделяет такие феномены карнавализации как комическое и абсурдное, полифонию, перспективизм и перформанс, проникновение искусства в жизнь. При этом постмодернистский текст, вербальный или невербальный, по мнению И. Хассана, обязательно должен быть нацелен на публику и реализует таким образом принцип читательского сотворчества.

Эти принципы впоследствии разрабатывались, обобщались и уточнялись под эгидой плюралистического типа мышления (отсюда плюрализм культурных языков, моделей, стилей), ориентирующего на приятие жизненного богатства и разнообразия, европейскими и российскими учеными. В отечественной литературе проблема постмодернистской парадигмы наиболее полно рассмотрена у И. П. Ильина [56;57;58;59;60;61] и Н. В. Киреевой [62].

Так, российский исследователь И. П. Ильин, в свою очередь, тоже называет формальные, куда более обобщенные признаки искусства и литературы постмодернизма: «эквивалентность формообразующих, стилистический эклектизм, вторичность, интертекстуальность, референциальность, неполнота дискурса, несистемность, произвольное фрагментирование, повторы, перегруженность аллюзиями и семиотическая избыточность» [57].

Обобщив исследования различных теоретиков и практиков постмодернизма, отечественный теоретик постмодернизма и исследователь постмодернистской прозы Н. В. Киреева и приводит 8 наиболее значимых парадигмальных приемов – это авторская маска, двойной код, интертекстуальность, закат метарассказов, нонселекция, пастиш, ризома, телесность, которые обуславливают поливалентную поэтику постмодернизма в литературе [62, с. 13–14].

При этом важно понимать, что И. Хассан работал с благодатным материалом – американским поп-артом, в то время как отечественные исследователи пришли на поприще литературы постмодернизма, в частности литературы британской, много позже, когда уже сформировался английский

постмодернистский роман. Более того, несколько послевоенных событий в литературе (например, Театр абсурда, поколение битников и магический реализм) проявили значительное сходство с литературой постмодернизма. Но точное время зарождения литературного направления английского постмодернизма определить нельзя. Условной точкой отсчета принято принимать смерть ирландского писателя Джеймса Джойса и английской писательницы Вирджинии Вулф в 1941 году, противопоставляя направление постмодернизма состоянию модерна, которое увенчалось крахом гуманизма во Второй мировой войне.

1.3. Основы постмодернистской парадигмы

В 1985 году американский критик Карл Малмгрен назвал **авторскую маску** одной из центральных категорий постмодернизма. В дальнейшем исследователи начали использовать предлагаемое понятие не только в тесных рамках деконструктивизма и постмодернизма, а также относительно литературы других эпох.

Авторская маска, с одной стороны, может представляться способом художественной саморепрезентации автора-демиурга, а с другой стороны, симулякром, который якобы маскирует отсутствие творческой интенции, провоцируя тем самым своего адресата на диалог. Парадоксально, но авторскую маску можно считать основным приемом формирования образа автора с целью создания эффекта достоверности и получения читательского доверия к текстовой действительности, а значит обеспечить художественную коммуникацию в системе «автор – читатель».

Как следствие, происходит то, что Р. Барт называет так: «читатель слышит голос не автора, а текста» [3, с. 510]. Таким образом, авторская маска (или явление «авторской смерти») понимается как растворение голоса автора в используемых дискурсах. Парадоксально, но именно авторская маска несет на себе роль объединения повествования в одно целое. Голос автора часто растворяется в используемых дискурсах, например, в социально-политическом дискурсе в «поэзии свидетельства» или феминистском дискурсе.

Появление двойного кода восходит к концепции кода Р. Барта: «слово «код» не должно здесь пониматься в строгом, научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверттекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо» [3, с. 455–456].

Ч. Дженкс [202] и Т. Д'ан [150] попытались синтезировать семиотическую концепцию литературного текста Р. Барта [2;3] с теорией постмодернистской иронии Ф. Джеймисона [198], выдвинув понятие **двойного кодирования**. По их мнению, все текстовые коды, с одной стороны, и сознательная установка постмодернистской стилистики на ироническое сопоставление различных литературных стилей – с другой, выступают в художественной практике постмодернизма как две большие кодовые сверхсистемы, которые «дважды» кодируют постмодернистский текст.

Стремясь разрушить речевые и мыслительные стереотипы восприятия читателя, постмодернисты обращаются к использованию и пародированию жанров и приемов массовой литературы, иронически переосмысливая их стиль.

Прием двойного кодирования позволяет воспринимать литературное произведение как минимум в двух плоскостях: восприятие только внешне-событийного его аспекта (для рядового читателя) и восприятие пародийного модуса и интертекстуальности текста (для читателя-эрудита).

Таким образом, термином «двойное кодирование» обозначается присущее постмодернизму постоянное пародийное сопоставление двух или более «текстуальных миров», т.е. разных способов семиотического кодирования, эстетических систем, чем, собственно, для него и есть разные стили. Постмодернизм одновременно и продолжает практику своего предшественника модернизма, и отрекается от нее, поскольку он иронически оспаривает стилистику своего «учителя».

Двойной код подразумевает игру с массовым и элитарным (культурными) кодами, «мерцающими» знаками, ориентированными на множественность интерпретаций текста, смыслов и точек зрения. Отсюда и дву- и многоуровневая организация текста. Выражением множественности интерпретаций может служить вариативность понимания ситуации, полисемия, трансформация (или перестройка) грамматических конструкций, гибридизация жанров и стилей.

Двойное кодирование – это авторская игра со смыслами, исходящая из постулата, «что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает читатель» [59, с. 133], что отражает признаки «развлекательности и сверхэрудированности» [62, с. 14].

Термин **интертекстуальность** введен в научный оборот Ю. Кристевой только в 1967 году, но проблема многоплановости межтекстовых связей между произведениями в литературоведении не нова. Еще в 1920-е годы Б. Томашевский выделял следующие роды межтекстовых связей: сознательная цитация, намек, отсылка к произведениям другого писателя; бессознательное воспроизведение текстового шаблона; случайное совпадение. Для Ю. Кристевой [66;67;68] интертекстуальность является результатом переосмысления концепции диалогизма М. Бахтина [4;5;6;7], базирующаяся на феномене диалога текста с другими текстами или жанрами.

Таким образом, интертекстуальность – термин для обозначения различных отношений любого текста с другими текстами литературы, характеризующий художественный текст как интегрированное в культурный опыт человечества явление, продукт непрерывной интериоризации этого опыта. Интертекстуальность рассматривается как цитатно-пародийное дву- и многоязычие, как способ порождения одним автором собственного уникального текста, когда выстраиваются отношения с текстами других авторов [59] и каждый такой текст превращается не во что иное, как в «новую ткань, сотканную из старых цитат» [3, с. 418]. Произведение может как «опираться» на «вечные книги» (например, произведения религиозной

литературы) или произведения великих писателей предыдущих эпох, так и выражать отрицание к определенным пластам мировой литературы.

Большинство исследователей акцентируют внимание на двунаправленности явления интертекстуальности, которая реализует себя, во-первых, как авторский подход к созданию художественных текстов (что заключается не только в усвоении, но и в отрицании литературного и – шире – культурного опыта) и, во-вторых, как читательская установка на рецепцию текста на основе тех многомерных связей с литературной и культурной средой, в которых этот текст находится. Поскольку актуализация любого набора культурных кодов при чтении произведения возможна только при высокой эрудированности читателя, наличия у него знаний о предыдущих текстах, к читателю выдвигается требование быть своеобразной «интертекстуальной энциклопедией» (У. Эко).

Интертекстуальность является обязательным признаком эстетики постмодернизма, поскольку одним из базовых ее концептов представляется невозможность создания принципиально нового, а единственно возможное новаторство – это комбинирование элементов, уже имеющихся в предыдущем художественном (или внехудожественном) опыте человечества, в том числе наслоение многочисленных предыдущих текстов.

В разговоре об интертекстуальности важно также отметить роль **цитаты**. Цитата как дословно приведенный в произведении фрагмент «чужого» текста является сообщением, несущим в себе *двойной код* (курсив – Л. Г.) и выступающим одновременно элементом и исходного, и нового текстов.

В художественном произведении цитата может быть атрибутированной, то есть сопровождаться указанием на личность автора, а может не иметь атрибуции, например, в составе цитона, представляющего собой комплекс неатрибутированных цитат и аллюзий, причем семантические связи внутри этого текста определяются денотативной семантикой цитат, оставляя коннотативные оттенки значения, связанные с первичным контекстом цитат.

Иногда цитата выносится в заглавие произведения, что служит для формирования читательских чаяний, придания произведению определенного

пафоса. Часто цитата выступает в художественном тексте как разновидность реминисценции. В условиях мировоззрения, обозначенного перенасыщенностью, усталостью от предыдущего литературного и культурного опыта, цитата в произведении становится объектом постмодернистской игры: либо трансформируется в псевдоцитату, либо приобретает псевдоатрибуцию, или цитируется частично, что придает содержанию цитируемого дополнительных коннотаций.

Таким образом, единственно возможным путем создания произведения в литературе постмодернизма часто становится именно комбинирование уже имеющихся структур в силу того, что мировоззрение базируется на идее исчерпанности эстетических ресурсов человечества (все шедевры уже созданы в прошлом).

Прием нонселекции, а именно отказ от подбора лингвистических средств для построения связной интерпретации, является отражением онтологического принципа фрагментарности, частью приемов коллажа и монтажа, когда используется готовый или расчлененный литературный текст.

Это такой принцип построения произведения в контексте установки на культурный плюрализм, когда отсутствует разделение (селекция) элементов текста на более или менее важные, или же отсутствует вертикальная структура поэтики художественного произведения, составляющие которой являются взаимосвязанными и обязательными.

Принцип нонселекции имеет двунаправленную природу: для автора текста он означает отказ от какого-либо отбора и иерархии элементов текста при его создании; для читателя этот принцип реализуется как отказ от попытки систематизации элементов текста, связной интерпретации при прочтении.

Д. Фоккема выделяет три основные черты постмодернистских текстов: синтаксическую неграмматичность, семантическую несовместимость, необычное топографическое оформление предложения, и называет эти приемы формами «фрагментарного дискурса». Реализацию принципа нонселекции исследователь прослеживает на нескольких основных уровнях анализа: лексемности, семантических полей, фразовых структур и текстовых структур.

Основные приемы построения текста по принципу нонселекции, в интерпретации Д. Фоккемы – это дубликация, умножение, перечни, прерывность и избыточность [179].

Также одним из наиболее действенных приемов, в которых реализуется принцип нонселекции, является прием пермутации, предполагающий взаимозаменяемость частей текста или взаимозаменяемость текста и социального контекста.

По словам И. Ильина, принцип нонселекции отражает разнообразные способы создания эффекта умышленного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности [26, с. 179–180]. Д. Лодж, отмечая альтернативность композиции постмодернистского произведения по отношению к произведениям традиционных, выделяет шесть «альтернатив» (по сути, принципов построения): противоречивость, прерывность, случайность, эксцесс и короткое замыкание [213].

Нонселекция по отдельным нюансам своего значения приближается к принципу «равнозакония» Ж. Дерриды, к содержанию семантической фигуры «бесовской текстуры» Р. Барта [2] и к принципу «ускользания» Ж. Делёза и Ф. Гваттари [43].

Ризома – категория философии постмодернизма, фиксирующая отказ от принципов константности, стабильности и центрированности бытия. Понятие ризомы введено Ж. Делёзом и Ф. Гваттари [43] в противоположность классическому понятию иерархически упорядоченной структуры. Делёз и Гваттари выделяют две модели современной культуры: культуру дерева и культуру корневища. Первая модель – по аналогии с древесной структурой – предполагает линейность и однонаправленность развития, детерминированность и четкую иерархию культурных явлений. Вторая же модель похожа на особую грибницу, которая является своим собственным корнем: все ее точки связаны между собой и одновременно связаны со средой. Ее связи множественны и запутаны, они постоянно обрываются. Ризома не

имеет конца и начала. Она порождает неожиданные отличия, однако ее элементы нельзя противопоставить друг другу по наличию/отсутствию определенного признака. Ризому можно интерпретировать как неравновесную систему, открытую и для дальнейших нефинальных трансформаций, и для контактов с внешней средой.

Постмодернистское письмо функционирует по принципу ризомы: на смену процессу творения приходит конструирование, предполагающее подход к тексту как к набору разнообразных цитат, каждая из которых отсылает читателя к другим культурным смыслам и может, в свою очередь, спровоцировать цепь новых смыслов.

Телесность. Несмотря на тот факт, что тема тела и телесного имеет в целом долгую историю, телесность была «открыта» в результате онтологического поворота XX века, когда она становится фундаментальным понятием, без которого невозможно обойтись при изучении феноменов человеческого бытия и любых вопросов онтологии, эпистемологии, феноменологии, что обуславливает актуальность осмысления телесности как в философии, так и в ряде других гуманитарных наук. Основными теоретическими парадигмами, в которых легитимизируется понятие телесности, выступают феноменологическая (М. Хайдеггер, Э. Гусерль, М. Мерло-Понти), генеалогическая – психоаналитическая и социотропная (Ж. Лакан, М. Фуко) – и семиотическая (Дж. Батлер, Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Деррида).

Телесность как лингвопоэтологическая категория, вербализованная средствами художественного текста, рассматривается в контексте идей постмодернизма, в частности феминизма, как конституирование сексуальности, представлена следствием общей сексуализации теоретического и эстетического сознания Запада и служит одним из концептуальных обоснований деперсонализации субъекта. Этот принцип усиливает выдвижение на первый план наглядно – концентрированное проявление чувственности.

1.4. «Новая» британская поэзия

Данный пункт исследования содержит анализ творчества авторов «нового поколения», ощутивших на себе влияние в том числе новых постмодернистских идей и постмодернистской литературной парадигмы, сущность которых была раскрыта в предыдущем пункте настоящей работы.

Специфика работы потребовала широкого привлечения трудов, касающихся особенностей современной «новой поэзии», составленных преимущественно англоязычными исследователями-литературоведами (J. Acheson, R. Huk [119;193], P. Brooker [137], K. R. Lawrence [148], J. Dowson [155], J. Freeman [183], L. Jeffreys [201], S. O'Brien [226], F. Sampson [248], N. R. Sankar [249], I. Gregson [268] и др.), которые рассматривают творчество поэтов «нового поколения» как обособленное и не до конца сформировавшееся явление, так и сквозь призму литературных течений модернизма, авангардизма и постмодернизма.

Такая разрозненность, с одной стороны, оправдывается новизной материала, а с другой стороны, спровоцирована тем, что в Великобритании *не наблюдалось фактического перехода к постмодернизму* (курсив – Л. Г.). На родине литературного постмодернизма – в США – переход от модернизма к постмодернизму четко связан с появлением в 1970-х годах поп-арата, в основе которого лежал принцип цитатности. Постмодернизм в Великобритании в целом (и в поэтическом отношении, в частности) начался позже, нежели в философско-эстетическом – в континентальной Европе и в литературном – в США. В Европе идеи французского постструктурализма, в первую очередь, повлияли на философию и эстетику и лишь со временем определили развитие новой поэтики.

При этом, идеи литературного постмодернизма не оказались существенно новыми, их в той или иной степени в своем творчестве воплощали поэты-модернисты; в картину постмодернистского мировоззрения вписывались и взгляды некоторых неомодернистов, представителей «Возрождения британской поэзии» (поэты «Возрождения» были апологетами конкретной лирики и

перформанса). Постмодернистами также часто называют тех, кто начинал свою карьеру в 1950–60-х годах (Ф. Ларкин, Т. Хьюз, Ш. Хини) и позже.

Как и все новое, новые литературные течения несут протестное знамя. Но в то же время появление нового движения всегда напрямую обусловлено тенденциями литературного и общекультурного характера, возникшими внутри предшествующей эпохи и побудившими писателей обращаться к новым темам и искать новые поэтические средства выражения. Кроме того, разные литературные течения так или иначе взаимосвязаны и могут иметь схожие черты. Приверженность традициям особенно характерна для британцев как нации. Неудивительно, что эта особенность нашла отражение и в творчестве «новых поэтов».

«Новыми» авторами в Заметках о современной британской поэзии М. Фаликман называет представителей философской лирики Дж. Хилла, Э. Стивенсона и П. Леви, поэтов социально-политического направления Т. Харрисона, Дж. Фентона и С. Армитиджа, представительниц «женского письма» П. Пети, К. Джеми, Э. Освальд, К. Э. Даффи, ирландцев М. Донахи, шотландцев Д. Паттерсона, Д. Данна [97]. Кроме того, конец XX века в Великобритании в литературном отношении был отмечен рядом кратковременных поэтических группировок. К поэтическим группам относят, например, движение Марсианской поэзии (поэтическое движение начала 1980-х годов, название которого происходит из стихотворения «Марсианин шлет открытку домой» К. Рэйна, в котором рассказчик, марсианин, с непониманием наблюдает за поведением человека и пытается описать его; наиболее известные представители – К. Рейн, К. Рид – прим. Л. Г.).

Традиция. Как и их предшественники, нынешние современные британские поэты черпают вдохновение в **смешении культур**. А. И. Кудрявицкий в предисловии к работе «Современные поэты Великобритании» пишет: «Культурные и исторические различия между Англией, Шотландией и Уэльсом всегда были велики, да и в поэзии традиции совершенно разные. Поэты, однако, часто меняют место жительства, производя этим некий обмен поэтическим воздухом» [70].

В творчестве «новых» авторов на первый план выходит контекст, в который может быть помещена национальная идентификация, репрезентированная в национальной литературе, будь то британскость, английскость или шотландскость.

У «нового» поколения поэтов сохранился интерес к изображению эмоционального накала, присущего поэзии «Движения». Например, Поэт-лауреат Эндрю Моушен и английский поэт Ли Харвуд демонстрируют в элегическом жанре **выразительную модель лирики**, в которой находят отображение напряженные эмоции тяжелой утраты [280, с. 28–31].

По-прежнему сохраняет свою нишу **рифмованная поэзия**. Конечно, стоит отметить, что «рифма того или иного рода всегда широко присутствовала в британской поэзии, но с девятнадцатого столетия уже не настолько распространена, как в русской поэзии» [107, с. 225], ведь «чтобы поэзия достигала своей цели, в ней должно быть внутреннее напряжение, и этого напряжения можно добиться разными средствами» [107, с. 225]. Но как в среде поэтов «Движения» и тех, кого называют их наследниками (С. Армитидж, Л. Гринлоу, Э. Брэкенбери, П. Скупхэм) [116, с. 51–71], так и среди «новых» авторов все еще можно встретить формалистов, апологетов рифмованной поэзии – это Д. Константайн, С. Дагдейл, Д. Патерсон, Дж. Сиртеш [107].

Традициям британцы привыкли следовать и в вопросах **циклизации**. Авторы по-прежнему довольно часто собирают в книге стихотворения, посвященные одной теме – «Те же «Жены» Кэрол Энн Даффи, ее совсем шекспировское по структуре, да и по форме, «Вознесение» <...>, «Дарт» Элис Освальд, «Элегии» Дугласа Данна» [97].

Новаторство. Тем не менее, «новая поэзия» призвана отражать новые исторические реалии и отвечать на мировоззренческие запросы в XXI веке, которые, в свою очередь, определены и изучены философами-постмодернистами.

Содержательно поэзия обращается к переосмыслению исторического опыта, а значит, «вечных» тем и сюжетов, задававших ранее бинарные оппозиции, в том числе оппозицию «свой – чужой». Меняется угол зрения на

феномен мультикультурализма. Современная британская поэзия ратует за взаимопроникновение культур и исследует тему неопределенности идентичности, столкнувшись с повсеместной **миграцией**, связанной в послевоенной Великобритании с обретением независимости бывшими колониями (тема исследуется в поэтических сборниках «Меры экспатриации» британско-тринидадского поэта В. Капилдео, «Трагическая смерть Элеоноры Маркс» ирландской поэтессы Т. Бергин, «Нефритовая петля» британско-китайской поэтессы С. Хоув). «Нестабильность эпох глубоко затронула людей, заставила обратиться к самим себе, своим собственным ресурсам и подвергнуть их пересмотру. Более того, внимание к проблемам беженцев вызвало новый интерес к теме миграции и адаптации к жизни в новой стране» [107, с. 223].

Новый виток развития получила **«поэзия свидетельства»**. Неудивительным ее появление в XX веке кажется с точки зрения доминирующей концепции хаоса и распада, ставшей результатом эпистемологической неуверенности, разочарования в «законодательном уме», который подошел к грани самоуничтожения в последних двух мировых войнах как его пиках. Если интерес к общественно-политической проблематике у поэтов траншей был обусловлен тем фактом, что они являлись непосредственными участниками боевых действий Первой и Второй мировых войн, то в 1980–90-х годах встал вопрос осуждения и коммеморации. В рамках общественно-политического дискурса поэту пристало служить этическим свидетелем.

Это отразилось на форме. «Theories of deconstruction and poststructuralist thought can persuade readers and students that the politics of a poem lies in an interrogation of linguistic structures» [280, с. 62] / «Деконструктивистская и постструктуралистская мысль направляет читателей и исследователей по пути изучения языковых структур в лирике в ее взаимосвязи с политикой» (перевод мой – Л. Г.). Этическим свидетелем выступает, например, Ник Макох. Первый свой поэтический сборник («Королевство гравитации») он посвятил событиям войны в Уганде, которую он пережил в детстве.

Тем не менее, сегодня поэты, отзывающиеся на события прошлого, чаще являются лишь «проводниками» безголосых участников и жертв мировых трагедий: они сочувствуют голосам обездоленных «through their different processes of early engagement – mythic ritual in Heaney, questions of ethical responsibility in Mahon and empathy in Muldoon» [280, с. 72] / «через различные процессы их вовлечения в лирический текст – это и мифический ритуал [Шеймуса] Хини, и вопрошание об этической ответственности у [Дерека] Махуна, и сочувствие [Пола] Малдуна» (перевод мой – Л. Г.).

Работая в условиях этической дилеммы, поэт задается вопросом, как правильно подать материал о событиях, которые нужно донести до читателя и которые представляют собой средство для подрыва господствующих авторитетов, идея которого лежит в основе сатиры. Как следствие, изменения происходят и на языковом уровне, а именно «the disruption of syntax, narrative and the foregrounding of language's generative properties through its slippages, puns and word play serve to create a poetry of intense linguistic opacity. For language writing the rupturing of politics and poetics the text and divergence of poetic language from public discourse had a political agency» [280, с. 72–73] / «нарушение синтаксиса, хода повествования, в упорядоченных грамматических конструкциях появляются разрывы, каламбуры и игра слов, что служит эффекту интенсивной языковой «непрозрачности». Такие разрывы в тексте и расхождение поэтического языка и общественного дискурса носят политическую подоплеку» (перевод мой – Л. Г.). Русский теоретик литературы Михаил Бахтин предлагает понятие гетероглоссии, говоря о романе, но его понимание текста как «загрязненного» множеством дискурсов помогает объяснить, как поэзия может выступать в качестве политической критики, не обязывая поэта выражать собственно политическую риторику. «The world of poetry, no matter how many contradictions and insoluble conflicts the poet develops within it, is always illumined by one unitary and indisputable discourse» [128, с. 286] / «В поэзии мир, независимо от того, сколько противоречий и неразрешимых конфликтов развивается в нем, всегда соотнесен с единственным дискурсом, не подлежащим сомнению» (перевод мой – Л. Г.).

«Новые» поэты, вслед за поэтами «Движения» и Ливерпульскими поэтами, обратились к социальной повестке. Многие современные британские авторы отзываются на общественную злободневную проблематику, «от детских психических травм, как Паскаль Пети, до экологических проблем, как Кэтлин Джеми <...> или англичанка Элис Освальд» [97]. В настоящем исследовании предлагаем обозначить данное направление как **«поэзию ответственности»**, в параллели к поэзии «свидетельства».

Конечно, альянс между поэзией, общественной проблематикой и политикой часто внушает читателю страх голой риторики и/или полемики. Но в современной поэзии в этом вопросе выражается скептицизм в отношении поэта-полемиста. Способом разрешения общественной проблематики в лирике становится использование личного и повседневного опыта в качестве отправной точки для размышлений. Откликаясь на общественно-политическую проблематику и значимые события в жизни как британского общества, так и мирового сообщества, основной целью такой поэзии становится критика существующего общественного строя, обличение пороков современной политической системы и ее институтов, проблем апатии, нетерпимости, нивелирования этических и законодательных норм, понятий «политкорректность», «толерантность», «демократия» и др. Эта цель обусловлена ничем иным как потерей имманентного, внутреннего смысла и, как следствие, желанием к постмодернистскому пародированию.

Также, говоря о поэзии «ответственности», следует добавить, что особое развитие на рубеже XX–XXI веков получили идеи **экопоэтики**, например, у эко-поэта Дж. Хилла, в стихах Э. Моргана, К. Джейми и П. Михан, в т.н. литературной психогеографии И. Синклера, в поэтических травелогах Р. Минхинника [280, с. 137–157].

XXI век бросает обществу новые политические вызовы. Саша Дагдейл отмечает растущую политизированность британского общества, «которая началась с победы консерваторов в 2010 году, режима строгой экономии и расколовшего страну на два лагеря прошлогоднего референдума по поводу выхода из Евросоюза (Референдум о членстве Великобритании в Европейском

союзе прошел 23 июня 2016 года – прим. Л. Г.) <...> Большинство поэтов относятся к левому крылу политических сил, придерживаются либеральных взглядов, и поэтому их ужаснули побочные эффекты референдума: рост ксенофобии и оголтелого национализма, информационные вбросы в СМИ и стремление отвернуться от Европы, мультикультурализма и прогрессивных взглядов» [107, с. 221]. Дагдейл приводит в пример «поэмафоны», благотворительные марафоны, на которых тысячи поэтов собирали деньги для беженцев: «поэмафоны помогли собрать более ста тысяч фунтов для благотворительных фондов, помогающих беженцам, и сплотили поэтов в Лондоне, Шеффилде, Брайтоне и других городах» [107, с. 222].

С одной стороны, в возрождении «поэзии свидетельства», возникновении феномена «поэзии ответственности», активизации общественной повестки можно увидеть тенденцию популизма – безусловно, выражать свои политические взгляды или недовольство в поэзии стало модно (например, известны гневные поэтические декламации К. Темпеста, Х. Макниша или сборник 50 поэтов, поддержавших нового левого лидера лейбористов, «Стихи для Джереми Корбина»). С другой стороны, поэзия не только выступает в защиту жертв войн и политических режимов, но и критически анализирует опыт прошлого.

Если обращаться к форме «новой поэзии», то следует обозначить следующие тенденции. В первую очередь, разрозненных авторов, принадлежащих к разным поэтическим группировкам, как и поэтов «Группы», объединило не единообразие эстетических позиций, но сам подход к творчеству – убеждение в том, что оно должно выноситься на обсуждение. Это убеждение проявилось в общей тенденции к т.н. «поэкликтике» [230, с. 66–77], то есть усилению смешения в творчестве отдельных поэтов разнообразных стилей, сюжетов, форм и лирических голосов. Поэкликтичность или постмодернистская поэкликтичность, помогает воссоздать тот самый контекст, в который может быть помещена, например, национальная идентификация, формально путем смешения родов, жанров, форм и лирических голосов.

В последние годы рифмованная поэзия значительно уступает свободной версификации (некогда популярной у имажистов и модернистов-экспериментаторов), отражающей как нельзя лучше постмодернистские принципы нигилизма и релятивизма. Пытаясь найти баланс в этом вопросе, в большинстве своем «новые» авторы исповедуют **принцип «необязательности рифмы»**, прибегают к сочетанию нестрогой чередующейся рифмовки abab и неточной рифмы. Изменения часто происходят и в ритмотектонике лирического текста: в строжайше зарифмованном стихотворении можно встретить неточную, составную или макароническую рифму [97]. Например, даже далекий от открытого стиха шотландец Дон Патерсон в своей поэзии приходит к выводу о том, что «rules of rhyme are not necessarily confining, but can create a form for elements of improvisation and experiment» [280, с. 115] / «правила рифмовки не обязательно ограничивают, но могут создать форму для элементов импровизации и эксперимента» (перевод мой – Л. Г.).

Плацдармом для импровизации и эксперимента становится **перформанс**. Именно для «новой поэзии» характерно оформление понятия перформанса (например, поэзия слэм, даб-поэзия, открытый стих), отражающего в широком смысле взаимодействие поэзии с читателем как с соавтором (явление идеологически родственное постмодернизму). Для перформативной поэзии (Л. Квези Джонсон, Б. Зефанайя) характерны: отличительная форма читательского запроса и авторского ответа, ведущая к полифонии лирического текста (например, творчество даб-поэта Бенджамина Зефанайя представляет альтернативную традицию взаимодействия с аудиторией – под музыкальное сопровождение битов регги [280, с. 111–112]); юмор и пародия; т.н. экспериментальная графика (графон – в стилистике И. Р. Гальперина – прим. Л. Г.): модуляции и паузы представлены пространственно и графически.

Исследуя идеи перформанса в рамках взаимосвязей внутри поэтической структуры, можно отметить, что графические возможности в лирическом тексте, в свою очередь, развивают т.н. межтекстовый поэтический субстрат как платформу для фантазмагорического наслоенного письма: «palimpsest which becomes <...> 'palimtext'» [280, с. 100] / «палимпсест становится <...>

«палимтекстом» (перевод мой – Л. Г.), то есть поэтический текст используется не единожды, дополняясь и переписываясь в ходе перформанса.

При этом перформативная поэзия зачастую драматична, то есть сохраняется та самая выразительная модель лирики. Например, «Durcan's poetry is essentially dramatic. It is comprised of monologues and duologues, brief or connected scenarios complete only when they are spoken, or 'performed'» [280, с. 112] / «поэзия [Пола] Дюркана по сути драматична, она состоит из разных по длине монологов и диалогов, взаимосвязанных сценариев, завершенных только тогда, когда они «исполнены» (перевод мой – Л. Г.).

Все названные принципы и тенденции (возрождение социально-политической лирики и коммеморативной литературы, принципы поэклектичности, «необязательности рифмы», перформативности) в той или иной мере проявляются при формировании более или менее полноценного постмодернистского дискурса в поэтическом поле литературы Соединенного Королевства.

1.5. Постмодернизм в британской литературе: пути развития

Выделение литературного направления постмодернизма в Великобритании происходит, как уже было сказано ранее, неравномерно, при том, что «большинство западных ученых, как литературных критиков, так и искусствоведов, считают, что переход от модернизма к постмодернизму пришелся на середину 50-х годов» [57, с. 34].

Ряд факторов, среди которых первоочередным, конечно, является островное местоположение и напрямую с ним связанный «закрытый» тип менталитета, отсрочил на несколько десятилетий полноценное формирование постмодернистского литературного дискурса.

После второй мировой войны Великобритания переживает крах колониальной империи. Обретают независимость Индия (1947), Бирма и Цейлон (1948), бывшие колонии на Ближнем Востоке и в Африке. Британскую империю заменило Содружество наций, в которое вступили бывшие колонии.

Первое появление идей постмодернизма находят уже у Дж. Джойса в «Поминках по Финнегану» (1939). Исследователи выделяют «ранний» и «поздний» (начиная с 1980-х годов) постмодернизм в английской прозе. Поэтика «раннего» постмодернизма развивалась по игровому типу, с характерными саморефлексией, двойным кодированием, стилизацией, пастишем и ненадежным рассказчиком. Тем не менее, установка на игру, вымышленные персонажи и сюжеты, помещенные в реальную историю, не мешают затрагивать экзистенциальные проблемы, что характерно для традиции философской прозы, из которой, как представляется, и вышел английский постмодернизм.

«Поздний» постмодернизм «воскрешает субъект» (эмоциональные, экзистенциальные регистры, опыт, ранимость) при сохранении общих черт поэтики, характерных для раннего постмодернизма. Именно в 1970–80-е годы идеи философии постмодернизма получили полномасштабное интенсивное развитие в английской прозе. Фрагментарность, монтажность, многоуровневая организация текста, интертекстуальность и другие приемы постмодернистской поэтики появляются в английских романах конца XX – начала XXI веков у Дж. Барнса, Дж. Свифта, И. Макьюэна, П. Акройда, С. Рушди и др.

Идейное оформление поэзии постмодернизма в это время ограничивалось крайне обобщенной методологией. Так, появление «новой поэзии» пришлось лишь на последнюю треть XX века, а возникновение постмодернистского течения и вовсе на 1980-е годы – начало 2000-х годов. Следовательно, опыт прозаиков не мог не повлиять на становление поэтического «крыла» постмодернистов.

Проза. В основе английского постмодернистского романа **положена игра с традицией**, ее критическое переосмысление и новое прочтение. В монографии «Введение в современную британскую литературу 1950–2000 гг.» Д. Хед утверждает, что постмодернистский роман в Британии возобновляет контакт с реализмом, связывает текст и реальность: «... игровой (ludic) постмодернизм оказался не востребовавшимся в британской художественной культуре» [191, с. 19]. Английский роман конца XX века связан с

трансформацией реализма таким образом, что английский постмодернизм представляется как новая гибридная традиции. Зарождаясь параллельно с постмодернизмом США (Д. Бартельми, Т. Пинчон, Р. Бротиган, Дж. Барт и др.), постмодернизм в Великобритании изначально демонстрирует обращение к философским идеям, что говорит о его философичности (У. Голдинг, Дж. Фаулз, А. Мердок).

Романисты рубежа веков безусловно ощущают еще влияние традиций английского модернизма. Попытка глобально осмыслить современный мир в модернистском философском романе в постмодернизме зазвучала еще сильнее. Постмодернистский экзистенциальный роман характеризуется глубокой **философичностью** (А. Мердок), психологизмом на грани с психоанализом (Дж. Фаулз), философско-религиозной проблематикой (М. Спарк). В 70–80-е годы XX века упомянутые авторы переживали период расцвета, в творчестве У. Голдинга формируется философский роман «открытого типа» («Зримая тьма», «Бумажные люди»), насыщены постмодернистскими приемами последние романы Айрис Мердок («Ученик философа», «Зеленый рыцарь»).

Подчеркнуто значительными становятся традиция **исповедального письма** как части эстетики 1990-х годов и эмоциональная сторона литературы. Для «гуманистического постмодернизма» не важно, существует ли реальность в реальности, но важно фундаментальное человеческое вопрошание и опыт, переживание реальности надежд, утрат, любви, вины и смерти (К. Исигуро, И. Макьюэн).

Более того, его особенностью английского постмодернизма стало пристальное **внимание к истории**, к прошлому не только своей страны, но и всей человеческой цивилизации, что способствовало появлению нового вида романа – историографического метаромана (Л. Хатчон). В повестях «Бог-скорпион» и романе «Двойной язык» У. Голдинг предпринял попытку реконструкции истории Египта и Древней Греции. Дж. Фаулз, используя принцип игры, создает роман «Волхв», экспериментирует с техниками метаромана в «Женщине французского лейтенанта». Признаки метаромана усматриваются в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах». Признаками

такого типа романа является фрагментарность в тексте, посредством приема монтажа вставляются куски документов, дневников, писем, фальсифицированных документов; прошлое переплетается с настоящим, реальность с сверхреальностью, достоверный исторический факт с выдумкой.

Целью авторов становится не художественное отражение духовной и материальной культуры прошлого с последующим воспроизведением моральных уроков, а создание **альтернативной исторической реальности** с тем, чтобы раскрыть в истории бесконечное число заложенных в нее потенциалов, привлечь внимание читателей к таким аспектам истории европейской цивилизации, оказавшихся исключенными из официальной историографии. Романисты пытаются переписать прошлое, оживить его в настоящем, а не восстановить его. Факт в таких образцах постмодернизма **реинтерпретируется**, событие, которое не произошло на самом деле, может произойти.

Более того, в британской литературе происходит переосмысление литературы прошлых веков, в частности викторианского периода, который в коллективном сознании англичан отождествляется с периодом расцвета (Ч. Диккенс, сестры Бронте, Дж. Остин, Дж. Элиот и др.). Авторы-постмодернисты Д. Лодж, А. Байет, С. Уотерс, А. Макьюэн пытаются переосмыслить прошлое страны, вступая в **интертекстуальный диалог** с произведениями викторианской эпохи – они создают новую жанровую модификацию – «неовикторианский» роман. В этих произведениях используется ирония, игра с традицией, пародия, интертекстуальность, метатекстуальность для того, чтобы воспроизвести противоречие викторианской эпохи, создать ее новое прочтение.

Также для английской литературы данного периода характерно обращение к литературной биографии (О. Уальд, П. Акройд, М. Брэдбери, Э. Берджес). В романах дается жизнеописание великих мастеров прошлого, предпринимается попытка интерпретации их жизни, осмысление их творчества. Однако эти произведения далеко не всегда основываются на фактах. Особенностью литературной биографии становится то, что фактография

сливается с подделкой, пародия и стилистические имитации произведений знаменитых авторов прошлого сочетаются с литературной критикой, а метарасказ становится одним из принципов повествования.

Также английский постмодернизм часто использует тематику, связанную с постколониальной литературой, **вопросами глобализации, нации и гендера**. Конец XX века знаменуется появлением постколониального романа. После потери Великобританией своих колоний во второй половине XX века, тотальной глобализации мира и массовой миграции населения начинает формироваться **мультикультурализм** – явление, описывающее сосуществование на одной территории представителей разных наций и вероисповеданий. Выходцы из бывших британских колоний создают произведения на английском языке, пытаясь осмыслить свою культуру и культуру метрополии, современный мир и свое место в нем. Появление писателей «смешанной идентичности» (В. С. Найпол, Х. Курейши, С. Рушди, К. Ишигуро, Б. Окри и др.) навсегда изменило представление об английской литературе, в которой константными становятся темы и мотивы (преимущественно этнокультурные), ранее не встречавшиеся в европейском искусстве. Такое сочетание восточных и западных мотивов становится возможным благодаря постмодернистской технике письма: фрагментарности повествования, пространственно-временным сдвигам, введению гибридных персонажей, интертекстуальности и других приемов.

Как реакция на мультикультурные тенденции в литературе появляется необходимость осмысления английской национальной идентичности. Постмодернистские авторы, подобно тому, как они осмысливали викторианскую эпоху, обращаясь к феномену Englishness (рус. английскости), пытаются понять специфику английской культуры в мультикультурном британском обществе.

Поэзия. Важно заметить, что зарубежная критика не всегда выделяет постмодернистскую лирику в отдельное направление современной английской литературы, так как это, например, произошло в исследованиях, посвященных современной русской постмодернистской поэзии. Зарубежные антологии также

отражают то беспокойство, с которым зарубежные поэты и критики восприняли новую эпоху и некоторые впоследствии дистанцировались от такого неустойчивого термина, как постмодернизм. Тем не менее, и тех, кто воспринял новую идеологию, и тех, кто от нее отдалился, стали все чаще называть «постмодернистами». В настоящем исследовании термин «постмодернистская поэзия» будет употребляться по отношению к лирике, впитавшей в себя основные идеи направления, а также демонстрирующей использование тех или иных постмодернистских приемов.

К поэтам, в творчестве которых зарубежная литературная критика находит постмодернистские традиции, относят «новых поэтов» Ф. Эдкок, К. Руменс, Д. Паттерсона, Дж. Х. Прюнна, Э. Освальд, Б. Шонесси, К. Миллер, Д. Энрайт, Ф. Сэмсон, Дж. Лимберг, Дж. Кэй, У. Херберт, Э. Стивенсон, Д. Константайн, К. Э. Даффи и др. И этот список, безусловно, может быть дополнен.

