

УДК 82–312.2

ТОПОСЫ СМЕРТИ В РОМАНЕ Э. СИБОЛД «МИЛЫЕ КОСТИ»

Н. С. ЗЕЛЕЗИНСКАЯ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Э. Сиболд не только делает мотив смерти центральным в романе «Милые кости», но и представляет идею смерти в религиозном контексте, несвойственном американской реалистической детской, подростковой и молодежной литературе второй половины XX – XXI в. Христианские культурные установки и средневековая картина мира влияют как на семантику этого мотива, так и на структурную организацию пространства текста. Рассматриваются топосы подвала, землянки, заваленной шахты, родного дома, школы, городка и леса. Топосы смерти в горизонтальном и вертикальном срезе анализируются в ракурсе теории трехчастного пространства (Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров). Значимую роль в интерпретации семантики и прагматики топосов смерти играют дихотомии *свой – чужой*, *страдание – блаженство*, *земля – небеса*, *ад – рай*, *притягательный – скучный* и др. Для их реализации Э. Сиболд апеллирует к средневековому менталитету, а также к концепции чистилища раннего Нового времени. Исследуются аксиологический потенциал романа и способность современного молодого человека принять данность мира в его красоте и ужасе. Осознание своей отдельности и самости, смирение с необратимостью смерти, признание существования «мира без меня» и обретение радости за другого человека предопределяют финал произведения – метафорический переход героини из чистилища в рай. Обозначается связь прагматики романа с новейшими теориями современной философии.

Ключевые слова: пространство; топос; проблемный реалистический подростковый и молодежный роман; мотив смерти; отказ от субъектоцентрической картины мира; постмодернизм; средневековая картина мира; религиозный контекст; христианские культурные установки; аксиология; Ю. М. Лотман; В. Н. Топоров; Э. Сиболд.

Образец цитирования:

Зелезинская НС. Топосы смерти в романе Э. Сиболд «Милые кости». *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2022;3:26–40.

For citation:

Zelezinskaya NS. Topos of death in the novel «The lovely bones» by A. Sebold. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2022;3:26–40. Russian.

Автор:

Наталья Станиславовна Зелезинская – старший преподаватель кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Natalia S. Zelezinskaya, senior lecturer at the department of theory and practice of translation, faculty of social and cultural communication.
zelennew@tut.by
<http://orcid.org/0000-0002-2018-1959>

ТОПАСЫ СМЕРЦІ Ў РАМАНЕ Э. СІБАЛД «МІЛЫЯ КОСЦІ»

Н. С. ЗЕЛЯЗІНСКАЯ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Э. Сібалд не толькі робіць матыў смерці цэнтральным ў рамане «Мілыя косці», але і паказвае ідэю смерці ў рэлігійным кантэксце, неўласцівым амерыканскай рэалістычнай дзіцячай, падлеткавай і моладзевай літаратуры другой паловы XX – XXI ст. Хрысціянскія культурныя ўстаноўкі і сярэдневяковая карціна свету ўплываюць як на семантыку гэтага матыву, так і на структурную арганізацыю прасторы тэксту. Разглядаюцца топасы падвала, зямлянкі, заваленай шахты, роднага дома, школы, гарадка і лесу. Топасы смерці ў гарызантальным і вертыкальным зрэзе аналізуюцца ў ракурсе тэорыі трохчасткавай прасторы (Ю. М. Лотман, В. М. Тапароў). Значную ролю ў інтэрпрэтацыі семантыкі і прагматыкі топасаў смерці выконваюць дыхатаміі *свой – чужы, пакуты – шчасце, зямля – нябёсы, пекла – рай, прыцягальны – нудны* і інш. Для іх рэалізацыі Э. Сібалд апелюе да сярэдневяковага менталітэту, а таксама да канцэпцыі чыстца ранняга Новага часу. Даследуюцца аксіялагічны патэнцыял рамана і здольнасць сучаснага маладога чалавека прыняць дадзенае свету ў яго прыгажосці і жаху. Усведамленне сваёй асобнасці і самасці, пакора з незваротнасцю смерці, прызнанне існавання «свету без мяне» і здабыццё радасці за іншага чалавека прадвызначаюць фінал твора – метафарычны пераход гераіні з чыстца ў рай. Пазначаецца сувязь аксіялогіі матыву смерці з найноўшымі тэорыямі сучаснай філасофіі.

Ключавыя словы: прастора; топас; праблемны рэалістычны падлеткавы і моладзевы раман; матыў смерці; адмова ад суб'ектацэнтрчнай карціны свету; эстэтыка постмадэрнізму; сярэдневяковая карціна свету; рэлігійны кантэкст; хрысціянскія культурныя ўстаноўкі; аксіялогія; Ю. М. Лотман; В. М. Тапароў; Э. Сібалд.

TOPOS OF DEATH IN THE NOVEL «THE LOVELY BONES» BY A. SEBOLD

N. S. ZELEZINSKAYA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

A. Sebold not only makes the motif of death central in the novel «The lovely bones», but also presents the idea of death in the unusual for American realistic children's, teenage and youth literature of the second half of the 20th – 21st centuries religious context. Christian cultural attitudes and the medieval picture of the world influence not only the semantics of this motif, but also the structural organisation of the text space. Such topos as a basement, a dugout, a littered mine, a home, a school, a town and a forest are considered. Topos of death in a horizontal and vertical section are analysed from the perspective of a three-part space (Yu. M. Lotman, V. N. Toporov). A significant role in the interpretation of the semantics and pragmatics of topos of death is played by the dichotomies of *one's own – someone else's, suffering – bliss, earth – heaven, hell – paradise, attractive – boring*, etc. To implement them, A. Sebold appeals to the medieval mentality, as well as to the concept of purgatory of early modern period. The axiological potential of the novel and the ability of a modern young person to accept the reality of the world in all its beauty and horror are explored. Awareness of one's separateness and selfhood, resignation to the irreversibility of death, recognition of the existence of a «world without me» and finding joy for another person predetermine the finale of the novel – the heroine's metaphorical transition from purgatory to paradise. The connection between the pragmatics of the novel and the latest theories of modern philosophy is indicated.

Keywords: space; topos; problem realistic teenage and youth novel; the motif of death; renunciation from the subjective picture of the world; aesthetics of postmodernism; medieval picture of the world; religious context; Christian cultural attitudes; axiology; Yu. M. Lotman; V. N. Toporov; A. Sebold.

Введение

«Милые кости» – первый автобиографический роман Элис Сиболд, который представляет собой исследование женской души, навсегда травмированной подростковым опытом. Произведение моментально привлекло внимание критиков и читателей. Так, в 2002 г. оно было удостоено премии Брэма Стокера в номинации «Дебютный роман», а в 2003 г. – премии Американской ассоциации книготорговцев в номинации «Книга года для взрослых». Роман был экранизирован в 2005 г. и поставлен на сцене театра *Royal & Derngate* (Нортгемптон) в 2018 г.

Причиной успеха этого текста является удивительное мастерство писательницы, которая благодаря нетривиальному подходу к сюжету сумела раскрыть очень сложную тему и избежать банальности и пафосности, обычных в романах о детских трагедиях¹.

Привлечение автобиографического материала, написание нехудожественной книги «Счастливая» и многолетняя волонтерская борьба с преступлениями против несовершеннолетних позволили Э. Сиболд объективно осветить такие проблемы, как насилие над ребенком и его смерть, низкая раскрываемость преступлений, совершенных в отношении детей, и дисфункциональность американской семьи, а также обратиться к сознанию и чувствам читателей, пробудить в них эмпатию и сохранить баланс между негативным миром зла и светлым миром детства и юношества. Критики характеризуют произведение как прекрасную и светлую книгу об ужасных событиях². Благодаря этому парадоксальному и на тот момент непривычному сочетанию семантики и прагматики основных мотивов роман поднялся на верхние позиции рейтингов и стал бестселлером. Стоит отметить, что миллионный тираж был распродан в первый месяц после издания текста, причем для этого не потребовались громкая реклама и продвижение продукта в телепередачах типа «Шоу Опри Уинфри»³. Авторы множества противоречащих друг другу рецензий на произведение стремились свести его к устойчивым характеристикам.

Несомненно, в прагматическом аспекте роман «Милые кости» Э. Сиболд является тенденциозным для американской детской, подростковой и молодежной литературы XXI в. С 1900-х по 1910-е гг. происходит расцвет жанра проблемного реалистического подросткового и молодежного романа [1]. Авторы описывают трудности жизни в современном глобальном обществе и освещают попытки девушек и юношей преодолеть травматический опыт (смерть близкого человека, депрессия, суицидальные попытки, смертельная болезнь, теракт, стрельба в школе, война и т. п.). В интервью газете *The Guardian* Э. Сиболд отметила, что она повествует о насилии, потому что оно является частью жизни, и подчеркнула, что нельзя отделять тех, кто подвергся насилию, от тех, кого оно обошло стороной⁴. Хотя Э. Сиболд сделала тему насилия центральной в романе, мотив смерти в нем выходит на первый план (недаром в названиях большинства рецензий на книгу фигурируют слово «смерть» и выражение «жизнь после смерти»⁵). Этому способствуют многозначность, нетривиальная структура, актуальная современному американскому менталитету прагматика, а также непривычная форма повествования, которое ведет с небес погибшая девочка-подросток. Важно отметить, что Э. Сиболд не изобрела нарративный прием, при котором рассказчиком является умерший человек. Он использовался во многих известных текстах (например, в романе У. Фолкнера «Когда я умираю») и не мог не быть знаком писательнице, получившей профессиональное образование. Однако автор настоящей статьи полагает, что обновление интереса ученых к этому приему связано непосредственно с книгой Э. Сиболд «Милые кости», поэтика которой отразилась в таких произведениях подростковой и молодежной литературы, как романы Дж. Эшера «Тринадцать причин почему», М. Элбома «На небесах ты встретишь пятерых» и др. Более широко об этом литературном феномене говорит М. Этвуд [2].

Кроме того, интерес к роману Э. Сиболд «Милые кости» вызван тем, что в нем идея смерти представлена в религиозном контексте, несвойственном американской реалистической детской, подростковой и молодежной литературе XX и XXI вв. Многочисленные читатели говорят о христианском уте-

¹ Достичь того же не удалось П. Р. Джексону – режиссеру, прославившемуся экранизацией трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» и снявшему фильм по роману Э. Сиболд «Милые кости». Согласно агрегатору рецензий *Rotten Tomatoes* рейтинг кинокартины П. Р. Джексона, основанный на 246 отзывах зрителей, составляет 32 %. Средняя оценка экранизации – 4,99 из 10,00 баллов. Критики считают, что фильм наполнен типично ослепляющими образами режиссера, но страдает от резких переходов между ужасающим насилием и надоедливой сентиментальностью (*The lovely bones* [Electronic resource]. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/1189344-lovely_bones (date of access: 01.07.2021)).

² Donaldson K. Why Peter Jackson failed so hard with «The lovely bones» [Electronic resource]. URL: <https://www.syfy.com/syfy-wire/why-peter-jackson-failed-so-hard-with-the-lovely-bones> (date of access: 06.09.2021).

³ Darby A. Publishing weekly talks with Alice Sebold [Electronic resource]. URL: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/33797-pw-talks-with-alice-sebold.html> (date of access: 11.09.2021).

⁴ Viner K. Above and beyond [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/aug/24/fiction.features> (date of access: 21.10.2021).

⁵ Smith A. A perfect afterlife [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/aug/17/fiction.alismith> (date of access: 08.08.2021); Hensher Ph. An eternity of sweet nothings [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/aug/11/fiction.features2> (date of access: 20.10.2021); Death and afterlife in «The lovely bones» [Electronic resource]. URL: <https://relevantmagazine.com/culture/19466-death-and-afterlife-in-the-lovely-bones/> (date of access: 08.02.2022); Abramovitz R. Building an afterlife [Electronic resource]. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-nov-01-ca-bones1-story.html> (date of access: 08.02.2022); Richardson E. Reading Room: «The lovely bones». After life [Electronic resource]. URL: <https://www.oprah.com/omagazine/alice-sebolds-book-the-lovely-bones> (date of access: 08.02.2022); Kakutani M. Books of the times. The power of love leaps the great divide of death [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/2002/06/18/books/books-of-the-times-the-power-of-love-leaps-the-great-divide-of-death.html> (date of access: 08.02.2022).

шении, которое принесло им произведение⁶. В этом отношении удивительно то, что писательница не уверена в том, верит ли она в Бога и в жизнь после смерти⁷.

Таким образом, книга Э. Сиболд, с одной стороны, является успешным и ярким примером жанра проблемного реалистического подросткового и молодежного романа, а с другой стороны, обновляет семантику мотива смерти.

Материалы и методы исследования

Актуальность проблем, поднимаемых в произведении и значимых для современного общества, сложная мотивика и своеобразная поэтика предопределили исследовательский интерес к роману Э. Сиболд «Милые кости». Наибольшее внимание литературоведов привлекли женские образы, причем в подобных публикациях⁸ [3–5] гендерные вопросы рассматриваются в рамках феминизма. Так, К. Велинг-Джорджи анализирует образы второстепенных персонажей (мать, сестра) и приходит к выводу о том, что фемининность и материнство являются ключом к событиям, последовавшим после убийства главной героини [5].

Другие ученые исследуют мотивы насилия, травмы, молчания, жизни после смерти, потери близкого человека, преступления и наказания, спасения и жертвы, семьи и брака. Например, В. Буфаччо и Дж. Джилсон выступают против интерпретации насилия как действия, так как в этой трактовке акцент делается на насильнике как на акторе. Представление насилия в качестве опыта позволяет перенести внимание на жертву и с феноменологической точки зрения говорить о вневременности и неопределенности последствий насилия, другими словами, о его волновом эффекте [6, р. 31]. Смещение фокуса с интерпретации насилия как действия на его восприятие как опыта можно рассматривать в контексте принципиальной оппозиции феминизма патриархальным установкам Нового времени, переход к которым произошел в эпоху Ренессанса. Например, повествование о Лукреции имеет десятки художественных трактовок, и лишь У. Шекспир делает акцент на образе насильника. Многие исследователи творчества этого английского писателя отмечают, что главным героем его поэмы «Лукреция» является Тарквиний, проработке характера и описанию чувств и сомнений которого уделяется особенно много внимания. Тарквиний осознает противозаконность и аморальность своих действий, колеблется и уговаривает себя отказаться от замысла склонить Лукрецию к измене. Это позволило С. Хайнсу затронуть вопрос о том, как воздействовало на Тарквиния его решение изнасиловать Лукрецию, и рассмотреть насильника как жертву, лишаящуюся духовных качеств в результате собственного насильственного акта [7]. Установившаяся в раннее Новое время традиция интерпретации насилия оставалась актуальной вплоть до конца XX в.