Впрочем, стоит отметить, что в последние годы активизировались неомодернистские настроения – решение называть себя «неомодернистом», «поздним модернистом» в противовес «постмодернисту» представляет собой жест, направленный на то, чтобы избежать последней доминирующей культурной прихоти постиндустриального рынка. Другими словами, современные поэты часто обходят радикальную траекторию возможностей, предлагаемых такими писателями, как Х. Миррлис, Э. Паунд, М. Лой, Д. Джонс, Х. МакДиармид и У. С. Грэм, отдавая предпочтение консерватизму поэтов «Движения», уходящей корнями в поэзию Т. Харди и раннего У. Б. Йейтса. При этом наиболее обсуждаемые «новые» поэты могут быть как консерваторами, так и обладать достаточной смелостью, чтобы выставлять напоказ свой собственный консерватизм. Они рассматривают декларируемую ими враждебность как форму новшества.

При этом поэты, чье творчество демонстрирует наибольшее **родство с концептуальными и формальными возможностями постмодернизма**, менее всего склонны применять термин «постмодернизм» к своему творчеству. Ределл Олсен в главе «Постмодернистская поэзия в Британии» в очередной

Кэмбриджской антологии, посвященной британской поэзии XX века (2007) делает вывод, что в послевоенной британской поэзии сохраняется раскол, и надо сказать, что полного примирения между модернистским духом и современной британской поэзией, которого ждала критика к 1970-м годам, еще не произошло. Если постмодернизм является принципиальной реакцией на модернизм, то проблема определения современной британской поэзии в контексте постмодернизма сталкивается с болезненным вопросом об отношении лирики к формальным нововведениям, привнесенным модернизмом. Вместо инноваций формы 1950-е породили только новаторскую враждебность к модернизму, которая сохранилась в официальной поэтической культуре до настоящего времени, и это неизбежно влияет на постмодернистскую поэтику, построенную, по словам Питера Брукера, на отношениях между «гегемонистским модернизмом» и авангардом двадцатого века [137]. Это наложение авангарда прошлого века на рассмотрение современной поэзии у Лиотара определяется как истинный процесс авангардизма, нацеленный на долгую ответственную работу, связанную с исследованием тех «допущений», которые демонстрирует современность. Описание Лиотара связывает этическую ответственность авангарда с ответственностью постмодернистского поэта и указывает на потенциал постмодернистской поэзии, которая не исключает возможности того, что она будет замешана в самой ткани культурных идеологий, которую она стремится раскрепостить [76].

Чтобы подчеркнуть преемственность с модернизмом, часто используются термины «поздний модернист» и «неомодернистский авангард» для описания поэзии, которая из-за своих формальных характеристик могла бы использоваться в дискуссии о форме современного искусства постмодернизма. Эта альтернативная терминология, используемая для подтверждения связи между современной британской поэзией и авангардными модернистскими произведениями, категорически отвергает связь с поэтами «Движения» и их преемниками. В отличие от многих формальных стратегий «позднемодернистского» и «неомодернистского авангарда», незавершенность, нарративное перераспределение, использование фрагментации,

интертекстуальность, активная вовлеченность читателя можно найти в работах британских модернистов, таких как Х. Миррлис, Б. Бантинг, Д. Джонс, М. Лой и У. С. Грэм.

Очевидно, что и британская литературная критика воспринимает постмодернизм двояко. С одной стороны, «новые поэты» так или иначе ощутили на себе влияние идей постмодернизма. В предисловии к «Современной британской поэзии» (1982) Б. Моррисон и Э. Моушен указывают на то, что авторы, включенные в их антологию, демонстрируют в своей лирике переход в лоно постмодернизма [265]. Редакторы «Новой поэзии» (1993) М. Халс, Д. Кеннеди и Д. Морли подчеркивают акцент на доступности, демократичности и отзывчивости, юморе и серьезности поэзии постмодернизма [263].

Ян Грегсон, применительно к таким поэтам, как Шеймус Хини, Тони Харрисон и Дуглас Данн, напротив, отмечает, что их лирическая чувствительность и приверженность нормативному синтаксису не позволяют включить их в ряды постмодернистов [186, с. 4].

Многие из современных поэтов, чья лирика вошла в «Оксфордскую антологию британской и ирландской поэзии XX века» (2001) [125], демонстрируют те концептуальные, формальные и политические возможности постмодернизма, обозначенные в общих чертах Ф. Лиотаром в труде «Состояние постмодерна» (1979) [77], которые параллельно находят развитие и в других сферах культуры. Рассмотрение репрезентации и ее кажущейся неизбежной «невозможности» лежит в основе лиотаровского описания тенденций постмодернистского искусства. В творчестве многих современных поэтов это выражается в особом подходе к самому языку. Язык выдвигается на первый план как средство и предмет поэзии. Эта характеристика сопряжена с постмодернистским приемом **двойного кодирования**. В поэзии двойное кодирование проявляется как на уровне лексики, так и на уровне формы и жанра; более того, поэты выдвигают на первый план закодированную природу самого языка и насыщенность его различными идеологиями.

Развитая постмодернистская проза, в свою очередь, также оказала влияние на лирику. Как в прозе, так и впоследствии в поэзии многие обращаются к **переосмыслению прошлого**. Ответы на вопросы XX и XXI веков писатели и поэты ищут в архетипных сюжетах и образах, реинтерпретированных «на новый лад». Переосмысление прошлого происходит на примере великих событий человеческой истории, нашедших отражение в том числе в древних литературах и священных книгах (главным образом, в античной литературе и Священном писании), на их фоне оценку получают уклад жизни, семейный и общественный, отношения классов и гендеров, конкретный опыт человека как представителя «общего» по своей природе и «разрозненного» по структуре. И если в прозе находят отражение идеи одержимости прошлым, события которого трактуются по-новому (новый исторический роман), то в поэзии в силу своей малой формы масштабное панисторическое исследование невозможно, но сама идея пересмотра прошлого характерна и для английской постмодернистской поэзии.

В своем тяготении к пересмотру истории поэзия также разделяет **философичность** английской прозы. Ее можно наблюдать в широком тематическом спектре философской лирики. Поэты стремятся осмыслить современный мир, обращаясь к философско-религиозной проблематике, рассматривая проблемы нравственности и личностного становления человека в постиндустриальном обществе, что отражает желание установить диалог с читателем, как с массовым, так и с маргинальным. Проблемы нравственности и личностной самоидентификации затрагиваются в философской лирике Д. Патерсона, П. Леви, Дж. Хилла, М. Донахи и Э. Стивенсон.

Помимо традиционной философичности творчества британских авторов и их любви к истории, в социально-политической лирике Т. Харрисона, Дж. Фентона и С. Армитиджа разрабатывается тема государственности и политического устройства.

Также важно отметить, что генезис постмодернизма в британской поэзии зачастую изучается в тесной связи с **феноменом «женского письма»** и «женской поэзии», нашедшем отражение в научных работах M. Alison, D. Rees-

Jones [147;239;240], D. Kennedy [204;205;263], C. Kennedy [205], Z. Skoulding [255]. При этом исследователи рассматривают как идеологическое, так и формальное в «женской поэзии» – например, особое внимание уделяется прозаической форме стихотворений Ф. Эдкок, К. Э. Даффи, К. Руменс как особому способу организации текста, который характеризует в том числе принцип нелинейности, а также постмодернистские приемы нонселекции и ризомы.

Кроме того, британская «женская поэзия» имеет особое многонациональное лицо. «Обмен поэтическим воздухом» в послевоенной Великобритании во многом происходил за счет постколониальной литературы и на фоне **разворачивания нового мультикультурного общества**. Взглянуть хотя бы на шотландскую писательницу нигерийского происхождения Дж. Кэй, британскую поэтессу французского происхождения П. Пети, поэтессу голландско-украинского происхождения Дж. Лимберг, британскую поэтессу и переводчика из Новой Зеландии Ф. Эдкок и других.

При этом представительницам «женской поэзии» (Ф. Эдкок, И. Боланд, К. Руменс, К. Э. Даффи и др.) во многом пришлось преодолевать не только патриархальную литературную традицию, которая маргинализировала женские голоса, но и т.н. «сепаратистский» радикальный феминизм, господствовавший с конца 1960-х годов. Фокус был обращен, в первую очередь, на **чувство идентичности**, которое преодолело бы данность патриархальной литературной традиции и навязчивый «сепаратистский» феминизм.

В контексте постмодернистской переоценки локального и возвышения его над универсальным, женщины-поэты стремятся исследовать женское восприятие внешнего мира, в том числе через осознание своей идентичности и принадлежности к определенному месту и традиции. Так, детство новозеландки британского и ирландского происхождения Ф. Эдкок прошло в Англии во времена Второй мировой войны. В Новую Зеландию девочка вернулась в возрасте тринадцати лет. Затем она изучала классическую литературу в Университете Виктории в Веллингтоне, а к двадцати четырем годам вышла замуж за новозеландского поэта Алистера Кэмпбелла, родила двух сыновей,

развелась и решила навсегда переехать в Англию. Этот краткий биографический очерк может помочь лучше понять происхождение глубокого чувства безысходности, которое пронизывает ее поэзию. Миграция в раннем возрасте превратила женщину в вечного аутсайдера, что в сознательном возрасте поэтесса назовет скорее преимуществом для писателя, который ничего не принимает как должное. Таким образом, Ф. Эдкок становится, как это выражено в ее стихах, воплощением кочевника: человека, которого терзает чувство «непринадлежности» в сочетании с желанием пустить корни и быть частью своего народа. Схожий опыт постиг и поэтессу Кэрол Энн Даффи.

Эти черты в поэзии «новых поэтов» иллюстрируют в большей мере, конечно, его онтологию, тогда как форма остается разнообразной, а стиль авторов настолько уникальным, что уверенно можно говорить лишь о том самом эстетическом принципе **поэктности**. Более того, если в постмодернистской прозе устойчивое развитие получил жанр романа, то в поэзии прочного фундамента не получил ни один жанр. Поэты-постмодернисты, вслед за прозаиками, активно переосмысливают прошлое и устанавливают диалог с читателем, а также экспериментируют с поэтической формой.

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1

В настоящем разделе были изучены основные определения по проблематике: «современная поэзия» и «новая поэзия» в научных зарубежных источниках, поскольку материал исследования представляет собой оригинальные художественные тексты зарубежного автора.

Далее был проведен комплексный анализ поэтических движений в Великобритании с начала XX века, представляющих собой подспорье для оформления направления «новой» британской поэзии, в рамках которой можно говорить о явлении поэзии постмодернизма. Затем были изложены научные размышления о сущности постмодернизма как типа мышления, явления культуры, философского и эстетического течения, о специфике его парадигмы, комплексе его стилей, о постмодернистских авторских стратегиях, а также изучены основы постмодернистской литературной парадигмы.

Так литературно-критический обзор современной британской поэзии, обзор программных трудов и знакомство с основными положениями и трактовками постмодернизма предоставили возможность определить место постмодернистского дискурса в современном литературном процессе в Великобритании, дать краткое описание его генезису и сделать заключение об особенностях поэзии, ощутившей на себе влияние идей постмодернизма.

Все вышеизложенное дало основания для следующих выводов.

1. После двух мировых войн в Европе, в результате разочарования в законодательном уме, искусство обращается к критическому переосмыслению предшествующего культурного опыта, развитие получают антимодернистские настроения.

2. Тем не менее, оформление литературного направления постмодернизма в Великобритании, отвечающем на запрос «кризиса европейской культуры», происходит только в 1970–80-е годы и, в первую очередь, в прозе.

3. Поэзию постмодернизма англоязычные литературоведы рассматривают как одно из явлений современной «новой поэзии» (contemporary

new poetry), развитие которой приходится на последнюю треть XX века. При этом к современной поэзии (modern poetry) в широком понимании исследователи относят десятки поэтических направлений поствоенного периода.

4. Традиционными в творчестве «новых» поэтов остаются тенденции мультикультурализма, выразительной модели лирики, рифмованной поэзии и циклизации. Особенности «новой» лирики, которая становится предзнаменованием возникновения постмодернистского поэтического дискурса, стали: переосмысление «вечных» тем и обращение к социальной повестке в возрожденной поэзии «свидетельства», а также в поэзии «ответственности», принципы поэклектичности, «необязательности рифмы», перформативности.

5. Авторы все чаще стали обращаться к радикальному пересмотру позиций модернизма и авангарда, отвергнув возможность утопического преобразования жизни с помощью искусства и приняв бытие таким, как оно есть. Искусство стало предельно открытым, так как теперь его задача – не имитация жизни, а доподлинное воспроизведение ее реальных фрагментов. Автор в такой ситуации лишается своего бывшего всемогущества, оформляются новые отношения между читателем и автором, зиждущиеся на принципах сотворчества и гражданской ответственности. На этом фоне искусство обратилось к критическому переосмыслению предшествующего культурного опыта. При этом, частое формальное сходство с авангардизмом породило в британском литературном сообществе дискуссию о природе постмодернизма как таковой, подвергая пересмотру даже само ее явление (возникновение неомодернизма как альтернативного термина).

6. Сущность явления литературного постмодернизма, как и постмодернизма архитектурного или музыкального, онтологически лежит, в первую очередь, за пределами искусства, в области философии, культурологии и психоанализа. Литература стремится преодолеть разрыв между «искусством для образованных» и примитивизмом массовой беллетристики, традиционно обращаясь к экзистенциальным «вечным» темам. На уровне формы,

парадигматически, происходит обращение к идеям релятивизма и нигилизма. Сильное влияние постструктуралистских и деконструктивистских идей, по большей мере французских философов, обусловило, в общих чертах, формирование литературной парадигмы постмодернизма и, как следствие, доминирование ее категорий в художественных текстах (по И. Хассану, это категории неопределенности, фрагментарности, деканонизации, утраты/отказа от «я» и глубины, непоказывания и обнаружения, иронии, гибридизации, карнавализации, перформанса, конструктивизма, имманентности; по И. П. Ильину, это признаки эквивалентности формообразующих, стилистического эклектизма, вторичности, интертекстуальности, референциальности, неполноты дискурса, несистемности, произвольного фрагментирования, повторов, перегруженности аллюзиями и семиотической избыточности; по Н. В. Киреевой, это такие парадигмальные приемы, как авторская маска, двойной код, интертекстуальность, закат метарассказов, нонселекция, пастиш, ризома, телесность, которые обуславливают поливалентную поэтику постмодернизма в литературе.

7. Развитие идей постмодернизма в Великобритании получило свое уникальное преломление. Пальму первенства в этом вопросе следует отдать постмодернистской прозе, а именно – постмодернистскому роману. Отличительными характеристиками британского романа называют историчность (а именно панисторичность) и философичность (часто граничащую с исповедальностью). В его основе игра с традицией, ее критическое переосмысление и новое прочтение.

8. Поэзию, ощутившую влияние идей постмодернизма, как уже было обозначено, зарубежные литературоведы по-прежнему не выделяли в отдельное направление. При этом нами отмечено, что она получила подспорье, не имея своего собственного и достаточно прочного, благодаря стремительному развитию постмодернистской прозы. Речь идет о ее философичности и панисторичности, а также тенденции к реинтерпретации художественных смыслов (античных литератур, Священного писания, исторических событий и других метарассказов), а также прозаической форме лирики. К концу столетия

оформились и некоторые другие характерные черты британской поэзии постмодернизма: разнообразие поэтических «форм» и фокус на феномене «женского письма» и «женской поэзии», определяющем вектор ее развития в русле феминизма и занявшемся, в первую очередь, исследованием вопроса мультикультурализма.

В дальнейшем наше исследование будет опираться на выводы теоретической части работы, что позволит провести литературно-критический анализ поэзии Кэрол Энн Даффи как перенявшем определенные традиции постмодернизма.

РАЗДЕЛ 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИНАМИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА КЭРОЛ ЭНН ДАФФИ

Кэрол Энн Даффи – отмеченная множеством наград британская поэтесса и драматург шотландского происхождения, Поэт-лауреат в 2009–2019 годах, громко заявившая о себе в конце 80–х годов XX века и ставшая одним из наиболее значимых женских голосов в современной Великобритании.

Изучением биографии и творчества в отдельных его аспектах К. Э. Даффи занимались зарубежные исследователи J. Baxter [132], A. Michelis, A. Rowland [267], D. Rees-Jones [238], S. Braud [135;136], J. Wainwright, J. Dowsen, I. Gregson [186], G. Abad [118], S. B. Schoonwater [251], J. Garrett [185], S. J. Roche-Jacques [244], N. R. Sankar [249], H. Tomida [270], Ö. Uzundemir [272], отечественные литературоведы М. Я. Бородицкая [12], Г. М. Кружков [12;69], В. Н. Ганин [15;16], А. И. Кудрявицкий [70], И. А. Жеребкина [51], М. В. Фаликман [97;107], М. В. Цветкова [104;105;106]).

Целью настоящего раздела является рассмотрение литературно-критических основ творчества К. Э. Даффи в рамках постмодернистского поэтического дискурса Соединенного Королевства. Для достижения поставленной цели необходимо выполнить ряд задач: изучить биографию поэтессы; описать основные направления в ее творчестве; дать общий литературоведческий анализ поэтического стиля К. Э. Даффи на раннем и зрелом этапах творчества.

2.1. Ранний период творчества и начало общественного признания К. Э. Даффи

Данный пункт исследования содержит анализ жизненного и творческого пути Кэрол Энн Даффи в их тесной взаимосвязи. Обозначены основные вехи в биографии поэтессы, начиная с ранних годов, связанных с формированием и становлением авторского сознания, рассмотрена творческая эволюция писательницы, в том числе ее обращение к феминизму и утверждение как автора-постмодерниста, – а также последовавшее общественное признание.

Попытки анализа творчества К. Э. Даффи в разрезе тематики и проблематики лирики, а также в отношении ее жанровых особенностей ранее предпринимались зарубежными критиками J. Baxter [132], A. Michelis, A. Rowland [267], D. Rees-Jones [238]. В отечественной науке творчество поэтессы рассматривалось литературоведами и переводчиками М. Я. Бородицкой [12], В. Н. Ганиным [15;16], А. И. Кудрявицким [70], И. А. Жеребкиной [51], Г. М. Кружковым [12;69], М. В. Фаликман [97;107] и др. В трудах, посвященных творчеству К. Э. Даффи, исследователи стремятся, прежде всего познакомить русскоязычного читателя с современной британской поэзией, в широком контексте – с современной англофонной поэзией. Целью таких исследований становится выявление связей между различными поэтическими формами и генеалогиями в рамках образовавшейся во второй половине XX века постмодернистской парадигмы и представление сформулированных адаптивных читательских стратегий. Особое внимание исследователи уделяют концепции «женского письма», а также характерным особенностям и целям феминистской поэзии К. Э. Даффи.

Кэрол Энн Даффи – писательница, чьи произведения включены в учебную программу, – известна прежде всего благодаря своей любовной лирике. Тем не менее, снискала уважение и любовь широкой аудитории и ее социально-политическая поэзия.

Газета «Гардиан» о Кэрол Энн Даффи писала так: «Currently reigning as Britain's first female Poet Laureate, Carol Ann Duffy is also queen of the dramatic monologue. Duffy's poetry gives voice to society's alienated and ignored in an unstuffy but compelling manner, wrestling with ideas about language and identity» [231] / «Кэрол Энн Даффи, первая в Великобритании поэтесса, удостоенная придворного звания [Поэта-лауреата], правит бал драматического монолога. В поэзии Даффи предоставляет право голоса отвергнутым и маргинальным героям. И делает она это в такой небрежной, но убедительной манере, вступая в борьбу с идеями о языке и идентичности» (перевод мой – Л. Г.).

Более того, поэтесса обладает удивительным отличием: ей искренне восхищаются как широкие массы, так и коллеги по цеху. Пишет ли она об

урбанизации, детских переживаниях и семейной жизни или о сложной взаимосвязи языка и национальной идентичности, гендерных стереотипах, борьбе за права человека, в поэзии Даффи находит отражение то, что критик Джоди Аллен-Рэндольф называет «the heroic within the populist» [124, с. 12] / «героическим среди популистского» (перевод мой – Л. Г.). Именно рассмотрение биографии Кэрол Энн Даффи поможет сформировать целостную картину и подоплеку «героического» писательства известной шотландки.

Кэрол Энн Даффи родилась в 1955 году в Глазго, в его бедной и неблагополучной части Горбалс. Кэрол стала старшей и единственной дочерью в семье электромонтера шотландца Фрэнка Даффи и ирландки Мэри Даффи (урожденной Блэк).

Отец Даффи был профсоюзным деятелем и решительным сторонником политики левых и даже безуспешно баллотировался в депутаты от лейбористской партии. Кэрол, с малых лет воспитывавшаяся в левоцентристском духе, унаследовала пристрастие отца к политике лейбористов. Мать Даффи, напротив, вела очень традиционный для шотландки-католички образ жизни: примерная жена и мать, она всецело посвятила себя детям и домашним делам. Дочь не последует примеру матери и выберет путь куда более самостоятельный и независимый.

Детство и юность будущей поэтессы и ее четырех братьев прошли в центральной части Англии, в Стаффорде (Уэст-Мидлендс), на окраине промышленного Севера. Шотландско-ирландское происхождение ее родителей и переезд в Англию уже в раннем детстве повлияли на восприятие автором национальной идентификации. Позже в стихотворении «Изначально» (англ. Originally) Даффи назовет свое детство эмиграцией. Как отмечает Шон О'Брайен, опыт семьи Даффи является частью внутренних экономических миграций, когда шотландцы переселялись на юг в поисках работы. Даффи оказалась в ситуации, когда она не может быть «uprooted or rootless, but not having taken root, Duffy can stand as an emigrant in the country of which she is technically a citizen» [225, с. 160] / «искоренена или лишиться своих корней, но, не укоренившись [на новом месте], она может выступать в качестве эмигранта в

стране, гражданином которой она фактически является» (перевод мой – Л. Г.). Эта перспектива, хотя и тревожная, для дальнейшего творчества поэтессы представляет скорее преимущество. Так, на посту Поэта-лауреата это позволит ей озвучивать как свой опыт, так и опыт всех тех, чей голос ждет быть услышанным, от тех, кто безвестно погиб на полях Первой мировой войны, до тех, кто оказался «за границей» у себя на Родине.

Уже в школьные годы девочку отличала любовь к чтению и желание стать писательницей. В 11 лет Кэрол написала свое первое стихотворение в память об умершем учителе:

«You sat on your desk,
swinging your legs,
reading a poem by Yeats
to the bored girls».

В переводе:

«На столе Вы сидели,
ногами качав,
заскучавшим девчонкам
Йейтса читав» (перевод мой – Л. Г.).

Обучалась юная Кэрол, как и положено дочери ревностных католиков, в школе Сент Остин при женском монастыре (англ. St. Austin's RC Primary School) (1962–1967), а затем в монастырской школе Сент Джозеф (англ. St. Joseph's Convent School) (1967–1970) и Стаффордской школе для девочек (англ. Stafford Girls' High School) (1970–1974). Неудивительно, что лирика поэтессы ощутила серьезное влияние Священного писания – в поэзии Даффи можно встретить множество библейских сюжетов и аллюзий на Ветхий завет. Творчество писательницы хоть и не содержит, в строгом смысле слова, прямых отсылок к религиозным убеждениям автора, тем не менее, отражает чувство глубокой веры. Католическое воспитание и образование также отражается в любви Даффи к сонетной форме, например, поэтесса сравнивает сонет с

молитвой, считая их близкородственными короткими и, что немаловажно, запоминающимися формами [144].

При этом воспитание в семье, по воспоминаниям самой Даффи, было рабочим, а ее отношение к языку скорее определяло чувство стыда: речь рабочего класса казалась девочке позорящей и даже опасной. В доме было мало литературы, юной Кэрол приходилось собирать читательские билеты своих младших братьев, чтобы взять как можно больше книг из местной библиотеки [237].

Тем не менее, благодаря усилиям школьной учительницы Джун Скрайвен, заметившей и поддержавшей талант девочки, издательством Outposts были опубликованы первые стихотворения Даффи. В свою очередь издатель Бернанд Стоун, издавший стихотворения юной поэтессы, позже стал ей хорошим другом и выпустил еще несколько ее поэтических памфлетов.

Окончив школу, Кэрол продолжила образование на философском факультете Ливерпульского университета. Выбор Даффи был без преувеличения продиктован чувствами. Однажды еще в Стаффорде шестнадцатилетняя девушка встретила на концерте рок-группы «Гримс» Эдриана Генри, британского писателя из триады «Ливерпульских поэтов», художника и музыканта. Генри на тот момент было 39 лет. Именно к возлюбленному Даффи и приехала в Ливерпуль.

Встреча оказалась судьбоносной, поэтесса вспоминает: «Adrian [Henri] was a very charismatic presence and a very generous man. He came from this other world which was very different to my quiet little market town. I was used to going to church, working in a hairdresser's on Saturday and writing my poems» [237] / «Эдриан был еще тем харизматом и очень щедрым человеком. Он явился из совершенно иного мира, разительно отличавшегося от моего тихого маленького мещанского городка, где я привыкла ходить в церковь, по субботам работать в парикмахерской и писать стихотворения» (перевод мой – Л. Г.). Яркая художественная сцена города с ее поэтическими перформансами произвела сильное впечатление на юную поэтессу и повлияла на формирование в творчестве писательницы эгалитарного подхода к поэзии.

Генри стал партнером и ментором Даффи, в 1977 году пара вместе издала памфлет «Красавица и Чудовище» (англ. *Beauty and the Beast*), – «an early example of the trend to fuse popular tales with 'high' art forms such as poetry» [267, с. 6–7] / «ранний пример [в творчестве К. Э. Даффи] смешения поэзии как формы высокого искусства с поп-артом» (перевод мой – Л. Г.) и появления в творчестве поэтессы реинтерпретированных художественных смыслов.

Тем временем в личной жизни пары зрел разлом: Даффи с детства мечтала о большой семье, но Генри, который был намного старше, не хотел детей. Так, девушка вынуждено отказалась от детской мечты и вместо этого сосредоточилась на литературной карьере. К этому времени относят все те работы, издание которых сама Даффи причисляет к раннему периоду творчества (до 1985 года): первый поэтический сборник «Плотский флюгер и другие стихотворения» (англ. *Fleshweathercock, and Other Poems*, 1974) (поэтессе было 19 лет – прим. Л. Г.), памфлет «Последняя пятая песнь» (англ. *Fifth Last Song*, 1982), пьесы «Уводи моего мужа» (англ. *Take My Husband*, 1982) и «Пещера грез» (англ. *Cavern of Dreams*, 1984), которые были поставлены в драматическом театре Ливерпуля еще во время учебы Даффи в университете, а также поэтический сборник «Стоя обнаженной» (англ. *Standing Female Nude*, 1985), заглавное стихотворение которого становится манифестом творчества писательницы на все последующие годы, дав развитие идеям феминистского толка и оформлению методологической концепции «женского письма».

Важно отметить, что театральные постановки ранних произведений очертили особенности поэтической формы и синтаксиса монологической и диалогической речи в лирике поэтессы: зачастую в поэзии Даффи соблюдается принцип сложной семантической структуры сценического диалога, когда «реплика, помимо отношения к объекту высказывания, вступает в целый ряд последующих семантических связей» [72, с. 188].

Творческий союз Кэрол Энн Даффи и Эдриана Генри просуществовал до 1982 года. «He gave me confidence. He was great. It was all poetry and sex, very heady and he was never faithful. He thought poets had a duty to be unfaithful» [237] /

«Он вселил в меня уверенность. Он был великолепен. Сплошная лирика и эротика. Опыняющий мужчина, он никогда не был мне верен и считал, что поэты не обязаны хранить верность» (перевод мой – Л. Г.). Генри, в свою очередь, считал Даффи талантливой поэтессой, которая «was always going to make it as soon as she found the right direction» [237] / «всегда жаждала достичь успеха, стоило ей только начать двигаться в правильном направлении» (перевод мой – Л. Г.). Критики сходятся во мнении, что сатирическое стихотворение «Красная Шапочка» (англ. Little Red-Cap), которое позже было опубликовано в сборнике «Вечная жена» (англ. The World's Wife), повествует о 12-летней истории их отношений.

Тем не менее, влияние поэта на творческий путь писательницы трудно переоценить. Именно Генри познакомил Даффи с сюрреализмом и поэзией перформанса. Легкость поэтического стиля автора тоже часто объясняется тесной связью с объединением поэтов, к которому принадлежал Эдриан Генри: «В своих произведениях Даффи пытается сочетать такие качества, как простоту, ясность и доступность для массового читателя <...> и в то же время сложность поэтического взгляда на реальность и многоликость авторского “Я”» [16]. Автор книги «История английской литературы» (англ. A History of English Literature) Майкл Александер называет поэтический стиль поэтессы ничем иным, как чревовещанием [121, с. 381]. Популярность поэтессы росла именно благодаря прямоте и простоте ее письма, любовь к которым она открыто признавала: «I'm not interested in words like 'plash,' you know, Seamus Heaney words, interesting words. I don't like them. I like to use simple words but in a complicated way» [160, с. 75] / «Знаете, мне не нравятся слова вроде plash, эти занимательные слова, которые можно встретить у Шеймуса Хини. Не нравятся они мне. Я люблю использовать простые слова, но сложным образом» (перевод мой – Л. Г.).

В это же время Даффи оказывается свидетелем эпохи «тэтчеризма». Великобританию настигает противоречивая и жесткая политика Маргарет Тэтчер. На родине Кэрол в Шотландии политику Тэтчер не приветствовали, ряд шагов, предпринятых премьер-министром, в том числе сворачивание

социальных программ, закрытие непрофильных рудников, повлекшее за собой рост безработицы среди шахтеров, вызвали острую критику со стороны общества, в особенности рабочего класса, из рядов которого вышла Даффи. Активизировались и шотландские сепаратисты, уверенные в том, что Тэтчер пошатнула благосостояние страны. Политическая ситуация в регионе, являющимся, по мнению профессора Мэрилин Рейцбаум, на протяжении 300 лет колонизированным государством [148, с. 166], где органы самоуправления не появились даже после референдума 1979 года о передаче власти от центрального британского парламента местному шотландскому органу власти (предложение было поддержано большинством голосом, но не ратифицировано – прим. Л. Г.), привела к тому, что позже стали называть феноменом самоотчуждения (англ. Othering). По утверждению критика Шона О'Брайена, «the Scot in English company [is] burdened with the role of <...> the inherently proletarian race» / «шотландец, по сравнению с англичанином, всегда наделен ролью <...> заведомо пролетарской расы» [225, с. 264]. Так возникли небеспочвенные опасения, что уникальная культура Шотландии будет подавлена и сметена однородностью тэтчеризма единой Британии (англ. the one-Britain homogeneity of Thatcherism) [120, с. 2].

Эта важная веха в истории современной Великобритании отразилась на картине мира поэтессы. Именно в этот период, еще до вхождения Даффи в список претендентов на пост Поэта-лауреата, лирика поэтессы уже создает яркое изображение современного британского общества, а ее работы демонстрируют «a sharp awareness of how the social power dynamic between empowered and disempowered groups of people developed in Britain during and after the Thatcher regime» [267, с. 106] / «четкое понимание того, как именно развивалась динамика власти, построенной на отношениях администрации и граждан, в Британии во время и после режима Тэтчер» (перевод мой – Л. Г.). Начиная с конца 80–х годов XX века «Carol Ann Duffy would draw upon these urban, industrial environs undergoing economic changes under Thatcher and altered demographics of race, ethnicity, and class in a post-empire Britain» [207, с. 194–195] / «Кэрол Энн Даффи остановится на изображении городских промышленных

районов, переживающих экономические изменения при премьер-министре Маргарет Тэтчер и изменившихся демографических показателях (раса, этническая принадлежность, класс) в постколониальной Британии» (перевод мой – Л. Г.). На этот факт указывают автор антологии «Современная британская женская поэзия и лирический субъект» Л. Киннахан.

В стихотворении «Кража» (англ. *Stealing*), написанном Даффи в 80-х годах прошлого века «as a response to the way the Tory government created a culture of greed, selfishness and disenfranchisement which ignored and ostracised the working-class» [141] / «как ответ правительству Тори, создавшему культуру жадности, эгоизма и несоблюдения гражданских прав, игнорирующему и подвергающему гонению рабочий класс» (перевод мой – Л. Г.) находим односложные предложения, русскоязычному читателю невольно навевающие манеру Блока с его исключительной силой внушения.

«The most unusual thing I ever stole? A snowman.

Midnight. He looked magnificent; a tall, white mute
beneath the winter moon.

<...>

A stranger's bedroom. Mirrors. I sigh like this – Aah.

<...>

...Again. Again. My breath ripped out
in rags. It seems daft now. Then I was standing
alone among lumps of snow, sick of the world.

Boredom. Mostly I'm so bored I could eat myself» [167, с. 33].

С другой стороны, профессор Джеффри Скоблов в альманахе «Антология поэзии XX века» под редакцией Н. Робертса выражает мнение о том, что шотландские поэты Нового поколения, к которым автор причисляет и Даффи, «have looked for ways to turn their backs on the problem of Scottishness, as part of a general counter-attack on the more macho elements and self-importance of the national tradition» [115, с. 327] / «ищут способы не обращать внимание на

проблему шотландскости. Они настроены против маскулинных элементов и идеи национальной самозначимости» (перевод мой – Л. Г.).

После окончания университета Даффи сначала работала сценаристом и автором игрового шоу для Granada Television, а расставшись с Эдрианом Генри, поэтесса в 1982 году переезжает в Лондон, где получает стипендию К. Дэй-Льюиса и становится писательницей в школах лондонского Ист-Энда. Ее восхождение на литературный Олимп началось в 1983 году с победы в Национальном конкурсе поэтического общества со стихотворением *Whoever She Was*. В 1984 году Даффи одержала еще одну победу на поэтическом поприще, получив Премию Эрика Грегори. Таким образом, к 1985 году, когда вышел дебютный «зрелый» сборник поэтессы – «Стоя обнаженной» (англ. *Standing Female Nude*), Даффи получила широкое признание британского читателя, а ее творческий путь разделился на «до» и «после».

В конце 80–х годов XX века Кэрол Энн Даффи читает лекции и состоит литературным критиком в газете «Гардиан», либеральной левой газете Великобритании, связь с которой автор сохранила и до наших дней (газета в числе первых публикует новые стихотворения и интервью К. Э. Даффи – прим. Л. Г.), а также редактором поэтического издания «Эмбит».

Параллельно с активной редакторской деятельностью Даффи формируется как «зрелая» поэтесса, в этот период творчества она проявляет себя как «представительница феминистской поэзии» [16], [99], «the figurehead of New Generation» [180, с. 22] / «положившая начало Новому Поколению [поэтов]» (перевод – Л. Г.). «Carol Ann has vindicated the faith people had in her then by becoming an indisputable popular poet alongside Heaney. The poet's poet in 1994, she is quite clearly now the People's (poet)» [180, с. 22] / «Кэрол Энн оправдала оказанное ей доверие публики, став, бесспорно, самым популярным поэтом наравне с [Шеймусом] Хини. Став фаворитом коллег по цеху в 1994 году, теперь она совершенно точно народный фаворит» (перевод – Л. Г.).

Творчество авторов Нового поколения, чья поэтическая эстетика сочетала богатый лиризм с социальной критикой, часто сравнивают с работами Филипа Ларкина. Неизбежно сравнение стилистического сходства поэзии Даффи и

Ларкина. Это и богато текстурированный звуковой рисунок, и пристрастие к ассонансу и рифме, и тематические пересечения. Даффи разделяет понимание Ларкиным неурядиц современной жизни и демонстрирует взгляд документалиста в своей способности улавливать изменчивость мира и отмечать низменность человека. Тем не менее, в ее стихотворениях есть место юмору и остроумной чувствительности.

Этот период ознаменован для биографии Даффи еще и событием очень личным: в возрасте почти 40 лет в 1995 году у нее с английским писателем Питером Бенсоном родилась дочь Элла. При этом они никогда не жили вместе. Такой шаг Даффи описывает как сознательное решение завести ребенка и рассказывает о рождении дочери так: «The minute I had Ella it was like walking into this wonderful new world. Everything changed. My previous life just floated away like an empty ship. Having her was better than anything, certainly better than writing poetry, but then I think any parent would say that» [237] / «В ту минуту, когда родилась Элла, я словно попала в совершенно новый чудесный мир. Все изменилось. Моя предыдущая жизнь просто уплыла, как пустой корабль. Рождение ребенка стало лучшим, что со мной случалось, и это куда лучше, чем писать стихи, но я думаю, что любой родитель сказал бы так же» (перевод мой – Л. Г.). Появление в жизни писательницы дочери, тем не менее, дало развитие в творчестве автора новому направлению детской поэзии, а скорый литературный триумф альманаха «Вечная жена» привлечет внимание общественности и к личной жизни матери-одиночки Даффи, воспитывающей дочь с тогдашним партнером, шотландской поэтессой Джеки Кей.

К рубежу веков Даффи подходит в статусе узнаваемого автора, обладателя ряда престижных поэтических наград. Не удивительно, что в 1999 году поэтессе прочат звание Поэта-лауреата, после того как пост отказался возглавить Ш. Хини. Но Кэрол Энн Даффи уступает Эндрю Моушену (годы лауреатства: 1999–2009), и, как многие полагают, незаслуженно, а лишь по политическим и гендерным причинам. В Великобритании с незапамятных времен в национальном общественно-политическом дискурсе придворные поэты играли немаловажную роль, а потому правительству нужна была фигура

эстеблишмента, которой Даффи не являлась. Более того, государственные чиновники опасались выбора представителя ЛГБТ-сообщества, учитывая, «how it might play in middle England» [273] / «какой отклик это могло бы получить у английского среднего класса» (перевод мой – Л. Г.), традиционно сторонников консервативных или правых взглядов.

Тем не менее, 10 лет спустя поэтесса, которую к тому времени считали «a “mainstream” poet, by virtue of her popularity, awards, and publishing support by major houses» [207, с. 196] / «благодаря популярности, наградам и поддержке крупных издательских домов, автором мейнстримным» (перевод мой – Л. Г.), была избрана Поэтом-лауреатом. Ее появление на этом посту в 2009 году было отсроченным и потому долгожданным. Кэрол Энн Даффи стала первой шотландкой, кому присваивалось это звание, за всю историю титула.

Конечно, взаимопроникновение литературы и политики нельзя назвать новым, а в обязанности Даффи на придворном посту входило отзываться на памятные события в королевской семье. Однако поэтесса сумела создать новый образ лауреата. Она бросила вызов традициям, отказавшись от сугубо церемониальной функции, и посвятила 10 лет лауреатства, с одной стороны, как лицо с открытой гражданской позицией, критике социального строя, а с другой стороны, популяризации поэзии в британском обществе. И успех ей был обеспечен, ведь сам факт того, что женщина возглавила этот пост, уже внес существенные изменения в традицию.