В ракурсе дихотомии *насильник – жертва* образы героев рассматривает также С. Уитни [8]. В свою очередь, Ш. Ахмад анализирует проблему молчания жертвы с позиции гендерных ролей, показывает, как безмолвие влияет на дальнейшую жизнь человека, подвергнувшегося насилию, и приходит к выводу об иррадирующем разрушительном эффекте изнасилования, который затрагивает многих людей [9].

Повествовательные стратегии романа Э. Сиболд «Милые кости» привлекли внимание нарратологов⁹ [10–11]. Так, И. Каллус рассматривает стратегические возможности, которые предоставляет писателю выбор в качестве рассказчика умершего протагониста (исследователь обозначает рассказ о собственной смерти термином «танатография») [12, р. 428]. Между тем К. Борг объясняет связь между мотивом травмы и приемом мертвого нарратора следующим образом: «Если обычно литература говорит о психологической травме, то мертвый нарратор возвращает нас к физической буквальности, показывает, что сексуальное насилие не ограничивается душевной болью, но является разрывом всего»¹⁰ [11, р. 451]. Кроме того, К. Борг указывает на парадокс, в соответствии с которым повествовательная стратегия мертвого нарратора (по умолчанию смерть должна разрушать автонарратив) позволяет оказать психологическую помощь герою: «Автор позволяет рассказчику не только поведать свою историю, но и обрести контроль над травмой» [11, р. 451].

Ряд исследований посвящены другим сторонам поэтики романа Э. Сиболд «Милые кости», а именно мотивике и стилистике текста [3; 13]. Так, К. Борг рассуждает о семантике мотивов травмы, воли, гнева, отчуждения и изоляции, а также о комплексе вины, потере голоса и моральной позиции героев [11], а Э. Шивани – о мотиве спасения [14, р. 43].

А. Беннетт полагает, что «...мертвый нарратор – это манифестация встречи (разножанровых. – *Н. З.*) мотивов убийства и ожившего призрака. Что-то в этой комбинации очевидно апеллирует к современным

⁶Darby A. Publishing weekly talks with Alice Sebold...

⁷Ibid.

⁸Pertiwi M. The portrayal of women in Alice Sebold's «The lovely bones» [Electronic resource]. URL: <http://etheses.uin-malang.ac.id/28765/1/17320111.pdf> (date of access: 11.02.2022).

⁹Rizki A. Maturation beyond the grave: a narratology reading to Susie Salmon in Alice Sebold's «The lovely bones» [Electronic resource]. URL: https://www.academia.edu/52578663/Maturation_Beyond_the_Grave_A_Narratology_Reading_to_Susie_Salmon_in_Alice_Sebolds_The_Lovely_Bones (date of access: 07.02.2022).

¹⁰Здесь и далее, если не указано иное, перевод наш. – *Н. З.*

чувствительности и интересам»¹¹ [15, р. 100]. Эта встреча позволяет читателям задуматься об устройстве того, что будет после смерти. По мнению ученого, роман Э. Сиболд «Милые кости» обрел популярность благодаря тому, что образ небес в нем является неким компромиссом между высококультурными и обывательскими представлениями о загробной жизни. Мертвый нарратор «открывает путь к фамильярному обращению» с образом небес и пастишу [15, р. 98].

К религиозному прочтению обращаются многие литературоведы, но наиболее подробно на этом вопросе останавливаются С. Кайе и М. Сафдари [16]. Предметом их внимания является симулякр небес, концепции Бога и Диснейленда с позиций деконструкции. Автор настоящей статьи преследует схожую цель – выявление эксплицитных и имплицитных смыслов романа Э. Сиболд «Милые кости» путем рассмотрения его художественного пространства. Однако в данной работе, во-первых, объект анализа не ограничивается местом пребывания Сюзи (характеризуется все пространство текста), а во-вторых, исследование происходит с опорой на теоретические выводы о данной категории художественного произведения и методологические принципы ее изучения, разработанные в трудах М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и В. Н. Топорова.

Автор настоящей статьи исходит из того, что литература многообразно отражает реальность и так или иначе преображает ее. Следовательно, пространство является главнейшей категорией этого вновь созданного мира. В рамках произведения оно наделяется аксиологическими смыслами (так, традиционно оппозиция *высокий* – *низкий* соотносится с оппозицией *хороший* – *плохой*). Под художественным пространством Ю. М. Лотман понимает «модель мира данного автора» и утверждает, что «язык пространственных представлений в литературном творчестве принадлежит к первичным и основным» [17, с. 414]. Таким образом, пространство художественного произведения по меньшей мере двухслойное. Иными словами, оно может быть интерпретировано с точки зрения как его физических характеристик (в терминах реальности или нереальности), так и менталитета (в силу антропоцентричности текста). Об этой двухслойности говорит В. Н. Топоров, которому принадлежит наиболее разработанная теория пространственности в культуре. Исследователь отмечает, что «...вся проблема соотношения пространства и текста приобретает существенно различный вид в зависимости от того, понимается ли пространство по-ньютоновски, т. е. как нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися (пространство как “чувствилище бога”, как орган ощущения вещного мира), или оно понимается в соответствии с идеями Лейбница, т. е. как нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей. Тем не менее оба варианта философского решения проблемы пространства (“пустое” пространство или “объектно-заполненное” пространство) кажутся ущербными, поскольку каждый из них удовлетворительно отвечает лишь на часть вопросов, в которых понятие пространства призвано бросить луч света на другие важные конструкты (включая и текст)» [18, с. 319]. Очевидным следствием рассуждений ученого является комплексное решение методологической задачи.

Ввиду необходимости учитывать имманентную многослойность интерпретации категории пространства одним из наиболее продуктивных представляется контекстуальный подход. В соответствии с ним для анализа конкретного художественного произведения исследователь с позиций современной философии оценивает потребность в исторической объективности и ее потенциал. В контексте данной работы актуальной является позиция А. А. Гугнина – основателя полоцкой научной школы «Историко-контекстуальный метод в изучении мировой литературы». Ученый полагает, что «историко-контекстуальный подход позволяет четко систематизировать религиозные, политические, социокультурные, социолингвистические и прочие многочисленные различия локальных контекстов литературного развития» [19, с. 6]. Посредством анализа их влияния на объект исследования настоящей статьи (мотив смерти в романе «Милые кости») можно объяснить неоднородность и противоречивость идей Э. Сиболд, которые зачастую наблюдаются в литературе XX–XXI вв. в рамках одного жанра и даже произведения. Литературоведческий контекстуальный анализ предполагает включение разноразмерных и разномасштабных аспектов жизни и характеристик менталитета данного общества в определенный, качественно выделенный, отрезок времени в целях выявления влияния ряда культурных установок на определенную идею (в данном случае на идею смерти) и ее художественное воплощение.

Результаты и их обсуждение

В романе Э. Сиболд «Милые кости» пространство расслаивается на земное и небесное. Земное пространство населяют мама, папа, сестра и братишка главной героини, ее одноклассники, друзья и соседи, а также мистер Гарви (убийца девочки). В небесном пространстве обитает сама Сюзи, наблюдая за

¹¹Под словом «современные» А. Беннетт понимает вкусы Нового времени, поскольку соединение мотивов убийства и ожившего призрака характерно уже для эпохи Возрождения (см. пьесы У. Шекспира «Гамлет», «Юлий Цезарь» и др.).

расследованием своей смерти и малоуспешными попытками семьи преодолеть травму потери близкого человека:

My name was Salmon, like the fish; first name, Susie. I was fourteen when I was murdered on December 6, 1973 [20].

‘Меня звали Сьюзи Сэлмон, Сэлмон как лосось. Мне было 14 лет, когда я была убита 6 декабря 1973 года’.

Художественное пространство многих текстов мировой литературы организовано на основе оппозиции *небесная жизнь – земная жизнь* (Библия, поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай», Данте «Божественная комедия»). Аксиологически это всегда оппозиция *добро – зло*. Таким образом, пространство романа Э. Сиболд «Милые кости» апеллирует к христианской (в значительной мере к средневековой) традиции. Кстати, в Новое время примеров такой организации художественного пространства меньше. Характеризуя некоторые отличительные черты средневекового пространства, Ю. М. Лотман делает акцент на том, что в этой системе мышления категория земной жизни является оценочной и противостоит категории небесной жизни. По мнению ученого, «понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно: нравственным понятиям присущ локальный признак, а локальным – нравственный» [21, с. 242]. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя – в аду.

С небес Сюзи наблюдает за земной жизнью, которая представляется ей кипучей, интересной, смертельно опасной и несправедливо отобранной у нее, и комментирует происходящее. Девочке очевидно, что ее родители бессильны и маньяк не пойман, а близкие не справляются с потерей, потому что ребенок умер насильственной смертью. Семья избегает разговоров о Сюзи и своих переживаниях. Темы смерти, убийства и изнасилования, которые традиционно вызывают чувство стыда, до сих пор замалчиваются обществом, даже людьми, вовлеченными в трагедию, что приводит к дальнейшим бедам. Члены семьи боятся произносить даже имя Сюзи, недомолвки отдалают их друг от друга. Мама девочки не может принять реальность, изменяет мужу и, бросив все, уезжает работать на виноградные плантации в Калифорнию, чтобы забыться. Папа, наоборот, одержим Сюзи и с трудом замечает живых детей. Он настолько поглощен поисками маньяка, что исключительно интуитивно угадывает его, бежит в поле, чтобы убить (потому что полиция не верит в его версию), насккивает на подростков, занимающихся сексом, получает по колену своей же битой и становится инвалидом. Испуганный мистер Гарви скрывается в неизвестном направлении. Бакли видит призрак Сюзи, общается с ней в своем воображении, строит для нее крепость, но в целом под опекой бабушки Линн и бойфренда Линдси, его сестры, на удивление хорошо справляется с потерей. Линдси же пришлось тяжелее всех: при виде нее все думают о Сюзи, а ее саму будто не видят. Девушку спасает любовь, победившая фобии, горе и неуверенность героини в себе. Время идет, и читатели понимают, что расследование уже не ведется, и постепенно вместе с рассказчицей с головой погружаются в жизнь тех, кто остался там, внизу, на земле.

Детективная линия окончательно замирает. С точки зрения жанра роман Э. Сиболд «Милые кости» нельзя определить как детектив не только потому, что убийца известен сразу (вопрос лишь в том, раскроют ли его преступление герои), но и потому, что сама идея расследования иронизируется:

My favorite teacher was Mr. Botte, who taught biology and liked to animate the frogs and crawfish we had to dissect by making them dance in their waxed pans.

I wasn't killed by Mr. Botte, by the way. Don't think every person you're going to meet in here is suspect. That's the problem. You never know. Mr. Botte came to my memorial (as, may I add, did almost the entire junior high school – I was never so popular) and cried quite a bit. He had a sick kid. <...>

My murderer was a man from our neighborhood. My mother liked his border flowers, and my father talked to him once about fertilizer. My murderer believed in old-fashioned things like eggshells and coffee grounds, which he said his own mother had used. My father came home smiling, making jokes about how the man's garden might be beautiful but it would stink to high heaven once a heat wave hit [20].

‘Моим любимым учителем был мистер Ботт, который на своих уроках биологии развлекался тем, что учил нас препарировать лягушек и раков, а потом при помощи электродов заставлял их дергаться.

Сразу скажу: убил меня вовсе не мистер Ботт. Не стоит думать, будто каждый новый человек, о ком здесь пойдет речь, окажется в числе подозреваемых. Вовсе нет. Просто чужая душа – потемки. Мистер Ботт пришел на мою панихиду (там, кстати, собралась почти вся школа – раньше я и мечтать не могла о такой популярности) и даже прослезился. У него тяжело болела дочка. <...>

Тот, кто меня убил, жил в нашем квартале. Мама восхищалась его цветочными бордюрами, и отец как-то у него поинтересовался, чем их лучше удобрять. Оказалось, убийца использовал только старые, проверенные средства, такие как яичная скорлупа и кофейная гуща; сказал, что этому его научила матушка. Вернувшись домой, отец с ехидной улыбкой приговаривал: цветочки – дело хорошее, спору нет, но в жару от них пойдет такой дух, что небесам будет тошно’ [22].

Постепенно детективная составляющая произведения и его сюжет теряют значение. На первый план выходит эмотивное пространство, воплощенное в душном замкнутом мирке Норристауна. Его физическая и метафорическая ограниченность подчеркнута несбыточными мечтами Линдси и ее бойфренда (они выбирают колледж, но так никуда и не уезжают), а также письмами мамы. Она шлет их из всех штатов, через которые проезжает, и рассказывает про достопримечательности. Но о чем бы ни говорилось в этих письмах, суть одна: героиня бросила семью и уехала, она там, а ее близкие тут. Горькая ирония состоит в осознании мамой Сюзи бессмысленности перемещений, которые лишь ярче показывают, что географическая и психологическая свободы не тождественны.

Описывая распавшуюся на отдельные истории жизнь семьи, Сюзи создает в повествовании несколько семантических центров. Однако каждый из них является центростремительным по отношению к одному объекту – дому. Это важная точка земного пространства, обладающая наибольшей степенью аксиологической значимости. В доме находится все самое важное, родное, теплое и доброе для Сюзи: семья, ее комната и личные вещи. Степень чуждости возрастает по мере удаления от центра, т. е. от родного и безопасного (дом Сюзи), и приближения к непонятному (своеобразно устроенные быт и отношения в домах Рэя и Рут), тревожному (школа), опасному (дом мистера Гарви) и ужасному (кукурузное поле).