К этому наиболее значимому этапу творчества поэтессы относят следующие сборники: «Продажа Манхэттена» (англ. *Selling Manhattan*, 1987) [167], «Тем временем» (англ. *Mean Time*, 1993) [162], «Вечная жена» (англ. *The World's Wife*, 1999) [174], «Евангелие от Женщины» (англ. *Feminine Gospels*, 2002) [159], «Восторг» (англ. *Rapture*, 2005) [166], «Пчелы» (англ. *The Bees*, 2011) [170], «Искренность» (англ. *Sincerity*, 2018) [168], многим из которых были присуждены престижные литературные премии (премия С. Моэма за сборник «Продажа Манхэттена», Уитбредовская и Форвардская премии за альманах «Тем временем», премия Т. С. Элиота за сборники «Восторг» и

«Пчелы»). Они же и станут материалом изучения в следующем пункте настоящего исследования.

2.2. «Женское письмо» «зрелого» периода творчества К. Э. Даффи

Данный пункт исследования содержит анализ тематики, проблематики и специфики поэтической формы лирических произведений, относящихся к «зрелому» творчеству Кэрол Энн Даффи, в рамках постмодернистского дискурса.

Разделение на ранее и зрелое творчество принадлежит самой Кэрол Энн Даффи. Произведения, принадлежащие к данному периоду написаны в период с 1985 года и по настоящее время. Начало нового периода в творчестве автора связано с разрывом с Эдрианом Генри и переездом в Лондон, а затем – в Манчестер. «Зрелая» лирика отличается от ранних работ утверждением и развитием идей феминизма в авторской картине мира и самосознании и постмодернистского релятивизма в отношении лирической формы. В этот период в творчестве писательницы оформляются три основных направления: «женское письмо», общественно-политическая лирика и детская поэзия. Такая творческая разноплановость позволяет исследователям говорить о «поэтической смелости» писательницы.

Философия постмодернизма является наиболее приемлемой для обоснования специфики женского самосознания, а значит, и женской вовлеченности в процесс творчества, направленного, по утверждению И. А. Жеребкиной, на освобождение от «маскулинистского» типа языка и опровергающего единую истину, традиционные представления, о тексте в том числе [51]. К вопросу женского творчества европейская, в большей степени французская, феминистская критика обратилась еще в начале 60–70-х годах XX века. Это вовсе не значит, что до этого времени путь представительницам прекрасного пола в литературу был заказан. Женщины писали с давних времен, их творчество изучалось и продолжает изучаться, но особого внимания заслуживает именно явление «женского поэтического письма» в контексте идей постмодернизма, когда стиль представляется таковым, который пытается выйти

за пределы правил, в том числе лингвистических, существующих в «патриархальной системе» (идея разработана Элен Сиксу в работе «Хохот Медузы» (1975), там же впервые появляется термин *écriture féminine*).

Постмодернистский поэтический дискурс направлен на поиски новых форм, жанров и выразительных средств. При этом в творчестве Кэрол Энн Даффи зачастую основным критерием представляется не изменения формы или излюбленный авторами-постмодернистами мультиформализм, а все-таки многообразие стилизованных либо реинтерпретированных известных сюжетов сквозь призму новой реальности, в том числе сквозь призму женского мировоззрения. С одной стороны, в отношении поэтической формы Даффи отказывается от иерархической структуры, сконцентрировавшись на внутренней рифме, игре слов и графических средствах, но с другой стороны, автор часто обращается к античной литературе и мифологии, Священному писанию, притчам, мировой «сокровищнице литературы», известным историческим событиям и их героям за ответами на «вечные» вопросы. Такой высокий уровень концентрации сюжетов позволяет исследователям называть стихотворения Даффи «спрессованными новеллами» [41].

О соотношении формы и содержания Кэрол Энн Даффи, тем не менее, исследователи говорят как о «the most original attempts to square the circle of verbal ingenuity and political seriousness take place» [115, с. 574] / «весьма оригинальных попытках возвести квадрат из круга словесной изобретательности и политической серьезности» (перевод мой – Л. Г.).

«Женское письмо», занимающее центральное место в творчестве Кэрол Энн Даффи, к концу 80-х годов XX столетия ненадолго потеснит разработку авторской концепции политической сатиры, направленной на обличение политики тэтчеризма. При этом важно отметить, что интерес к теме отношений человека и государства несколько угас лишь затем, чтобы сатира в новом, феминистском, качестве с новой силой разразилась в сборниках «Вечная жена» и «Евангелие от женщины», а собственно общественно-политическое направление – после вступления на пост Поэта-лауреата.

Активное развитие в творчестве автора теория «женского взгляда» получила на рубеже веков и именно поэтому рассматривается исследователями в контексте постмодернистских идей, наиболее приемлемых для обоснования специфики женского самосознания и индивидуального стиля. Более того, признание своего творчества и его популярность, а также начало разработки феминистской концепции гендерных отношений, пришедшуюся на конец 80-х годов XX века, Даффи представляет как «признание заслуг всей замечательной поэзии, которую пишут женщины, а не как признание одной поэтессы» [99].

Рассматривая художественный мир феминистской поэзии Кэрол Энн Даффи, построенной на реинтерпретации заимствованных сюжетов, можно обнаружить общие тенденции, которые сводятся на онтологическом уровне к разработке круга тем и переосмыслению ряда проблем. Кристин Джин Даунер описывает «женское письмо» Даффи так: «[she] moves out of her experiences of white woman, feminist, lesbian, and Scottish, to meet with and be conscious of different perspectives <...> Through these acts of transgressing, Duffy shapes for the reader multiple realities, instead of perpetuating fixed representations that exclude marginalized experiences» [152, с. 4] / «автор выходит за рамки опыта белой женщины, феминистки, лесбиянки и шотландки, исследует и постигает отличные от ее собственной точки зрения <...> Посредством такой трансгрессии поэтесса создает для читателя множество реальностей, вместо того чтобы увековечивать фиксированные представления, исключая маргинальный опыт» (перевод мой – Л. Г.), что в конечном итоге помогает избежать «the tendency to construct theory that generalizes from the experiences of Western, white middle-class women» [236, с. 209] / «тенденции к построению теории, обобщающей опыт западных белых женщин из среднего класса» (перевод мой – Л. Г.).

«A range of elided or marginalized subjectivities are addressed in Duffy's poetry, including those that speak to her own self identifications with lesbianism and nationalistic politics» [207, с. 196] / «в поэзии Даффи обращается к ряду игнорируемых или маргинальных мнений, в том числе к тем, которые говорят о

ее собственной самоидентификации с лесбиянством и националистической политикой» (перевод мой – Л. Г.).

«Женское письмо» поэтессы условно можно разделить на интимную и феминистскую лирику, тем не менее, эти два направления органично переплетаются. Изображение любовных переживаний и актов чувственности, изучение психологии брачного союза представляются сквозь призму специфики гендерных отношений, природы женского мировоззрения, в том числе единства чувственного и рационального начал.

Тема неравенства и проблема разной социальной ценности полов. Центральной темой в феминистской лирике Даффи становится тема неравенства в социальном плане, часто проявляющегося в насилии физическом и психологическом. Впервые эта тема появляется в сборнике **«Стоя обнаженной»** (англ. *Standing Female Nude*) [169], вышедшем в 1985 году, а его заглавное стихотворение с одноименным названием станет манифестом и к настоящему сборнику, и к последующим «женским» трудам: поэтическому бестселлеру **«Вечная жена»** (англ. *The World's Wife*) и альманаху с громким названием **«Евангелие от женщины»** (англ. *Feminine Gospels*).

Лирический голос стихотворения **«Стоя обнаженной»** принадлежит натурщице, долгое время позирующей известному художнику. Бедная женщина мерзнет в холодной комнате ради few francs (нескольких франков). Героиня мысленно пытается примириться как с ситуацией, в которой она оказалась, так и со своим зависимым положением. Красота женского тела представляется бессмысленной, так как женщина вынуждена зарабатывать деньги, позируя художнику.

«Six hours like this for a few francs.
Belly nipple arse in the window light,
he drains the colour from me. Further to the right,
Madame. And do try to be still.
I shall be represented analytically and hung
in great museums. The bourgeoisie will coo

at such an image of a river-whore. They call it Art» [169, с. 44].

В переводе:

«За шесть часов я получаю сущие гроши.

Живот соски и зад – никакой души – при свете дня
он выжал сок весь из меня. Голову вправо
и не двигайтесь, Госпожа.

Ко мне подход нужен аналитический и висеть мне
в музеях величественных. Будут ворковать буржуа
при виде такой картины статической. Искусство!» (перевод мой – Л. Г.).

Считается, что на создание этого стихотворения Даффи вдохновила картина Жоржа Брака 1908 года «Большая обнаженная». Благодаря этой аллюзии читатель узнает больше о контексте стихотворения: автор помещает происходящее во Францию, время повествования – начало 1900-х годов.

«Maybe. He is concerned with volume, space.

I with the next meal. You're getting thin,

Madame, this is not good. My breasts hang

slightly low, the studio is cold. In the tea-leaves

I can see the Queen of England gazing

on my shape. Magnificent, she murmurs,

moving on. It makes me laugh ...» [169, с. 44].

В переводе:

«Возможно. Ему интересны объемы, пространство.

Мне – где достать на обед. Вы стали худой,

Госпожа, это нехорошо. Моя грудь обвисла

голая, в студии холодно. Гадаю на гуще из чая

и вижу, как королева Англии, в галереях гуляя,

любуется телом и бормочет как я прекрасна,

право. Смешно, не то слово ...» (перевод мой – Л. Г.).

Брак – французский художник-кубист – представлен как холодный и бесчувственный мужчина, который видит в женщине-натурщице лишь средство для достижения цели.

«... His name
is Georges. They tell me he's a genius.
There are times he does not concentrate
and stiffens for my warmth.
He possesses me on canvas as he dips the brush
repeatedly into the paint. Little man,
you've not the money for the arts I sell.
Both poor, we make our living how we can.
I ask him Why do you do this? Because
I have to. There's no choice. Don't talk.
My smile confuses him. These artists
take themselves too seriously. At night I fill myself
with wine and dance around the bars. When it's finished
he shows me proudly, lights a cigarette. I say
Twelve francs and get my shawl. It does not look like me» [169, с. 44].

В переводе:

«... Его зовут
Жорж. Говорят, он вылитый гений.
Но иногда ему трудно собраться, застыв
при виде тела, излучающего теплоту.
На холсте я в его власти, когда он окунает кисти
в краску. Как ты жалок, я дам тебе подсказку:
У тебя нет денег на то искусство, что я продаю.
Оба бедны, сводим с концами концы, как можем.
Я спрашиваю его, зачем тебе это? Я должен.
Выбора нет. Помолчи.
Моя улыбка смущает его. Эти художники

слишком к себе строги. А по ночам я пью вино
и танцую в баре. Закончив картину, гордо ее показывает,
закуривает. Я подвожу итог:

Двенадцать франков, оставь себя шаль. Я не я. Эпилог.» (перевод мой –
Л. Г.).

Таким образом, Даффи поднимает проблему разной социальной ценности полов в условиях современной реальности. Художник, живший и творивший в недалеком XX веке, становится олицетворением утилитарности культуры.

Тема патриархальной несправедливости и проблема женской чувственности. Общественное признание к «женской лирике» Даффи приходит в 1999 году с выходом в свет сборника «Вечная жена» (англ. *The World's Wife*) [174], обыгрывающего устойчивое выражение *all the world and his wife* (рус. все без исключения, все высшее общество). Следующим в череде «женских» альманахов Даффи издает поэтический сборник «Евангелие от женщины» (англ. *Feminine Gospels*, 2002), поэтическое исследование женского опыта с силой сатиры, равной силе евангельской истины. Таким образом, отмечается преемственность гендерного вопроса в стихотворениях Даффи, а также его связь с обличающей постмодернистской сатирой [118, с. 7].

В сборнике «Вечная жена», поэтическом «собрании воображаемых монологов порой воображаемых же, а порой и реальных жен великих людей» [97], поэтессой в полной мере разрабатывается теория «женского взгляда»: «*wives and partners from Mrs Midas to Mrs Darwin rewrite myth and history from a female perspective, to satirical and broadly comic effect*» / «жены и партнеры от миссис Мидас до миссис Дарвин переписывают мифологию и историю с женской точки зрения, сатирично и комично» [115, с. 580].

Позже, в 2006 году, в свет выйдет книга «Пенелопиада» (англ. *The Penelopiad*) канадской писательницы Маргарет Этвуд, вдохновленной, очевидно, работой Даффи в том числе. Автор предлагает читателю новую версию историю отношений Одиссея и Пенелопы.

Для сборника писательница заимствует общеизвестные сюжеты и обращается к пересмотру истории человечества, «написанной», как правило, в патриархальном ключе. В центре внимания – возмущенные супруги известных государственных деятелей, ученых, писателей, мифологических и библейских персонажей и литературных героев. Таким образом, Даффи обращается к теме патриархальной несправедливости и проблеме женской чувствительности. «Вечные жены», к чьим чувствам общество ранее не проявляло интереса, высмеивают своих мужей и «мужской мир» в целом, изображенный в лирике Даффи весьма комично, а порой и вовсе гротескно.

Как уже было отмечено Марией Фаликман, «Вечная жена» – собрание женских монологов. В этом немаловажном факте находит отражение тенденция Даффи писать именно монологи. Многие зарубежные исследователи отмечают драматический монолог как «her signature form» [116, с. 196] / «ее коронный прием» (перевод мой – Л. Г.).

О традиции драматического монолога в английской поэзии, что применимо и к творчеству Кэрол Энн Даффи, исследователь Гленнис Брайон говорит, что «tendency of dramatic monologues, no matter what their particular focus, always appears to be to question rather than to confirm» [139, с. 100] / «тенденция драматических монологов, независимо от их конкретной направленности, всегда, по-видимому, заключается в том, чтобы подвергать сомнению, а не подтверждать» (перевод мой – Л. Г.). Поскольку такая форма обладает «dynamic of self and context» [139, с. 100] / «динамикой самости и контекста» (перевод мой – Л. Г.), она предлагает поэтам эффективное средство критики, средство, которым Даффи пользуется виртуозно. Так, литературные критики отмечают, что «Duffy's dramatic monologues often point to the participation of this lyric convention in maintaining an ideology of selfhood dependent upon the processes of “othering” of rendering subjectivities unrecognizable except within specific, privileged articulations of selfhood, be they sexually defined, racially demarcated, class-linked, or nationalistic» [116, с. 196] / «драматические монологи Даффи часто указывают на склонность придерживаться в лирике идеологии «самости», зависимой от процессов

«отчуждения», когда субъективное предстает неузнаваемым, за исключением специфических, избранных проявлений самости, будь то сексуально, расово, классово или национально обусловленных» (перевод мой – Л. Г.).

Таким образом, поэтесса использует драматический монолог в качестве социальной критики, предоставив право голоса тем, кто маргинализован обществом, и исследует вопросы «representation and communication» [139, с. 119] / «репрезентации и коммуникации» (перевод мой – Л. Г.). В то же время в центре внимания автора оказывается нечто большее, чем судьба одного лирического героя: «Duffy's characters speak more than they know they speak, but not so much about themselves – it is not character per se that seems to be Duffy's first interest – as about a larger society's values, its language and images» [125, с. 850] / «Герои Даффи говорят больше, чем знают. При этом они говорят не о себе (кажется, вовсе не герой сам по себе представляет интерес для поэтессы), но о ценностях общества [в котором они живут], его языке и образах» (перевод мой – Л. Г.), важных аспектах национальности для автора.

Для сборника «Вечная жена» характерно разнообразие поэтической формы и превалирование свободного стиха. Стоит отметить, что всему собранию стихотворений в целом присущ повествовательный тон. Весомой является эпическая составляющая во включенных в труд стихотворениях Little Red-Cap, front Mrs Tiresias, Mrs Quasimodo, The Devil's Wife, Eurydice, Mrs Beast. Помимо них, многие стихотворения Даффи отличает прозаическая манера повествования и большой объем (Queen Herod, Mrs Midas, Queen Kong, Circe, Mrs. Lazarus Pygmalion's Bride The Kray Sisters). Также в альманахе встречаются малые формы, например, пятистишие «Миссис Икар» (англ. Mrs Icarus) или трехстишие «Миссис Дарвин» (англ. Mrs Darwin). Раскрыть проблему взаимосвязи женского тела и духа, чувственного и рационального помогает именно изображение нелепого в своей бездуховности и бесчувственности мужского мира.

В автобиографичном произведении «Красная Шапочка» (англ. Little Red Cap), которое открывает сборник, Даффи развивает тему патриархальной несправедливости и отдает дань проблеме женской чувственности. Народная

сказка Little Red Riding Hood становится поприщем, на котором поэтесса вымещает всю боль, вынесенную ей из отношений с Эдрианом Генри, поднимая тем самым вопросы неудачного замужества, неравноправного брака и гендерной иерархии. Более того, автор высказывает мнение о том, что детская сказка часто становится отражением предубежденного и стереотипного восприятия мирового господства мужского пола и отношений между мужчиной и женщиной в целом. По ее мнению, фольклор в том числе формирует понятие о гендерном порядке.

Стихотворение доподлинно рисует картину встречи юной Кэрол с писателем Эдрианом Генри. Когда в Стаффорде молодая девушка встретила на поэтических чтениях матерого британского писателя из триады «Ливерпульских поэтов», то последовала за ним в Ливерпуль. В стихотворении новое место жительства автор метафорично изображает как дремучий лес – олицетворение взрослой жизни.

«He stood in a clearing, reading his verse out loud
in his wolfy drawl, a paperback in his hairy paw,
red wine staining his bearded jaw. What big ears
he had! What big eyes he had! What teeth!
In the interval, I made quite sure he spotted me,
sweet sixteen, never been, babe, waif, and bought me a drink,
my first. You might ask why. Here's why. Poetry» [174, с. 3].

В переводе:

«Посреди поляны, окружен нирваной, вслух читал свой стих.
Волчьего манера рыка, в волосатой лапе книга,
красное вино у клыка. Бородища и глазища!
Уши в пол-лица! Зубища!
Перерыв. Старалась я не зря, он немедля захватил меня.
Шестнадцать – в пору проявить себя. Была бы отчая, а так
ребенок беспризорный. Глотнула первый раз вина. Зачем? Поэзия.»
(перевод мой – Л. Г.)

Познав взрослую жизнь, юная поэтесса разочаровывается. Ее возлюбленный перестает быть для нее идиолом, а его творчество – иконическим. Она больше не хочет быть «добычей», быть «за» мужем, когда она определенно чувствует в себе силы творить сама.

Осознав свое зависимое положение, женщина решается на хитрость и коварство, которым обладал герой детской сказки, и без тени сожаления расправляется с глупым пустословным мужем.

«But then I was young — and it took ten years
in the woods to tell that a mushroom
stoppers the mouth of a buried corpse, that birds
are the uttered thought of trees, that a greying wolf
howls the same old song at the moon, year in, year out,
season after season, same rhyme, same reason. I took an axe
to a willow to see how it wept. I took an axe to a salmon
to see how it leapt. I took an axe to the wolf
as he slept, one chop, scrotum to throat, and saw
the glistening, virgin white of my grandmother's bones.
I filled his old belly with stones. I stitched him up.
Out of the forest I come with my flowers, singing, all alone» [174, с. 3].

В переводе:

«Была я очень молода. Прошло с тех пор немало лет, их десять.
Все изменилось. Гриб прекрасно подойдет, заткнуть чтоб трупу рот.
Птичья песня лишь в лесу красна, воспевает дерево она. А волк седой,
что воет на луну, как оказалось, воет песнь одну из года в год.
И время так тянулось, рифма стыла. Я взяла топор тогда, и завывала
береста. Я взяла топор тогда, семга
выпрыгнула из пруда. Я взяла топор тогда, волк
во сне почуял мор. Вор костей не соберет,
что сверкают белизной, жизни бабушки ценой.
В брюхо старое войдет камней охапка. Его зашью я хватко.

Нет повесе. Прочь из леса. В руках – ромашки. Пою бедняжке.» (перевод мой – Л. Г.)

На устоявшийся порядок, где женщины оказываются во власти мужчин,веря им свою жизнь, указывает и упоминание бабушки Красной Шапочки, которая по сюжету чуть было не поплатилась жизнью в брюхе у Волка. Она, как и сотни других женщин, целые поколения женщин, была слишком доверчива по отношению к мужчинам. Своим поступком лирическая героиня Даффи отмщает за всех женщин, веками страдающих в оковах, созданных для них патриархальным миром. Таким образом, отдав доминирующую позицию женщине, писательница впервые нарушает классическую гендерную иерархию.

И хотя успех поэтессы и указывает на то, что отношение к женщинам и женщинам-писательницам в частности немало изменилось за ее творческую жизнь, в интервью с Джанет Уинтерсон Даффи по-прежнему вспоминает, что в ее ранние годы поэты-мужчины были «both incredibly patronizing and incredibly randy» [161] / «невероятно покровительственны и похотливы», что не могло сказаться на авторском восприятии диалога полов и внесло свои коррективы в полемику о женско-мужских отношениях.

Личный опыт не ограничивается изображением отношений Кэрол Энн Даффи и Эдриана Генри в стихотворении «Красная Шапочка». Стихотворение перекликается с другим сюжетом сборника – историей лесной нимфы Эвридики, очарованной творчеством влюбившегося в нее легендарного поэта Орфея, где также описана сила творческого потенциала женщины, оказавшейся в тени своего мужа.

«Эвридика» (англ. Eurydice) иллюстрирует подход к традиционным формам, который требует от поэта искать «for missing or unspoken truths» / «недостающие или невысказанные истины» (перевод мой – Л. Г.) и находить «something hard and truthful in the story <...> some kind of autobiographical element <...> an emotional or intellectual truth» [273] / «то жесткое и правдивое в истории <...> какой-то автобиографический элемент <...> эмоциональную или интеллектуальную правду» (перевод мой – Л. Г.).

Большая стихотворная повествовательная форма и обращение к большой аудитории позволяет рассматривать произведение как поэму. Вовлечение читателя происходит уже с первых строк и на протяжении всего стихотворения. Лирическая героиня неформально обращается к своим читательницам. Это больше похоже на разговор подруг или сеанс у психотерапевта.

Эвридика у Даффи – откровенный рассказчик. Автор еще раз акцентирует внимание на том, что неотъемлемой частью женской личности является ее эмоциональность, проявляющаяся в том числе через активное проживание событий и состояний. Женщина чувствует необходимость высказать свое мнение, открыть свои чувства миру. Читатель, которому адресовано стихотворение, соответственно, чувствует свою причастность.

Использование поэтессой сленга, комбинирование лексики разных стилей, обращение к внутренней рифме и случайному рифмованному двустижью не только раскрывают эмоциональное состояние ее героини, но и подчеркивают остроумие.

«Girls, I was dead and down
in the Underworld, a shade,
a shadow of my former self, nowhen.
It was a place where language stopped,
a black full stop, a black hole
Where the words had to come to an end.
And end they did there,
last words,
famous or not.
It suited me down to the ground.» [174, с. 59].

В переводе:

«Послушайте, девчонки, чьи песни еще звонки,
познала я мытарства в одном подземном царстве.
Теперь я тень слепая, поникшая, пустая.
Слова иссякли враз, вот и весь рассказ.

Тьма. Смерть. Черная точка. Черная дыра

поглотила все до одного слова.

Отзвук слабый пролетел и сгинул

последних слов,

чей глас был нов

иль нет. Меня устраивал предмет.» (перевод мой – Л. Г.)

Эвридика у Даффи счастлива, что умерла и наконец покинула объятия Орфея. Что заставляет женщину так думать? Эвридика избрана мужчиной в качестве награды за его талант. Однако для нее мучительна сама идея посвятить свое будущее мужчине, который жаждет доминировать. Более того, Эвридика ставит под сомнение талант легендарного поэта. Ее описания Орфея искрят насмешками и иронией.

«Him.

Big O.

Larger than life.

With his lyre.

And a poem to pitch, with me as the prize.» [174, с. 59].

В переводе:

«Он.

Великий О.

Жизни важней.

Лиры сенсей.

Стихотворений фокус, а я как бонус.» (перевод мой – Л. Г.)

По мере того, как Эвридика рассказывает о спуске Орфея в подземный мир, мы начинаем узнавать больше об их сложных супружеских отношениях и о несчастливой участи девушки в роли жены и музы художника.

«Like it or not,

I must follow him back to our life –

Eurydice, Orpheus' wife –
to be trapped in his images, metaphors, similies,
octaves, sextets, quatrains and couplets,
elegies, limericks, villanelles,
histories, myths ...» [174, с. 60].

В переводе:

«Нравится, не нравится,
за ним пойдешь, красавица,
Эвридика, жена Орфея. Не избавиться
тебе от сравнений, метафор,
секстетов, куплетов, эпифор, анафор,
инфинитивов, императивов,
элегий, лимериков, историй, мифов ...» (перевод мой – Л. Г.)

В заключительном трехстишии женщина нарекает себя талантливой. Тем самым автор поднимает вопрос личностного роста женщины, которая желает быть самостоятельной и независимой, писать и рассказывать свою собственную историю.

«The dead are so talented.
The living walk by the edge of a vast lake
near, the wise, drowned silence of the dead.» [174, с. 60].

В переводе:

«Не отнять у покойника ни таланта, ни ума.
Прогулялись мы у озера, будто я была жива,
но опять меня укрыла подземелья тишина.» (перевод мой – Л. Г.)

Таким образом, «вечная жена» Эвридика лелеет собственные литературные амбиции рядом с мужем-поэтом, преграждающий ей путь к творческому развитию. Тем самым автор доказывает относительность

восприятия и указывает на принципиальное различие мужской и женской точек зрения.

Тема любви и проблема интенциональности чувств. Следующий поэтический сборник «Восторг» (англ. Rapture) [166] вышел в 2005 году. Эта поэма длиной в книгу полна обжигающих любовных сонетов о бурных противоречиях пьянящей любви. Лирический в своей эпизодической интенсивности, «Восторг» имеет драматическую силу романа, и это можно проследить, например, в стихотворении «Ты» (англ. You).

«Falling in love
is glamorous hell; the crouched, parched heart
like a tiger ready to kill; a flame's fierce licks under the skin.
Into my life, larger than life, beautiful, you strolled in.
I hid in my ordinary days, in the long grass of routine,
in my camouflage rooms. You sprawled in my gaze,
staring back from anyone's face, from the shape of a cloud,
from the pining, earth-struck moon which gapes at me

and I open the bedroom door. The curtains stir. There you are
on the bed, like a gift, like a touchable dream.» [166, с. 3].

В переводе:

«Влюбиться –
быть, значит, очарованным в аду; приставлен к сердцу арбалет.
Любовь, как тигр, что жертву разорвет, и как огонь, что жилы жжет.
Вошел ты в жизнь мою величиной, несоразмерной с жизнью самой,
дни серые украсив вдруг собой. Я тут же вышла из-под пелены.
Теперь меня увидел ты, и взгляд мой заслонил в чужом лице
и в облаке, и в облике тоскующей луны. Поражена даже она. Неужели
я стою в ночи у двери? Ветер колышет занавески. Вот же ты

лежишь в постели. Мой подарок, сон мой, полный яви блеска.» (перевод мой – Л. Г.)

Исследуя сборник «Восторг», важно также отметить стихотворение «Синтаксис» (англ. Syntax), иллюстрирующее любовь Даффи к сонетам, сохранившаяся еще с юности. При этом, отношение автора к классической форме, а главное, ее переработка, в свою очередь, отражает тенденцию поэзии XX–XXI столетия к отсутствию «жанровой скованности» [104].

Так, типичным для английской ренессансной сонетной традиции представляется количество строк (14) «Синтаксиса», заключительное двустишие и сама любовная тематика, отвечающая каноническому мироощущению гуманистов Петрарки и Шекспира.

«I want to call you thou, the sound
of the shape of the start
of a kiss — like this — thou —
and to say, after, I love,
thou, I love, thou I love, not
I love you.
Because I so do —
as we say now — I want to say
thee, I adore, I adore thee
and to know in my lips
the syntax of love resides,
and to gaze in thine eyes.
Love’s language starts, stops, starts;
the right words flowing or clotting in the heart» [166, с. 53].

В переводе:

«Сказать хочу я «ты», на ты
с то-бою перейти. Пророчит
поцелуй мне в этом слове звук – ты –

А после я в любви
признаюсь враз те-бе. Люблю
те-бя. Те-бя люблю. И повторяю.
Тому не миновать,
как говорится. Я так хочу сказать
те-бе, что обожаю. Те-бя. И повторяю.
То-бою на губах
и в уголочках рта язык любви
замрет. Гляжу в глаза твои.
Жив этот синтаксис любви, и вновь
от слов, что льются, в жилах стынет кровь.» (перевод мой – Л. Г.)

Использование старых английских местоимений *thou* (ты), *thee* (тебя), *thine* (твой), передающих мелодией дифтонгов борьбу чувств человека, аллитерация *start, kiss, lips* и петраркистская традиция принадлежности и единения (*I want to call you thou, I adore thee, to gaze in thine eyes*) подтверждают интенциональность чувства любви и тем самым усиливают эмоциональную значимость текста.

Отдельно стоит отметить музыкальность стихотворения. Даффи всегда подчеркивала важность чтения стихотворений вслух, эта традиция перформативности, с которой поэтесса познакомилась благодаря Ливерпульским поэтам, прочно укоренилась в сознании автора. И это стихотворение не исключение. Хотя его рифмовка и нетрадиционна, ритм и внутренняя рифма, вместе с мощью и эмфатичностью гласных и дифтонгов, доводят ее до совершенства. А поскольку это стихотворение не только о любви-чувстве, но и о любви-процессе, лирический голос жаждет растянуть его во времени, как и предполагает его мелодия.

Через 6 лет после выхода в свет «Восторга» в 2011 году Даффи публикует сборник «Пчелы» (англ. *The Bees*) [170]. Затянувшееся поэтическое молчание Даффи связано со смертью матери. В этот период, по словам самой поэтессы, она не могла писать ничего, кроме поэзии для детей. В «Пчелах» она вновь

возвращается к «взрослой» лирике: от элегий, воспевающих все то, что так хрупко и бренно в мире природы, исследующих глубины человеческой психики, до страстных экологических призывов и литаний, наполненных чувствами тоски, одиночества и печали. Сборник удостоивается премии Costa Poetry Award.

Так, «женское письмо» Кэрол Энн Даффи изучает роль женщины в современной для нее реальности, будь то в прошлом или настоящем. И хотя пишет поэтесса на простом разговорном языке, который иногда ошибочно воспринимается как чрезмерно упрощенный, при ближайшем рассмотрении, однако, становится ясно, что автор чтит традицию, оживляя унаследованные от предыдущих литературных эпох поэтические формы. А когда в центре внимания оказываются известные сюжеты, автор, реинтерпретируя их, совершает попытку освободиться от т.н. «маскулинистского» типа языка, и незаурядное мастерство позволяет ей плавно перемещаться сквозь века вместе с мощным хором женских голосов.

2.3. Общественно-политическая лирика К. Э. Даффи

Корнями общественно-политическая лирика Кэрол Энн Даффи уходит в рабочее воспитание, predetermined шотландской идентичностью и лейбористскими взглядами семьи. Первые памфлеты Даффи написала еще в университетские годы, отзываясь острой сатирой в том числе на политику тэтчеризма. При этом, Даффи не поэт, сидящий в башне из слоновой кости; скорее, она лично почувствовала влияние политической и экономической политики, а потому смело пишет об их влиянии на среднестатистического гражданина Великобритании. С приходом в лирику поэтессы идей феминизма интерес к общественно-политической тематике на время ослабевает. Тем не менее, нельзя сказать о полном отказе автора от общественно-политического направления. Так, в последующих сборниках «Продажа Манхэттена» и «Тем временем» сатира, в том числе общественно-политическая, продолжает эволюционировать.

Тема насилия и проблема маргинального опыта. На «зрелом» этапе творчества автор в общественно-политической лирике преимущественно освещает маргинальный опыт. Так, в поэтическом сборнике **«Продажа Манхэттена»** (англ. *Selling Manhattan*) [167], увидевшем свет в 1987 году, заглавным стихотворением становится одноименное произведение, повествующее об историческом событии, именуемом «продажей Манхэттена». Автор говорит от лица коренного жителя, жившего на континенте 5 веков назад, и подвергает сомнению доктрину открытия, в соответствии с которой европейцы считали, что имеют право занимать земли туземцев.

Как известно, до прихода европейцев в Америку Манхэттен и правый берег Гудзона населяли индейцы делавары. Именно они дали название острову (инд. Манна-хата – холмистый или малый остров). В 1624 году на этой территории переселенцами из Амстердама была основана голландская провинция Новые Нидерланды. Два года спустя третий директор Новых Нидерландов Петер Минёйт выкупил у местных индейцев весь остров за горсть бижутерии, стоившей тогда 60 гульденов (30 американских долларов).

Стихотворение начинается со слов белого человека, жестокость и безразличие которого подчеркивает поэтесса. Его образ – собирательный образ захватчиков, пришедших на чужие земли за обогащением.

«All yours, Injun, twenty-four bucks' worth of glass beads,
gaudy cloth. I got myself a bargain. I brandish
fire-arms and fire-water. Praise the Lord.
Now get your red ass out of here» [167, с. 28].

В переводе:

«Забирай свое, индеец, две дюжины таких как ты стоят не больше бус
стеклянных

и тряпок нищеты.

В моей руке ружье и огненная вода. Хвали Богов.

И уноси свой красный зад отсюда навсегда» (перевод мой – Л. Г.).

Далее в центре стихотворения размышления, внутренний монолог индейца, которого обманул чужестранец. С одной стороны, его слова полны боли и отчуждения, с другой – любви к родной земле.

«I wonder if the ground has anything to say.
You have made me drunk, drowned out
the world's slow truth with rapid lies.
But today I hear again and plainly see. Wherever
you have touched the earth, the earth is sore.
I wonder if the spirit of the water has anything
to say. That you will poison it. That you
can no more own the rivers and the grass than own
the air. I sing with true love for the land;
dawn chant, the song of sunset, starlight psalm.» [167, с. 28].

В переводе:

«Мне странно, почему земли умолкнул Дух...
Ты напоил меня, да так, что вмиг затих
правдивый слабый глас. А лживый голос креп.
Но сегодня я снова слышу и вижу ясно. Где б
ни тронул земли мой белый друг, там земля погибает напрасно.
Мне странно, почему воды умолкнул
Дух... Отравишь ты его. Владеть по праву реками, полями,
пойми же, все равно, что воздух покорить
над нами. Пою я с любовью земле;
хорал утренней заре, мелодию заката, ночи звездной песнь.» (перевод мой
– Л. Г.).

Таким образом, Даффи касается вопроса колонизации Северной Америки и уничтожения коренного населения, поднимая проблему маргинального опыта. Автор твердо стоит на позиции гуманизма, предоставив право голоса обездоленному индейцу.

Поэтический сборник «Тем временем» (англ. Mean Time) [162] был опубликован в 1993 году. Сборник вмещает в себя сцены из детства, юности и зрелости, а в центре внимания оказывается чувство утешения, которое герои поэтических произведений, переживающие потери и предательство, находят в любви, воспоминаниях и родном языке. Также в сборнике присутствуют реинтерпретированные, как и в альманахе «Вечная жена», художественные образы. Например, в стихотворении «Хэвишем» (англ. Navisham) поэтесса обращается к великому романисту Диккенсу и его «Большим надеждам», вынося на суд читателей историю Мисс Хэвишем в новой интерпретации [15, с. 64].

Тема культуры и проблема коммерциализации. При детальном анализе сборника «Тем временем» интерес вызвало одно из наиболее растиражированных стихотворений – «Валентинка» (англ. Valentine). Это пример и, вместе с тем, феномен лирики как интимной, так и общественной. Фоном для стихотворения послужил праздник – день Святого Валентина.

Еще в позднем Средневековье во Франции и Англии житие св. Валентина, под именем которого скрывались несколько историй христианских мучеников, постепенно начало обрастать легендами, связанными с тайным венчанием влюбленных пар. Празднование дня влюбленных также соотносилось с народным поверьем о том, что в этот день птицы начинают искать себе пару, и нашло в виде фольклорного мотива отражение в произведениях Дж. Гауэра и Дж. Чоссера.

К XX веку праздник превратился в коммерческий акт: количество картонных открыток, цветочных букетов, сладостей, различного рода сувениров и маленьких подарков, преподносимых в этот день возлюбленными друг другу, из года в год растет. О сложившейся традиции дарить в этот день возлюбленным открытки в виде сердца – валентинки – и прочие, по ее мнению, нелепые подарки (в особенности послания-поцелуи – «киссограммы», популярные в Великобритании), автор говорит в насмешливом тоне.

Даффи решительно отказывается от образа красной розы (символизирующей страстную любовь), об этом говорит использование

частицы *Not*, актуализирующей признак действия. Субъектной форме «другого» героиня предлагает принять другой подарок – головку лука. Перед читателем предстает лирическая героиня, осознающая свою прагматичность.

«Not a red rose or a sating heart.
I give you an onion.
It is a moon wrapped in brown paper.
It promises light
like the careful undressing of love.
Here.
It will blind you with tears
like a lover.
It will make your reflection
a wobbling photo of grief.» [162, с. 30].

В переводе:

«Не розу алую и не открытку вялую.
Я подарю тебе лука головку.
Луну, завернутую в бумажную упаковку.
Она – обещание света,
как любовь, раздета.
Вот.
Слезы из глаз прольются –
все влюбленные на этом обожгутся.
Посмотри на себя в зеркало,
как тебя это горе исковеркало.» (перевод мой – Л. Г.).

С другой стороны, автор умышленно подчеркивает и выводит на первый план эмоциональность своей героини, в том числе совмещая в ее сознании реалистическое с образным. Головка лука у Даффи – метафора драмы любовных отношений, трагической влюбленности. Слезы от неразделенных чувств автор сравнивает со свойством лука вызывать слезы. Здесь же поэтесса

обращается к романтическому символу луны. Издавна с луной поэты связывали таинство любви. Луна взирает с небес на влюбленных, одаривает их светом под покровом ночи. Автор вводит богатый романтический образ и одновременно развенчивает его символизм. Луковица внешне схожа с полной луной, но в тексте преподносится довольно просто, завернутая в бумагу. В обществе потребления любое проявление чувства низводится до процесса купли-продажи.

«I am trying to be truthful.
Not a cute card or a kissogram.
I give you an onion.
Its fierce kiss will stay on your lips,
possessive and faithful
as we are,
for as long as we are.
Take it.
Its platinum loops shrink to a wedding-ring,
if you like.
Lethal.
Its scent will cling to your fingers,
cling to your knife.» [162, с. 30].

В переводе:

«Я не беру тебя измором и говорю правду.
Не дешевые штучки и не чужой поцелуйчик.
Я подарю тебе лука головку.
Эта страсть на губах выбьет татуировку,
поцелуй одержимый и верный.
Это то, что между двоими,
пока не станут чужими.
Бери. Надень уздечку.
На пальце изовьется обручальное колечко,

ты согласен?

Смертельно опасно.

Запах ни на что не похож,

и не отмоешь нож.» (перевод мой – Л. Г.).

Интенциональность намерений героини автор подтверждает на протяжении всего стихотворения соответствующим синтаксисом: I give you, here, It will blind, It will make, I am trying, Take it. В системе кадров внутреннего зрения эти предложения позволяют читателю различить образ руки, протянутой на встречу возлюбленному и дальше – образ рук, скрепленных брачными клятвами: Даффи уподобляет обручальные кольца из платины луковым кольцам (platinum loops).

Лингвопсихологический анализ текста позволяет сделать вывод о том, как автор видит ранимость влюбленного человека. Очищая луковицу слой за слоем, вы обнажаете её сердцевину. Чем больше вы контактируете с луком, тем выше вероятность слез. Сближаясь с возлюбленным, вы становитесь более эмоциональным, ранимым и уязвимым.