Ужас сосредоточен на периферии эмотивного пространства, но он никогда не отступает до конца, напоминает о прошлых и будущих жертвах мистера Гарви и других маньяков. В романе задействована лотмановская оппозиция *дом – антидом* [23]. Дом Сюзи рассматривается как «безопасное, культурное, охраняемое покровительственными богами» пространство, противопоставляемое «“антидому”, “лесному дому” (чужому, дьявольскому пространству, месту смерти)» мистера Гарви [23, с. 313]. Последнюю метафору можно прочесть буквально: это дом маньяка, куда он приносит тело, где играет браслетом, снятым с руки мертвой девочки, и строит планы новых убийств. Для большей наглядности Э. Сиболд противопоставляет дома семьи Сюзи и ее убийцы как по семантическому, так и по структурному признаку. Построенные по одинаковому проекту, они не похожи друг на друга, потому что наделены противоположными аксиологическими смыслами:

I knew the floor plan of Mr. Harvey's by heart. I had made a warm spot on the floor of the garage until I cooled. He had brought my blood into the house with him on his clothes and skin. I knew the bathroom. Knew how in my house my mother had tried to decorate it to accommodate Buckley's late arrival by stenciling battleships along the top of the pink walls. In Mr. Harvey's house the bathroom and kitchen were spotless. The porcelain was yellow and the tile on the floor was green. He kept it cold. Upstairs, where Buckley, Lindsey, and I had our rooms, he had almost nothing. He had a straight chair where he would go to sit sometimes and stare out the window over at the high school, listen for the sound of band practice wafting over from the field, but mostly he spent his hours in the back on the first floor, in the kitchen building dollhouses, in the living room listening to the radio or, as his lust set in, sketching blueprints for follies like the hole or the tent [20].

‘Планировку дома мистера Гарви я знала как свои пять пальцев. Сначала на полу в гараже оставалось мое теплое пятно, которое вскоре остыло. Он принес в дом мою кровь на собственной одежде и коже. Знала я и ванную. Сравнивала ее с ванной комнатой в нашем доме, которую мама постаралась отделать с учетом рождения позднего ребенка, Бакли: на розовых стенах появились нарисованные по трафарету изображения боевых кораблей. У мистера Гарви в кухне и ванной царил образцовый порядок. Вся сантехника – в желтоватых тонах, кафельные плитки на полу – зеленые. Отопление его не волновало. Наверху, там, где в нашем доме располагались детские, у него, по сути дела, было пусто. Иногда он опускался в жесткое кресло с прямой спинкой, смотрел из окна вдаль, за школьную крышу, и слушал, как на поле репетирует духовой оркестр, но большую часть времени все же проводил внизу: либо на кухне, где мастерил домики, либо в гостиной, где слушал радио или, когда подступала похоть, углублялся в чертежи землянок или шатров’ [22].

Однако характеристика дома мистера Гарви интересна с точки зрения не только атмосферы, но и наполненности пространства. Сюзи подробно описывает немногочисленные предметы мебели и обстановки: шезлонг, столик, будильник и металлическую полку. Каждая вещь нужна для чего-то, и мистер Гарви использует ее в определенное время своей размеренной уединенной жизни. Главная героиня отмечает, когда и как мистер Гарви пользуется этими предметами, подчеркивает отсутствие ковров и аксессуаров и часто использует слово *empty* ‘пустой’ по отношению к комнатам и этажам. Такое обозримое количество объектов со множеством деталей и ассоциаций, а также функции топоса дома отсылают к средневековому мировидению. По словам П. Бицилли, «...мир средневекового человека был

невелик, понятен, удобен и обозреваем. Все в этом мире было упорядочено и распределено по местам, всем и всему было указано собственное дело и собственная честь. Нигде не было пустых мест и проделов, не было также ничего ненужного и лишнего» [24, с. 462].

В христианском мировоззрении рассмотренное выше горизонтально ориентированное пространство является срединной частью вертикального пространства. Верхняя часть последнего представлена наблюдательным пунктом Сюзи – небесами. Как известно, начиная с позднего Средневековья менталитету человека все в большей степени становилось свойственно дихотомическое деление, что относится также к паре *небесная жизнь – земная жизнь* [25, с. 19]. В представлении язычников сакральное верхнее пространство богов организовано по аналогии со срединным пространством, и граница между ними проницаемая. Это проявляется в том, будто античные боги постоянно спускаются к людям, а также отражается в фольклорном мотиве лестницы в небо и т. д. Однако в позднее Средневековье и раннее Новое время связь небесного и срединного пространств постепенно теряется и небеса становятся недостижимыми. Это обусловлено тем, что культ святых и мучеников ослабевает, кладбища выносятся за черту города, макабрическая эстетика уходит, а смерть окончательно мыслится как необратимая [26]. В результате возникают дихотомии *небесное – земное, свое – чужое, грешное – святое, страдание – блаженство*. Стоит отметить, что Э. Сиболд добавляет к этому списку достаточно неожиданные и современные оппозиции: пусть небеса прекрасные, но они скучные и непонятно устроенные, тогда как земная жизнь, хотя она полна жестокости и слез, притягательная и интересная.

Неканоничность топоса небес в романе Э. Сиболд «Милые кости» выражена через категорию предметности. В структуре небесного пространства как симулякра, созданного Сюзи, С. Кайи и М. Сафдари выделяют элементы, привнесенные современной реальностью и менталитетом. К ним относятся игровые площадки наподобие школьных, газебо, качели и газеты. Вслед за Ж. Бодрийяром С. Кайи и М. Сафдари считают их частью Диснейленда [16]. Кроме того, небеса заполнены только теми объектами, которые Сюзи хочет там видеть. Их девочка могла знать по своей земной жизни. Таким образом, в романе Э. Сиболд «Милые кости» небеса теряют часть архетипической уникальности и сакральности и являются небесами четырнадцатилетней девочки [16]. По мнению исследователей, при помощи воображения Сюзи создает симулякр небес, который представляет собой гиперреальность, отражение Америки как Диснейленда с развлекательными парками, музеями и школой, идеализированное американское представление о небесах, скрывающее настоящие небеса и делающее реальное менее реальным, чем гиперреальное [16]. Современный религиозный и культурно-социальный контекст объясняет главное отступление от традиции в романе – отсутствие Бога, поскольку культурный опыт четырнадцатилетней американки из семьи атеистов бесконечно далек от церковного учения.

Зависимость образа небес от современного менталитета акцентирована тем, что Сюзи способна выдумать и привнести в свою небесную жизнь лишь нечто материальное, но обнять оставшуюся на земле маму или (что было бы логичнее) умершую бабушку она не может. Погибшая девочка как бы продолжает существовать на земле, а все ее мысли, стремления и заботы направлены на живых людей. В связи с этим вокруг Сюзи на небесах присутствует мало физических объектов: они ей не нужны, она не может отпустить бренность земного существования и отдаться небесным делам. В концепции Э. Сиболд с небес можно рассмотреть любое место на планете, но нельзя ничего сделать (помочь или помешать кому-либо, подсказать что-либо). Сюзи является живым, но чувствует ее только подруга Рут, а из родных ей людей девочку видит лишь брат и порой сестра ощущает движение воздуха. Сюзи все время находится то с одним, то с другим членом своей семьи, то со всеми сразу, но они не замечают ее. На небесах же круг общения девочки очень ограничен, а расстояния такие огромные, что дойти куда-нибудь она не может, и это тревожит и пугает ее. Данные эмотивные смыслы усилены цикличностью художественного времени (в противовес линейному времени на земле).

Бесконечность, непознанность и открытость небес противопоставлены замкнутости Норристауна. Но эта дихотомия не распространяется на аксиологию пространства, не делает городок уютным и приветливым. Оба топоса наделены отрицательной модальностью. Это значит, что душа Сюзи не может обрести покой ни на небесах, ни на земле, поскольку нигде нет ее реального присутствия¹². Таким образом, хронотоп, который «всегда включает в себя ценностный момент» [28, с. 403], определяет образ девочки и помогает осмыслить аксиологию произведения.