Таким образом, стихотворение можно рассматривать и как пример любовной лирики, но в то же время писательница поднимает тему связи духовного и материального и бросает вызов принятым в обществе потреблению стереотипам. Заменяв открытку в виде сердца, типичный подарок ко дню Святого Валентина, на простую луковицу, автор указывает на то, что феномен любви как дара в обществе потребления слепо возведен в культ, а клише и символы действуют лишь как катализаторы общественной проблемы коммерциализации культуры.

Кэрол Энн Даффи – Поэт-лауреат. Пройдя творческую эволюцию от критики политики тэтчеризма, пересмотра исторического и личного опыта и освещения реалий постиндустриальной жизни, Кэрол Энн Даффи оказывается среди претендентов на должность Поэта-лауреата.

История К. Э. Даффи и звания Поэта-лауреата начинается в 1999 году. Именно тогда о ней заговорили, как о преемнице Теда Хьюза. Но на тот момент

избрание шотландки на государственный, пусть и формальный, пост шло в разрез с традицией. Да, «Carol Ann Duffy had been regarded by many as the best choice, but two factors may have counted against her – her outspokenness and her sexuality» [278] / «многие считали Кэрол Энн Даффи лучшим кандидатом на эту должность, но против нее могли сыграть два фактора: ее откровенность и сексуальная ориентация» (перевод мой – Л. Г.), при том, что «Carol Ann Duffy “has been on the school syllabus since 1994 <...> she is popular in schools, something that wasn't always the case.”» [116, с. 259] / «Кэрол Энн Даффи уже попала в школьную программу в 1994 году <...> И она действительно популярна в школах, что скорее исключение, чем правило» (перевод мой – Л. Г.).

В 2009 году Даффи была наконец избрана на пост Поэта-лауреата, став первой женщиной и первой шотландкой, удостоенной этого звания, за всю историю титула (звание придворного поэта фактически в Англии существует с XIV века – прим. Л. Г.).

С приходом Даффи видоизменилась и сама обязанность Поэта-лауреата отзываться на памятные события в королевской семье. И хотя поэтесса некогда с неохотой говорила о перспективе лауреатства, за годы на посту она опубликовала немало стихотворений на целый ряд разнообразных тем. За 10 лет лауреатства (2009–2019 годы) поэтесса отзывалась и на политические скандалы, и на события, вызвавший общественный резонанс, как, например, экологические последствия извержения исландского вулкана (*Silver Lining*) или травма Ахиллова сухожилия Дэвида Бекхэма (*Achilles*), активно занималась как (довольно успешно, следует отметить) популяризацией поэзии в британском обществе, так и критикой существующего государственного порядка. Поэтесса открыто выражала свою гражданскую позицию, без обиняков комментируя разрушительное влияние настроений идеализма [280] и обращаясь к проблемам простых горожан, в том числе из маргинальных слоев, – тех, кто находится на периферии общества. В октябре 2018 года на презентации нового сборника «Искренность» (англ. *Sincerity*) на Манчестерском литературном фестивале автор отметила, что написание политической лирики в последние годы ее

вдохновили «the evil twins of Trump and Brexit» [122] / «злые близнецы Брексита и Трампа» (перевод мой – Л. Г.).

Таким образом Даффи сумела продемонстрировать как гибкость, так и сочувствие, которые выходят за пределы ограничений политики идентичности. За годы на посту Поэта-лауреата «Duffy's views situate her poetry firmly in the new poetic democracy of multicultural representation. The new poetic embodies writers from marginalized positions who express their experiences and challenge fixed cultural ideals and dominant political ideologies» [152, с. 14] / «взгляды Даффи прочно укрепили ее поэзию в поэтическом дискурсе мультикультурной демократии. Эту новую поэтику представляют авторы-маргиналы, которые выражают в поэзии собственный опыт и тем самым бросают вызов традиционным культурным идеалам и доминирующим политическим идеологиям» (перевод мой – Л. Г.).

При этом общественно-политическую поэзию Даффи в период лауреатства можно отнести к трем группам: «поэзия свидетельства» (или освидетельствования), собственно общественно-политическая лирика и непосредственно лауреатская поэзия, посвященная членам монаршей семьи.

«Поэзия свидетельства» Кэрол Энн Даффи нацелена на акт коммеморации, публичное поминовение жертв военных конфликтов. Ее появление в творчестве автора связывают с третьей волной т.н. «окопной» поэзии, случившейся во времена Холодной войны. Английские окопные поэты начала и середины XX века обращаются к развенчанию мифов, связанным с Первой и Второй мировым войнам, как правило, будучи прямыми очевидцами событий. Современные поэты, отзывающиеся на события прошлого, лишь переосмысливают события XX века на фоне геополитического противостояния СССР и США, Востока и Запада, которое со временем выльется в ряд военных конфликтов на Ближнем Востоке. Зачастую они могут не представлять собой доподлинных свидетелей и являются лишь «проводниками» безголосых участников и жертв трагедий. Сегодня британскими поэтами-свидетелями становятся поэты-журналисты, как Джеймс Фентон, антивоенные поэты-исполнители, как Эдриан Митчелл, или поэты, имеющие ярко выраженную

гражданскую поэзию, как Кэрол Энн Даффи. В современном мире они переживают войну через электронные письма от друзей или коллег в зонах военных действий, посредством СМИ, в сети Интернет – через блоги, твиты или интервью.

«Проводником» безголосых солдат К. Э. Даффи становится в стихотворениях «Военный фотограф» (англ. War Photographer), «Последняя почта» (англ. Last Post), «Похоронный звон» (англ. Passing Bells), «Рождественское перемирие» (англ. The Christmas Truce), «Невидимка» (англ. An Unseen) и других.

Тема войны и проблема утраты гуманизма. Тема войны поднимается автором в сонете «Рана вековая» (англ. The Wound in Time). Стихотворение, в котором Поэт-лауреат оплакивает «рану во времени», оставленную Первой мировой войной, было приурочено ко Дню перемирия в 2018 году (отмечается 11 ноября в ознаменование подписания Компьенского перемирия в 1918 году, положившего конец военным действиям Первой мировой войны – прим. Л. Г.). В рамках перформанса «Страницы моря», посвященного столетнему юбилею подписания мирного договора, на пляжах в Великобритании и Ирландии во время отлива были проведены поэтические чтения. Свое название перформанс получил название по последней строчке сонета Даффи, в которой та сравнивает лица погибших в войне столетней давности со страницами, тонущими в море: *Your faces drowning in the pages of the sea.*

Участники мероприятия также рисовали силуэты погибших солдат на песке, которые позже, во время прилива, смыли волны.

Режиссер и продюсер Дэнни Бойл, ответственный за проведение мероприятия, высоко оценил роль сонета для перформанса, целью которого была коммеморация жертв войны: «I hope that Carol Ann Duffy's poem will be something that you'll read privately as individuals, or with friends, or publicly among people on the beach on 11 November. Poetry in [the] first world war was such an extraordinary art form – it reported, in the way that television does now, on experiences that were unimaginable to the people at home» [177] / «Надеюсь, что стихотворение Кэрол Энн Даффи станет стихотворением, которое зазвучит 11

ноября, прочитаете ли вы его сами, с друзьями или же привселюдно на пляже. Во времена Первой мировой войны поэзия выполняла ту функцию, которую сейчас выполняет телевидение. Эта удивительная форма искусства доносила до людей новости о событиях на фронте, невообразимых для простого народа в тылу» (перевод мой – Л. Г.).

Поэтесса увековечивает память погибших, в то же время утверждая гибель гуманизма, подвергая постмодернистскому сомнению постулат эпистемологической уверенности в разумной деятельности человека.

«It is the wound in Time. The century's tides,
chanting their bitter psalms, cannot heal it.
Not the war to end all wars; death's birthing place;
the earth nursing its ticking metal eggs, hatching
new carnage. But how could you know, brave
as belief as you boarded the boats, singing?
The end of God in the poisonous, shrapneled air.
Poetry gargling its own blood. We sense it was love
you gave your world for; the town squares silent,
awaiting their cenotaphs. What happened next?
War. And after that? War. And now? War. War.
History might as well be water, chastising this shore;
for we learn nothing from your endless sacrifice.
Your faces drowning in the pages of the sea» [177].

В переводе:

«Эту рану вековую смыть не смогут подчистую
горькие моря приливы, целебные псалмов лейтмотивы.
Не может мира быть в войне; там – на дне – рождается смерть;
землей вскормлена, как птенец вылупляется
новая бойня. Вера в сердце храбреца не давала
ждать конца. Под песню он взошел на борт и вперед.
Бог забыт. Снаряд горит. Воздух дымит.

Посмотри на эту кровь. Его в бой вела любовь,
за которую он собой мир закрыл; город в тишине застыл.
Площади ждут кенотафы, похоронки – телеграфы. Что потом?
Война. И после? Война. И сейчас? Война. Война.
Вся история – вода, моет кромку берега;
нас ничему не научила жертва вековая,
И тонут лица как белила на страницах моря.» (перевод мой – Л. Г.).

От воспевания жертвенности бойцов и оплакивания невосполнимой утраты автор переходит к образу войны за прекращение всех войн. Скорбь не застигает глаза лирическому герою, традиционный образ Великой войны, некоего Крестового похода, бессмысленного и беспощадного, позволяет говорить о том, что он трезво смотрит на мир и понимает, что тот утратил понимание ценности человеческой жизни.

Изучая сонетную природу стихотворения, обращаем внимание на тот факт, что оно не подчиняется никаким традиционным правилам шекспировского сонета. Это, наряду с другими сонетами в творчестве Кэрол Энн Даффи, пример т.н. «нового сонета» (для разграничения классической сонетной формы в отношении поэтической формы, используемой Кэрол Энн Даффи, в настоящем исследовании предлагается использовать термин «новый сонет» – прим. Л. Г.). «Новый сонет» отличают, в частности, отсутствие рифмы, рифмованные и полурифмованные *hatching/singing*, *war/shore*, *brave/love*, тем не менее, не являются частью структурированной схемы. Стихотворение условно делится на катерны, благодаря обращению автора к читателю во второй части сонета. Каноническим выглядит последнее двустишие – поэтесса подводит неутешительный итог всему сказанному: человечество не учится на своих ошибках, а значит, войны будут повторяться снова и снова.

Обращение к вечным темам добра и зла, света и тьмы, жизни и смерти, войны и мира иллюстрирует, как подвергаются пересмотру закрепленные в культуре бинарные оппозиции абсолютного и относительного, идеального и материального, общего и частного. Отражение нового мира в новой поэзии

былыми категориями представляется недостоверным. В сонете «Рана вековая» это хорошо иллюстрирует центральный оксюморон death's birthing place.

Вторую группу представляет собственно **общественно-политическая поэзия**, в которой автор откликается на значимые события в жизни как британского, так и мирового сообщества. Ее основная цель – критика существующего общественного строя, обличение пороков современной политической системы и ее институтов, проблем апатии, нетерпимости, нивелирования этических и законодательных норм и понятий «политкорректность», «толерантность», «демократия». Эту группу общественно-политической лирики можно назвать сатирической. Общественно-политическая лирика Кэрол Энн Даффи имеет ярко выраженную сатирическую направленность.

Тема политической системы и проблема безнаказанности. На посту Поэта-лауреата Кэрол Энн Даффи часто отзывается на события, вызвавшие большой общественный резонанс. Например, в 2012 году были опубликованы стихотворения «О Хиллсборо» (англ. Hillsborough Poem) и «Стивен Лоуренс» (англ. Stephen Lawrence), написание которых поэтессе вдохновили Доклад Тейлора о трагедии на «Хиллсборо» (давка на футбольном стадионе в Шеффилде в апреле 1989 года, в результате которой погибло около ста человек – прим. Л. Г.) и вынесение приговора по делу убийства подростка Стивена Лоуренса на расовой почве в 1993 году спустя 20 лет после преступления; в 2016 году Даффи стихотворением почтила память 49 жертв массового убийства в гей-клубе «Палси» в американском городе Орlando. Стихотворение «Кампания» (англ. Campaign) Даффи приурочила к парламентским выборам 2017 года. В центре стихотворения – образ избранного премьер-министра Терезы Мэй.

«In which her body was a question-mark
querying her lies; her mouth a
ballot-box that bit the hand that
fed. Her eyes? They swivelled

for a jackpot win. Her heart was
a stolen purse;
her rhetoric an empty vicarage,
the windows smashed» [157].

В переводе:

«Как знак вопроса ее тело извилось:
Ответь за ложь; как урна
рот, кусающий ту руку,
что кормит эту щуку. А глаза? Зажглись,
едва ли замерцал джекпот. Кошелек
украденный вместо сердца;
открыта дверца, разбито окно,
пустую мессу правит все равно.» (перевод мой – Л. Г.)

Также показательным является стихотворение «Экс-министры» (англ. The Ex-Ministers), в котором Даффи поднимает тему взаимоотношений народа и власти в современном британском обществе.

«They rise above us, the ex-ministers,
in private jets, left wing, right wing, drop low
to Beijing, Kuwait, the Congo, Kazakhstan;
their deals and contracts in the old red boxes,
for sentimental reasons.

Beyond our shores,
they float on superyachts, Nostrovia!,
guests of the mortal gods; the vague moon a bitcoin.
We are nothing to them now; lemmings
going over the white cliffs of Dover.» [122].

В переводе:

«Экс-министры садятся в свои самолеты.

Садят лихо их лайнеры красавцы-пилоты
в Пекине, Кувейте, Казахстане и Конго.
По старинке бумаги кладет в дипломат
сентиментальный госаппарат.

У чужих берегов
яхты ярко сверкают. *На здоровье!* желают
гости смертным богам; как биткоин взирает слепо с неба луна.
Мы для них ничто, сброд, плева; лемминги
рыщущие по белым скалам Дувра.»

Собирательное ex-ministers – бывшие чиновники, члены правительства, министры, нажившие за время каденции несметные богатства – в тексте, «они» – находятся в оппозиции по отношению к «нам», простому народу.

При этом различен хронотоп у «них» и у «нас». «Мы» – народ, не представляющий собой реальной силы в обществе, – аллегорически изображены как мелкие грызуны на скалах Дувра. Дувр актуализирует хронотоп порога. Это «вход» в Британию – римляне «открыли» Британию, увидев белые скалы Дувра (отсюда и название Альбион). Дувр – это образ «своего», символизирующий Родину.

С другой стороны, экс-министры изображены в частных самолетах, возвышаясь над «нами» и вдали от «наших» берегов. Формируется триада «земля – небо – море». Здесь же образуется и чужеродный хронотоп, появляются топонимы чужеземных стран: Beijing, Kuwait, the Congo, Kazakhstan. Речь идет о заключении выгодных коммерческих сделок по всему миру бывшими политиками после ухода с должности. Дополняет образ «чужого» восклицание Nostrovia! (искаженное произнесение русского тоста «На здоровье!»).

«And when they are here, they are unseen;
chauffeured in blacked-out cars to the bars
in the heavens - far, glittering shards -

to look down
on our lucrative democracy.

Though they have bought the same face,
so they will know each other.» [122].

В переводе:

«А на родине ты их не увидишь, нет.
От народа спрячет их темный стеклопакет.
Их шофер увезет напрямиком к ограде
небесной – край далекий чудесный!
Будут оттуда за нами всласть наблюдать.
Демократия выгодна, ни дать, ни взять.

Главное, не забыть лица те же купить,
чтобы друг друга и там в лицо узнавать.» (перевод мой – Л. Г.).

В заключительных строфах, попав на небеса, куда прямо к воротам Чистилища их доставили комфортно личные шоферы, «экс-министры» наблюдают за гражданами, покорно влачащими свое существование в обреченной демократической системе.

Таким образом, реконструировав следующие понятия власти и народа, нашедшие хронотопное и символическое воплощение в имагологических образах «своего» и «чужого», автор обличает джет-сеттерский образ жизни бывших чиновников.

В третьей группе поэзия, наиболее близкая к **традиционно лауреатской**. Это лирика, откликающаяся на значимые события в королевской семье, нацеленная на популяризацию монархии Соединенном Королевстве в странах Содружества и по всему миру. При этом, в ней сочетаются элементы как общественно-политической, так и «женской интимной лирики». Это наименее значимая и малочисленная группа. К ней относят, например, хвалебный панегирик «Ричард» (англ. Richard), который Даффи написала ко дню

церемонии захоронения в Лесторе останков короля Ричарда III, или стихотворение, приуроченное ко дню женитьбы принца Гарри на актрисе Меган Маркл «Долгий путь» (англ. Long Walk).

Тема власти и проблема «человеческого». Даже несмотря на сугубо церемониальную функцию стихотворений, относящихся к настоящей группе, Даффи удастся раскрывать монаршие фигуры с человеческой стороны. Так, скажем, панегирик «Ричард» уже самим названием представляет последнего короля Англии из династии Плантагенетов, увековеченного самим Шекспиром, прежде всего, человеком смертным, не избранным Богом, но с верой в Бога. Поэтессе удастся соблюдение баланса между классической формой и ее новым прочтением. С одной стороны, мы видим перед собой 14 строк сонета, с другой стороны, это не традиционные катрены и/или терцеты и заключительное двустишие, а два секстета и заключительный катрен. При это важной деталью такого сонета становится нехарактерная для автора конечная рифма (перекрестная), которая в то же время соседствует с постоянным анжамбеманом.

«My bones, scripted in light, upon cold soil,
a human braille. My skull, scarred by a crown,
emptied of history. Describe my soul
as incense, votive, vanishing; your own
the same. Grant me the carving of my name» [242].

В переводе:

«Кости на погосте, при свете дня начертан на земле
шрифт Брайля. Череп на погосте, короной испещрен.
Опиши души порывы. Нет больше дум в челе,
остался фимиам, обета слабый след; смертный тлен
коснется тысяч. Дай слово имя мое высечь.» (перевод мой – Л. Г.).

Венчание британского принца Гарри и американской актрисы Меган Маркл в стихотворении «Долгий путь» изображено как таинство, выставленное напоказ.

«It should be private, the long walk
on bereavement's hard stones;
and when people wave, their hands
should not be mobile phones,
nor their faces lenses;
so your heart dressed in its uniform.
On. Then one blessed step
and the long walk ended
where love had always been aimed,
her arrows of sweet flowers gifting
the air among bells- yes, they all looked-
and saying your name.» [156].

«Лучше наедине пройти по длинному пути,
по каменным плитам, знавшим скорбь утраты;
увидеть руки приветствующей толпы,
а не мобильных вспышек огоньки,
не линзы объективов, эти лица близорукие;
так суждено, сердце в эту форму облачено.
Вперед. Еще один шаг навстречу счастью
по длинному пути, он подошел к концу,
куда всегда вела любовь – к венцу,
ее подарок – роз сладких стрелы,
звонят колокола – да, все смотрели
и имя твое пели.» (перевод мой – Л. Г.).

Так, общественно-политическая лирика Кэрол Энн Даффи становится зеркалом повседневной реальности. И хотя каждая группа социально-

политической лирики автора имеет свою конкретную цель, при ближайшем рассмотрении, однако, становится ясно, что фокус на читательской аудитории не смещается. А когда в центре внимания оказываются разнообразные человеческие пороки, в том числе такие глобальные постмодернистские проблемы, как чрезмерное потребительство, духовное обнищание или разрушительное влияние политической системы, автор совершает попытку критики социального строя, и незаурядное мастерство позволяет ей демонстрировать причинно-следственные связи между событиями прошлого и настоящего.

2.4. Детская литература К. Э. Даффи

Нишу детской литературы К. Э. Даффи заняла наравне с такими современными англоязычными детскими поэтами, как Р. Даль, С. Миллиган, Э. Митчелл, Д. Алдис, Р. Грейвз, Дж. Дональдсон, А. Джайлз и Дж. Фостер.

По признанию самой поэтессы, в литературе для детей она нашла отдохновение после смерти матери в 2005 году. Перу Даффи принадлежат адаптированные пьесы и иллюстрированные книги для детей: «Сказки братьев Гримм» (англ. Grimm Tales, 1996), «Еще больше сказок братьев Гримм» (англ. More Grimm Tales, 1997), «Румпельштильцхен и другие сказки братьев Гримм» (англ. Rumpelstiltsken and other Grimm Tales, 1999), «Красавицы и чудовища: восемь сказок народов Европы» (англ. Beasts and Beauties: Eight Tales from Europe, 2004), «Крысиные сказки» (англ. Rats' Tales, 2012), «Королева Чав-Чав и Королева Хрум-Хрум» (англ. Queen Munch and Queen Nibble, 2002), «Подводная ферма» (англ. Underwater Farmyard, 2002), «Великанша Дорис» (англ. Doris the Giant, 2004), «Лунный зоопарк» (англ. Moon Zoo, 2005), «Потерявшиеся счастливые концы» (англ. The Lost Happy Endings, 2006), «Вор слез», (англ. The Tear Thief, 2007), «Подарок» (англ. The Gift, 2009), «Волшебные сказки» (англ. Faery Tales, 2014).

Особенно популярны сборники детской поэзии: «Другая страна» (англ. The Other Country, 1989), «Здравствуй, полночь» (англ. Meeting Midnight, 1999), «Самая старая девочка в мире» (англ. The Oldest Girl in the World, 2000),

«Отменное руководство по рок-н-роллу для детей» (англ. *The Good Child's Guide to Rock N Roll*, 2003), «Шляпа» (англ. *The Hat*, 2007), «Двенадцать рождественских стихотворений» (англ. *The Twelve Poems of Christmas*, 2009), «Новая и избранная поэзия для детей» (англ. *New and Collected Poems for Children*, 2014).

Традицией для поэтессы стала ежегодная публикация рождественских поэм, среди них: «Еще одна ночь перед Рождеством» (англ. *Another Night Before Christmas*, 2005), «Рождество Миссис Скрудж» (англ. *Mrs Scrooge: A Christmas Poem*, 2009), «Рождественское перемирие» (англ. *The Christmas Truce*, 2011), «Рождественский гимн о короле Вацлаве» (англ. *Wenceslas: A Christmas Poem*, 2012), «Вифлеем» (англ. *Bethlehem*, 2013), «Рождество Дороти Уордсворт» (англ. *Dorothy Wordsworth's Christmas Birthday*, 2014), «Мальчишки-певчие» (англ. *The Wren-Boys*, 2015), «Король Рождества» (англ. *The King of Christmas*, 2016).

Для детской поэзии Кэрол Энн Даффи характерна простота сюжетов *nursery rhymes*. Главными героями в лирике для детей становятся сказочные персонажи, животные либо сами дети. Обилие стилистических средств выразительности – еще одна характерная черта детской поэзии Даффи. Одним из любимых средств выражения экспрессивности в поэзии становится языковая игра, которая, в свою очередь, может быть реализована на трех языковых уровнях, разрабатывая тему того или иного стихотворения и реализуя постмодернистское правило создания художественного текста, который, согласно Й. Хёйзинге, «в своей первоначальной функции как фактор ранней культуры рождается в игре и как игра» [103, с. 17].

Полисемические/омонимические каламбуры в поэзии для детей служат не только юмористическому эффекту. Например, стихотворение «Ирландские крысы, зарифмованные до смерти» (англ. *Irish Rats Rhymed to Death*) построено на обыгрывании омонимии окказионального *de-mouse* (рус. избавлять от мышей) и *demise* (рус. передавать в аренду, передавать по наследству), но ненавязчивый сюжет, тем не менее, служит основой для раскрытия непростой и

болезненной темы национальной идентификации и проблемы отношений наций внутри страны, об этом свидетельствуют выражения *Scottish mouse* и *Irish rat*.

«Do you want to get rid of a Scottish mouse?

I can advise how to de-mouse your house.

Take a deep breath

and rhyme it to death:

See, mouse!

A louse is itching away in a grouse.

Go away, mouse!» [164, с. 170].

Также для детской поэзии К. Э. Даффи характерны стилистические повторы, макаронизмы, говорящие имена. Повтор можно увидеть, например, в стихотворениях «Королевские пчелы» (англ. *Queen's Bees*) или в стихотворении «Пегги Гуггенхайм» (англ. *Peggy Guggenheim*). Его основная функция – сделать стихотворение максимально доступным и запоминающимся.

«The Queen told the bees

the names of those sent to the tower.

They prayed at their flowers.

The Queen told the bees

of the rack, the thumbscrew, the whip.

Frenzied, they sipped» [164, с. 51].

«Peggy, Peggy Guggenheim,

favourite drink Italian wine.

Peggy, Peggy Guggenheim,

favourite smell is turpentine.

Peggy, Peggy Guggenheim,

favourite jeans by Calvin Klein.

Peggy, Peggy Guggenheim,

favourite herb is lemon thyme» [164, с. 237].

Неожиданный контраст создается при появлении в одноязычном тексте макаронической речи. Макаронизмы можно увидеть в школьных стихотворениях «Элвис! Шекспир! Пикассо! Вирджиния Вульф!» (англ. Elvis! Shakespeare! Picasso! Virginia Woolf!) или «Твоя школа» (англ. Your School).

«No problemo in my youth;
ça va? Merci. Fermez la bouche.
Sic transit gloria; amo, amas,
I barked the answer, best in class, woof-
Elvis! Shakespeare! Picasso! Virginia Woolf!» [164, с. 242].

«Your school knows the language of the world-
hello, namaskar, sat sri akal, as-salaam-o-aleykum, salut-
it knows the homes of faith,
the certainties of science,
the living art of sport» [164, с. 115].

Также в детских стихотворениях К. Э. Даффи часто встречаются говорящие имена: The Je t'adore, The Marrying Kind, Mr. Right, The Duke Of Fire, The Duchess Of Ice и другие.

На фонетическом уровне языковая игра реализуется посредством аллитерации и ассонанса, которые нередко содержатся уже в названиях стихотворений (например, Meeting Midnight [164, с. 3], Safe Sounds [164, с. 108], F for Fox [164, с. 182], Brave Dave [164, с. 29]).

Юмористическому эффекту также способствует использование звукоподражания (или ономотопеи). Например, в стихотворении «Людвиг ван Бе-е-тховен» (досл. Иоганн Себастьян Бээ; англ. Johann Sebastian Ваа) имя известного немецкого композитора Ваh шуточно обыграно как овечьё бляение ба-а-а.

«Johann Sebastian Ваа
was a very talented sheep.
He could write the most sublime music

in his sleep.

All the other animals
would crowd around
to listen to the divine mathematics
of his sheepish sound.

Then Johann Sebastian Baa
played his latest piece,
a genius from the tip of his hoof
to the end of his fleece.

Johann Sebastian Baa
knew the score.

The pigs and cows and donkeys
shouted More! More! More!» [164, с. 104].

В переводе:

«Людвиг ван Бе-е-тховен

Талантливый был овен,

Ноты в музыку сплетал,

Когда спал.

Все звери в том кругу

Стекались к баранцу

Услышать чудесный

Мотив овечьей песни.

Бе-е-тховен играл,

Копытцем стучал.

Куплеты – шедевр,

Дивный припев.

Бе-е-тховен знал отлично,

Играет он прилично.

Корова, ослик и поросёнок

Кричали громко: На бис, ягнёнок!» (перевод мой – Л. Г.).

В стихотворении «Смех в твоём классе» (англ. The Laugh of Your Class) приводится имитация смеха человека, в стихотворении «Твоя бабушка» (англ. Your Grandmother) имитируется стук каблуков, а в стихотворении «Оса» (англ. The Wasp) – жужжание крыльев осы.

«Your class laughs like the stars
in the Milky Way.

Ha ha ha ha ho ho hee hee» [164, с. 110].

«Your grandmother played it neat,
wore two little blue suede shoes
on her dancing feet-
oo, reet-a-teet-teet» [164, с. 13].

«Help me to love the wasp,
help me to do that thing-
to admire the raspy buxx
of its wings, to grow fond
of its droning whinge» [164, с. 52].

На графическом уровне автор обращается к искажённому написанию слов, мультипликации букв, нарушает норм написания заглавных и строчных букв. Например, в детском акростихе «Лучший алфавит» (англ. The Alphabest) обыгрывается слог bet и превосходная степень сравнения прилагательного good – best.

«Wicked! to waffles with chocolate sauce.

Xcellent! to XXX (means I love you, of course.)

Yes! to the yellow of a soft-boiled egg.

Zooper-doooper! to the Zoo with the dinosaur egg» [164, с. 113].

Мультипликацию букв и нарушение принципов употребления заглавных и строчных букв можно наблюдать в стихотворениях «Твоя бабушка» (англ.

Your Grandmother) и «Ирландские крысы, зарифмованные до смерти» (англ. Irish Rats Rhymed to Death).

«Remember, remember, your grandmother's
aaaaaaaaaaaaalllllllll riiiiiiiiiiiiiiiiiiiiight» [164, с. 13].

«Look, rat!

There goes a cat in a new hat!

Get lost, rat!

There isn't a WELCOME for you on this mat» [164, с. 170].

Поиски себя, первая любовь, справедливость, жизнь и смерть, национальная идентификация – вот лишь некоторые темы из тех, которые поднимает поэтесса. При этом важно упомянуть, что тема детства во взрослой поэзии Даффи, как правило, связана со сложными воспоминаниями и зачастую противоречивыми эмоциями.

Например, тема жизни и смерти поднимается в черном стихотворении «Поздно» (англ. Late), построенном на обыгрывании полисемии (лексической многозначности) слова late (рус. поздний; покойный). В нем речь идет о восьмилетней девочке, которая задержалась допоздна на прогулке, а по дороге домой, проходя через кладбище, упала в могильную яму и умерла.

«She was eight. She was out late.

<...>

And her, she was eight, going on nine.

She was late» [164, с. 4].

Таким образом, автор фокусируется на изображении тревожных эмоций, близких юной читательской аудитории.

Это наложило свой отпечаток на восприятие автором феномена детства и порождает феномен черных стихотворений в ее творчестве. Такие стихотворения можно расценивать как косвенный комментарий к проблеме детства в эпоху позднего модерна и постмодерна.

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2

В настоящем разделе была изучена биография исследуемого автора в неразрывной связи с творческим генезисом, что позволило нам выделить ряд явлений и событий личного и общественного характера, повлиявших на становление поэтессы.

В ходе исследования были определены тематика и проблематика лирики, а также выявлена специфика поэтической формы произведений Кэрол Энн Даффи. Был дан общий литературоведческий анализ поэтического стиля раннего творчества поэтессы, а также проведен комплексный анализ основных направлений в лирике поэтессы на зрелом этапе творчества. Определены и изучены доминантные направления развития, особое внимание было уделено «женскому письму».

Таким образом, изучение творчества Кэрол Энн Даффи дало основания для следующих выводов.

1. Изучение творческого генезиса шотландской поэтессы К. Э. Даффи возможно только в неразрывной связи с биографией. Принимая во внимание разделение творчества Кэрол Энн Даффи на два этапа – ранний (1970–80 годы) и «зрелый» (с 1985 года – по н.в.), отметим, что на раннее творчество автора повлияли следующие факторы: шотландско-ирландские корни, рабочее воспитание, вынужденный переезд семьи из Шотландии в Англию, католическое образование и связь с литературной группой Ливерпульских поэтов.

Происхождение поэтессы получило отражение как в языке (просторечные и диалектные шотландские выражения), так и в проблематике ранних лирических произведений Даффи: юная поэтесса обращается к проблемам национальной идентификации и маргинального опыта.

Католическое образование привило Даффи литературный вкус, в поэзии появилась лексика высокого стиля. Благодаря знакомству с Библией поэтесса полюбила сонеты из-за их схожести с молитвами и хорами. Отмечается также обращение автора к библейским сюжетам. Более того, именно Священное

писание помогло обрести юной девушке смирение в нелегкой ситуации внутренней миграции, перестать чувствовать себя изгоем и начать транслировать свой опыт в поэзии.

Рабочее воспитание, лейбористские взгляды отца семейства, а позже – тесная связь с деятельностью Ливерпульских поэтов нашли отражение как в языке (разговорный язык и нерифмованные формы), так и в проблематике лирических произведений Даффи университетских лет. Становление поэтессы приходится на времена правления премьер-министра М. Тэтчер, получившее критическое преломление в сатирических памфлетах автора.

2. Начиная с 1985 года, оформляется «зрелое» творчество Кэрол Энн Даффи и три его ведущих направления: «женское письмо», общественно-политическая лирика и литература для детей, разнящиеся, прежде всего, прагматической целью и аудиторией. Тем не менее, все направления объединяет форма драматического монолога, постмодернистская свобода поэтической формы и обращение к архетипичным и классическим образам и сюжетам; в «женской» и политической лирике устанавливается господство сатирической феминистской картины мира.

3. К концу столетия поэтесса предлагает собственную феминистскую концепцию «женского взгляда». «Женское письмо» Кэрол Энн Даффи можно условно разделить на интимную и феминистскую лирику. В любовной поэзии автором раскрываются как отношения между мужчиной и женщиной, так и отношения женщины с окружающим миром, поднимаются проблемы женской чувственности и интенциональности чувств. Центральными темами феминистской поэзии становятся темы неравенства и патриархальной несправедливости, задевающие поэтессу лично. Автор поднимает проблему разной социальной ценности полов.

В выборе поэтической формы Даффи чаще обращается к свободному стиху, реже – к сонету, любовь к которому автор нежно бережет со школьной скамьи. Лирическое «Я» женского монолога нередко автобиографично, в сборниках «Вечная жена» и «Евангелие от женщины» формируется лирический образ «вечной жены». Со временем отмечается рост связи гендерного вопроса с

обличающей феминистской сатирой, что приходится по времени с вступлением в должность Поэта-лауреата (2009).

4. «Общественное письмо» Кэрол Энн Даффи можно разделить на три группы: «поэзия свидетельства», собственно общественно-политическая лирика (преимущественно сатира) и лауреатская поэзия, посвященная событиями из жизни монаршей семьи. При этом важно отметить, что, начав свою писательскую карьеру с политических памфлетов, на пост Поэта-лауреата Даффи вступила не только как автор сатирических социально-политических произведений, но и как автор-феминистка. Пройдя творческую эволюцию от пересмотра личного и исторического опыта и освещения реалий постиндустриальной жизни, автор обращается к темам войны, насилия и власти, а также к общекультурным темам. Поэтесса поднимает проблемы утраты гуманизма, коммерциализации культуры, безнаказанности политиков, миграции и др.

5. Особое место в творчестве поэтессы занимает детская литература, Кэрол Энн Даффи пишет адаптированные пьесы для детей по мотивам сказок братьев Гримм, издает иллюстрированные книги для детей и поэтически сборники. В лирике для детей поэтесса остается верна постмодернистским принципам свободы метрики, обилия стилистических средств выразительности и игрового материала.

В дальнейшем наше исследование будет опираться на выводы настоящего раздела, что позволит продолжить литературно-критический анализ поэзии выбранного автора с целью описания методологической концепции изучения его постмодернистского творчества.

РАЗДЕЛ 3. ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПАРАДИГМА В ЛИРИКЕ КЭРОЛ ЭНН ДАФФИ

В предыдущем разделе нами были определены и изучены доминантные направления развития творчества Кэрол Энн Даффи. В аспектах тем и проблем, поднимаемых автором в рамках литературного течения постмодернизма, в настоящем разделе представляется возможность сформулировать методологическую концепцию изучения творчества автора, определив, какие приемы постмодернистской парадигмы находят выражение в постмодернистской поэзии автора и какие концепты их конституируют на онтологическом уровне.

Безусловно, проблема понимания онтологии творчества К. Э. Даффи сопряжена с тем фактом, что возможность рассмотрения творчества автора сквозь призму теории постмодернизма отягощается, прежде всего, недостаточной сформированностью направления. Более того, поэзия Даффи часто содержит элементы настолько разнонаправленные и разнокатегориальные, тем самым определяя нелинейный характер развития. Тем не менее, ряд постмодернистских принципов, превалирующих в современной постмодернистской литературе и в творчестве исследуемого автора, позволяют проследить преемственность.

Следует также учитывать персональную эволюцию авторского сознания в рамках эволюции поэтической. Таким образом, при соотнесении приемов постмодернистской парадигмы и онтологических концептов творчества важен не только поэтикальный, но и поэтологический аспект, влияние личного опыта автора на онтологию творчества.

В вопросе материала исследования для практической части настоящей работы наиболее актуальным представляется обращение к поэтическим сборникам, принадлежащим к т.н. «зрелому» периоду, конституирующими основные постмодернистские постулаты. Это сборник «Продажа Манхэттена» (англ. *Selling Manhattan*) [167] 1987 года, проливающий свет на либеральные взгляды автора, собрание детской поэзии «Другая страна» (англ. *The Other*

Country) [173] 1989 года, предлагающий взглянуть на ментальную эволюцию поэтессы в социально-политических условиях послевоенного Соединенного Королевства, один из первых «зрелых» сборников «Тем временем» (англ. Mean Time) [162], впервые опубликованный в 1993 году, женский бестселлер «Вечная жена» (англ. The World's Wife) [174], вышедший в свет в 1999 году и в одночасье прославивший поэтессу среди широких читательских масс, и один из последних «взрослых» альманахов поэтессы – «Пчелы» (англ. The Bees) [170], опубликованный в 2011 году. Также в ходе исследования обратимся к общественно-политическим стихотворениям, не вошедшим в антологии, написанным преимущественно в период лауреатства в качестве «ответа» на социально значимые события в Великобритании и мире.

Таким образом, **целью** настоящего раздела является выработка методологии исследования поэзии Кэрол Энн Даффи. Для достижения поставленной цели необходимо выполнить ряд задач: рассмотреть постмодернистские приемы в поэзии К. Э. Даффи (художественный уровень) и определить специфику интерпретации идей культурной территории постмодернизма в названной поэзии (онтологический уровень), для того чтобы сформулировать концептуальную картину постмодернистской поэзии исследуемого автора.

3.1. Интертекстуальность как фактор реинтерпретации художественных смыслов в поэтическом тексте

Основным средством выражения интертекстуальности в творчестве Кэрол Энн Даффи являются аллюзии и цитаты. Встречаются аллюзии на мифологические, библейские и литературные сюжеты. Интертекстуальными связями пронизаны большинство поэтических сборников автора. В поэтическом тексте К. Э. Даффи, содержащем элементы других текстов (в большинстве своем – метанарративов), происходит реинтерпретация художественных смыслов сквозь призму новой иерархии ценностей.

Так, поэтический бестселлер «Вечная жена» предлагает знакомство с женским взглядом на известные события и поступки, совершенные мужчинами,

традиционно складываемые в историю человечества [15, с. 64]. Отсюда, в свою очередь, берет корни и феминистская сатирическая картина мира поэтессы.

В общественно-политической лирике автора, в свою очередь, можно встретить аллюзии на сюжеты, что называется, из общественно-политической жизни страны, таким образом Даффи обличает проблемы и пороки современной Великобритании и ее институтов.

Новозаветные мотивы в произведениях поэтессы представляют собой отсылки к ее католическому воспитанию и образованию и безусловно являются отражением постмодернистской идеи о контекстуальной природе текста, когда не только и не столько сама история, но и множественные метанарративы вроде Священного писания, а также фольклор, сказки и басни получают возможность переложения.