Э. Сиболд помещает героиню на границе двух пространств, которая по функции ассоциируется с чистилищем, несмотря на то что это слово ни разу не упоминается в тексте романа. Однако

¹²Термин «реальное присутствие» (*real presence*) ввел Х. У. Гумбрехт [27, с. 12].

само название этого локуса очень точно указывает на происходящую с Сюзи трансформацию: она до тех пор будет сидеть в гамаке у домика и смотреть на свою семью, друзей, преступника и его потенциальных жертв, пока не очистит от них свои мысли, не освободится от земного притяжения и не сможет воссоединиться с умершими родственниками. Концепция чистилища также указывает на то, что, хоть в романе широко использованы средневековые культурные установки, Средневековье лишь отправная точка, пласт, на который наложены установки Нового времени (что неизбежно для писателя XXI в.).

Таким образом, Сюзи находится в неопределенности, на границе, которая, как известно, всегда имеет большую аксиологическую значимость в художественном произведении. Следовательно, хоть героиня и мертва, она существует как персонаж, обладает устойчивыми чертами характера и определенной ценностной системой, развивается и является носителем эмотивных, денотативных и прагматических смыслов. В первую очередь прослеживается путь от субъективности к объективности, ведь граница, с одной стороны, не принадлежит ни этому, ни тому миру, а с другой стороны, принадлежит обеим культурам, соединяет и разделяет их одновременно. Пограничность состояния Сюзи, ее желание указать на улики, помочь сестре, неспособность вмешаться и в то же время тоска по умершему дедушке и стремление к нему указывают на неправильность и нестабильность этого состояния.

Логичным следствием нестабильности ситуации является проницаемость границы между небом и землей. Сюзи на одну ночь возвращается на землю в теле своей подруги Рут, которая обладает паранормальными способностями и всегда чувствует незримое присутствие убитой девочки. Кульминацией романа становится встреча Сюзи и Рэя. Вера в возможность перехода границы между миром живых и миром мертвых инкорпорирована в сознание европейцев до Нового времени. Позже произошел разрыв между этими мирами ввиду целого спектра событий: от вынесения кладбища за пределы города и изобретения концепции чистилища (позднее Средневековье) до отказа от омовения умерших родственников и распространения погребальных контор – буфера между живыми и мертвыми (вторая половина XX в.).

В формировании семантики романа «Милые кости» важнейшую роль играют и другие границы. Часто идея границы (пограничности) воплощается в топосе двери. Повествование постоянно фокусируется на входе героев в дом, их выходе из него, приходе посторонних, проникновении в чужое жилище или на прощании у дверей. Подобным образом Э. Сиболд указывает на роль дверей и окон, которые выступали в качестве своеобразной границы в процессе восприятия и оценки пространства, а также на их семантическую значимость для мотивов встречи, расставания, дороги, смерти и выбора.

Кроме того, Э. Сиболд обращается к функции средневекового дома, которая заключается в том, чтобы скрыть, спрятать и защитить его собственника от воздействия внешних (враждебных) сил и отгородиться от окружающего мира. В Средневековье двери оковывались железом, а окна закрывались плотными ставнями [29, с. 40–51]. Таков дом мистера Гарви. Стремление героя спрятаться за стенами и окнами гиперболизировано до странности. Чтобы не выделяться и следовать принятым в городке привычкам, он ставит несколько будильников: на время, когда все жители городка задергивают шторы и включают свет, и на время, когда они выключают его и ложатся спать. Огородившись замком и занавесками, убийца любит свои трофеи: детской туфелькой, подвеской для браслета и др. Жилище мистера Гарви – проход в другой мир, жуткий и смутно угадываемый всеми, кто туда попадает.

Наконец, в романе Э. Сиболд «Милые кости» реализована охранная функция дверей и окон. Линдси, желая убедиться в версии отца, прокрадывается в дом мистера Гарви через окно. Когда хозяин возвращается, девочка убегает, разбивает окно, выпрыгивает из него и перескакивает через забор, будто преодолевая границу подземного царства, которое не властно над ней за своими пределами. Разбитое окно символизирует нарушение тайны мистера Гарви и переломный момент детективной линии романа.

Художественную картину мира этого произведения нельзя рассматривать только в контексте оппозиции *небо – земля*. Необходимо учитывать нижний мир, ад, геенну. В символическом отношении этот топос – корни мирового древа (*arbor mundi*), его подземная часть. В романе под землей находится землянка. Мистер Гарви устраивает ее специально, чтобы заманить девочку, изнасиловать и убить. Таким образом, землянка соответствует аду с точки зрения не только пространства, но и семантики и аксиологии.

Средневековому человеку нижний мир, или ад, представляется замкнутым пространством, имеющим в качестве границы двери. Ему соответствует чрезвычайно тесная землянка в романе, а закрывающаяся дверь в нее выступает в качестве вестника смерти:

It was awkward to get into, that much he admitted once we were both inside the hole. But I was so amazed by how he had made a chimney that would draw smoke out if he ever chose to build a fire that the awkwardness of getting in and out of the hole wasn't even on my mind [20];

It was the size of a small room, the mud room in our house, say, where we kept our boots and slickers... [20];

...Mr. Harvey had to stoop [20];

I was so alive then. I thought it was the worst thing in the world to be lying flat on my back with a sweating man on top of me. To be trapped inside the earth and have no one know where I was [20].

‘Внутри было не повернуться, он и сам это признал, когда мы втиснулись в землянку. Но моим вниманием уже завладел искусно сделанный дымоход, который позволял при необходимости разводить под землей огонь, поэтому я уже и думать не думала, как неудобно было забираться внутрь и каково будет вылезать наружу’ [22];

‘Землянка была размером с чулан: у нас дома примерно в таком же закутке хранились плащи и резиновые сапоги...’ [22];

‘...Мистер Гарви сгибался в три погибели’ [22];

‘Но как-никак я была еще жива. Мне казалось: ничего не может быть ужаснее, чем лежать навзничь, придавленной потным мужским туловищем. Биться в подземной ловушке, о которой не знала ни одна душа’ [22].

В романе Э. Сиболд «Милые кости» действия, производимые героями на нижнем и верхнем уровнях, отвечают требованиям ритуальности. По мнению Е. Г. Кошкиной, «...все действия человека разворачиваются в границах культурного горизонта. Действия ниже или выше него имеют ритуально-мифологический смысл и запрещены в обыденной обстановке» [30, с. 137]. Исследователь подчеркивает, что «вертикальная структура дома иерархична и включена в иерархическую структуру мира» [30, с. 137]. Так, поцелуи с Рэем на декорациях школьного театра – единственный любовный опыт Сюзи, которой не дано повзрослеть. Это то небо, на которое рассчитывает каждая девочка и которого Сюзи лишится всего через несколько дней. Подвал дома мистера Гарви, как и землянка, наоборот, соотнесен с адом, кладбищем и подземным миром. Тут герой хранит мешок с костями убитых животных, любит ими и мечтает о новых жертвах. Там же стоят маленькие игрушечные домики, которые мистер Гарви делает на заказ, но у читателей они ассоциируются с гробами для убитых им девочек.

Еще одним пространством, тождественным аду, является старая заваленная шахта, куда жители поселка выбрасывают громоздкий мусор: старую бытовую технику, просиженные диваны и др. Туда же мистер Гарви отнес сейф с трупом Сюзи.

Таким образом, нижний мир представлен в романе тремя топосами: землянкой, подвалом и разломом в земле.

Особое пространство представлено лесом, куда добираются на мотоцикле Сэм и Линдси. Этот топос одновременно мыслится как вполне средневековый (слияние героев с природой) и символизирует инициацию юной пары, пересечение ими границы из детства во взрослость, которую никогда не сможет преодолеть Сюзи. Пространство леса апеллирует к летнему солнцестоянию, когда отмечается праздник Ивана Купалы – ночь любви, брачных обетов и гроз. В нем сливаются языческие и христианские традиции. Из юности в зрелость переходят друзья и близкие Сюзи: Кларисса с ее бойфрендом и Рут с Рэем. Это предопределяет дальнейший разрыв героини с миром живых. Однако окончательное пересечение через границы происходит лишь по принятии девочкой свершившегося с нею преступления как факта реальности. Она отпускает страхи, беспокойство, тревоги дольного мира, понимает и принимает конец своей жизни, обретая надежду и радость в горнем мире.

Несомненно, пространство в романе статичное. Однако периферийная динамика в нем присутствует. Анализ семантики мотива путешествия с точки зрения христианской и средневековой символики дает неожиданные результаты. Так, еще одним неканоническим, даже эпатажным решением Э. Сиболд является наделение некоторых персонажей функциями героев-странников. По мнению Ю. М. Лотмана, «...длительное путешествие увеличивает святость человека. Стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение» [21, с. 240]. Первой путешественницей становится мама Сюзи, хотя внешне ее отъезд выглядит как побег. Но с учетом того, какие непостижимые страдания испытывает мать изнасилованного и убитого ребенка, всякие оценки ее эскапизма видятся автору настоящей статьи морально ущербными. Героиня в своем горе, несомненно, поднимается до уровня святой, мученицы, обреченной нести крест на Голгофу. Еще больше похоже на паломничество путешествие мистера Гарви, когда он вдруг начинает ездить по стране и посещать места убийств других девочек. Такое сюжетное решение не укладывается ни в какую логическую или оценочную систему, пока читатели не доходят

до слов Сюзи о прощении. В рамках христианской этики сюжетная развязка текста (ответ на вопросы о том, увидят ли в мистере Гарви убийцу, найдут и осудят ли его) не имеет значения, поскольку героя ждет высший суд и он неизбежен. Важны судьбы людей, вовлеченных в трагедию. В действительности именно их душевное здоровье и благополучие находятся в фокусе романа. Так, за счет снижения актуальности детективной линии выделяются религиозная и философская составляющие произведения.

В этом контексте переход от негативных эмотивных смыслов к оптимистическим (на первый взгляд, очень неожиданным в романе об изнасилованной и убитой девочке) становится понятным:

At some point, to counter the list of the dead, I had begun keeping my own list of the living. It was something I noticed Len Fenerman did too. When he was off duty he would note the young girls and elderly women and every other female in the rainbow in between and count them among the things that sustained him. That young girl in the mall whose pale legs had grown too long for her now-too-young dress and who had an aching vulnerability that went straight to both Len's and my own heart. Elderly women, wobbling with walkers, who insisted on dyeing their hair unnatural versions of the colors they had in youth. Middle-aged single mothers racing around in grocery stores while their children pulled bags of candy off the shelves. When I saw them, I took count. Living, breathing women [20].

‘В противовес списку мертвых, я в какой-то момент начала составлять свой личный список живых. Лен Фенэрмен, по моим наблюдениям, занимался тем же. В свободное от службы время он брал на заметку юных девушек и старух, а также каждую вторую женщину из тех, что расцвечивали собой весь возрастной спектр между этими двумя полюсами; таков был его путь к выживанию. Девочка-подросток в торговом центре: незагорелые ноги, куцее детское платьишко, щемящая незащищенность, которая запала в душу и мне, и Лену. Трясущиеся старушки с «ходунками»: упрямо красят волосы в ненатуральные оттенки своего бывшего натурального цвета. Немолодые матери-одиночки, которые мечутся по продуктовому отделу, не видя, что их детишки втихаря тащат с полок сладости. Заметив кого-нибудь из числа таких женщин, я пополняла свой список. Все они пока были целы и невредимы’ [22].

Пожалуй, именно этот переход от мрачной темы изнасилования к мотивам надежды, спокойствия, смирения, участия и заботы превратил роман Э. Сиболд в произведение с глубоким смыслом, отзвучившимся в сознании сегодняшних американцев: «“Милые кости” – это тревожная история, полная ужаса, смятения и глубокого, изматывающего горя. И все же она отражает трогательный, страстный интерес и любовь к обычной жизни, самой замечательной, самой ужасной и даже самой обыденной»¹³.

Ту же прагматику принятия, обращения к добру, надежде и свету продуцирует и закрепляет конец романа. Помимо прочего, в нем объясняется метафора названия произведения. Прежде чем уйти на небо, в рай, Сюзи размышляет о том, как ее семья и друзья нашли в себе силы жить дальше, а также о своем восприятии мира без нее (идея несубъектоцентрической картины мира XXI в.):

These were the lovely bones that had grown around my absence: the connections – sometimes tenuous, sometimes made at great cost, but often magnificent – that happened after I was gone. And I began to see things in a way that let me hold the world without me in it. The events my death brought were merely the bones of a body that would become whole at some unpredictable time in the future. The price of what I came to see as this miraculous body had been my life [20].

‘На месте пустоты, возникшей с моей гибелью, постепенно вырастали и соединялись милые косточки: одни хрупкие, другие – оплаченные немалыми жертвами, но большей частью дорогие сердцу. И я увидела вещи в ином свете: мне открылся мир, где нет меня. Обстоятельства, причиной которых стала моя смерть, – те самые косточки – обещали когда-нибудь обрасти плотью, стать единым телом. Ценой этому волшебному телу была моя жизнь’ [22].

Слова Сюзи выражают культурный код христианского смирения, в соответствии с которым утешение даруется за соблюдение человеком таких добродетелей, как любовь, прощение, покорность и жертвенность. К тем же аксиологическим смыслам (но вне христианской парадигмы) восходят романы Дж. С. Фоеера «Жутко громко и запредельно близко», Дж. Пиколт «Девятнадцать минут», Дж. Грина «Винноваты звезды», Дж. Эшера «Тринадцать причин почему», Э. Томас «Ненависть, которую порождает вы» и многие другие лучшие произведения подростковой и молодежной литературы, хотя в основе семантики мотива смерти этих книг лежит идея фатальности.

Универсальность этих аксиологических установок очевидна не только при сравнении романа Э. Сиболд «Милые кости» с другими художественными текстами XXI в., но и на фоне религиозного контекста современного глобального общества, который представляет собой пеструю палитру. Несложно

¹³Kakutani M. Books of the times...