Ряд **библейских аллюзий** находим в вышеупомянутом сборнике «Вечная жена». Это и вдохновленное историей Самсона и Далилы стихотворение «Далила» (англ. Delilah), и монолог вымышленной супруги Лазаря из Вифании, который согласно Евангелию от Иоанна, был воскрешен Иисусом Христом через четыре дня после смерти, под названием «Миссис из Вифании» (англ. Mrs Lazarus), и стихотворение «Жена Пилата» (англ. Pilate's Wife), в котором Даффи обыгрывает сюжет суда Понтия Пилата над Христом из первой книги Нового Завета (Евангелие от Матфея).

Лирической героиней последнего стихотворения выступает супруга Пилата. В действительности у римского наместника была жена Клавдия (Прокула), которая сыграла немаловажную роль в истории с казнью Христа и была причислена к лику святых.

Стихотворение начинается с описания Пилата, который изображен как изнеженный и слабовольный мужчина, чья власть составляет не более чем прикрытие для заурядного ума и слабой воли. С одной стороны, фокусируя внимание на руках Пилата, Даффи переводит ощущения своей героини в более привычную для женщины плоскость, демонстрируя в том числе телесность. С другой стороны, не случайно именно руки наместника оказываются в центре

внимания как иллюстрация идиоматическому выражению «умывать руки», символизирующему уклонение Пилата от ответственности за судьбу Христа.

В системе кадров внутреннего зрения эпизод омовения рук сменяется эпизодом вхождения Иисуса в Иерусалим. Автор сохраняет и библейскую экстатическую толпу, встречающую Иисуса из Назарета, и служанку Клавдии, через которую, согласно Писанию, женщина позже передаст послание-предостережение мужу. Вымыслом становится случайная встреча: увидев Христа в толпе, жена прокуратора влюбляется. В первую очередь, она обращает внимание на внешнее, телесное – его измученное лицо, проникновенный взгляд (чтобы еще больше очеловечить Христа, Даффи усиливает его гротескность – он представляется в образе уродца с прекрасными глазами). С точки зрения женщины, перед ней человек, а не Бог. Но человек Иисус, в отличие от Пилата, – мужчина с большой буквы, привлекательный и поражающий женское воображение силой и незаурядностью. А восклицание «О Боже!» в данном контексте не имеет сакрального смысла, женщина иронизирует и ставит под сомнение авторитет мужа.

«Firstly, his hands – a woman's. Softer than mine,
with pearly nails, like shells from Galilee.
Indolent hands. Camp hands that clapped for grapes.
Their pale, mothy touch made me flinch. Pontius.
I longed for Rome, home, someone else. When the Nazarene
entered Jerusalem, my maid and I crept out,
bored stiff, disguised, and joined the frenzied crowd.
I tripped, clutched the bridle of an ass, looked up
and there he was. His face? Ugly. Talented.
He looked at me. I mean he looked at me. My God.
His eyes were eyes to die for. Then he was gone,
his rough men shouldering a pathway to the gates.» [174, с. 18].

В переводе:

«Сперва его руки женские, моих в стократ нежнее,

а ногти как из жемчуга, как ракушки из Галилеи.

Ленивые и праздные, сжимали виноградину атласную.

Я вздрогну, только ты мотыльком легко дотронься. Понтий.

Тоска по Риму, дому, другому не знала оправданий, когда назарянин
вошел в Иерусалим. Мы со служанкой вышли полюбоваться ним,
томящимся от скуки, по платью не узнать, толпа разъярена.

Споткнулась, за уздечку ухватив осла, вверх поглядела,
и вот он. А его лицо? Измучено. Одарено.

Он на меня взглянул. Он на меня смотрел. О Боже!

За глаза эти можно в грудь сто стрел. И он ушел,

путь до ворот прокладывала люди из его учеников.» (перевод мой – Л. Г.)

Возвращаясь к первоисточнику, Даффи вводит эпизод сна. Согласно Библейскому писанию, накануне суда Пилата над Христом жена римского наместника видит вещий сон и предостерегает мужа от необдуманного решения. В новой трактовке Клавдия тоже видит вещий сон, но теперь в него вторгаются грезы, и она в истоме от плотского желания (картины расправы над Иисусом и его окровавленное тело вызывают в ней греховную страсть) пишет мужу послание с просьбой о помиловании. Важным образом, кольцующим эти эпизоды, становится изображение натруженных рук Христа, противопоставляемых нежным рукам Пилата с перламутровыми ногтями.

«The night before his trial, I dreamt of him.

His brown hands touched me. Then it hurt.

Then blood. I saw that each tough palm was skewered
by a nail. I woke up, sweating, sexual, terrified.

Leave him alone. I sent a warning note, then quickly dressed.

When I arrived, the Nazarene was crowned with thorns.

The crowd was baying for Barabbas. Pilate saw me,
looked away, then carefully turned up his sleeves
and slowly washed his useless, perfumed hands.

They seized the prophet then and dragged him out,

up to the Place of Skulls. My maid knows all the rest.

Was he God? Of course not. Pilate believed he was.» [174, с. 18].

В переводе:

«А в ночь мне снился сон.

Рукой касался смуглой он. Но боль

и кровь затмила все. Я видела, как гвоздь пронзил

ладонь. Проснулась вся в поту, испугана, в плену телесных грез.

Оставь его, в записке мужа я просила, платье накинула

и побежала, но все пропустила. Венок терновый уже красовался.

Толпа взревела отпустить Варавву. Пилат меня увидел,

отвернулся, рукава бережно закатывать принялся

и умывать никчемные изнеженные руки неспешно наклонился.

Тогда они схватили пророка и вытащили силой

на Голгофу. Моя служанка видела, что дальше было.

Господь он? Нет, разумеется! Пилат надеется.» (перевод мой – Л. Г.)

В финальных строках стихотворения Иисуса казнят. С точки зрения Клавдии, его казнят как человека, она по-прежнему отрицает его божественную природу. Женский образ выступает как прагматическая сила, в то время как подчеркнуто приспособленческим и пассивным типом, а также типом мистическим, уповающим на божественное происхождение Христа, в стихотворении можно назвать мужской образ. Сатирическое изображение слабого духом Пилата, несоответствующего архетипу гегемонной силы, позволяет в данном контексте разыграть гендерно неспецифические роли женщины и мужчины времен Нового Завета в **сатирической переработке библейского сюжета**.

Показательно еще одно стихотворение в сборнике «Вечная жена» – «Саломея» (англ. Salome). В Новом Завете Саломея упоминается только как дочь Иродиады (Евангелие от Матфея). Согласно легенде, царь иудейский Ирод Антипа в награду за танец своей падчерицы казнил Иоанна Крестителя. Девушка возжелала мести по наущению своей матери, которую Креститель

осудил за брак с царем Иродом. Иоанн Креститель был обезглавлен, а его голова была передана матери Саломеи на блюде. Из Библии Даффи также заимствует образы учеников Христа – Simon, Andrew, John (рус. Симон, Андрей, Иоанн).

«I'd done it before
(and doubtless I'll do it again,
sooner or later) woke up with a head on the pillow beside me – whose? –
what did it matter?

<...>

Strange. What was his name? Peter?
Simon? Andrew? John? I knew I'd feel better
for tea, dry toast, no butter,
so rang for the maid.
And, indeed, her innocent clatter
of cups and plates,
her clearing of clutter,
her regional patter,
were just what needed –
hangover and wrecked as I was from a night on the batter» [174. с. 56].

В тексте К. Э. Даффи переплетается библейская аллюзия с **аллюзией на художественное произведение** Оскара Уайльда – пьесу «Фин-де-Сикль». Ирландский писатель был одним из первых, кто обратился к истории о Саломее. Его пьеса, возможно, оказала даже большее влияние на создание стихотворения «Саломея» Даффи, чем оригинальная библейская история. Такое влияние подтверждается межтекстовой интертекстуальной связью между двумя текстами. Так, в пьесе Уайльда характеристика Саломеи построена на символизме Луны, метафорическое присутствие которой косвенно изображает героиню как холодную, надменную и непреклонную девушку. В стихотворении у Даффи Саломея очень похожа на героиню пьесы Уайльда, для нее характерны эгоизм, равнодушие и извращение. Девушка рассматривается как

самостоятельный персонаж, проследить за которым можно через выбранную форму внутреннего драматического монолога. При этом важно отметить, что Даффи, вслед за Уайльдом, ставит Саломею в эпицентр происходящих событий тогда, как в Новом Завете отсутствие личных мотивов делает ее фигуру мрачной и незначительной. Обилие местоимений первого лица в единственном числе, за которыми следуют глаголы действия, подчеркивают доминирующее присутствие персонажа.

Структура пьесы Уайльда подчеркивает иррациональное поведение Саломеи, обеспечивая парадокс между содержанием и тоном. Легкий музыкальный тон пьесы противоречит действиям главной героини. Это подчеркивает и противоречивые эмоции Саломеи. Даффи успешно заимствует этот элемент, комбинируя структуру свободного стиха и рифмовку.

Рифма в стихотворении наиболее динамична во второй строфе, звуковое оформление напоминает звук капающей крови из отрубленной головы Иоанна, описание которой может вызвать в воображении читателя самые вопиющие картины.

Таким образом, поэтесса воссоздает оригинальную историю Иоанна Крестителя, превращая ее в историю Саломеи. Вдохновленная видением Оскара Уайльда, Даффи дает своей героине силы и независимость. Эффект интертекстуальности позволяет получить сложное описание Саломеи, которое заставляет читателя окунуться в мотивы и чувства женщины.

Так же часто, как к Библии, автор обращается к древнегреческой мифологии. **Мифологические аллюзии** в творчестве К. Э. Даффи являются средством актуализации социально-исторического контекста. Переработка легендарных сюжетов реализуется в гневных тирадах, с которыми обрушиваются жены Икара, Фетиды и Мидаса на своих мужей.

В стихотворении «Миссис Мидас» (англ. Mrs Midas) за основу взят миф о фригийском царе Мидасе, с чьим именем связаны легенды о роковом даре, в силу которого все, к чему он прикасался, обращалось в золото. Жену легендарного правителя мы встречаем на кухне, где она готовит обед. Миссис Мидас в окно наблюдает за мужем в саду. Он ломает ветку дерева, и та

становится золотой. Затем он срывает грушу, и плод также превращается в чистое золото.

«He came into the house. The doorknobs gleamed.
He drew the blinds. You know the mind; I thought of
the Field of the Cloth of Gold and of Miss Macready.
He sat in that chair like a king on a burnished throne.
The look on his face was strange, wild, vain. I said,
What in the name of God is going on? He started to laugh» [174, с. 11].

Входя в дом, Мидас несет в себе нечто чужеродное комфортному космосу домашнего очага, хранительницей которого выступает женщина. От прикосновения его рук столовые приборы начинают меняться. Мифологический Мидас тоже сталкивается с тем, что, вернувшись ко двору и приказав приготовить пир, не смог взяться ни за еду, ни за питье, поскольку они мгновенно превращались в золото.

Даффи метафорично изображает мир женщины, оказавшейся во власти мужчины. На примере кухонной утвари (his spoon, then mine, the knives, the forks) поэтесса пытается изобразить даже самые незначительные изменения в женщине, ее поведении, каждодневных привычках, привнесенные замужеством. Со временем происходят изменения и в супружеской жизни пары: полные страсти безмятежные дни сменяет отторжение.

«Separate beds. In fact, I put a chair against my door,
near petrified. He was below, turning the spare room
into the tomb of Tutankhamun. You see, we were passionate
then,
in those halcyon days; unwrapping each other, rapidly,
like presents, fast food. But now I feared his honeyed
embrace,
the kiss that would turn my lips to a work of art» [174, с. 11].

В текст стихотворения вводится более двух десятков анахронизмов: glass, kitchen, Fondante d'Automne (сорт груши), light bulb, fairy lights, doorknobs, blinds, chair, the Field of the Cloth of Gold («Поле золотой парчи» – место переговоров Генриха VIII Английского и Франциска I Французского, XVI век), Miss Macready (персонаж цикла фантастических повестей К.С. Льюиса «Хроники Нарнии»), corn, spoon, knives, forks, goblet, chalice, phone, toilet, aurum, cigarette, tomb of Tutankhamun, fast food, caravan, parking the car. Целью намеренного привнесения чужеродных лексических единиц становится пародия на древнегреческий миф. «Подобная анахронизация придает истории комическое звучание, и вместе с тем во многом определяет оригинальность и субъективность интерпретации известного материала» [16].

Миссис Мидас обладает практичным проциательным умом и ощущает угрозу от дара мужа: женщине снится, что у ее новорожденного сына тело из золота. По легенде, Мидас поцеловал свою горячо любимую дочь, и она тотчас же превратилась в золотое изваяние. Важно отметить, что в стихотворении повторяется элемент пророческого видения.

«And who, when it comes to the crunch, can live
with a heart of gold? That night, I dreamt I bore
his child, its perfect ore limbs, its little tongue
like a precious latch, its amber eyes
holding their pupils like flies. My dream-milk
burned in my breasts. I woke to the streaming sun» [174, с. 11].

В финале стихотворения миссис Мидас ставит супругу в вину не его жадность, о которой повествует миф, а его эгоцентризм – «not the idiocy or greed but lack of thought for me. Pure selfishness» [174, с. 11]. С такой проблемой, по мнению Даффи, сталкивается и современная женщина, что роднит ее с легендарной царицей. Пародическое изображение царя Мидаса и его жены критически обличает проблему замужества, построенного на принципах эгоцентризма, при отсутствии сострадания и эмпатии.

Аллюзия на классические формы. Один из ранних трудов – альманах «Тем временем» – иллюстрирует влияние католического образования на формирование мировоззрения К. Э. Даффи: в творчестве поэтессы уже на раннем этапе соседствуют классические и неклассические формы, нередко автор демонстрирует их симбиоз.

Возьмем, к примеру, стихотворение «Молитва» (англ. Prayer), впервые опубликованное в 1992 году. Это шекспировский сонет в современной интерпретации, в котором рифмовка ababcdceffgghh представляется аллюзией на шекспировскую ababcdcdefefgg.

«Some days, although we cannot pray, a prayer
utters itself. So, a woman will lift
her head from the sieve of her hands and stare
at the minims sung by a tree, a sudden gift.
Some nights, although we are faithless, the truth
enters our hearts, that small familiar pain;
then a man will stand stock-still, hearing his youth
in the distant Latin chanting of a train.
Pray for us now. Grade 1 piano scales
console the lodger looking out across
a Midlands town. Then dusk, and someone calls
a child's name as though they named their loss.
Darkness outside. Inside, the radio's prayer -
Rockall. Malin. Dogger. Finisterre» [162, с. 48].

В переводе:

«В час дневной, когда совсем нет мочи, молитва
в жизнь войдет сама. И просияет
женское лицо. Она застынет, тело распрямя –
деревьев псалм по воздуху летает.

В час ночной, когда совсем нет веры, правда

в жизнь войдет сама. Знакомой болью
в сердце просвистит гудок, как крик цикады –
воспоминаниям предастся он невольно.

Молись за нас сейчас. Играет гаммы чья-то дочь,
утешься, с грустью и тоской смотрящий
на город Бирмингем. Раскинет тени ночь,
зовет свое дитя во тьме голос молящий.

Тьма за окном, по радио молитва на сей день:

Роколл. Малин. Доггер. Финистерре. Аминь.» (перевод мой – Л. Г.).

«Молитва» – это «аллюзия на сонет» [104], в котором автор обращается к переживаниям и чувствам, наступающим нас в моменты отчаяния. О сонетной природе стихотворения, кроме схемы рифмовки, можем судить по его пентаметровому ямбическому ритму.

Рифмованное двустишие возвращает нас к предыдущей строке стихотворения и к самому началу стихотворения. Это важно не в последнюю очередь потому, что само слово Финистерре (англ. Finisterre), которым Даффи завершает стихотворение, означает край земли (от лат. finis – предел, граница, рубеж, terra – земля), таким именем некогда нарекли мыс на северо-западном побережье Пиренейского полуострова в Испании.

Также здесь можно наблюдать отсылку к стихотворению Т. С. Элиота «Ист-Кокер»: In my beginning is my end (рус. в моем конце – мое начало), ведь именно молитвы – это повторяющиеся призывы, к которым мы возвращаемся в моменты отчаяния.

Рядом с роковым Finisterre появляются топонимы Rockall. Malin. Dogger, и лишь люди определенного поколения и культурного фона узнают в этих словах названия областей из прогноза судоходства. Роколл – необитаемая скала в Атлантическом океане, надводная часть разрушенного конуса потухшего вулкана. Малин или Малинское море – шельфовое кельтское море в северо-

восточной Атлантике к северу от Ирландии и юго-западу от Шотландии. Доггер (или Банка Доггер) (нидерл. рыбацья лодка) – крупнейшая песчаная отмель (банка) в Северном море, в 100 км от берега Англии. Неудивительно, что немногим удастся определить их местонахождение на карте.

По традиции, несколько раз в день на радио БиБиСи выходит прогноз судоходства – подробная метеорологическая сводка о погоде на морях вокруг Британских островов. При этом длинное монотонное перечисление географических объектов и погодных данных британцы уже более 150 лет используют как колыбельную и средство от бессонницы. Как ночная молитва, по радио произносятся эти таинственные шибболеты: Северный Утсир, Южный Утсир, Доггер, Германский залив и т.д. Подобно латинским мессам, с которыми ассоциируется латынь, эти топонимы звучат загадочно и непонятно, но тот, кто их слышит, преисполнен ощущением, что эти слова обладают важностью и узнаваемостью.

Аллюзия на шекспировский сонет, а равно с ней и шекспировская аллюзия как отсылка к жизни и творчеству великого драматурга и поэта, присутствует в стихотворении «Энн Хэтэуэй» (англ. Anne Hathaway) из сборника «Вечная жена». Да и сам поэтический сборник о «вечных женах», кроме прочего, произведение «совсем шекспировское по структуре, да и по форме» [97].

В основу лирического произведения «Энн Хэтэуэй» положен чувственный, проникновенный монолог реальной исторической личности – жены Шекспира. Овдовев, Энн хранит в своей душе память о муже и светлом чувстве, связывающем их. Поэтесса говорит о сокровенном открыто и метафорично, описывая творческий путь супруга в неразрывной связи с личной жизнью.

Основная часть стихотворения состоит из 14 строк (4 строфы). В целом, в сонете «Энн Хэтэуэй» соблюден шекспировский сонетный размер ямба, пятистопный, иногда переходящий в шестистопный. Рифмовку автор трансформирует – ababcdceffgghh. Рифма – неточная. Если делить стихотворение на катрены и заключительное двустопное, то в 1-м и 2-м

катренах рифма перекрестная, в 3-м катрене и двустишии – смежная. Если же говорить о делении на катерны и терцеты, то прослеживается четкое деление в рифме на перекрестную в четверостишиях и смежную в трехстишиях.

Открывает стихотворение эпиграф «Item I gyve unto my wief my second best bed...» [174, с. 30] / «Кроме того, я завещаю моей жене вторую из лучших моих постелей...» (перевод мой – Л. Г.).

Первый катрен поднимает возрожденческую тему чувственной любви, характерную для интимной поэзии Шекспира, сохраняется каноническое представление о жанре сонета как о жанре любовной лирики. Высока метафоризация действительности, супружеское ложе представляется как круговорот окружающего мира, представленного через множество предметных природных образов. Так находит актуализацию язык символов. Не даром изображаются именно леса, замки, факелы, скалы и моря. Они – **аллюзии на произведения Шекспира** «Как вам это понравится» (Арденский лес), «Макбет» (замок Кавдор), «Гамлет» (замок Эльсинор; Гамлет обдумывает самоубийство на скале) и «Буря» (главные герои совершают морское путешествие).

«The bed we loved in was a spinning world
of forests, castles, torchlight, cliff-tops, seas
where he would dive for pearls. My lover's words
were shooting stars which fell to earth as kisses...» [174, с. 30].

В переводе:

«Наша постель была летящим в неизведанное вихрем миром,
где леса малахит, дворцов убор, жар факела, гряда холмиста,
гладь морей, нырни скорей – ждут жемчуга на дне. И лира
звезд дождем с небес прольется и в поцелуе шелковистом...» (перевод мой – Л. Г.).

Чувственность, присущая сонетам Шекспира, у Даффи выходит на новый – откровенный – уровень, реализуя **поэтику телесности**, когда чувство любви

представляет собой высвобождение женского желания через потерю волевого и рационального начал в актах чувственности. В тексте прием телесности находит выражение в изображении акта физической любви. Более того, в данном стихотворении Даффи прибегает к **двойному кодированию**. С одной стороны, в современном обществе физическое превозносится в ущерб духовному, но в данном случае интимный элемент выдвинут на первый план вовсе не затем, чтобы показать «смерть духовного» в массовой культуре, а затем, чтобы обратить внимание на то, как многогранно и глубоко чувство любви.

Во втором и третьем катренах воспевается любовь в неразрывной связи с творчеством. Женщина у Даффи – это слабая рифма, имя существительное, мужчина – сильная рифма, глагол. Кровать в спальне супругов автор сравнивает с листом бумаги. Поэма и драма, написанные пером возлюбленного, – это ответные чувства женщины.

«...on these lips; my body now a softer rhyme
to his, now echo, assonance; his touch
a verb dancing in the centre of a noun.
Some nights I dreamed he'd written me, the bed» [174, с. 30].

В переводе:

«...контур алых уст сомкнется; вьется рифма между нас, издаст
лишь эхо мой канцон – с твоим в созвучии поется он,
глагол и имя вступят в пляс, его движение – мой указ.

Как часто снился мне тот сон, полог кровати – небосклон» (перевод мой – Л. Г.).

Важно также отметить, что переход от одной тематической линии к другой в стихотворении происходит посредством анжамбемана. К концу третьего катрена появляется антитеза, построенная на ироничном высмеивании роскоши и богатства гостевой спальни. Противопоставляются две спальни:

спальня хозяев – она же «вторая по качеству», – где совершается таинство любви и творчества, и гостевая – с пышным убранством.

В заключительном двустишии лирическая героиня Энн Хэтэуэй подводит черту (синтаксически обозначается тире) своим прижизненным отношениям с супругом.

«a page beneath his writer's hands. Romance
and drama played by touch, by scent, by taste.
In the other bed, the best, our guests dozed on,
dribbling their prose. My living laughing love –
I hold him in the casket of my widow's head
as he held me upon that next best bed» [174, с. 30]

В переводе:

«раскинет тени, а постель – бумаги лист нагой. Поэма или
драма из-под руки выйдет творца – в союзе чувства рождена.
В первой кровати, ах, ее убранство, спят до рассвета гости,
прозу источая. Моя любовь, мой ласковый луч солнца –
он мой по-прежнему, как я, жена, была его в пору былую,
когда в любовь мы посвятили в доме кровать вторую» (перевод мой –
Л. Г.).

Таким образом, текст стихотворения является авторской мифологизацией личности Энн Хэтэуэй, трактовкой ее роли в судьбе и творческой деятельности писателя. Наделение ролевого героя в тексте перволичной формой позволило автору стихотворения представить свой собственный взгляд на роль женщины в судьбе мужчины, оставившего значимый след в истории культуры. Даффи рисует образ жены Шекспира, которая реализовала самые откровенные человеческие проявления плотской любви.

При этом поэтесса возносит физическую любовь на священный алтарь, трансформируя физиологические ощущения в высокие творческие интенции. Отдавая ролевой героине стихотворения право перволичного голоса, позволяя

ей высказываться от собственного имени в сонетной, самой совершенной поэтической форме, Даффи создает мифический образ «вечной женственности», связывающий возлюбленного с трансцендентным миром и обеспечивающий его бессмертие в искусстве. Частный хронотоп супружеского ложа вписывается в глобальный хронотоп искусства как божественного творения. Ритмотектоника сонета не только демонстрирует совершенство сотворенного мира, но и развенчивает существующие в литературной науке представления о неизвестном адресате сонетов самого Шекспира. В трактовке современного поэта жена Уильяма Шекспира, в завещании даже не поименованная, является «Вечной женой», Музой и хранительницей его творческого наследия и вполне достойна быть адресатом его гениальных любовных сонетов. К тому же Энн Хэтэуэй представляется реальным доказательством самого существования великого драматурга, не раз подвергнутого сомнению участниками дискуссий вокруг шекспировского вопроса.

В результате и сонетная форма, и сонетное наполнение у К. Э. Даффи становятся предметом развенчания. Читатель, имеющий определенные традиционные представления об этом жанре, оказывается вовлеченным в постмодернистскую игру. Трансформация жанрового канона в духе постмодернизма происходит на уровне формы за счет отсутствия точной рифмы, анжамбемана, аллюзий и аллюзивного восприятия рифмовки как таковой. Реинтерпретация художественного смысла сонета на онтологическом уровне происходит путем иронического восприятия предметов совершенного мира.

3.2. Ризоматичность поэтического текста и двойное кодирование

В эпоху постмодернизма традиционные представления о семантически централизованной структуре текста пошатнулись. Эту мысль зафиксировал лингвофилософский термин ризомы.

На практике наиболее ярко ризоматичность конституирует экспериментальная графика, а также средства поэтического синтаксиса

(синтаксические выразительные средства и стилистические средства), отражающие сущность явления перформанса в рамках «поэкликтики», тенденции, отметившей последние десятилетия XX века – начало XXI века [230, с. 66–77.].

Постмодернистская поэкликтичность также находит отражение в смешении стилей, сюжетов, форм и лирических голосов, способствует оформлению понятия перформанса, отражающего в широком смысле взаимодействие поэзии с читателем как с соавтором.

Текст представляется гетерогенным, в нем отсутствует структурная иерархия, он имеет множество «корней», кодов (художественных, философских, социологических, культурологических и др.) и, как следствие, неисчерпаемое количество вариантов прочтения. Текст может быть равноценно вписан в любую парадигму и ни одной из них не принадлежать целиком.

Система постмодернистских кодов, в свою очередь, есть определенный набор средств, которым пользуется автор, чтобы построить многоуровневую систему произведения. Для автора нет действительности другой, чем состоящей из кодов, из представлений о действительности, из точек зрения, «двойное кодирование» свидетельствует, может быть, больше остальных об «эпистемологической неуверенности» современного автора и кризисе веры читателя, который не готов принимать былые авторитеты, знание, науку, прогресс и т.д.

Двойной код подразумевает игру с массовым и элитарным (культурными) кодами, смыслами – тот самый «the playful historicism characteristic of postmodernist paradigms» [116, с. 162] / «игривый историзм, характерный для постмодернистских парадигм» (перевод мой – Л. Г.). Более того, это инструмент реализации реинтерпретированных через призму постмодернизма художественных смыслов. Соответственно, в постмодернистском художественном тексте можно встретить множество кодов. Принято разделять код массовый, общеизвестный и код интеллектуальный.

Кроме того, авторы-постмодернисты нередко отказываются от подбора лингвистических средств для построения связной интерпретации текста. Прием

нонселекции (англ. select – выбирать, подбирать) часто проявляется в «сращении» выразительности поэтической речи с простотой речи разговорной и является отражением онтологической тенденции к фрагментарности.

Поэтический текст К. Э. Даффи характеризуется принципиальной асистематичностью, незавершенностью и открытостью (а иногда и полным отсутствием) структуры и иерархии. Отмечается любовь поэтессы к графическим средствам выразительности, ее Даффи в интервью журналу «Поэтическое собрание» [180] описывает так: «если вам удастся использовать [клише] на определенном этапе создания стихотворения, придав ему почти музыкальную упорядоченность, вам, вероятно, удастся выразить в нем то, что вы слышите сами. Я часто прибегаю к курсиву, когда ввожу языковое клише, или помещаю фрагмент речи, который выглядит уж слишком избитым, по соседству с чем-то таким, что поможет читателю увидеть это так, как вижу я <...> Вы можете словно бы высветить небольшими прожекторами фразы-клише, и тем самым показать, что пусть они выглядят как пластмассовая роза, но у них есть корни» [16], формирующие корневище (ризому), которое способно порождать несистемные и неожиданные различия.

Как поэтесса «высвечивает» классические сюжеты, рассмотрим на примере стихотворения «Хэвишем» (англ. Navisham), включенного в один из первых сборников поэтессы – «Тем временем» (англ. Mean Time). В нем читателю представляется возможным заново познакомиться с героиней романа Ч. Диккенса «Большие надежды».

В романе мисс Хэвишем представлена со слов главного героя Пипа, который, попав к ней в дом, видит безжизненно бледную старую женщину в изношенном подвенечном платье, оставившую все свои стремления и исполнение надежд в тот миг, когда ее бросил жених накануне свадьбы. У Даффи героиня Хэвишем наделена чувствами и живыми переживаниями. Несчастная, опустившаяся в своем горе женщина вызывает у читателя жалость и страх пасть до того, чтобы проклинать любимого и желать ему смерти. Показана внутренняя борьба отвергнутой женщины. Об этом говорит уже само название – «Хэвишем», – а не Мисс Хэвишем, как у романиста Диккенса. На

первый план выдвигаются личностное начало и индивидуальные переживания женщины. В основу стихотворения легли борьба чувств героини.

«Beloved sweetheart bastard. Not a day since then
I haven't wished him dead. Prayed for it
so hard I've dark green pebbles for eyes,
ropes on the back of my hands I could strangle with» [162, с. 36].

В переводе:

«Возлюбленной возлюбленный – ублюдох. Не день с тех пор
хотела, чтобы ты умер. Я умоляла
так яростно, глаза мои в камни зеленые обратились,
а руки крепкими покрылись змеями-веревками» (перевод мой – Л. Г.).

Лирическая героиня яростно желает смерти бывшему возлюбленному, разрушая себя морально и физически. Это отображено в открывающем стихотворение оксюморе Beloved sweetheart bastard. Мистическая тональность достигается за счет использования прилагательных dark и green с отсылкой к шекспировской метафоре green-eyed monster.

«Spinster. I stink and remember. Whole days
in bed cawing Nooooo at the wall; the dress
yellowing, trembling if I open the wardrobe;
the slewed mirror, full-length, her, myself, who did this
to me? Puce curses that are sounds not words.
Some nights better, the lost body over me,
my fluent tongue in its mouth in its ear
then down till I suddenly bite awake. Love's
hate behind a white veil; a red balloon bursting
in my face. Bang. I stabbed at a wedding cake.
Give me a male corpse for a long slow honeymoon.
Don't think it's only the heart that b-b-b-breaks» [162, с. 36].

В переводе:

«Старая дева. Смердеть и помнить. Целый день
лежать в постели, каркая стене бездушной «Нееееет»; платье
желтое дрожит предательски в руках, когда я открываю шкаф;
в зеркало глядя, не узнаю я в нем себя, кто это сделал
со мной? Я шлю тому кровавые проклятия, звуки, не слова.

Мне ночью иногда приснится, твое в постели рядом тело,
шепчу тебе, ушедшему, на ушко

до тех пор, пока ужаленная я не отойду от сна. Любовь
есть ненависть за подвенечною фатой; залито злобою, запачкано
лицо. Бам! Я нож вонзила в свадебный наш торт.

Дайте что осталось от жениха – медовый месяц с ним я долгий проведу.

Нет, ты не думай, только сердце разб-б-б-ито у меня» (перевод мой –
Л. Г.)

К особенностям поэтического синтаксиса следует отнести односложные предложения, эллипсис и асиндетон. Односложные предложения в стихотворении передают борьбу чувств обездоленной диккенсовской героини. Здесь они параллельно несут эмоциональную и логическую нагрузку. Автор акцентирует внимание на односложном предложении *Spinster* (рус. старая дева) и ономактопическом односложном *Bang* (рус. бам! бац! бах!), цель которого «огорошить» героиню, пробудить от грез, вернуть к реальности.

Т. И. Филиппьева эту тенденцию к односложности описывает так: «такая структура строфы не случайна и с точки зрения поэтессы идея, предложение, является сверхвыразительным и одновременно доступным для понимания разными социальными и возрастными слоями читателей» [99].

Отсутствуют союзы, отвечающие за соединение идей и переход одной мысли в другую, «голос» стихотворения, где к тому же отсутствует четкая рифма, звучит порывисто, сбивчиво, что соответствует внутреннему состоянию героини.

Особенности графики включают мультипликацию букв (душераздирающее Nooooo) и повтора дефиса (рыдающее b-b-b-breaks). У Даффи эти средства выражают спектр негативных эмоций (муки переживания любовной трагедии, боли от предательства возлюбленного, хаоса в мыслях и чувствах, тоски, утраты, негодования и ужаса) и сопровождаются ощущением хаоса, одиночества и разрухи.

Эмфатическую нагрузку несут и односложные предложения в стихотворении «Военный фотограф» (англ. War Photographer) из сборника «Стоя обнаженной» – названия городов, в которых в то или иное время происходили военные конфликты (конфликт в Северной Ирландии, гражданская война в Ливане, гражданская война в Камбодже):

«In his dark room he is finally alone
with spools of suffering set out in ordered rows.
The only light is red and softly glows,
as though this were a church and he
a priest preparing to intone a Mass.
Belfast. Beirut. Phnom Penh. All flesh is grass» [169, с. 49].

Стихотворение «Погребальные колокола» (англ. Passing Bells) из сборника «Пчелы» написано в одно предложение и представляет собой оплакивание солдат-англичан, погибших на войне.

«That moment when the soldier's soul
slipped through his wounds, seeped
through the staunching fingers of his friend
then, like a shadow, slid across a field
to vanish, vanish, into textless air . . .
there would have been a bell in Perth,
Llandudno, Bradford, Winchester,
rung by a landlord in a sweating, singing pub
or by an altar-boy at Mass - in Stoke-on-Trent,

Leicester, Plymouth, Crewe, in Congresbury,
Littleworth - an ice-cream van jingling in a park;
a door pushed open to a jeweller's shop;
a songbird fluttering from a tinkling cat - in Ludlow,
Wolverhampton, Taunton, Hull - a parish church
chiming out the hour; the ringing end of school -
in Wigan, Caythorpe, Peterborough, Ipswich,
Inverness, King's Lynn, Malvern, Leeds -
a deskbell in a quiet, dark hotel; bellringers' practice
heard by Sunday cricketers; the first of midnight's bells
at Hogmanay - in Birkenhead, Motherwell, Rhyl -
there would have been a bell
in Chester, Fife, Bridgend, Wells, Somerton,
Newcastle, in city and in town and countryside -
the crowded late night bus; a child's bicycle;
the old, familiar, clanking cow-bells of the cattle» [170, с. 80].

Отказ от попыток выстроить связную интерпретацию текста в поэзии Даффи часто иллюстрируют нарушение синтаксических связей и смешение лексики в рамках плюрализма стилей. Высокая, поэтическая лексика в поэзии К. Э. Даффи часто перемежается со сниженными, а порой и вовсе вульгарными словами. На фонетическом уровне «связность достигается за счет внутренней рифмы, аллитерации, ассонанса» [17]. Кэрол Энн Даффи умышленно отказывается от традиционных канонов поэтического творчества и создает стихотворения, написанные разговорным языком. В творчестве Даффи прочно закрепились разговорная и диалектная лексика и синтаксис, нацеленные на создание диапазона голосов, разнообразных в своем происхождении, образовании и социальном статусе. Также автор часто использует дерогативные выражения.

При этом важно также отметить понимание природы языка, который в поэзии Даффи представлен как некий материальный аспект мира: «The

construction of identity within language is explored through lyric innovations of form and a self-referential signaling of how linguistic (including poetic) forms structure meaning» [207, с. 194] / «Формирование личности исследуется посредством новых форм поэтического языка и самореференции в вопросах взаимосвязи лингвистической формы и значения» (перевод мой – Л. Г.). В доказательство, в интервью изданию Гардиан Даффи сравнивает поэзию с «текстингом»: «The poem is a form of texting... it's the original text. It's a perfecting of a feeling in language – it's a way of saying more with less, just as texting is» [215] / «Стихотворение – это форма текстинга, это – первичный текст. Это совершенное воплощение чувства в языке – это способ сказать больше меньшими средствами, именно так, как это делает текстинг» [99].

Например, в стихотворении «Как говорит мама» (англ. *The Way My Mother Speaks*) лирическая героиня отправляется в путь на поезде, где ее настигают чувства тоски по дому и ностальгии. В стихотворении Даффи касается сложной идеи о природе языка и феномене памяти: поэтесса отдает дань гласскому (уроженца Глазго – прим. Л. Г.) акценту своей матери. В тексте можно встретить характерные для шотландцев идиосинкразические словосочетания *the day and ever* и инверсию *what like is it* (вместо *what is it like*).

«I say her phrases to myself
in my head
or under the shallows of my breath,
restful shapes moving.
The day and ever. The day and ever.
The train this slow evening
goes down England
browsing for the right sky,
too blue swapped for a cool grey.
For miles I have been saying
What like is it» [173, с. 52].

Отметим также использование широкого спектра графических средств, многочисленных синтаксических выразительных средств: повторов, перечислений, обособлений и пр.

В «Записках Девы Марии» (англ. *The Virgin's Memo*) из сборника «Евангелие от Женщины» поэтесса в алфавитном порядке перечисляет просьбы Марии к Иисусу. Мать просит сына избавить мир от различных физических недугов (от рака, диареи и шума в ушах – яркий пример антиклимакса), с юмором предлагает преобразить природу. При этом стихотворение графически выглядит как список покупок, а не как обращение.

«maybe not abscesses, acne, asthma,
son, maybe not boils,
maybe not cancer
or diarrhoea
or tinnitus of the inner ear,
maybe not fungus,
maybe rethink the giraffe,
maybe not herpes, son» [159, с. 32].

Шутливый тон и форма текстового сообщения придает стихотворению легкость, хотя при детальном рассмотрении раскрывается мотив полного пренебрежения женским мнением и точкой зрения. Даффи использует модальность *maybe*, чтобы выразить нерешительность и женскую пассивность – Мария предлагает, но не требует изменений.

Использование фрагментов *text illegible* (рус. написано неразборчиво) и *untranslatable* (непереводимая лексика) косвенно указывает на безграмотность женщины. Но ею движет чувство – в представлении автора, она желает лучшего мира для всех, свободного от болезней и страданий.

Появление змеи в конце стихотворения – «*maybe not rats, son, rabies, rattlesnakes, / shite*» [159, с. 32] – отсылка к Эдемскому саду и первородному греху. Таким образом Даффи иронизирует, что история возложила вину за изгнание из Райского сада на плечи женщин.

Изменения в ритмотектонике поэтического текста, усиление роли графических средств языковой выразительности в творчестве Даффи дополняются языковой игрой.

Двойное кодирование в поэзии автора строится на полисемии или омонимии и нередко касается трансформаций в грамматической структуре предложения, что приводит к множественности интерпретации смысла слова (сюжета, текста и т.п.) и вариативности понимания ситуации.

На двойном кодировании, например, построено стихотворение «Сестра-близнец Элвиса Пресли» (англ. *Elvis's Twin Sister*) из сборника «Вечная жена», в котором лирической героиней выступает сестра-близнец известного американского певца.

«In the convent, y'all,
I tend the gardens,
watch things grow,
pray for the immortal soul
of rock 'n' roll.
They call me
Sister Presley here» [174, с. 66].

В переводе:

«Эй вы, в монастырь ушла,
ухаживаю за садами,
слежу как рассада возшла,
молюсь за душу бессмертную я
рок-н-ролла короля.
Все меня зовут
Сестра Пресли тут.» (перевод мой – Л. Г.).

Поэтесса прибегает к двойному кодированию посредством полисемичного слова *sister*, которое означает, с одной стороны, кровную родственницу, дочь тех же родителей по отношению к другим детям, а с другой

стороны, женщину, которая является членом религиозного братства (напр., при женском монастыре, где и служит Сестра Пресли). Первый код – массовый, общеизвестный, когда второй – интеллектуальный. Подобное кодирование заставляет читателя усомниться в верности положения о том, что героиней стихотворения является именно сестра-близнец «короля рок-н-ролла», а не его однофамилица – монахиня при монастыре.

Более того, строки *Elvis is alive and she's female: Madonna* содержат имя, которое также реализует два кода. С одной стороны, в христианской католической традиции имя Мадонны соотносят с Девой Марией, земной матерью Иисуса Христа. Это значение входит в интеллектуальный код. С другой стороны, Мадонна Луиза Чиконе – американская поп-певица, приравняемая по популярности к королю рок-н-ролла. Ее имя – код массовый.

В качестве эпиграфа к стихотворению поэтесса берет открытую цитату поэтесса берет из песни Э. Пресли 1960 года «Ты одна в эту ночь?». Цитатное многоязычие также несет в себе двойной код, поскольку в одном произведении функционирует дословно приведенный фрагмент другого текста, сообщение, выступающее одновременно элементом и исходного, и нового текстов.

«Are you lonesome tonight? Do you miss me tonight?

Elvis is alive and she's female: Madonna» [174, с. 66].

В переводе:

«Ты одна в эту ночь? Не хватает меня?

Элвис – жива, он – Мадонна» (перевод мой – Л. Г.)

Другая цитата из этого же стихотворения приводится на латыни: *Pascha nostrum immolates est* (рус. Пасха наша, заклан [Христос]), она взята из католического Грегорианского хорала к празднику Пасхи.

Часто автор прибегает к трансформациям в грамматической структуре предложения, как, например, в стихотворение «Стоя обнаженной» из первого «зрелого» сборника автора с одноименным названием. В одной строке мы

обнаруживаем: I shall be represented analytically and hung / «Ко мне подход нужен аналитический и висеть мне» (перевод мой – Л. Г.). Слово hung в форме причастия прошедшего времени от глагола to hang расположено в самом конце строки и изначально наталкивает читателя на мысль о наказании, которому подвергнется героиня за свою греховную жизнь. Однако из следующей строки становится понятно, что речь идет не о женщине, а о картине: «in great museums. The bourgeoisie will coo/ at such an image of a river-whore. They call it Art» [169, с. 44] / «в музеях величественных. Будут ворковать буржуа/ при виде такой картины статической. Искусство!» (перевод мой – Л. Г.).

Также в настоящем стихотворении мы встречаем слово river-whore. С одной стороны, это выражение относится к разряду сниженной лексики, а именно к арготизмам. Согласно Urban dictionary, слово используют игроки в Техасский холдем (наиболее популярный вид покера), как ругательство по отношению к человеку, проигравшемуся вначале, но которому, на удивление, повезло в последней раздаче.

С другой стороны, в данном контексте сложное слово реализует еще один смысл. Поэтесса имеет в виду героиню стихотворения – блудницу из города на реке. К этому выводу нас приводит его словарное значение – развратница, проститутка. По идее, river может отсылать читателя к множеству городов, так как в традиции градостроения было возводить города неподалеку от источников пресной воды, но на мысль об Англии и Лондоне нас наводит введенная далее в тексте аллюзия the Queen of England.

Таким образом, прием ризомы в общем смысле отвечает за нацеленность творчества автора достичь художественного плюрализма, объединить в одной парадигме различные коды. Автор умышленно отказывается от линейной структуры текста, обращается к экспериментальной графике и синтаксису, прибегает к языковой игре, а также смешивает высокую и низкую лексику, что является основой для трансгрессивной «техники нарушения», отражающей постмодернистский принцип гибридизации, в рамках которого не формируются оппозиции структурного мышления. Здесь все граничит и переплетается друг с другом.

3.3. Авторская маска в текстах публичного и феминистского дискурсов

Постмодернистский прием авторской маски определяется как растворение голоса автора в используемых дискурсах. В поэзии Кэрол Энн Даффи это социально-политический и феминистический дискурсы.

Можно говорить, что «positioning of the lyric “I” in relation to economic and nationalistic discourses develops as a poetics of public discourse» [207, с. 194] / «позиционирование лирического «Я» по отношению к экономическим и националистическим дискурсам развивается как поэтика публичного дискурса» (перевод мой – Л. Г.). Публичный (или политический) дискурс в эпоху постмодернизма в большинстве европейских литератур освещают идеи интегративности и мультикультурализма. Однако в конце XX – начале XXI веков на первый план выходит контекст, в который может быть помещена национальная идентификация, будь то британскость, английскость или шотландскость, и, как следствие, меняется угол зрения на понятия национальности и мультикультурализма, что иллюстрируют стихотворения, вошедшие в поэтический сборник Кэрол Энн Даффи «Другая страна», написанный, как оказалось в ходе исследования, не только для детей, но и для взрослых.

Рассматривая проникновение идей публичного дискурса в творчество поэтессы, следует обратиться к исторической справке. В послевоенное время и на рубеже столетий в Великобритании отмечается растущая политизированность общества. Ярким и противоречивым явлением в послевоенной Британии стало явление тэтчеризма, отголоски которого дошли вплоть до конца XX века. Его влияние на творчество Кэрол Энн Даффи на раннем этапе рассмотрено подробно во втором разделе настоящего исследования. В данном пункте внимание будет сконцентрировано на выводах автора, посвященных проблеме идентичности: «many of Duffy's poems ask that the reader imagine how a particular “self” comes to understand him or herself through encounters with language naming him/her as “other”» [207, с. 196] /

«многие стихотворения Даффи предлагают читателю представить, как собственное «я» приходит к самосознанию посредством языка, называя себя “другим”» (перевод мой – Л. Г.).

Шотландскость. Вопрос мультикультурализма в поэзии К. Э. Даффи затрагивается рано и напрямую связан с вкладом в литературный политический дискурс. Поэтесса в юном возрасте оказывается в ситуации внутренней миграции и знакомится с имагологической оппозицией «Я», «свой» и «другой», остро переживая период отчуждения, что и находит выражение в ранней лирике, вошедшей в том числе в сборник «Другая страна». Уже само название дает понять неоднозначность трактовки феномена Родина и национальная идентификация в рамках поэтического политического дискурса.

В целом, можно говорить о том, что «the development of British poetry as a genre has been inextricably linked to feelings of national belonging» [267, с. 77] / «развитие британской поэзии как жанра неразрывно связано с чувством национальной принадлежности», и это особенно верно в отношении Шотландии. Это страна, усыпанная памятниками поэтам и писателям. В двадцатом веке, как утверждает исследователь А. Мишелис, «by transforming the political concept of alienation [from England] into a discursive poetic strategy, many [Scottish] poetic works were able to critically comment on the extent to which British poetry – generically and thematically – has always been intertwined with ideas of Englishness» [267, с. 80] / «превратив политическую концепцию отчуждения [от Англии] в дискурсивную поэтическую стратегию, многие [шотландские] поэтические произведения смогли стать критическим комментарием о том, насколько британская поэзия, как в целом, так и тематически, всегда связана с идеями английскости» (перевод мой – Л. Г.).

Поэзия К. Э. Даффи отмечена последствиями ее «изгнания» из Шотландии. Образ Родины в ее поэзии сопровождают чувства ностальгии, тоски и утраты – утраты детства, культурной самобытности, языка и самосознания. Именно о месте и роли темы шотландской самоидентификации в творчестве автора идет речь в стихотворении «Изначально» (англ. Originally).

Когда родители поэтессы, шотландец Фрэнк Даффи и ирландка Мэри Даффи (урожденная Блэк), переселились на юг в поисках работы, юная поэтесса столкнулась не только с проблемой адаптации, сопровождающейся чувствами тревоги, неуверенности в себе, но и с проблемой восприятия себя как представителя определенного народа. Критик Шон О'Брайен именно воспоминания из детства наделяет структурообразующей силой в творчестве поэтессы – они освещают «emotional directness with powerful construction in poems with a strong narrative element and a frequent sense of the collapse of social and political consensus» / «эмоциональную откровенность с «мощной» поэтической конструкцией, устойчивым повествовательным элементом и не покидающим ощущением краха социального и политического консенсуса» [225, с. 580].

В стихотворении «Изначально» Даффи описывает собственные переживания в юном возрасте, посвящая его проблеме одиночества и изолированности в условиях внутренней миграции.

«We came from our own country in a red room
which fell through the fields, our mother singing
our father's name to the turn of the wheels.
My brothers cried, one of them bawling, Home,
Home, as the miles rushed back to the city,
the street, the house, the vacant rooms
where we didn't live any more. I stared
at the eyes of a blind toy, holding its paw» [173, с. 1].

На заднем сиденье машины ребенок напуган и сбит с толку. Девочку увозят из мест, где она выросла. Комната, в которой жила семья, в детском сознании, «проваливается», обрушивается, словно в сказке «Волшебник из страны Оз». Юная Кэрол обращается к мягкой игрушке, чтобы найти утешение, но обнаруживает, что та стала «слепой» и неотзывчивой.

В первую очередь, стоит сказать, что в стихотворении наблюдаем оппозицию к названию сборника. Противопоставление *own country* и *the other country* является ключевым для его трактовки.

Our own country – это образ «своего», символизирующего Родину. С образом Родины связаны и образы родителей, братьев, родного дома, города и улицы. При этом, некоторые исследователи творчества Даффи придерживаются более простой точки зрения, например, О'Брайен определяет в стихотворении не имагологическую оппозицию своего и чужого, а оппозицию настоящего и прошлого, «considering the “other country” to merely be the past» [225, с. 160] / «считая «другую страну» всего лишь прошлым» (перевод мой – Л. Г.).

Также через метафору прощания с родными местами актуализируются и явления взросления, образ детства, страны детства. Автор раскрывает проблему взросления и его этапов, предполагающих иногда довольно болезненное расставание с прошлым, а также его индивидуальный характер.

«All childhood is an emigration. Some are slow,
leaving you standing, resigned, up an avenue
where no one you know stays. Others are sudden.
Your accent wrong. Corners, which seem familiar,
leading to unimagined, pebble-dashed estates, big boys
eating worms and shouting words you don't understand.
My parents' anxiety stirred like a loose tooth
in my head. I want our own country, I said» [173, с. 1].

Что касается индивидуального характера взросления, то автор позволяет себе назвать детство эмиграцией, с одной стороны, привнося элемент автобиографизма, а с другой стороны, описывая то, насколько схожи эти два явления и сопряжены с потерей безопасности, комфорта и родственных связей, а порой и чувствами тоски и отчуждения. Фактически автор раскрывает ситуацию, когда ребенок оказывается в чужеродном обществе и сталкивается с проблемой инаковости.

Опыт эмиграции заставляет юную Даффи стыдиться себя. Шотландский акцент внезапно становится «неправильным». Потеря шотландской идентичности преподносится как своего рода изгнание из Эдемского сада, метафорически отзываясь о вытеснении или искоренении (англ. Uprooting) шотландцев.

Тем не менее, со временем в детском сознании формируется взрослое желание конформизма: юная героиня Даффи ассимилируется и привыкает к новому обществу.

«But then you forget, or don't recall, or change,
and, seeing your brother swallow a slug, feel only
a skelf of shame. I remember my tongue
shedding its skin like a snake, my voice
in the classroom sounding just like the rest. Do I only think
I lost a river, culture, speech, sense of first space
and the right place? Now, Where do you come from?
Strangers ask. Originally? And I hesitate» [173, с. 1].

Но и под маской нового «Я» по-прежнему скрывается сопротивляющийся дух шотландца (шотл. skelf – осколок, обломок). Когда то, что было прежде ценным, становится ненужным и предается забвению, появляется дискомфорт, а сознание сталкивается с двойственностью национальной идентификации, и на вопрос о происхождении уже нельзя дать ранее столь очевидный ответ.

Таким образом, проблематика шотландскости в творчестве К. Э. Даффи появляется на раннем этапе, потому что поэтесса самолично остро переживает переезд как акт внутренней миграции. Ее роль – в раскрытии сложного процесса ассимиляции, который, с точки зрения автора, не позволяет оставаться собой, но заставляет меняться, забывать и подстраиваться, когда во главу угла становится проблема сохранения одной культуры в отдельности в ущерб другой.

Английскость. Параллельно в ранней общественно-политической лирике поэтессы оформляется концепт английскости. В этой связи рассмотрим стихотворение «Как понять англичан?» (англ. *Translating the English*, 1989).

В стихотворении, которое также вошло в сборник «Другая страна», за речью главного героя – безграмотного гида-иностранца – угадывается беспокойность по поводу изменений в стране, которые привели к тому, что сами ее жители стали чувствовать себя отчужденными в Британии эпохи Маргарет Тэтчэр. Линия миграции автобиографичного автора, осевшего наконец в Англии, продолжается обращением к исследованию концепта английскости.

Само стихотворение трудно к восприятию. Об этом композиционно говорится уже в эпиграфе: «...and much of the poetry, alas, is lost in translation...» [173, с. 11] / «...и большая часть поэзии, увы, теряется в переводе...» (Перевод мой – Л. Г.). В нем много орфографических, грамматических и синтаксических ошибок. Одни слова пропущены, другие появляются в монологе совершенно случайно. В общем, стих звучит так, словно иностранец изо всех сил пытается описать замечательное место, в которое он переселился, но удастся ему это с большим трудом. Английский не является родным языком для героя, который, тем не менее, приглашает читателя «в свою страну» (англ. *my country*), в образе которой наблюдаем очередную оппозицию к названию сборника.

«Welcome to my country! We have hear Edwina Currie
and The Sun newspaper. Much excitement.
Also the weather has been most improving
even in Feburary. Daffodils. (Wordsworth. Up North.) If you like
Shakespeare or even Opera we have too the Black Market» [173, с. 11].

Поднять вопрос взаимосвязи национальности, идентичности и языка автору позволяет активное использование искаженного синтаксиса и асиндетона [274]. Лингвистическая «несостоятельность» героя указывает не столько на отсутствие способности овладеть английской грамматикой и синтаксисом, сколько на тот факт, что уровень культуры современного

британского общества может быть противопоставлен высокой культуре прошлого. Ограниченного аутсайдера автор выводит на первый план, чтобы показать последствия «конца истории».

Герой стихотворения – обобщенный образ новой нации, портрет неблагополучный, отражающий всю ее поверхностность, неспособность выйти из состояния растерянности не только в социальном плане, но и в культурном, когда идентичность, предопределяемая культурой и языком, попала в «ловушку» мультикультурализма. Таким образом, автор выражает обеспокоенность по поводу изменений в стране, которые привели к тому, что сами ее жители, часто принадлежащие к различным нациям, стали чувствовать себя отчужденными.

Британскость. Первые два десятилетия XXI века отмечены новым дискуссией о взаимосвязи национальности, идентичности и языка. Он произошел после «победы консерваторов в 2010 году и стал реакцией на последствия режима строгой экономии и расколовшего страну на два лагеря <...> референдума по поводу выхода из Евросоюза [2016 года]» [107, с. 221]. В писательской среде страны критично отреагировали на изменения, так как «большинство поэтов относятся к левому крылу политических сил, придерживаются либеральных взглядов, и поэтому их ужаснули побочные эффекты референдума: рост ксенофобии и оголтелого национализма, информационные вбросы в СМИ и стремление отвернуться от Европы, мультикультурализма и прогрессивных взглядов» [107, с. 221]. К настоящему «лагерю» относится и Кэрол Энн Даффи, выросшая в рабочей среде, всегда активно поддерживающей лейбористов. В следствие, национальная идентификация в творчестве поэтессы снова оказалась помещена в социальный и политический контекст и получила новую интерпретацию, отличную от той, что мы можем наблюдать в более ранних стихотворениях.

Так, 20 лет спустя, уже занимая пост Поэта-лауреата, в стихотворении «Как понять британцев?» (англ. *Translating the British*), приуроченном к Олимпийским играм–2012 в Лондоне, Даффи поднимает вопрос британскости, что свидетельствует о возрастании интереса к теме национальной идентичности

в индивидуальном сознании автора и коллективном сознании общества в начале нового века.

При этом можно наблюдать эволюцию авторского сознания. На «зрелом» этапе творчества Даффи окончательно развенчивает надежды, возложенные на политику мультикультурализма, и создает яркое изображение современного британского общества, где в качестве аксиомы выводит появление отчужденности как фактора власти. Таким образом, народ и власть оказываются в оппозиции друг к другу.

Стихотворению присущ высокий патетический, «олимпийский» тон. Это возвышенный разговор о самой британскости, чувствах солидарности, национального единства и гордости и, безусловно, пример лауреатской лирики поэтессы. Процесс интеграции в рамках политического устройства Великобритании и деления внутри государства на страны: a hundred tongues, one-voiced (рус. сто языков водноголосоье) в центре внимания читателя. Кардифф и Эдинбург, Лондон и побережье Козвей-Кост (в Северной Ирландии, где находится Дорога гигантов – прим. Л. Г.) объединяют история, память о выдающихся личностях, их достижения и, что немаловажно, Шекспировский язык. Здесь Даффи говорит не столько языке как о средстве общения, но метафорично отзывается о гениальном умении Шекспира изображать пороки, которые с течением времени не перестали быть актуальными. Так и национальные различия остаются прежними, ведь каждый представитель своего народа хочет быть самим собой (англ. we want to be who we truly are). А потому приглашение «Добро пожаловать!» (англ. Welcome) звучит увереннее, чем в стихотворении «Как понять англичан?», когда герой путается и делает ошибки, все еще пытаясь найти свое место в «новой» стране.

«We speak Shakespeare here,
a hundred tongues, one-voiced; the moon bronze or silver,
sun gold, from Cardiff to Edinburgh
by way of London Town,
on the Giant's Causeway;

we say we want to be who we truly are,
now, we roar it. Welcome to us» [175].

Именно Шекспировский язык позволяет автору выразить в стихотворении общественное негодование к порокам нового времени: воровству банкиров, политике строгой экономии, нетерпимости, которую была призвана нивелировать политика мультикультурализма – порокам, которые лишь видоизменились со времен великого драматурга, в то время как их сущность осталась прежней. Более того, именно борьба с такого рода дискриминацией и объединяет таких разных на первый взгляд англичан, шотландцев и валлийцев.

«We've had our pockets picked,
the soft, white hands of bankers,
bold as brass, filching our gold, our silver;
we want it back» [175].

В отличие от стихотворения «Изначально», где героиня чувствует себя отчужденно и одиноко, стыдливо признаваясь в том, что уже не может определить свою национальную принадлежность, герой стихотворения «Как понять британцев?» причисляет себя ко «всем», считает себя частью единого британского общества, еще раз осознавшего свое единение. Об этом говорит использование местоимения «мы». В адрес властей звучат требования обустроить беговые и велосипедные дорожки, школьные игровые поля. Таким образом, we определяет героя как часть целого, как гражданина, который имеет право голоса.

«We sense new weather.
We are on our marks. We are all in this together» [175].

Изучив три стихотворения из сборника «Другая страна», посвященных концептуализации национальной идентификации, мы пришли к выводу о том, что автор, самолично пройдя эволюцию от испуганного ребенка, попавшего под влияние другой культуры и впервые в жизни задавшегося вопросом, кто я и

откуда, до сознательного гражданина, поднимает вопросы национальной идентичности в проекции на себя лично и на страну в целом. Оценивая таким образом перспективы интеграции внутри многонациональной страны, Даффи развенчивает надежды мультикультурализма, в случае если власть опирается на разного рода дискриминацию.

Феминистский поэтический дискурс для Даффи «вырастает» из дискурса публичного: в «женском» творчестве Кэрол Энн Даффи «poetic continuum is traceable through the explicit focus on the gender-marked lyric genre and the lyric subject as discursive formation, exemplifying varying modes of feminist work exploring the speaking subject in relation to social, public discursive structures» [207, с. 196] / «поэтический континуум прослеживается через явную ориентацию на лирический жанр с гендерной маркировкой и лирического героя как дискурсивную формацию, иллюстрирующую различные способы феминистской работы, исследующей лирический голос в связи с социальными, публичными дискурсивными структурами» (перевод мой – Л. Г.).

При этом феминистская поэтика в творчестве совпадает с разработкой сатирического лирического голоса «вечной жены» в сборниках «Вечная жена» (англ. *The World's Wife*) [174], «Евангелие от женщины» (англ. *Feminine Gospels*) [159], называемых исследователями А. Мишелис и А. Роуланд «high points of satire in Duffy's oeuvre» [267, с. 5] / «вершинами сатиры в творчестве Даффи» (перевод – Л. Г.). Сатирическая направленность стихотворений автора – унифицирована, в драматических женских монологах мужские персонажи приобретают подчеркнуто приспособленческий характер, а женские получают роль протагонистов, что позволяет Даффи раскрыть физический и ментальный опыт современной женщины.

Рассмотрим феминистскую сатиру в стихотворениях сборника «Вечная жена». Как уже было сказано, сборник пронизан интертекстуальными связями, поскольку основой для стихотворений послужили мифологические, библейские, исторические и литературные сюжеты. О структуре бестселлера Даффи говорит так: «There are 30 women's voices in the book <...> each voice taking up some untold story of the World's Wife. <...> I've ordered the poems so that

together they carry a narrative» [165, с. 5] / «В книге 30 женских голосов <...> и каждый голос принимается за нерасказанную историю «вечной» жены <...> Я расположила стихотворения в таком порядке, чтобы вместе они представляли одно повествование» (перевод – Л. Г.).

Подобное явление «повествования» в рамках поэтического канона позволяет говорить о том, что поэзия К. Э. Даффи «has undergone what Bakhtin calls “novelisation” in the sense that, like the novel, it is not generically stable but self-consciously incorporates other generic elements and expectations <...> It is a hybrid form» [186, с. 7] / «подверглась тому, что Бахтин называет романизацией, в том смысле, что поэзия не является стабильным родовым явлением в литературе, как и роман. Напротив, происходит сознательное смешение родовых связей и ожиданий <...> Это гибридная форма» (перевод – Л. Г.). При этом, если отражение процесса гибридизации в широком смысле находим в склонности автора к «технике сохранения» (интертекстуальность) и «технике нарушения» (игра), то в узком смысле он отражен в повествовательном характере постмодернистской лирики и характерен именно в отношении жанра и поэтической формы.

Героини альманаха – женщины, которые «оказались в тени своих мужей, так как политическая и культурная жизнь общества была ориентирована в первую очередь на мужчину» [15, с. 64]. Большинство женщин в альманахе не поименовано – Mrs Darwin, Mrs Aesop, Pilate's Wife, Mrs Icarus, Queen Herod, Mrs Midas, Mrs Tiresias, Mrs Sisyphus, Frau Freud и другие. Большинство из них – вымышленные героини, но встречаются и реальные.

Например, доподлинно известно существование жены автора эволюционной теории происхождения видов Чарльза Дарвина Эммы Веджвуд, которая появляется в стихотворении «Миссис Дарвин» (англ. Mrs Darwin).

Известно, что женщина прожила в браке с известным ученым 43 года. Итогом их отношений, по мнению Даффи, становится самое короткое стихотворение в ее творчестве, в котором женщина сравнивает автора теории эволюции живых существ ни с кем иным, как с шимпанзе.

Датируется стихотворение 7 апреля 1852 года. Известно также, что незадолго до обозначенной даты, в 1851 году, в семье Дарвин произошло горе – умерла от туберкулеза в возрасте 10 лет дочь Энни. Именно ее смерть стала причиной, по которой и так сомневающийся Дарвин окончательно разуверился в существовании Бога.

«7 April 1852

Went to the Zoo.

I said to Him—

Something about that Chimpanzee over there reminds me of you» [174, с. 20].

В переводе:

«7 апреля 1852 года

Сходили в зоопарк.

Сказала я Ему —

Уж больно шимпанзе напоминает мне физиономию твою.» (перевод мой – Л. Г.).

Именно сомнения в божественной природе человека ложатся в основу описания супругой Чарльза. Если, согласно Завету, человек был создан по образу и подобию Бога, то в случае с Дарвином его прародителем жена считает обезьяну.

Даже в этом небольшом стихотворении можно наблюдать характерный для постмодернизма релятивизм бинарности, концептуальных ориентиров, абсолютного и частного, идеального и материального, отображающих сознание общества на его ранних, по сравнению с современным, этапах развития. Также можно наблюдать, как происходит смена стереотипных гендерных ролей и протагонистом становится женщина. Она же зачастую представляет и гегемонную сатирическую силу.

Более того, это стихотворение – образец реализации немаловажного аспекта поэзии Даффи – ее шутливого, насмешливого тона. Юмор в поэзии Даффи часто построен на том, что поэтесса «жонглирует» разговорными

выражениями: «Она умеет так перестроить грамматическую структуру предложения, что привычные обороты в ее стихах приобретают свежесть и оригинальность» [16].

Демонстрирует хорошо знакомые аллегорические образы злого Волка и невинной Красной Шапочки стихотворение, открывающее сборник «Вечная жена» – «Красная шапочка». Эта **сатирическая переработка народной сказки**, литературно обработанной Шарлем Перро и записанной братьями Гримм, позволяет автору выдвинуть феминистскую идею о недопустимости гендерного превосходства мужчин над женщинами. Автор разрабатывает сюжет в ключе психоанализа Эрика Берна и Эриха Фромма, которые трактуют сказку как ролевой сценарий с Жертвой и Насильником, и аллегорическое изображение половых отношений, ведущих к конфликту между мужчиной и женщиной соответственно. Отмечен в настоящем исследовании и автобиографизм произведения.

Сказочный женский архетип у Даффи вновь оказывается перед лицом опасности. Опасность представляет аллегорический образ Волка-соблазнителя. Волк ведет «жертву» в логово, но девушка отдает четкий отчет своим действиям, открыв наконец для себя истинную сущность «избранника».

Лирический сюжет, как уже было отмечено ранее, имеет сходство с прозаическим повествованием или публицистическим репортажем, тем самым отражая постмодернистский принцип родового смешения (гибридизации).

Женский образ становится главенствующим, героиня приобретает мужские черты характера и, в конце концов, расправляется над обидчиком. Таким образом, происходит реконцептуализация женского архетипа (беззащитная девочка – *sweet sixteen, babe, little girl* – проявляет силу и мстит антагонисту) и, соответственно, сатирическое «перерождение» мужского образа (*a greying wolf*).

По мнению Даффи, аллюзия на сказку позволяет продемонстрировать, насколько фольклор является отражением предубежденного и стереотипного мнения о мировом господстве мужского пола, неопровержимости маскулинной силы и патриархального строя. В детской сказке Ш. Перро, переложившем на

литературный лад народную историю, ведущую роль играл Волк. Сказочный персонаж, как и герой стихотворения «Красная Шапочка», обладал хитростью и коварством. Но у Даффи аллегорические образы меняются ролями, тем самым нарушая классический гендерный порядок. Страшный Волк предстает глупым пустословным мужем, а маленькая несмышленная Красная Шапочка преобразуется в сообразительную независимую жену. Таким образом, доминирующую позицию занимает женщина, что в конечном итоге указывает на сатиризацию отношений между мужчиной и женщиной, построенных на физическом и психологическом насилии.

Аллегии в сборнике не ограничиваются отсылками к сказочным персонажам. В стихотворении «Миссис Эзоп» (англ. Mrs Aesop) исконно **аллегорические образы басен** Эзопа получают новую трактовку.

В стихотворении речь ведет непоименованная вымышленная супруга известного баснописца, которую раздражает склонность мужа к сочинительству. Именно сочинительством для нее представляется дар супруга.

В тексте легко угадать эзоповских героев из басен «Орел и галка», «Осел в лвиной шкуре», «Черепаша и заяц», аллегорически воплощающих человеческие пороки.

«On one appalling evening stroll, we passed an old hare
snoozing in a ditch — he stopped and made a note —
and then, about a mile further on, a tortoise, somebody's pet,
creeping, slow as marriage, up the road. Slow
but certain, Mrs Aesop, wins the race. Asshole.
The jackdaw, according to him,
envied the eagle. Donkeys would, on the whole, prefer to be
lions» [174, с. 19].

В переводе:

«Послушать его, так галку
съела зависть к орлу. Осёл и вовсе видит себя наяву
львом.

На нудной вечерней прогулке нам заяц старый попался –
спал тот в норе – муж сделал привал и зайца в блокнот
записал,
а всего милню спустя нам навстречу черепаха ползла
медленнее, чем брак наш с тобой без конца» (перевод мой – Л. Г.).

Все недостатки героев басен Миссис Эзоп переносит на мужа, ведь она уверена, что он всего лишь безуспешно выдает желаемое за действительное, нелепое и бессмысленное за значимое и мудрое. Таким образом, женщина высмеивает всех известных эзоповских персонажей в проекции на характер и поведение супруга, а также их личные и интимные взаимоотношения.

Гневной сатирой обрушиваются на своих мужей и мифологические жены Мидаса, Икара, Фетиды. В стихотворении «Миссис Икар» (англ. Mrs Icarus) женщина сетует на отсутствие здравого смысла у супруга.

«I'm not the first or the last
to stand on a hillock,
watching the man she married
prove to the world
he's a total, utter, absolute, Grade A pillock» [174, с. 54].

В переводе:

«Извечен этот сказ,
стояла дева на пригорке раз,
смотрела мужу своему вослед,
он победитель среди тех,
кто попадал впросак, осел, балда, дубина и дурак.» (перевод мой – Л. Г.)

В стихотворении «Фетида» (англ. Thetis) Даффи повествует о морской богине, по воле богов, оказавшейся во власти героя Пелея, о котором неоднократно упоминает Гомер в «Илиаде» и «Одиссее». Легенда гласит, что Прометей посоветовал богам отдать Фетиду в жены герою, чтобы избежать ее брака с Зевсом, в союзе с которым мог родиться сын, который будет

могущественнее отца и свергнет его с престола. У Гомера на свадьбе с Фетидой разгорается спор богинь Афродиты, Афины и Геры за звание прекраснейшей, от которого ведет отсчет Троянская война.

Пелей должен был жениться на богине только после того, как победит ее в единоборстве. Он идет в грот, где часто отдыхала Фетида, выплывая из глубины моря, бросается на нее и обхватывает своими могучими руками.

«I shrank myself
to the size of a bird in the hand
of a man.
Sweet, sweet, was the small song
that I sang,
till I felt the squeeze of his fist» [174, с. 5].

Стараясь вырваться, Фетида принимает вид львицы, змеи. У Даффи она превращается в целый пантеон животных – это racoon, skunk, stoat, weasel, ferret, bat, mink, rat (рус. енот, скунс, горноста́й, ласка, хорек, летучая мышь, норка, крыса). Победой героя над Фетидой Даффи изображает несовершенство отношений между мужчиной и женщиной, построенных на отсутствии равноправия, а порой и вовсе на физическом и моральном насилии. В стихотворении нет упоминания о любви к Фетиде. Ее «возлюбленный» преследует женщину ради обладания и власти над ней. Он – рыбак, она – улов, он – охотник, она – добыча.

«Over the waves the fisherman came
with his hook and his line and his sinker.
I changed my tune
to racoon, skunk, stoat,
to weasel, ferret, bat, mink, rat.
The taxidermist sharpened his knives.
I smelled the stink of formaldehyde.
Stuff that» [174, с. 5].

В стихотворении Даффи морская богиня пытается бросить вызов возложенным (патриархальным обществом) на нее ожиданиям и отказывается выйти замуж за человека, которого она не знает и не любит. Меняя свою наружность, Фетида хочет получить возможность вырваться из «удушающей хватки» своего жениха и избежать навязанной ей судьбы. Пелей, однако, не позволяет ей обрести такую силу и в конце концов подчиняет женщину своей власти. За динамику повествования в изображении борьбы отвечают рифма, комический эффект, резкие паузы.

«Then my tongue was flame
and my kisses burned,
but the groom wore asbestos.
So I changed, I learned,
turned inside out — or that's
how it felt when the child burst out» [174, с. 5].

Наконец, Фетида побеждена. Согласно легенде, ей суждено было родить ребенка. Не сумев избежать этой участи, она принимает ее. При этом она не принимает ребенка, рожденного без любви. Использование определенного артикля *the* для описания новорожденного отдаляет Фетиду от него и показывает ее отстраненность. Его появление не связано с какой-либо радостью, о нем она предпочитает говорить, как о «взрыве» (англ. *the child burst out*).

Таким образом, историю Фетиды можно рассматривать как метафору способности женщин выживать и адаптироваться, а также их уязвимости в руках мужчин.

В настоящих интертекстах К. Э. Даффи рассматривает, как традиционные патриархальные представления о мужчине и женщине утрачивают свою былую устойчивость и бинарность в эпоху постмодерна. Опровержению в творчестве поэтессы поддается идеология гегемонной маскулинности и идеализированной фемининности, а отношения мужчины и женщины часто сатиризируются.

3.4. Поэтика телесности в «женской поэзии»

В контексте идей феминизма можно рассматривать не только обращение к сатире, но и прием телесности, являющийся следствием общей сексуализации теоретического и эстетического сознания Запада. Этот принцип усиливает выдвижение на первый план наглядно-концентрированное проявление чувственности – сексуальность.

При этом важно понимать причину появления приема телесности именно в «женском письме». Разочарованные ограничениями «официальной» поэзии, нигде иначе, как в Шотландии, «balladeers and bearers of the cultural continuum» [206, с. 105] / «исполнительницы баллад и носительницы культурного континуума» (перевод мой – Л. Г.), «women writers are still strenuously drawing on the ballad tradition and re-imbuing it with the political and sexual energy that it earlier embraced» [206, с. 105] / «женщины усиленно опираются на балладную традицию и заново наполняют ее политической и сексуальной энергией» (перевод мой – Л. Г.).

И если «политическую энергию» у нас была возможность наблюдать в публичном дискурсе Кэрол Энн Даффи, то идеи сексуальности и гиперсенсуальности становятся онтологическим выражением постмодернистского приема телесности в ее «женском» письме.

Например, в ранее упомянутом стихотворении «Миссис Мидас» проявление сексуальности представляется читателю как неотъемлемая часть «микрокосмоса» супружеской жизни, при этом она в определенный момент оказывается под угрозой опасного дара. Проклятье Мидаса для Даффи – метафора мужскому прагматизму и эгоизму. Черствости и невнимательности к чувствам женщины противопоставляется былая нежность и чувственность. Героиня признается, что иногда тоскует по нежным рукам мужа: «You see, we were passionate then, / in those halcyon days; unwrapping each other, rapidly, / like presents, fast food. But now I feared his honeyed embrace, / the kiss that would turn my lips to a work of art» [174, с. 11].

Проявлением телесности в стихотворении «Миссис Эзоп» становится откровенное изображение супружеских отношений, открытая критика

интимных подробностей жизни и пустого хвастовства самого Эзопа, который не смог доказать свою состоятельность: «And that's another thing, the sex / was diabolical. I gave him a fable one night / about a little cock that wouldn't crow, a razor-sharp axe / with a heart blacker than the pot that called the kettle» [174, с. 19].

Не боясь вносить серьезные изменения в исходный сюжет, в стихотворении «Миссис Квазимодо» (англ. Mrs Quasimodo) Даффи связывает горбуна Квазимодо из романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» узами брака. Жена Квазимодо, в свою очередь, ведет неравную борьбу с возлюбленной мужа – Эсмеральдой. При этом супруга горбуна – не менее уродлива, чем он сам. Некогда женщина любила звонаря, а их брак можно было назвать счастливым. Теперь же миссис Квазимодо, как и миссис Мидас, вспоминает прошедшие нежность и страсть, счастливые минуты, когда чувство к мужчине, о котором она грезилась с детства, скрашивало ее существование и определяло бытие.

«It was Christmas time.
When the others left,
He fucked me underneath the gaping, stricken bells
Until I wept
Something had changed,
Or never been.
We wed.
He swung an epithalamium for me,
embossed it on the fragrant air.
Long, sexy chimes,
Exuberant peals,
Slow scales trailing up and down the smaller bells,
An angelus.
We had no honeymoon
But spent the week in bed.
And did I kiss

Each part of him» [174, с. 34].

Но с появлением Эсмеральды в жизни Квазимодо женский «микрокосмос» рушится, и супружество дает трещину. Миссис Квазимодо, ощутив сполна свою нерадивость, испытывает страдания, а ее сердце жаждет мести. Ей хочется причинить такую боль супругу, которую он причинил ей. Женщина портит колокола, в которых души не чают ее муж-звонарь. Этот жест, акт мести, становится символом угасания чувств.

«And in that summer's dregs,
I'd see him
Watch the pin-up gypsy
Posing with the tourists in the square;
Then turn his discontented, mulish eye on me
With no more love than a stone» [174, с. 34].

Особо ярко конституирует лирику К. Э. Даффи принцип телесности ранее упомянутое стихотворение «Жена Пилата». Произведение создает атмосферу возвышения женской чувственности. Библейская аллюзия предлагает сакральную трактовку познанию тела и духа. Уникально подмечая детали, благодаря которым ее образы раскрываются полнее и реалистичнее, даже вопреки их мифичности и той ситуативности, которой они связаны, Даффи останавливается на изображении внешности супруга и осужденного Христа. В центре внимания оказывается телесная оппозиция мужских рук, символа защиты и власти.

В противопоставлении двух личностей раскрывается и чувственное начало в героине. Введение телесности происходит через тему любви. Клавдия влюбляется в Христа, видя в нем не божественную природу, а неординарность и мужественность, и в конечном итоге женщина предается грезам. Ей кажется, что мужчина смотрит на нее с вождением.

«and there he was. His face? Ugly. Talented.
He looked at me. I mean he looked at me. My God.

His eyes were eyes to die for» [174, с. 18].

В переводе:

«И вот он. А его лицо? Измучено. Одарено.

Он на меня взглянул. Он на меня смотрел. О Боже!

За глаза эти можно в грудь сто стрел» (перевод мой – Л. Г.).

Накануне суда женщине снится сон (явление, предопределяющее дальнейший ход событий), в котором Клавдия дает волю плотским чувствам. Даффи делает акцент на чувственности своей героини и в то же время наделяет тело сакральным значением, поскольку ее мироощущение строится именно на чувственности.

Любовь автор видит во всей ее многогранности. В стихотворении «Согревая ее жемчуг» (англ. *Warming Her Pearls*) из сборника «Продажа Манхэттена» поэтесса знакомит нас с другой ее формой – любовью служанки к своей госпоже. Горничная так заботится о комфорте своей госпожи, что согревает ее жемчужное ожерелье, держа на груди, опасаясь, что жемчуг остынет.

«Next to my own skin, her pearls. My mistress
bids me wear them, warm them, until evening
when I'll brush her hair. At six, I place them
round her cool, white throat. All day I think of her,

resting in the Yellow Room, contemplating silk
or taffeta, which gown tonight? She fans herself
whilst I work willingly, my slow heat entering
each pearl. Slack on my neck, her rope.» [167, с. 51].

Служанка ревностно описывает тело своей госпожи. В описании холодной белизны шеи ощущается сексуальное напряжение, которое испытывает лирическая героиня, при этом ее чувства остаются

неразделенными, ведь любовная связь между двумя женщинами претит викторианскому благочестию.

Откровенному разговору о любви Даффи посвящает сборник «Пчелы» (англ. *The Bees*), раскрывающий темы разлуки и одиночества, страсти и неверности. В интимной лирике автора звучит голос сильной женщины, обладающей как сентиментальностью в выражении нежных чувств, так и раскрепощенным взглядом на сексуальность.

Сборник «Евангелие от Женщины» (англ. *Feminine Gospels*), как следует из названия, – это концентрация женского опыта, представленная на всеобщий суд читателя. На написание стихотворений, вошедших в альманах, Даффи вдохновило рождение дочери Эллы в 1995 году и опыт материнства. В сборнике женских песнопений (англ. *gospels* – религиозные песнопения) в центре внимания цикличность женского бытия – рождение, взросление, беременность, материнство и старение, описываемая откровенно в неразрывной связи чувственного, телесного и рационального. Так и Евангелием в узком смысле называют повествования о рождении, земном служении, чудесах, крестной смерти, воскресении и вознесении Иисуса Христа.

«Карта Женщины» (англ. *The Map-Woman*) – стихотворение-манифест женской телесности. Автор исследует идентичность посредством обращения к телу.

«A woman's skin was a map of the town
where she'd grown from a child.» [167, с. 31].

«Карта» (а также *birthmark*, *tattoo*) на теле женщины – это метафора ее бытия, личностного роста и олицетворение всех изменений, через которые проходит героиня на разных этапах жизни до самой смерти.

«Over her breast was the heart of the town,
from the Market Square to the Picture House
by way of St Mary's Church, a triangle
of alleys and streets and walks, her veins

like shadows below the lines of the map, the river
an artery snaking north to her neck. She knew
if you crossed the bridge at her nipple, took a left
and a right, you would come to the graves,
the grey-haired teachers of English and History,
the soldier boys, the Mayors and Councillors,
the beloved mothers and wives, the nuns and priests,
their bodies fading into the earth like old print
on a page ...» [167, с. 31].

И как бы женщина порой не стремилась, невозможно по-настоящему избавиться от своего прошлого, ведь опыт формирует человека.

Даффи использует асиндетон, чтобы сделать акцент на чувстве стыда, испытываемом женщиной, которой предстоит выйти на улицу и показать «свою карту» миру. Героиня безуспешно пытается скрыть ее под одеждой.

«When she went out, she covered it up
with a dress, with a shawl, with a hat,
with mitts or a muff, with leggings, trousers
or jeans, with an ankle-length cloak, hooded
and fingertip-sleeved.» [167, с. 31].

Поэтесса в лице своей героини изображает женский бунт, происходящий из невозможности изменить себя на пути взросления, а также ссылается на предвзятость общества в отношении женского тела и проблему эйджизма.

Телесность для лирической героини автора, для ее «вечной жены» – составляющая и, что немаловажно, предопределяющая часть женского бытия. Поэтесса отмечает неразрывность чувственного и мировоззренческого начал своих героинь. Посредством обращения к изображению актов чувственности и путем раскрытия осязаемой женственности постмодернистский принцип телесности определяет фокус читательского внимания на идее постструктуралиста Мишеля Фуко о том, что тело является носителем смыслов

и зеркалом, отражающим всю человеческую деятельность. Следовательно, тело точнее всего может передать эти смыслы. Переосмысление роли и задачи тела сделало его важной и неотъемлемой частью человеческой самоидентификации, поставив на уровне с душой и разумом, что, по мнению писательницы, делает его важнейшим элементом бытия и во многом определяет мировоззрение.

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 3

1. Изучение интертекстуальных связей (аллюзии и цитатное многоязычие) в художественных текстах Кэрол Энн Даффи помогло определить специфику интерпретации идей культурной территории постмодернизма в творчестве автора через принципы реинтерпретации художественных смыслов и гибридизации.

Поэтесса обращается к Библии, мифологии или литературным источникам и находит возможность рассмотреть их с позиций новой иерархии ценностей эпохи постмодерна в переложении на актуальную проблематику. Аллюзии и цитаты помогают ей создать постмодернистский интертекст, в котором поднимаются «вечные» темы и изобличаются общекультурные проблемы современного общества. Аллюзивное восприятие поэтической формы, в свою очередь, выражается в «новом сонете».

2. Ризоматичность лирики исследуемого автора оправдана в большей степени постмодернистской свободой поэтической формы, нелинейностью текста, отказом от подбора лексических средств, смешением стилей, усилением роли выразительной графики и синтаксиса. Их парадоксальное «сращение» определяет специфику интерпретации идей культурной территории постмодернизма через принципы поэклектичности и фрагментарности.

Используя курсив, мультипликацию, капитализацию, свободно располагая строфы, прибегая к односложности и бессоюзью, Даффи достигает эмфатизации в передаче эмоций негативного спектра. Более того, обеспечиваются простота и ясность, в том числе для массового читателя, а также доступность и приближенность к естественному потоку речи, что решает одну из ключевых задач постмодернизма – доподлинное воспроизведение реальных фрагментов жизни.

3. Лирика автора становится тем более предметом массового потребления, чем больше в ней есть постмодернистских кодов. Двойное кодирование осуществляется в поэзии К. Э. Даффи за счет обращения к языковой игре. На художественном уровне она реализуется через лексику

(полисемия, омонимия) и синтаксис (перестройка в грамматической структуре предложения), что определяет специфику интерпретации идей культурной территории постмодернизма через принцип игризации – игры как с массовым, так и с элитарным читателем. К эрудированной аудитории поэтика постмодернизма апеллирует через пародийное переосмысление и ироническую трактовку действительности.

Поэтесса играет со словами и их значениям, заставляя читателя не просто прочитывать текст, но также декодировать информацию, заложенную в нем, искать не только поверхностные, но и глубинные смыслы и сопоставлять их. В этой игре находит выражение философская мысль постмодернизма о релятивизме знания.

4. Прием авторской маски в лирике исследуемой поэтессы определяется как растворение голоса автора в общественно-политическом и феминистском дискурсах., так как свобода творчества усилила его социальную чувствительность. В творчестве поэтессы пересматриваются концепты национальной (шотландскость, английскость, британскость) и гендерной идентичности, тем самым определяется специфика интерпретации идей культурной территории постмодернизма через принципы мультикультурализма и феминизма.

На примере поэзии Даффи видим, как тенденция, когда британская литература, и поэзия, в частности, выступает в защиту взаимопроникновения культур, сменяет вектор развития. Теперь в рамках политического дискурса в поэзии исследуется тема неопределенности, так как в эпоху нестабильности людям пришлось подвергнуть пересмотру не только общие ценности и установки, но и собственные ресурсы. Таким образом, под вопросом оказывается положительное восприятие идей интеграции различных наций внутри государства Великобритании на современном этапе его существования.

В феминистский дискурс поэтесса вносит существенный вклад разработкой «женской» сатиры. В стихотворениях можно наблюдать, как происходит смена гендерных ролей (женский персонаж часто возводится в роль протагониста), на уровне формы происходит децентрация системы

традиционных текстовых значений и, как следствие, освобождение от «маскулинистского» (рационального) типа языка.

5. Женская телесность, реализуемая через откровенное изображение человеческого тела и акты чувственности в интимной лирике К. Э. Даффи, помогает автору заявить об особом «женском языке» (письме), отражающем особое мировоззрение и определяющем специфику интерпретации идей культурной территории постмодернизма через принцип гиперсенсуальности.

Введение телесности иллюстрирует поворот литературы к тем областям, которые игнорировались прежде, и отражает общую цель *écriture feminine* отказаться от условностей реализма, переосмыслить бинарную патриархальную картину мира и дихотомию общественного строя, где ранимость и незащищенность женщины обеспечивают ей второстепенную роль. Более того, телесность наделяют возможностью порождать духовное.

Если прием авторской маски позволяет обеспечить смену гендерных ролей в феминистском дискурсе поэзии Даффи и «освободить» текст от «маскулинистского» типа языка, то именно «женский язык» демонстрирует неразрывность чувственного и мировоззренческого начал в женском «микрокосмосе».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ историко-литературного контекста (поэтические движения в Великобритании с начала XX века) в проекции на постмодернистский дискурс, а также литературно-критический обзор «новой» британской поэзии определили целью настоящего исследования комплексное изучение традиций постмодернизма в поэтическом творчестве современной английской поэтессы шотландского происхождения К. Э. Даффи.

Отмеченные характеристики британской «новой» поэзии – нацеленность на преодоление разрыва между «искусством для образованных» и примитивизмом массовой беллетристики, стремление к оформлению новых отношений между читателем и автором, зиждущихся на принципах сотворчества и гражданской ответственности, увеличение средств художественной выразительности, доминирование панисторичности и философичности, а также традиционное обращение к экзистенциальным «вечным» темам и умозрительность – отражены в творчестве Кэрол Энн Даффи в особом преломлении.

Изучив художественную динамику поэтического творчества поэтессы (поэтологический аспект), проследив преемственность в вопросах формы и содержания, а также лингвостилистические особенности лирики (поэтикальный аспект), мы выделили три основных направления: «женское письмо» (интимную и феминистскую лирику), общественно-политическую лирику («поэзию свидетельства», собственно общественное письмо и лауреатскую поэзию) и детскую литературу. Исследуя творческие интенции и их воплощение в поэтических текстах исследуемого автора, мы определили основные постмодернистские приемы, конституирующие поливалентную поэтику в его творчестве и формирующие методологическую концепцию его изучения: интертекстуальность как фактор реинтерпретации художественных смыслов, ризоматичность поэтического текста и двойное кодирование, авторская маска в текстах публичного и феминистского дискурса, телесность

«женского письма», стремительное оформление которого определило вектор его развития в русле феминизма.

Проведенное исследование научных и художественных источников позволяет обобщить полученные результаты.

1. Обращаясь к метанарративам и архетипичным образам (мифологическим, библейским, литературным, историческим) Кэрол Энн Даффи создает постмодернистский поэтический интертекст, в котором происходит реинтерпретация художественных смыслов с позиций новой иерархии ценностей. При этом «вечные» темы (взаимоотношения государства и народа, мужчины и женщины, ценности и принципы морали, самосознание и самоидентификация человека) отражают важнейшие жизненные реалии и духовные ориентиры современного человека и общества. и обращения

Аллюзивное восприятие поэтической формы, в свою очередь, порождает в творчестве Даффи феномен «нового сонета», гибридную форму по сравнению с сонетом шекспировским.

2. Ризоматичность поэзии исследуемого автора можно охарактеризовать свободой поэтической формы, нелинейностью текста, отказом от подбора лексических средств, смешением стилей, усилением роли выразительной графики и синтаксиса. Все это обеспечивает драматическим монологам автора, как элитарную эмфатичность, так и взаимодействие с массовым читателем, для которого в современной поэзии важны простота, ясность и доступность.

3. Благодаря приему двойного кодирования поэтесса достигает высокого уровня играизации художественного текста. Читатель оказывается вовлеченными в постмодернистскую языковую игру: ему предстоит проникнуть в код и декодировать текст, в котором отражено состояние постмодернистской эпистемологической неуверенности.

4. Посредством авторской маски автор погружается в общественно-политический и феминистский дискурсы. В политическом дискурсе в центре внимания поэтессы оказываются идеи мультикультурализма, восприятие которых, в итоге, омрачается неоднозначностью явлений интеграции и ассимиляции, которые привели к процессам искоренения и отчуждения. В

феминистском дискурсе, создаваемом «женским письмом» К. Э. Даффи, можно наблюдать сатирическое переосмысление гендерных ролей и освобождение от «маскулинистского» типа языка. При этом было отмечено формирование особой «женской» сатирической картины мира в творчестве автора. Онтологически «женская поэзия» Даффи освещает маргинальный опыт и обличает пороки современной реальности.

5. Обращаясь к женской телесности, Даффи пытается еще больше переосмыслить бинарную патриархальную картину мира и создать особый «женский» тип языка. В поэтическом тексте это происходит через откровенное описание человеческого тела и актов чувственности. Гиперсенсуальность утверждается как одна из ключевых характеристик целостного развития женской личности. Более того, все телесные элементы (элементы формы) наделены возможностью порождать духовное – через «сращивание» рационального и чувственного происходит самопознание.

Все изложенные выводы подтверждают гипотезу о том, что одним из условий развития поэзии Кэрол Энн Даффи становится постмодернистская традиция, позволившая критически переосмыслить предшествующий культурный опыт в переложении на личный женский опыт автора и опыт целого поствоенного поколения в Великобритании. Более того, изучение творчества автора в ракурсе идей постмодернизма представило уникальную возможность формирования методологической концепции его изучения, апеллирующей к факту реализации в ней постмодернистской литературной парадигмы и ретрансляции принципов художественного направления на онтологическом уровне, среди которых реинтерпретация художественных смыслов и гибридизация, поэклектичность и фрагментарность, играизация и мультикультурализм, феминизм и гиперсенсуальности.

Изучение лирического творчества избранного автора имеет несомненные теоретические и практические перспективы для литературоведческой науки, а именно для современного английского литературоведения и английской поэтики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андерсон, П. Истоки постмодерна / П. Андерсон; пер. с англ. А. Апполонова, под ред. М. Маяцкого. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. – 208 с.
2. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат, под ред. Г. К. Косикова. – 3-е изд. – М.: Академический Проект, 2009. – 373 с.
3. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худ. литература, 1975. – 504 с.
5. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин; состав. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. – М.: Худ. литература, 1986. – 543 с.
6. Бахтин, М. М. Собр. соч.: В 7 т. / М. М. Бахтин. – М., 1996. – Т. 5. – 732 с.
7. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
8. Беспалова, Е. К., Глухенькая, Л. Н. Постмодернизм Кэрол Энн Даффи: сатира и женское письмо // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал. – 2019. – Том 5 (71). – № 3. – С. 3–21.
9. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального: монография / Ж. Бодрийяр. – М.: Директ-Медиа, 2009. – 115 с.
10. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
11. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 418 с.
12. В двух измерениях: Современная британская поэзия в русских переводах / Под ред. М. Я. Бородицкой, Г. М. Кружкова. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 528 с.
13. Вайнштейн, О. Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 3–7.

14. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.
15. Ганин, В. Н. Жизнь, смерть и ненависть мисс Хэвишем (Ч. Диккенс «Большие надежды» и К. Э. Даффи «Хэвишем») // Филологическая регионалистика. – 2012. – № 1 (7). – С. 64–66.
16. Ганин, В. Н. Женский взгляд на «мужскую» историю в цикле К. Э. Даффи «The World's Wife» [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2007. – № 1. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1/Ganin/> (дата обращения: 08.09.2018).
17. Глухенькая, Л. Переводы победителей конкурса молодых переводчиков // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – № 4 (12). – С. 113–135.
18. Глухенькая, Л. Н. «Вечная жена» – Интертекст К. Э. Даффи // Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация: сборник материалов конференции. – Симферополь, 28 ноября – 5 декабря 2018 г. – Симферополь: ООО «Антиква», 2019. – С. 176–180.
19. Глухенькая, Л. Н. «Женский взгляд» на «мужской мир» (на материале стихотворения «Жена Пилата» К. Э. Даффи) // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы IV международного научного конгресса. – Симферополь, 1-19 апреля 2019 г. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. – С. 174–179.
20. Глухенькая, Л. Н. «Поэзия свидетельства» в творчестве К. Э. Даффи // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы V международного научного конгресса. – Симферополь, 9-10 апреля 2020 г. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2020. – С. 125–128.
21. Глухенькая, Л. Н. Carol Ann Duffy: Intertext, Game, and Feminism // LinguaNet: сборник материалов всероссийской молодежной научно-практической конференции с международным участием. – Севастополь, 17 мая 2019 г. – Севастополь: СевГУ, 2019. – С. 114–117.

22. Глухенькая, Л. Н. *Ecriture Feminine* в Соединенном Королевстве (на примере поэзии постмодернизма К. Э. Даффи) // Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация: сборник материалов конференции. – Симферополь, 26-27 ноября 2020 г. – Симферополь: ООО «Антиква», 2021. – С. 66–70.
23. Глухенькая, Л. Н. *English vs British* в современной постмодернистской поэзии Кэрол Энн Даффи // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход.: материалы V международной научно-практической конференции. Симферополь, 29-30 апреля 2021 г. – Симферополь: ИТ АРИАЛ, 2021. – С. 49-55.
24. Глухенькая, Л. Н. Двойное кодирование в постмодернистской поэзии британского поэта-лауреата Кэрол Энн Даффи // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы международного научного конгресса. – Симферополь, 28-30 апреля 2016 г. – Симферополь: КФУ им. В. И. Вернадского, 2016. – С. 122–126.
25. Глухенькая, Л. Н. За пределами прагматики: игровая поэзия К. Э. Даффи // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – Симферополь. –2018. – № 1 (21). – С. 12–21.
26. Глухенькая, Л. Н. Опыт постмодернистского феминизма в поэзии К. Э. Даффи // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал. – 2021– Том 7. – № 1. – С. 31–41.
27. Глухенькая, Л. Н. Особенности поэтического синтаксиса в творчестве К. Э. Даффи // Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация: сборник материалов конференции. – Симферополь, 28-29 ноября 2019 г. – Симферополь: ООО «Антиква», 2020. – С. 122–125.
28. Глухенькая, Л. Н. По ту сторону серьезного – языковая игра в детской поэзии К. Э. Даффи // Приоритетные направления развития образования и науки: сборник материалов II международной научно-практической конференции. Том 2. – Чебоксары, 30 июля 2017 г. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. – С. 118–121.

29. Глухенькая, Л. Н. Поливалентная поэтика постмодернизма в поэзии К. Э. Даффи // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы V международного научного конгресса. – Симферополь, 7-24 апреля 2021 г. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2021. – С. 115-120.
30. Глухенькая, Л. Н. Политика в поэзии: «Экс-министры» Кэрол Энн Даффи // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – Симферополь. – 2019. – № 1. – С. 4–13.
31. Глухенькая, Л. Н. Постмодернизм в поэзии К. Э. Даффи // Молодая наука: сборник научных трудов научно-практической конференции для студентов и молодых ученых. – Бахчисарайский район, Соколиное, 31 августа – 1 сентября 2019 г. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. – С. 327–328.
32. Глухенькая, Л. Н. Постмодернизм К. Э. Даффи: поэтика и эстетика // Дни науки КФУ им. В. И. Вернадского: IV научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых. Том 2. Таврическая академия. – Симферополь, 2018. – С. 148–149.
33. Глухенькая, Л. Н. Реинтерпретация художественных смыслов в творчестве К. Э. Даффи, или «Все новое – это хорошо забытое старое...» // Студенческая наука: современные реалии: сборник материалов II международной студенческой научно-практической конференции. – Чебоксары, 1 сентября 2017 г. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. – С. 75–76.
34. Глухенькая, Л. Н. Реинтерпретация художественных смыслов через призму постмодернизма в творчестве Кэрол Энн Даффи // Молодая наука: сборник научных трудов научно-практической конференции для студентов и молодых ученых. – Евпатория, Заозерное, 10-11 ноября 2016 г. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2016. – С. 327–328.
35. Глухенькая, Л. Н. Так начинается все новое: постмодернистская поэзия К. Э. Даффи // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал. – 2020. – Том 6. – № 2. – С. 3–25.

36. Глухенькая, Л. Н. Шекспировский сонет в современной поэтической интерпретации («Энн Хэтэуэй» К. Э. Даффи) // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы IV международной научно-практической конференции. – Симферополь, 23-25 апреля 2020 г. – Симферополь: ИТ АРИАЛ, 2020. – С. 60–64.
37. Глухенькая, Л. Н. Этический вызов постмодернизма в литературе // Практическая философия: состояние и перспективы. сборник материалов II научной конференции. Часть I. – Ялта, 27-28 мая 2019 г. – Симферополь: ООО «Антиква», 2019. – С. 154–160.
38. Глухенькая, Л. Н., Беспалова, Е. К. «Вечная жена» К. Э. Даффи: оригинал и перевод // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы III международной научно-практической конференции. – Симферополь, 25-27 апреля 2019 г. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. – С. 77–82.
39. Глухенькая, Л. Н., Лукинова, М. Ю. Игра кодов в поэзии К. Э. Даффи // Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация: сборник материалов конференции. – Симферополь, 30 ноября – 04 декабря 2017 г. – Симферополь: ООО «Антиква», 2018. – С. 114–116.
40. Глухенькая, Л. Н., Лукинова, М. Ю. Игра перевода языковой игры (на материале детской поэзии К. Э. Даффи) // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы II международной научно-практической конференции. – Симферополь, 26-28 апреля 2018 г. – Симферополь: ИТ АРИАЛ, 2018. – С. 337–342.
41. Голицына, Н. Кэрл Энн Даффи, поэт и лауреат [Электронный ресурс] // Радио Свобода – 10 мая 2009. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/1625034.html> (дата обращения: 08.09.2018).
42. Даффи, К. Э. Сборник стихов «Вечная жена». Двухязычный. Перевод на русский язык Дубовицкой С. Г. / К. Э. Даффи. – М.: Издательство «Перо», 2012. – 134 с.
43. Делёз, Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Ю. Кралечкина; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с.

44. Делёз, Ж. Критика и клиника / Ж. Делёз; пер. с франц. О. Е. Волчек, С. Л. Фокина, послесл. и примеч. С. Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2002. – 240 с.
45. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз; пер. с фр. Я. И. Свирского. – М.: Академический Проект, 2011. – 472 с.
46. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз; пер. франц. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
47. Деррида, Ж. Конец книги и начало письма // Интенциональность и интертекстуальность. – Томск, 1998. – С. 221.
48. Деррида, Ж. О грамматиологии / Ж. Деррида; пер. с франц. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
49. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида; пер. с франц. и послесл. Д. Ю. Кралечкина, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – М.: Академический Проект, 2000. – 495 с.
50. Деррида, Ж. Письмо к японскому другу // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 53–57.
51. Жеребкина, И. А. Феминистская литературная критика [Электронный ресурс] // Библиотека «Гендерные исследования». – Режим доступа: <http://www.owl.ru/library/004t.htm> (дата обращения: 08.09.2018).
52. Затонский, Д. В. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. – М., 1996. – № 3. – С. 182–205.
53. Затонский, Д. В. Постмодернизм: гипотезы возникновения // Иностранная литература. – М., 1996. – № 2. – С. 273–283.
54. Затонский, Д. В. Постмодернизм: мысли об известном коловращении изящных и неизящных искусствах / Д. В. Затонский. – Харьков, 2000. – 259 с.
55. Идеино-художественное многообразие зарубежных литератур нового и новейшего времени: межвуз. сб. науч. тр. / МГПУ; под ред. А. С. Мулярчика и др. – М., 1995–1999. – Ч. 1. – 1995. – 156 с.; Ч. 2. – 1998. – 237 с.; Ч. 3. – 1999. – 227 с.
56. Ильин, И. П. Постмодернизм – словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.

57. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
58. Ильин, И. П. Постструктурализм и диалог культур / И. П. Ильин. – М.: ГБЛ, 1989. – 58 с.
59. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М.: Академия, 1996. – 458 с.
60. Ильин, И. П. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты // Концепция человека в современной литературе. 1980-е годы. – М.: Наука, 1990. – С. 47–70.
61. Ильин, И. П. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: сборник научно-аналитических трудов. – 1989. – С. 186–207.
62. Киреева, Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Н. В. Киреева. – М.: «Флинта», 2014. – 250 с.
63. Козловски, П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития / П. Козловски; пер. с нем. – М.: Республика, 1997. – 240 с.
64. Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман, предисл. и составл. В. И. Чулкова. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
65. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М., 1972. – 110 с.
66. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Разрушение поэтики. К семиологии парадигм // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – 536 с.
67. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
68. Кристева, Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Ю. Кристева; пер. с фр. Э. А. Фроловой. – М.: Академический Проект, 2013. – 285 с.

69. Кружков, Г. М. Англасахаб: 115 английских, ирландских и американских поэтов / Г.М. Кружков – Псков: Псковская областная типография, 2002. – 552 с.
70. Кудрявицкий, А. И. Современные поэты Великобритании [Электронный ресурс] // Поэты Великобритании. – Режим доступа: <http://kudryavitsky.narod.ru/ukpoets.html> (дата обращения: 08.09.2018).
71. Лакан, Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. – М.: Наука, 1997. – 183 с.
72. Левый, И. Искусство перевода / И. Левый. – М.: Прогресс, 1974. – 395 с.
73. Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. Бычкова. – М.: РОСПЭН, 2003. – 607 с.
74. Лиотар, Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 54–66.
75. Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Архетип. – 1997. – № 2–4. – С. 63.
76. Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 322–332.
77. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с франц. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
78. Лиотар, Ж.-Ф. Феноменология / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с франц. – СПб.: Алетейя, 2001. – 160 с.
79. Лукинова, М. Ю., Глухенькая, Л. Н. Двойное кодирование в постмодернистской поэзии британского поэта-лауреата Кэрол Энн Даффи // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – № 1 (9). – С. 37–46.
80. Маньковская, Н. Б. «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – М.: ИФ РАН, 1995. – 220 с.
81. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

82. Новая постиндустриальная волна на Западе: Антология / под ред. В. Л. Иноземцева. – М.: Academia, 1999. – 631 с.
83. О современной зарубежной поэзии: круглый стол [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 2004. – № 10. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2004/10/o-sovremennoj-zarubezhnoj-poezii.html> (дата обращения: 08.09.2018).
84. Оборин, Л. В. Да здравствует британская поэзия [Электронный ресурс] // Новый Мир. – 2009. – № 6. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2009/6/da-zdravstvuet-britanskaya-poeziya.html (дата обращения: 08.09.2018).
85. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. – М.: Политиздат, 1991. – 580 с.
86. Остапенко, И. В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира: монография / И. В. Остапенко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.
87. Остапенко, И. В. Субъектная сфера лирического текста: теоретические аспекты // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – Вып. 17 (74). – С. 104–118.
88. Остапенко, И. В., Глухенькая, Л. Н. Субъектная организация лирики Кэрол Энн Даффи // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал. – 2019. – Том 5 (71). – № 4. – С. 73–90.
89. Постмодернизм и культура / отв. ред. Е. Н. Шапинская. – М.: ИФ АН, 1991. – 137 с.
90. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпресс сервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
91. Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писателями и критиками / сост., авт. предисл. и ред. Серафима Ролл. – М.: ЛИА Р. Элинина, 1996. – 213 с.
92. Рыклин, М. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами / М. Рыклин. – М.: Логос, 2002. – 270 с.

93. Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
94. Современная западноевропейская и американская эстетика: Сборник переводов / Под ред. Е. Г. Яковлева. – М.: Университет, 2002. – 224 с.
95. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / Под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. – М., 1996. – 312 с.
96. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
97. Фаликман, М. «Придумал мысль – придумай ей наряд...». Заметки о современной британской поэзии [Электронный ресурс] // Textonly. – № 28. – Режим доступа: <http://textonly.ru/case/?issue=28&article=28991> (дата обращения: 08.09.2018).
98. Фидлер, Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1995. – С. 462–518.
99. Филиппьева, Т.И. К. Э. Даффи: «В литературе будущего будет доминировать поэзия» [Электронный ресурс] // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць. – Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2012. – Випуск 4.10. – Режим доступа: <https://docplayer.ru/30976998-K-e-daffi-v-literature-budushchego-budet-dominirovat-poeziya.html> (дата обращения: 08.09.2018).
100. Философские основания эстетики постмодернизма: Научн.-аналит. обзор РАН, ИНИОН. – М.: ИНИОН, 1993. – 41 с.
101. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.
102. Халипов, В. Постмодернизм в системе культуры // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 235–240

103. Хёйзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хёйзинга; пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Издательство «Прогресс», 1997. – 416 с.
104. Цветкова, М. В. Итальянский сонет в английской поэтической традиции [Электронный ресурс] // – Режим доступа: <https://docplayer.ru/29121745-Professor-d-f-n-cvetkova-m-v-italyanskiy-sonet-v-angliyskoy-poeticheskoy-tradicii.html> (дата обращения: 08.09.2018).
105. Цветкова, М. В. Основные тенденции в английской поэзии 50–70-х гг XX века (Филипп Ларкин, Том Ганн, Тед Хьюз): автореф. дисс. ... кандидата филологических наук. – Москва, 1990. – 18 с.
106. Цветкова, М. В. Похождения итальянского сонета в Англии [Электронный ресурс] // – Режим доступа: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/yq92r8z7rn/direct/68395204> (дата обращения: 08.09.2018).
107. Чем живет современная британская поэзия? С Сашей Дагдейл беседует Мария Фаликман // Иностранная литература. – 2018. – № 2. – С. 221–228.
108. Шиббаева, А. А. Пути развития британской поэзии XXI века – Кэрол Энн Даффи, Эндрю Моушен, Венди Коуп [Электронный ресурс] // Конференция «Ломоносов 2011» – Режим доступа: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/1241/33470_8ab5.pdf (дата обращения: 08.09.2018).
109. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 431 с.
110. Эко, У. Пять эссе на темы этики / У. Эко; пер. с ит. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 158 с.
111. Эпштейн, М. Н. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 32–46.
112. Эпштейн, М. Н. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. – 1996. – № 3. – С. 196–209.
113. Эпштейн, М. Н. Философия возможного / М. Н. Эпштейн. – СПб.: Алетейя, 2001. – 334 с.

114. Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
115. A Companion to Twentieth-Century Poetry / ed. by N. Roberts. – Wiley-Blackwell, 2003. – 646 p.
116. A Concise Companion to Post-War British and Irish Poetry (Concise Companions to Literature and Culture) / ed. by N. Alderman, C. D. Blanton. – Wiley-Blackwell, 2014. – 328 p.
117. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory / ed. by R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker. – 6th ed. – Routledge, 2016. – 318 p.
118. Abad, G. Mixing Genres and Genders: Carol Ann Duffy's Postmodern Satire: "The World's Wife" // ES: Revista de filología inglesa. – 2007. – N. 28. – P. 7–26.
119. Acheson, J., Huk, R. Contemporary British Poetry: Essays in Theory and Criticism. Albany: State University of New York Press, 1996. – 438 p.
120. Ailes, A. K. Scottish Nostalgias: Evocation of Home in the 1990s Poetry of Carol Ann Duffy, Jackie Kay and Katherine Jamie. Honors Theses. – Bates College, Lewiston, Maine, 2014. – 176 p.
121. Alexander, M. A History of English Literature / M. Alexander. – London: Palgrave Macmillan, 2000. – 400 p.
122. Allardice, L. Carol Ann Duffy: 'With the evil twins of Trump and Brexit... There was no way of not writing about that, it is just in the air' [Электронный ресурс] // The Guardian, 27 October 2018. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/education/2011/sep/05/carol-ann-duffy-poetry-texting-competition> (дата обращения: 28.09.2019).
123. Allen, B. Emperors of the Text: Change and Cultural Survival in the Poetry of Philip Larkin and Carol Ann Duffy. Thesis... for the Degree of Doctor of Philosophy. – University of Canterbury, 1999. – 262 p.
124. Allen-Randolph, J. Remembering Life before Thatcher. Selected Poems by Carol Ann Duffy // The Women's Review of Books. – Vol. 12. – No 8. – 1995. – P. 12.
125. Anthology of Twentieth-Century British and Irish Poetry / ed. by K. Tuma. – Oxford University Press, 2001. – 976 p.

126. Approaching Postmodernism: Paperspress at a Workshop of Postmodernism. 1–23 September 1984, University of Utrecht / ed. by H. Bertens, D. W. Fokkema. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1986. – 310 p.
127. Aydin, O. Speaking from the Margins: The Voice of the ‘Other’ in the Poetry of Carol Ann Duffy and Jackie Kay / O. Aydin. – Academica Press, 2010. – 124 p.
128. Bakhtin, M. The Dialogic Imagination: Four Essays / M. Bakhtin; ed. by M. Holquist, trans. by C. Emerson, M. Holquist. – Austin and London: University of Texas Press, 1981. – 446 p.
129. Barthes, R. The Death of the Author // Image-Music-Text; ed. S. Heath. – London: Fontana, 1977. – P. 142–148.
130. Barthes, R. Theory of the Text / R. Barthes. – Young, 1981. – P. 31–47.
131. Barthes, R. Text // Encyclopedia universalis. – Vol. 15. – P., 1973. – P. 78.
132. Baxter, J. Four Women Poets: Liz Lochhead, Carol Ann Duffy, Jackie Kay, Fleur Adcock / J. Baxter. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 146 p.
133. Bentley, V. Tell It Like It Is: Interview with Carol Ann Duffy // Magma. – 1994. – No 3. – P. 17–24.
134. Bertens, H., Fokkema, D. W. Forword // Approaching Postmodernism. – Amsterdam, 1986. – P. 7–10.
135. Braud, S. ‘Older Sisters Are Very Sobering Things’: Contemporary Women Poets and the Female Affiliation Complex // Feminist Review. – 1999. – 62.2. – P. 6–20.
136. Braud, S. ‘We’re Here Too, the Ones without Names’: A Study of Female Voices as Imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar // Classical Receptions Journal. – 2012. – 4.2. – P. 190–208.
137. Brooker, P. Modernism/Postmodernism / P. Brooker. – London: Routledge, 1992. – 280 p.
138. Brown, M. ‘Carol Ann Duffy Leaps into Expenses Row with First Official Poem as Laureate’ [Электронный ресурс] // The Guardian, 13 June 2009. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2009/jun/12/carol-ann-duffy-politics-laureate> (дата обращения: 28.09.2019).

139. Byron, G. *Dramatic Monologue* / G. Byron. – London: Routledge, 2003. – 176 p.
140. Carol Ann Duffy – *Havisham* [Электронный ресурс] // Genius. – Режим доступа: <https://genius.com/Carol-ann-duffy-havisham-annotated> (дата обращения: 17.09.2020).
141. Carol Ann Duffy – *Stealing* [Электронный ресурс] // Genius. – Режим доступа: <https://genius.com/Carol-ann-duffy-stealing-annotated> (дата обращения: 28.09.2019).
142. Carol Ann Duffy – *War Photographer* [Электронный ресурс] // Genius. – Режим доступа: <https://genius.com/Carol-ann-duffy-war-photographer-annotated> (дата обращения: 28.09.2019).
143. Carol Ann Duffy [Электронный ресурс] // Scottish Poetry Library. – Режим доступа: <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poet/carol-ann-duffy/> (дата обращения: 08.09.2018).
144. Carol Ann Duffy [Электронный ресурс] // The Poetry Archive. – Режим доступа: <https://poetryarchive.org/poet/carol-ann-duffy/> (дата обращения: 28.09.2019).
145. Carter, R. *The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland* / R. Carter, J. McRae. – 3rd ed. – Routledge, 2017. – 592 p.
146. Collins, J. *Uncommon Culture: Popular Culture and Post-Modernism* / J. Collins. – N.-Y.: Routledge, 1989. – 176 p.
147. *Contemporary Women's Poetry: Reading/Writing/Practice* / ed. by M. Alison, D. Rees-Jones. – Basingstoke: Macmillan, 2000. – 300 p.
148. *Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century 'British' Literary Canons* / ed. by K. R. Lawrence. – Chicago: University of Illinois Press, 1992. – 304 p.
149. Dews, P. *Logics of Disintegration: Post-Structuralism Thought and the Claims of Critical Theory* / P. Dews. – L.: Verso, 2007. – 352 p.
150. D'haen T. *Linguistics and the Study of Literature* / T. D'haen. – Amsterdam, 1986. – 288 p.

151. Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture / ed. by R. Ferguson, W. Olander, M. Tucker and K. Fiss. – Cambridge: The MIT Press Z., 1989. – 478 p.
152. Downer, Ch. J. Poetic Agency and Carol Ann Duffy. Master's Thesis. – Texas Woman's University, 2000. – 78 p.
153. Dowson, J. A History of Twentieth-Century British Women's Poetry / J. Dowson, A. Entwistle. – Cambridge University Press, 2005. – 404 p.
154. Dowson, J. Carol Ann Duffy: Poet for Our Times / J. Dowson. – Palgrave Macmillan, 2016. – 240 p.
155. Dowson, J. The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry (Cambridge Companions to Literature) / J. Dowson. – Cambridge University Press, 2011. – 240 p.
156. Duffy, C. A. A royal wedding poem [Электронный ресурс] // The Guardian, 18 May 2018. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/uk-news/ng-interactive/2018/may/18/carol-anne-duffys-royal-wedding-poem-long-walk> (дата обращения: 28.09.2019).
157. Duffy, C. A. Campaign – a poem by Carol Ann Duffy exclusively for the Guardian [Электронный ресурс] // The Guardian, 10 June 2017. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2017/jun/10/campaign-a-poem-by-carol-ann-duffy-exclusively-for-the-guardian> (дата обращения: 28.09.2019).
158. Duffy, C. A. Collected Poems / C. A. Duffy. – London: Picador, 2015. – 592 p.
159. Duffy, C. A. Feminine Gospels / C. A. Duffy. – London: Picador, 2017. – 80 p.
160. Duffy, C. A. Interview with Andrew MacAllister // Bête Noire. – 1988. – Winter. – P. 69–78.
161. Duffy, C. A. Interview with Jeannette Winterson [Electronic Resource] // Jeanette Winterson. – Mode of access: URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/jeanette-winterson-interviews-carol-ann-duffy-the-poet-laureate-x2w0gp350x6> (дата обращения: 28.09.2019).
162. Duffy, C. A. Mean Time / C. A. Duffy. – London: Picador, 2017. – 64 p.
163. Duffy, C. A. Meeting Midnight / C. A. Duffy. – London: Faber & Faber, 1999. – 80 p.

164. Duffy, C. A. *New and Collected Poems for Children* / C. A. Duffy. – London: Faber & Faber, 2014. – 288 p.
165. Duffy, C. A. *PBS Bulletin 1999* / ed. by M. Dooley, J. MacKendrick. – Inpress, 1999. – No 182. – P. 5.
166. Duffy, C. A. *Rapture* / C. A. Duffy. – London: Picador, 2010. – 80 p.
167. Duffy, C. A. *Selling Manhattan* / C. A. Duffy. – London: Picador, 2016. – 80 p.
168. Duffy, C. A. *Sincerity* / C. A. Duffy. – London: Picador, 2018. – 96 p.
169. Duffy, C. A. *Standing Female Nude* / C. A. Duffy. – London: Picador, 2016. – 80 p.
170. Duffy, C. A. *The Bees* / C. A. Duffy. – London: Picador, 2017. – 96 p.
171. Duffy, C. A. *The Good Child's Guide to Rock N Roll* / C. A. Duffy. – London: Faber & Faber, 2003. – 80 p.
172. Duffy, C. A. *The Hat* / C. A. Duffy. – London: Faber & Faber, 2008. – 112 p.
173. Duffy, C. A. *The Other Country* / C. A. Duffy. – London: Picador, 2010. – 64 p.
174. Duffy, C. A. *The World's Wife* / C. A. Duffy. – London: Picador, 2010. – 96 p.
175. Duffy, C. A. 'Translating the British, 2012' by Carol Ann Duffy [Электронный ресурс] // *The Guardian*, 10 August 2012. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/10/carol-ann-duffy-olympics-london> (дата обращения: 28.09.2019).
176. *Early Postmodernism: Foundational Essays* / ed. by A. P. Bove. – Durham, NC and London: Duke University Press, 1995. – 276 p.
177. Flood, A. Poet laureate writes sonnet for Danny Boyle's Armistice Day centenary events [Электронный ресурс] // *The Guardian*, 22 October 2018. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/22/poet-laureate-sonnet-danny-boyle-armistice-day-centenary-carol-ann-duffy-the-wound-in-time> (дата обращения: 28.09.2019).
178. Fokkema, D. W. *Literary History, Modernism and Postmodernism* / D. W. Fokkema. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984. – 63 p.
179. Fokkema, D. W. *The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts* // *Approaching Postmodernism*. – 1986. – P. 81–98.

180. Forbes, P. Carol Ann Duffy // Poetry Review: Seven Years on (A New Generation Retrospective) 91. – 2001. – P. 22–25.
181. Forbes, P. Winning Lines [Электронный ресурс] // The Guardian, 31 August, 2002. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2002/aug/31/featuresreviews.guardianreview8> (дата обращения: 28.09.2019).
182. Foucault, M. Postmodern Culture / M. Foucault. – L., 1985. – 58 p.
183. Freeman, J. The Less Received Neglected Modern Poets / J. Freeman. – Stride, 2004. – 148 p.
184. Garba, I. B. The Critic, the Text and Context: Three Approaches to Carol Ann Duffy's "Psychopath" // Neohelicon XXXIII. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006. – P. 239–252.
185. Garrett, J. Reconceptualising the Dramatic Monologue: The Interlocutory Dynamics of Carol Ann Duffy's Poetry. Thesis... for the degree of Doctor of Philosophy. – University of Lancaster, 2002. – 302 p.
186. Gregson, I. Contemporary Poetry and Postmodernism: Dialogue and Estrangement / I. Gregson. – London: MacMillan, 1996. – 269 p.
187. Harvey, D. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change / Harvey D. – Oxford: Blackwell, 1990. – 380 p.
188. Hassan, I. Pluralism in Post-Modern Perspective // Critical Inquiry, 1986. – Vol. 12. – No. 3 (Spring). – P. 503–520.
189. Hassan, I. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, 1987. – Ohio State University Press, 1987. – 267 p.
190. Hassan, I. Towards a Concept of Postmodernity // Postmodernism. An International Anthology / ed. by Wook-Dong Kim. – Hanshin Publishing Company Seoul, Korea, 1991. – P. 60–68.
191. Head, D. The Cambridge Introduction to Modern British Fiction 1950-2000 / D. Head. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 316 p.
192. Hewitt, K. An Anthology of Contemporary English Poetry / K. Hewitt. – Oxford: Perspective Publications, 2003. – 168 p.

193. Huk, R. *Assembling Alternatives: Reading Postmodern Poetries Transnationally* / R. Huk. – Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2003. – 412 p.
194. Into thin air: Carol Ann Duffy presents poems about our vanishing insect world [Электронный ресурс] // *The Guardian*, 27 April 2019. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/27/into-thin-air-carol-ann-duffy-presents-poems-about-our-vanishing-insect-world> (дата обращения: 28.09.2019).
195. Ioannou, I. “He looked at me... My God. His eyes were eyes to die for”: A Feminist Theological Reading of Carol Ann Duffy’s *The World’s Wife*. Bachelor Thesis. – Dalarna University, 2012. – 25 p.
196. Jameson, F. *Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism and the Problem of the Subject* / F. Jameson. – Ithaca, 1977. – 216 p.
197. Jameson, F. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* / F. Jameson. – Verso Eds., 1991. – 461 p.
198. Jameson, F. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998* / F. Jameson. – London & New York: Verso, 1998. – 206 p.
199. Jameson, F. *The Ideology of Text* // *Salmagundi*. – N.Y., 1976. – No 31/32. – P. 204–246.
200. Jameson, F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* / F. Jameson. – Ithaca, 1981. – 296 p.
201. Jeffreys, L. *The Language of Twentieth-Century Poetry* / L. Jeffreys. – London: Macmillan, 1993. – 198 p.
202. Jencks, Ch. *Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture* / Ch. Jencks. – N.Y.: Rizzoli Int. Pubis., 1987. – 360 p.
203. Joosen, V. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* / V. Joosen. – Detroit: Wayne State University Press, 2011. – 24 p.
204. Kennedy, D. *New Relations: The Refashioning of British Poetry, 1980–1994* / D. Kennedy. – Bridgend, Wales: Seren Books, 1996. – 294 p.

205. Kennedy, D. *Women's Experimental Poetry in Britain 1970–2010: Body, Time and Locale* / D. Kennedy, C. Kennedy. – Liverpool: Liverpool University Press, 2013. – 192 p.
206. Kidd, H. “Writing Near the Fault Line: Scottish Women Poets and the Topography of Tongues.” / H. Kidd; *Kicking Daffodils: Twentieth-Century Women Poets* / ed. by V. Bertram. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. – P. 95–110.
207. Kinnahan, L. A. *Contemporary British Women Poets and the Lyric Subject* / L. A. Kinnahan. – 2004. – 280 p.
208. Kristeva, J. *Word, Dialogue and Novel* // *The Kristeva Reader*; ed. by T. Moi. – Oxford: Blackwell, 1989. – P. 34–61.
209. Lea, D. *Posting the Male: Masculinities in Post-War and Contemporary British Literature* / D. Lea, B. Schoene. – Brill | Rodopi, 2003. – 172 p.
210. Lea, R. As poet laureate prepares to step down, the succession race begins [Электронный ресурс] // *The Guardian*, 2 November 2018. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/02/as-poet-laureate-succession-race-begins-carol-ann-duffy> (дата обращения: 28.09.2019).
211. Lethen, H. *Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avantgarde and the Debate on Postmodernism* // *Approaching Postmodernism*. – Amsterdam, 1986. – P. 233–238.
212. *Literary Research and British Postmodernism: Strategies and Sources (Literary Research: Strategies and Sources Book 13)* / ed. by A. A. Hartsell-Gundy, B. McCafferty. – Rowman & Littlefield Publishers, 2015. – 264 p.
213. Lodge, D. *Working with Structuralism: Essays & Reviews on 19th and 20th-Century Literature* / D. Lodge. – L., 1981. – XII. – 207 p.
214. McCann, Cr. L. *Begetting the Apple: Poems from Women of the Bible*. Master's Thesis. – State University of New York, 2006. – 93 p.
215. Moorhead, J. Carol Ann Duffy: ‘Poems are a form of texting’ [Электронный ресурс] // *The Guardian*, 5 September 2011. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/education/2011/sep/05/carol-ann-duffy-poetry-texting-competition> (дата обращения: 28.09.2019).

216. *New Lines* / ed. by R. Conquest. – Macmillan, 1956. – 91 p.
217. *New Poetries: An Anthology* / ed. by M. Schmidt. – Carcanet, 1997.
218. *New Poetries II: An Anthology* / ed. by M. Schmidt. – Carcanet, 2001. – 116 p.
219. *New Poetries III: An Anthology* / ed. by M. Schmidt. – Carcanet, 2002. – 128 p.
220. *New Poetries IV: An Anthology* / ed. by E. Crawforth, St. Procter and M. Schmidt. – Carcanet, 2007. – 152 p.
221. *New Poetries V: An Anthology* / ed. by M. Schmidt, E. Crawforth. – Carcanet, 2011. – 264 p.
222. *New Poetries VI: An Anthology* / ed. by M. Schmidt, H. Tookey. – Carcanet, 2015. – 256 p.
223. *New Poetries VII: An Anthology* / ed. by M. Schmidt. – Carcanet, 2018. – 320 p.
224. Now Reading: “Politics” [Электронный ресурс] // FSG Work in Progress. – Режим доступа: <https://fsgworkinprogress.com/2016/04/20/politics/> (дата обращения: 28.09.2019).
225. O'Brien, S. *The Deregulated Muse: Essays on Contemporary British and Irish Poetry* / S. O'Brien. Newcastle upon Tyne, England: Bloodaxe, 1988. – 320 p.
226. Oliveira de, S. R. *Postmodern Poetry in English* // *Aletria*. – 2009. – V. 19. – N.1. – P. 43–60.
227. Ostriker, A. *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking* // *Signs*. – 1982. – 8.1. – P. 68–90.
228. *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America and the UK* / ed. by M. O'Sullivan. – Reality Street, 1996. – 256 p.
229. *Passing Bells* by Carol Ann Duffy [Электронный ресурс] // *NewStatement*. – Режим доступа: <https://www.newstatesman.com/poetry/2010/10/passing-bells-vanish-deskbell> (дата обращения: 28.09.2019).
230. Petrucci, M. *Making Voices: Identity, Poeclectics and the Contemporary British Poet* // *New Writing, The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*. – 2006. – Volume 3 (1). – P. 66–77.

231. Poetry Season – Poets – Carol Ann Duffy [Электронный ресурс] // BBC. – Режим доступа: http://www.bbc.co.uk/poetryseason/poets/carol_ann_duffy.shtml (дата обращения: 28.09.2019).
232. Postmodern Culture / ed. by H. Foster. – London: Pluto Press Limited, The works, 1985. – 159 p.
233. Postmodern Subjects/Postmodern Texts / ed. by S. Earnshaw, J. Dowson. – Brill Rodopi, 1995. – 251 p.
234. Postmodernism and the Social Sciences / ed. by J. Doherty, St. Martin. – N.Y, 1992. – 192 p.
235. Postmodernism. An International Anthology / ed. by Wook-Dong Kim. – Hanshin Publishing Company Seoul, Korea, 1991. – 700 p.
236. Postmodernist Theories // A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. – London: Routledge. – P. 209
237. Preston, J., Carol Ann Duffy Interview [Электронный ресурс] // The Telegraph, 11 May, 2010 – Режим доступа: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/7692436/Carol-Ann-Duffy-interview.html> (дата обращения: 28.09.2019).
238. Rees-Jones, D. Carol Ann Duffy (Writers and their Work) / D. Rees-Jones. – Plymouth: Northcote House, 2010. – 3rd ed. – 96 p.
239. Rees-Jones, D. Consorting with Angels: Essays on Modern Women Poets / D. Rees-Jones. – Tarsset: Bloodaxe Books, 2006. – 298 p.
240. Rees-Jones, D. Modern Women Poets / D. Rees-Jones. – Tarsset: Bloodaxe Books, 2006. – 416 p.
241. Reis, H. ‘Presenting It, as It Is’: Poetics of Realism and Politics of Representation in Carol Ann Duffy’s Poetry // Edebiyat Fakültesi Dergisi. – 2004. – 21.2. – P. 133–142.
242. Richard by Carol Ann Duffy [Электронный ресурс] // The Guardian, 26 March 2015. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/26/richard-iii-by-carol-ann-duffy> (дата обращения: 28.09.2019).

243. Robb, G. *British Culture and the First World War* / G. Robb. – L., 2002. – 274 p.
244. Roche-Jacques, S. J. *Time, Space and Action in the Dramatic Monologue. Men, Women and Mice. Thesis...* for the degree of Doctor of Philosophy. – Sheffield Hallam University, 2013. – 149 p.
245. Rorty, R. *Contingency, Irony and Solidarity* / R. Rorty. – Cambridge, Univ. Press, 1989. – 201 p.
246. Rose, M. A. *The Postmodern and The Postindustrial: A Critical Analysis* / M. A. Rose – Cambridge: Univ. Press, 1991. – 296 p.
247. Roshwald, A. *European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment and Propaganda, 1914–1918* / A. Roshwald, R. Stites. – Cambridge, 2002. – 444 p.
248. Sampson, F. *Beyond the Lyric: A Map of Contemporary British Poetry* / F. Sampson. – Vintage Publishing, 2012. – 320 p.
249. Sankar, N. R. *Poetics of Difficulty in Postmodern Poetry. Dissertation...* for the Degree of Doctor of Philosophy. – Cornell University, 2012. – 314 p.
250. Sarup, M. *An Introductory Guide to Post-Structuralism & Postmodernism* / M. Sarup. – N.Y., L., T., S., T.: Harvester Wheatsheaf, 1988. – 171 p.
251. Schoonwater, S. B. *Goddesses, Mothers, and Queens. Bachelor Thesis.* – Utrecht University, 2017. – 23 p.
252. Sellers, S. *Myth and Fairy tale in Contemporary Women's Fiction* / S. Sellers. – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2001. – 208 p.
253. Semino, E. *Stylistics and Linguistic Variation in Poetry* // *Journal of English Linguistics.* – 2002. – P. 28–50.
254. Sheppard, R. *The Poetry of Saying: British Poetry and Its Discontents 1950–2000* / R. Sheppard. – Liverpool: Liverpool University Press, 2005. – 224 p.
255. Skoulding, Z. *Contemporary Women's Poetry and Urban Space: Experimental Cities* / Z. Skoulding. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. – 248 p.
256. Stillinger, J. *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius* / J. Stillinger. – N.-Y.: Oxford University Press, 1991. – 272 p.
257. Tester, K. *Life & Time of Postmodernity* / K. Tester. – Cambridge University Press, 1993. – 176 p.

258. The Antiaesthetic: Essays on Postmodern Culture / ed. by H. Forster. – Port Townsend: Bay Press, 1986. – 176 p.
259. The Cambridge Companion to Postmodernism (Cambridge Companions to Literature) / ed. by S. Connor. – Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. – 256 p.
260. The Cambridge Companion to Twentieth-Century English Poetry (Cambridge Companions to Literature) / ed. by N. Corcoran. – Cambridge University Press, 2007. – 288 p.
261. The Cambridge History of Postmodern Literature / ed. by B. McHale, L. Platt. – Cambridge University Press, 2016. – 554 p.
262. The New Poetry / ed. by A. Alvarez. – Penguin, 1962. – 191 p.
263. The New Poetry / ed. by M. Hulse, D. Kennedy, D. Morley. – Hexham: Bloodaxe Books, 1993. – 352 p.
264. The Oxford Handbook of Contemporary British and Irish Poetry / ed. by P. Robinson. – Oxford: Oxford University Press, 2016. – 782 p.
265. The Penguin Book of Contemporary British Poetry / ed. by B. Morrison, A. Motion. – Penguin Books, 1982. – 208 p.
266. The Penguin Book of Poetry from Britain and Ireland since 1945 / ed. by S. Armitage. – Viking Pr., 1998. – 480 p.
267. The Poetry of Carol Ann Duffy: ‘Choosing Tough Words’ / ed. by A. Michelis, A. Rowland. – Manchester University Press, 2004. – 224 p.
268. The Routledge Companion to Postmodernism (Routledge Companions) / ed. by S. Sim. – 3rd ed. – Routledge, 2011. – 352 p.
269. The Way My Mother Speaks. Carol Ann Duffy laureate [Электронный ресурс] // Genius. – Режим доступа: <https://genius.com/Carol-ann-duffy-the-way-my-mother-speaks-annotated> (дата обращения: 28.09.2019).
270. Tomida, H. The First Female British Poet Laureate, Carol Ann Duffy –a Biographical Sketch and Interpretation of her Poem “The Thames, London 2012” // Language, culture and communication. – 2016. – No 47. – P. 39–59.

271. Tuma, K. Fishing by Obstinate Isles: Modern and Postmodern British Poetry and American Readers / K. Tuma. – Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. – 299 p.
272. Uzundemir, Ö. Challenges to Ekphrastic Poetry: Carol Ann Duffy's "Standing Female Nude" // Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences. – 2013. – 10/2. – P. 163–169.
273. Viner, K. Meter Maid [Электронный ресурс] // The Guardian. 25 Sept. 1999. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/1999/sep/25/costabookaward.features> (дата обращения: 28.09.2019).
274. Voice as Vision: Carol Ann Duffy by Jane Satterfield [Электронный ресурс] // The Mezzo Cammin Women Poets Timeline Project. – Режим доступа: <https://www.mezzocammin.com/timeline/timeline.php?vol=timeline&iss=1900&cat=50&page=duffy> (дата обращения: 28.09.2019).
275. Wachter, de E. Water imagery in Carol Ann Duffy's Poetry: A Pedagogical Consideration / E. de Wachter. – Linnaeus University, Växjö, Sweden, 2019. – 39 p.
276. Waugh, P. Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern / P. Waugh. – London: Routledge, 1989. – 244 p.
277. Wheatley, D. Contemporary British Poetry / D. Wheatley. – London: Palgrave, 2015. – 212 p.
278. White, M., Gibbons, F., Andrew Motion to be poet laureate [Электронный ресурс] // The Guardian, 19 May 1999. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/uk/1999/may/19/fiachragibbons.michaelwhite> (дата обращения: 28.09.2019).
279. Wilde, A. Horizons of assent: Modernism, postmodernism and ironic imagination / A. Wilde. – Baltimore; L., 1981. – XII. – 209 p.
280. Williams, N. Contemporary Poetry / N. Williams. – Edinburgh University Press Ltd., 2011. – 264 p.
281. Zhou, J. A Feminist Study of Carol Ann Duffy's Poetry // Xiamen: Xiamen University Press. – 2013. – P. 39–39.

282. Zhou, J. Vegetarian Eco-Feminist Consciousness in Carol Ann Duffy's Poetry
// International Journal of Comparative Literature & Translation Studies. – 2015. –
Vol. 3. – No. 3. – P. 38–41.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Художественные переводы Л.Н. Глухенькой.

Опубликованные переводы

КЭРОЛ ЭНН ДАФФИ

Энн Хэтзуэй¹

Наша постель была летящим в неизведанное вихрем миром,
где леса малахит, дворцов убор, жар факела, гряда холмиста,
гладь морей, нырни скорей – ждут жемчуга на дне. И лира
звезд дождем с небес прольется и в поцелуе шелковистом
контур алых уст сомкнется; вьется рифма между нас, издаст
лишь эхо мой канцон – с твоим в созвучии поется он,
глагол и имя вступят в пляс, его движение – мой указ.
Как часто снился мне тот сон, полог кровати – небосклон
раскинет тени, а постель – бумаги лист нагой. Поэма иль
драма из-под руки выйдет творца – в союзе чувства рождена.
В первой кровати, ах, ее убранство, спят до рассвета гости,
прозу источая. Моя любовь, мой ласковый луч солнца –
он мой по-прежнему, как я, жена, была его в пору былую,
когда в любовь мы посветили в доме кровать вторую.²

Хэвишем³

Возлюбленной возлюбленный – ублюдох. Не день с тех пор
хотела, чтобы ты умер. Я умоляла
так яростно, глаза мои в камни зеленые обратились,
а руки крепкими покрылись змеями-веревками.
Старая дева. Смердеть и помнить. Целый день

¹ Anne Hathaway // Duffy, C.A. The World's Wife. – London: Picador, 2010. – p. 30.

² Глухенькая Л. Переводы победителей конкурса молодых переводчиков // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – № 4 (12). – С. 113–135.

³ Havisham // Duffy, C.A. Mean Time. – London: Picador, 2017. – p. 36.

лежать в постели, каркая стене бездушной «Нееееет»; платье
желтое дрожит предательски в руках, когда я открываю шкаф;
в зеркало глядя, не узнаю я в нем себя, кто это сделал
со мной? Я шлю тому кровавые проклятия, звуки, не слова.
Мне ночью иногда приснится твое в постели рядом тело,
шепчу тебе, ушедшему, на ушко
до тех пор, пока ужаленная я не отойду от сна. Любовь
есть ненависть за подвенечную фатой; залито злобою, запачкано
лицо. Бам! Я нож вонзила в свадебный наш торт.
Дайте что осталось от жениха – медовый месяц с ним я долгий
проведу.
Нет, ты не думай, только сердце разб-б-б-ито у меня.⁴

Стоя обнаженной⁵

За шесть часов я получаю сущие гроши.
Живот соски и зад – никакой души – при свете дня
он выжал сок весь из меня. Голову вправо
и не двигайтесь, Госпожа.
Ко мне подход нужен аналитический и висеть мне
в музеях величественных. Будут ворковать буржуа
при виде такой картины статической. Искусство!

Возможно. Ему интересны объемы, пространство.
Мне – где достать на обед. Вы стали худой,
Госпожа, это нехорошо. Моя грудь обвисла
голая, в студии холодно. Гадаю на гуще из чая
и вижу, как королева Англии, в галереях гуляя,
любуется телом и бормочет как я прекрасна,

⁴ Глухенькая Л.Н. Так начинается все новое: постмодернистская поэзия К. Э. Даффи // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. – Филологические науки. Научный журнал. – Том 6. – № 2. – С. 3–25. *Публикуется в авторской редакции.*

⁵ Standing Female Nude // Duffy, C.A. Standing Female Nude. – London: Picador, 2016. – p. 44.

право. Смешно, не то слово. Его зовут
Жорж. Говорят, он вылитый гений.
Но иногда ему трудно собраться, застыв
при виде тела, излучающего теплоту.
На холсте я в его власти, когда он окунает кисти
в краску. Как ты жалок, я дам тебе подсказку:
У тебя нет денег на то искусство, что я продаю.
Оба бедны, сводим с концами концы, как можем.
Я спрашиваю его, зачем тебе это? Я должен.
Выбора нет. Помолчи.
Моя улыбка смущает его. Эти художники
слишком к себе строги. А по ночам я пью вино
и танцую в баре. Закончив картину, гордо ее показывает,
закуривает. Я подвожу итог:
Двенадцать франков, оставь себя шаль. Я не я. Эпилог.⁶

⁶ Глухенькая Л.Н. Опыт постмодернистского феминизма в поэзии К. Э. Даффи // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. – Филологические науки. Научный журнал. – Том 7 (73). – № 1. – С. 31–41.

Публикуются впервые⁷

КЭРОЛ ЭНН ДАФФИ

Красная Шапочка⁸

На краю города убегает заводами, полями и огородами
детство тонкой полоской домов и дворов.
В тех землях роются мужья, как в коленях у любовниц.
Там тихая есть колея, фургон отшельника-клоповник.
И наконец опушка леса. Приходят все туда.
Узрела волка там впервые я.
Посреди поляны, окружен нирваной, вслух читал свой стих.
Волчьего манера рыка, в волосатой лапе книга,
красное вино у клыка. Бородища и глазища!
Уши в пол-лица! Зубища!
Перерыв. Старалась я не зря, он немедля захватил меня.
Шестнадцать – в пору проявить себя. Была бы отчая, а так
ребенок беспризорный. Глотнула первый раз вина. Зачем? Поэзия.
Я знала, волк меня сведет с ума и в лес.
Все дальше от родного дома, в густую чащу,
где совьи лишь горят глаза, ползла за ним,
чулки подрала в клочья. Лоскутья пиджака на ветке
останутся кровавыми уликами убийства детки. И обе туфли
на земле. И вот оно – волчье логово. Поберегись Бога. Урок первый.
Ночь.
Любовною поэмой казалось волка шумное дыхание.
Укуталась в густую шерсть в лучах рассвета. Извечная литания.

⁷ За исключением фрагментов переводов стихотворений, опубликованных автором в научных статьях в период с 2016 по н.в.

⁸ Little Red Cap // Duffy, C.A. The World's Wife. – London: Picador, 2010. – p. 3.

Какая девочка не мечтает об этом?

Я выскользнула из тяжелых волчьих лап,
отправившись на поиски живой души. Взлетела птица, белая голубка,
из рук моих и прямо ему в пасть.

Один укус и мертвая. Вот так напасть. Завтрак в постель, довольно
облизал он клык. Он вновь уснул, а я прокралась к логова стене.

Ну ничего себе. Багрянец книг открылся предо мной, сияющий во
мраке золотом.

Слова, слова! Живее всех живых как кровь кипят. Теплом останутся
на жаждущих губах. И трепетом их музыка пронзит неистово тебя.

Была я очень молода. Прошло с тех пор немало лет, их десять.

Все изменилось. Гриб прекрасно подойдет, заткнуть чтоб трупу рот.

Птичья песня лишь в лесу красна, воспевает дерево она. А волк седой,
что воет на луну, как оказалось, воет песнь одну из года в год.

И время так тянулось, рифма стыла. Я взяла топор тогда, и завыла
береста. Я взяла топор тогда, семга

выпрыгнула из пруда. Я взяла топор тогда, волк

во сне почуял мор. Вор костей не соберет,
что сверкают белизной, жизни бабушки ценой.

В брюхо старое войдет камней охапка. Его зашью я хватко.

Нет повесе. Прочь из леса. В руках – ромашки. Пою бедняжке.

Эвридика⁹

Послушайте, девчонки, чьи песни еще звонки,
познала я мытарства в одном подземном царстве.

Теперь я тень слепая, поникшая, пустая.

Слова иссякли враз, вот и весь рассказ.

Тьма. Смерть. Черная точка. Черная дыра

поглотила все до одного слова.

⁹ Eurydice // Duffy, C.A. The World's Wife. – London: Picador, 2010. – p. 59.

Отзвук слабый пролетел и сгинул
последних слов,
чей глас был нов
иль нет. Меня устраивал предмет.

Представьте, девчонки,
отключен телефон,
похоже все на полусон.
Представьте мое лицо –
Эмблема вечного покоя.
Здесь место безопасно, подальше от соблазна.
Нет тех, кто сладострастно
за ней идет всечасно.
Не пишет ей стихов.
Не топчется у дома,
пока она читает.
И Музой не зовет, не ждет любви даров.
Обидную не строит гримасу день и ночь,
что пишет он, как абстракционист точь-в-точь.
Просто представьте мое лицо,
когда я услышала, как гром -
О, боги -
знакомый стук в Аидов дом.

Он.
Великий О.
Жизни важней.
Лиры сенсей.
Стихотворений фокус, а я как бонус.

Когда-то было все иначе.

Ему казалось стихотворным. Мальчик
еще был наш Великий О, но далеко о нем уж знали.
На обороте его книги что-то уже писали,
будто животные и птицы,
от аиста до яка,
стекались к нему всяко.
Рыба плыла косяком,
услышав его песни.
И даже с камня плесень
роняла слез водицу.

Вздор. (Сама печатала я это
и знаю все ответы.)
Я говорю сама здесь за себя.
Я говорю не в жалостной мольбе
быть названной Любимой, Дорогушей, Леди, Богиней и т.д., и т.д.

Послушайте, девчонки, умереть уж лучше.

Но Боги как издатели.
Мужское созидательно?
Моя история известна, но рассказать ее уместно.
Всему виной сделка.

Орфей, конечно, хвост задрал.

Немые души тут ревели.
Сизифа руки опустели.
От пива у Танатала щеки порозовели.
А девушка, о ком рассказ, в неверии глядела.

Нравится, не нравится,
за ним пойдешь, красавица,
Эвридика, жена Орфея. Не избавиться
тебе от сравнений, метафор,
секстетов, куплетов, эпифор, анафор,
инфинитивов, императивов,
элегий, лимериков, историй, мифов...

Ему велели не смотреть назад
и наказали поворачивать вспять.
Ему говорили, вперед направь свой взгляд и неуклонно вверх
иди, а я прямо за ним,
из преисподней прочь туда,
где жизнь былая, вот беда.
Его предупредили, не сглупи,
взгляд твой один ее погубит
навек, навсегда.
И так мы шли и шли.
Ни слова не произнесли.

Забудьте все, девчонки. Наврала вас книжонка.
Произошло все так –
Я обернуться его заставила,
я все нарочно обставила,
А что еще мне было делать там вдали,
чтобы увидел он, сколько мы уже прошли?
Мертва и покойна была.
С миром ушла. Усопла. Ушла.
Срок годности кончился...
Я его коснулась
лишь раз,

рука по шее взметнулась.

Пожалуйста, позволь мне остаться здесь.

Но пурпура свет струясь уже в серой дымке исчез.

Это был трудный путь из забвения,

передохнуть нет времени.

Но с каждым шагом

мне жизнь казалась большим адом.

Я хотела, чтобы он повернулся. Решилась

на кражу. Я хотела похитить из пальто

его стихи.

И вдруг меня осенило, я к нему обратилась

взволновано. Он на ярд впереди находился.

Мой голос дрожал и звучал откуда-то из недр –

Орфей, твоя поэзия – шедевр.

Спой мне еще раз, исполни стих любой...

Он улыбнулся смущенно,

когда обернулся,

когда обернулся и на меня оглянулся.

Что-то еще?

Я заметила, он не побрился.

Я махнула рукой и скрылась.

Не отнять у покойника ни таланта, ни ума.

Прогулялись мы у озера, будто я была жива,

но опять меня укрыла подземелья тишина.

Ты¹⁰

Мысли о тебе застряли в моей голове непрошено.
В постели неистово мечтаю, как меня спросишь ты.
И едва открыв глаза, имя твое на губах, как слеза, мягкое,
как солнце, яркое. Это магия. Я в бреду.

Влюбиться –

быть, значит, очарованным в аду; приставлен к сердцу арбалет.
Любовь, как тигр, что жертву разорвет, и как огонь, что жилы жжет.
Вошел ты в жизнь мою величиной, несоразмерной с жизнью самой,
дни серые украсив вдруг собой. Я тут же вышла из-под пелены.
Теперь меня увидел ты, и взгляд мой заслонил в чужом лице
и в облаке, и в облике тоскующей луны. Поражена даже она. Неужели

я стою в ночи у двери? Ветер колышет занавески. Вот же ты
лежишь в постели. Мой подарок, сон мой, полный яви блеска.

Синтаксис¹¹

Сказать хочу я «ты», на ты
с то-бою перейти. Пророчит
поцелуй мне в этом слове звук – ты –
А после я в любви
признаюсь враз те-бе. Люблю
те-бя. Те-бя люблю. И повторяю.
Тому не миновать,
как говорится. Я так хочу сказать
те-бе, что обожаю. Те-бя. И повторяю.
То-бою на губах
и в уголочках рта язык любви

¹⁰ You // Duffy, C.A. Rapture. – London: Picador, 2010. – p. 3.

¹¹ Syntax // Duffy, C.A. Rapture. – London: Picador, 2010. – p. 53.

замрет. Гляжу в глаза твои.
Жив этот синтаксис любви, и вновь
от слов, что льются, в жилах стынет кровь.

Продажа Манхэттена¹²

*Забирай свое, индеец, две дюжины, таких как ты,
стоят не больше бус стеклянных и тряпок нищенки.
В моей руке ружье и огненная вода. Хвали Богов
и уноси свой красный зад отсюда навсегда.*

Мне странно, почему земли умолкнул Дух...
Ты напоил меня, да так, что вмиг затих
правдивый слабый глас. А лживый голос креп.
Но сегодня я снова слышу и вижу ясно. Где б
ни тронул земли мой белый друг, там земля погибает напрасно.

Мне странно, почему воды умолкнул
Дух... Отравишь ты его. Владеть по праву реками, полями,
пойми же, все равно, что воздух покорить
над нами. Пою я с любовью земле;
хорал утренней заре, мелодию заката, ночи звездной песнь.

Уверовал ты в свой обман. Но сам ты пьян.
Я в землю снизойду сыру, как та, кого люблю,
упала навзничь замертво. Урок, что выжжен пламенем.
Запомни закон главный: печаль сменяет радость.
Блеск светлячков вдали рассветные морозы сковали.

Человек, в ком смерти страх живет, сколько пядей ты земли возьмешь,

¹² Selling Manhattan // Duffy, C.A. Selling Manhattan. – London: Picador, 2016. – p. 28.

чтобы тень свою умножить, взором не измерив небосвод?
В последний раз, в этот миг, сейчас свободы угасает в юном сердце
глас. Уходит, как лосось на нерест далеко
в моря. Потеря молчалива на больших камнях.

Я в душе буду жить кузнечика и буйволом тенью мне быть.

Вечер придет, дрожа и печалась.
Тень пробежит по траве и
исчезнет в темной деревьев листве.

Валентинка¹³

Не розу алую и не открытку вялую.
Я подарю тебе лука головку.
Луну, завернутую в бумажную упаковку.
Она – обещание света,
как любовь, раздета.
Вот.
Слезы из глаз прольются –
все влюбленные на этом обожгутся.
Посмотри на себя в зеркало,
как тебя это горе исковеркало.
Я не беру тебя измором и говорю правду.
Не дешевые штучки и не чужой поцелуйчик.
Я подарю тебе лука головку.
Эта страсть на губах выбьет татуировку,
поцелуй одержимый и верный.
Это то, что между двоими,
пока не станут чужими.

¹³ Valentine // Duffy, C.A. Mean Time. – London: Picador, 2017. – p. 30.

Бери. Надень уздечку.
На пальце изовьется обручальное колечко,
ты согласен?
Смертельно опасно.
Запах ни на что не похож,
и не отмоешь нож.

Рана вековая¹⁴

Эту рану вековую смыть не смогут подчистую
горькие моря приливы, целебные псалмов лейтмотивы.
Не может мира быть в войне; там – на дне – рождается смерть;
землей вскормлена, как птенец вылупляется
новая бойня. Вера в сердце храбреца не давала
ждать конца. Под песню он взошел на борт и вперед.
Бог забыт. Снаряд горит. Воздух дымит.
Посмотри на эту кровь. Его в бой вела любовь,
за которую собой он мир закрыл; город в тишине застыл.
Площади ждут кенотафы, похоронки – телеграфы. Что потом?
Война. И после? Война. И сейчас? Война. Война.
Вся история – вода, моет кромку берега;
нас ничему не научила жертва вековая,
И тонут лица как белила на страницах моря.

Кампания¹⁵

Как знак вопроса ее тело извилось:
Ответь за ложь; как урна
рот, кусающий ту руку,
что кормит эту щуку. А глаза? Зажглись,

¹⁴ Flood, A. Poet laureate writes sonnet for Danny Boyle's Armistice Day centenary events // The Guardian, 22 October 2018.

¹⁵ Duffy, C.A. Campaign – a poem by Carol Ann Duffy exclusively for the Guardian // The Guardian, 10 June 2017.

едва ли замерцал джекпот. Кошелек
украденный вместо сердца;
открыта дверца, разбито окно,
пустую мессу правит все равно.
Ноги – словно копья острые –
корчатся на шпильках пестрых.
Она, поверьте, мужичье.
Очнулась от удара,
а из носа кровь. Настигла ее кара.
Кто-то яростный и молодой
ринулся с полей
к ней.

Экс-министры¹⁶

Экс-министры садятся в свои самолеты.
Садят лихо их лайнеры красавцы-пилоты
в Пекине, Кувейте, Казахстане и Конго.
По старинке бумага кладет в дипломат
сентиментальный госаппарат.

У чужих берегов
яхты ярко сверкают. *На здоровье!* желают
гости смертным богам; как биткоин взирает слепо с неба луна.
Мы для них ничто, сброд, плева; лемминги
рыщущие по белым скалам Дувра.

А на родине ты их не увидишь, нет.
От народа спрячет их темный стеклопакет.
Их шофер увезет прямиком к ограде
небесной – край далекий чудесный!

¹⁶ Allardice, L. Carol Ann Duffy: 'With the evil twins of Trump and Brexit... There was no way of not writing about that, it is just in the air' // The Guardian, 27 October 2018.

Будут оттуда за нами всласть наблюдать.

Демократия выгодна, ни дать, ни взять.

Главное, не забыть лица те же купить,
чтобы друг друга и там в лицо узнавать.

Ричард¹⁷

Кости на погосте, при свете дня начертан на земле
шрифт Брайля. Череп на погосте, короной испещрен.
Опиши души порывы. Нет больше дум в челе,
остался фимиам, обета слабый след; смертный тлен
коснется тысяч. Дай слово имя мое высечь.

Благослови эти мощи. Представь, соединили
руки порванную нить, нанизывают крест,
символ отнятый, когда меня похоронили.
Неведомая и неощутимая потеря – времени конец,
доколе мертвых в Судный День не воскресили ...

или однажды я мечтал о том дыхании твоём
в молитве за меня, потерянным и обретенным навсегда;
или тебя я ощутил, из-за кулисы смерти выглянув в проем,
как короли видят всех павших тени, на поле битвы выходя.

Долгий путь¹⁸

Лучше наедине пройти по длинному пути,
по каменным плитам, знавшим скорбь утраты;
увидеть руки приветствующей толпы,
а не мобильных вспышек огоньки,

¹⁷ Richard by Carol Ann Duffy // The Guardian, 26 March 2015.

¹⁸ Duffy, C. A. A royal wedding poem // The Guardian, 18 May 2018.

не линзы объективов, эти лица близорукие;
так суждено, сердце в эту форму облачено.
Вперед. Еще один шаг навстречу счастью
по длинному пути, он подошел к концу,
куда всегда вела любовь – к венцу,
ее подарок – роз сладких стрелы,
звенят колокола – да, все смотрели
и имя твое пели.

Молитва¹⁹

В час дневной, когда совсем нет мочи, молитва
в жизнь войдет сама. И просияет
женское лицо. Она застынет, тело распрямя –
деревьев псалм по воздуху летает.

В час ночной, когда совсем нет веры, правда
в жизнь войдет сама. Знакомой болью
в сердце просвистит гудок, как крик цикады –
воспоминаниям предастся он невольно.

Молись за нас сейчас. Играет гаммы чья-то дочь,
утешься, с грустью и тоской смотрящий
на город Бирмингем. Раскинет тени ночь,
зовет свое дитя во тьме голос молящий.

Тьма за окном, по радио молитва на сей день:
Роколл. Малин. Доггер. Финистерре. Аминь.

¹⁹ Prayer // Duffy, C.A. Mean Time. – London: Picador, 2017. – p. 48.

Миссис Дарвин²⁰

7 апреля 1852 года

Сходили в зоопарк.

Сказала я Ему —

Уж больно шимпанзе напоминает мне физиономию твою.

Жена Пилата²¹

Сперва его руки женские, моих в стократ нежнее,

а ногти как из жемчуга, как ракушки из Галилеи.

Ленивые и праздные, сжимали виноградину атласную.

Я вздрогну, только ты мотыльком легко дотронься. Понтий.

Тоска по Риму, дому, другому не знала оправданий, когда назарянин
вошел в Иерусалим. Мы со служанкой вышли полюбоваться ним,

томящимся от скуки, по платью не узнать, толпа разъярена.

Споткнулась, за уздечку ухватив осла, вверх поглядела,

и вот он. А его лицо? Измучено. Одарено.

Он на меня взглянул. Он на меня смотрел. О Боже!

За глаза эти можно в грудь сто стрел. И он ушел,

путь до ворот прокладывала люди из его учеников.

А в ночь мне снился сон.

Рукой касался смуглой он. Но боль

и кровь затмила все. Я видела, как гвоздь пронзил

ладонь. Проснулась вся в поту, испугана, в плену телесных грез.

Оставь его, в записке мужа я просила, платье накинула

и побежала, но все пропустила. Венок терновый уже красовался.

Толпа взревела отпустить Варавву. Пилат меня увидел,

отвернулся, рукава бережно закатывать принялся

и умывать никчемные изнеженные руки неспешно наклонился.

Тогда они схватили пророка и вытащили силой

²⁰ Mrs Darwin // Duffy, C.A. The World's Wife. – London: Picador, 2010. – p. 20.

²¹ Pilate's Wife // Duffy, C.A. The World's Wife. – London: Picador, 2010. – p. 18.

на Голгофу. Моя служанка видела, что дальше было.
Господь он? Нет, разумеется! Пилат надеется.

Миссис Икар²²

Извечен этот сказ,
стояла дева на пригорке раз,
смотрела мужу своему вослед,
он победитель среди тех,
кто попадал впросак, осел, балда, дубина и дурак.

²² Mrs Icarus // Duffy, C.A. The World's Wife. – London: Picador, 2010. – p. 54.

Из детской лирики
Людвиг ван Бе-е-тховен²³

Людвиг ван Бе-е-тховен
Талантливый был овен,
Ноты в музыку сплетал,
Когда спал.
Все звери в том кругу
Стекались к баранцу
Услышать чудесный
Мотив овечьей песни.
Бе-е-тховен играл,
Копытцем стучал.
Куплеты – шедевр,
Дивный припев.
Бе-е-тховен знал отлично,
Играет он прилично.
Корова, ослик и поросёнок
Кричали громко: На бис, ягнёнок!

²³ Johann Sebastian Baa // New and Collected Poems for Children. – London: Faber & Faber, 2014. – p. 104.