обнаружить, что ту же стратегию предлагают восточные религии. В романе идеи индуизма и буддизма воплощены в образе Рэя – друга Сюзи. Согласно этим учениям (в романе они представлены в смешанной форме и никогда не называются) прекратить страдания и достигнуть пробуждения, в котором жизнь видится такой, какая она есть на самом деле, можно путем разрушения привязанностей и иллюзий. Индуисты проповедуют отречение от мира, тогда как буддисты считают добродетелями сострадание, любовь и отношение к другому человеку как к самому себе:

What did dead mean, Ray wondered. It meant lost, it meant frozen, it meant gone. He knew that no one ever really looked the way they did in photos. He knew he didn't look as wild or as frightened as he did in his own. He came to realize something as he stared at my photo – that it was not me. I was in the air around him, I was in the cold mornings he had now with Ruth, I was in the quiet time he spent alone between studying. I was the girl he had chosen to kiss. He wanted, somehow, to set me free. He didn't want to burn my photo or toss it away, but he didn't want to look at me anymore, either. I watched him as he placed the photograph in one of the giant volumes of Indian poetry in which he and his mother had pressed dozens of fragile flowers that were slowly turning to dust [20].

‘Что значит «умерла», размышлял Рэй. Пропала, застыла, исчезла. Он знал, что на фотографиях все выглядят не так. Он знал, что сам всегда выходит каким-то безумным, испуганным. Глядя на мою фотографию, он окончательно убедился: это – не я. Я витала в воздухе, плыла в утреннем холоде, который он теперь делил с Рут, растворялась в одинокой тишине между его занятиями. Со мной он хотел целоваться. Хотел выпустить меня на свободу. Он не сжег и не выбросил мой портрет, но и разглядывать его больше не хотел. Под моим взглядом он вложил эту фотографию в толстенный том индийской поэзии, между страницами которого они с матерью засушивали нежные цветы, со временем рассыпавшиеся в прах’ [22].

Размышления Рэя о гибели Сюзи совпадают с индуистской идеей о том, что насильственная смерть заставляет умершего человека существовать в виде призрака, пока он не потеряет связь с мирскими эмоциями, чувствами и отношениями и не найдет успокоение. Вслед за метафорическим жестом Рэя описывается сцена воссоединения Сюзи с умершими бабушкой и дедушкой. Идеалом восточных религии и философии является мать Рэя. Руана – пример незлобивости, силы, достоинства, дружественного расположения ко всему миру и умения отстаивать собственные границы и безопасность своих близких. Она мастер «мягкой» силы, ее красота, голос и манера поведения увещивают и полицейских, и отца Сюзи, и ее собственную семью. Однако в ее образе также присутствует прагматика принятия прекрасной данности мира со всеми его ужасами.

Наконец, идея принятия доступна сознанию человека, находящему свои ценностные ориентиры не в науке и религии. Воплощением эзотерических практик является лучшая подруга Сюзи, которая благодаря своим сверхъестественным способностям остается в этом статусе после трагического события. Рут чувствует Сюзи и понимает ее, девочки часто думают одинаково. Неслучайно в конце романа Рэй и Рут влюбляются друг в друга. Через тело Рут Сюзи обретает кратковременную возможность общения с Рэем. В отличие от персонажей, в структуре личности которых превалируют христианская или индуистская модели, Рут ничего не объясняет. Она не стремится к пониманию мира разумом, ей достаточно чувств, и они часто оказываются более надежными и точными толкователями происходящего.

Стоит отметить, что и Рут, и Руана, и Рэй, и сестра, и брат с отцом вне зависимости от системы своих взглядов к концу романа принимают действительность такой, какая она есть, а именно во всей ее имманентной красоте и чудовищности.

Заключение

Обращение к религиозному контексту для передачи семантики мотива смерти и формирования аксиологического поля произведения не характерно для современной художественной литературы, в частности для проблемного реалистического подросткового и молодежного романа. Однако успех произведения Э. Сиболд «Милые кости» говорит о том, что в современном американском обществе существует запрос на новые аксиологические смыслы и христианскую парадигму мышления.

Мотив смерти обретает религиозную семантику за счет специфической структуры книги. Его сирекстантами являются топосы, традиционно наполненные христианской символикой ада, рая и мирового древа. Так, убийство совершается под землей, в вырытой маньяком землянке, которая ассоциируется у американских и европейских читателей с геенной огненной и описывается соответствующими эмоциями (страх, ужас, паника, безнадежность). После смерти девочка, как чистая безвинно лишенная жизни душа, попадает на небеса, т. е. в рай, и оттуда смотрит на земную юдоль, доступную лишь ее созерцанию, но не вмешательству. Топосы дома, городка и леса располагаются между небесами

и землянкой, т. е. между раем и адом, и в христианской картине мира представляют собой срединное пространство, ствол мирового древа, людскую обитель, где происходят все события романа.

Вертикальная трехчастная структура пространства смерти поддерживается горизонтальной иерархической организацией срединного пространства: топос родного дома помещается в центр, а топосы школы, городка, дома мистера Гарви, кукурузного поля и леса по мере отдаления от центра приобретают все более отчетливо выраженные значения чуждости и враждебности. Восприятие близкого как хорошего, а далекого как плохого составляет одну из черт христианского (особенно средневекового) менталитета. Вертикаль и горизонталь образуют крестообразную схему, в которую встраиваются все топосы произведения. Стоит сказать, что даже структурно они апеллируют к христианской символике.

Вместе с тем первоначально целостное восприятие художественного пространства произведения как архетипически средневекового локуса к концу романа несколько размывается. Это происходит по мере появления деталей, противоречащих христианской догматике и (или) порожденных модернитетом. К ним относятся отсутствие фигуры Бога на небесах, буддистская идея о реинкарнации и переселении душ, неразличимость небесного и земного пространства, паранормальные явления, а также существование чудесного за гранью божественного, обращение к современным реалиям при описании рая, подмена устойчивых образов симулякрами и т. д. Однако вне зависимости от конкретных религий и верований события оцениваются с точки зрения одних и тех же аксиологических категорий: эмпатии, заботы о ближнем, непротивления злу, осознания зла и добра как явлений, имманентно присущих миру. И Сюзи, и ее родители, и Рэй, и Рут, и Руана, и Линдси в попытках унять ужасную боль и восполнить потерю разными путями медленно, неуверенно, шаг за шагом пришли к любви и принятию.

Э. Сиболд прибегает к средневековой картине мира по нескольким причинам. Во-первых, это инструмент влияния на читателей, знакомый им прецедентный пласт установок и смыслов. Во-вторых, писательница обращается к ней в силу того, что окончившаяся эпоха постмодернизма в наибольшей степени противостояла именно средневековому типу мышления. Несомненно, изображение ужасов мира свойственно философии и культуре модернитета, однако сопровождающие это описание эмотивные смыслы спокойствия и эмпатии, прагматика принятия и солидарности, представленные в романе Э. Сиболд «Милые кости», представляют собой современную реакцию на реальность XXI в. В организации пространства на основе оппозиций *свое – чужое, земля – небеса, зло – добро* автор настоящей статьи видит поворот от постмодернистской относительности суждения и приверженности парадигме *субъект – объект* к средневековой оценочности.

С раннего Нового времени до конца XX в. критика традиционного, оттолкнувшаяся от укорененного в своих идеалах Средневековья и особенно усилившаяся в XIX в., становилась все более острой. В то же время идея религиозности распадалась, дефрагментировалась, обогащалась негативными коннотациями и обеднялась с точки зрения семантики. Соблюдение религиозных (и других) норм все чаще переводилось в сферу индивидуального выбора. В XX в., когда вариативность поведенческих установок достигла пика, идея религиозности представляла собой калейдоскоп отдельных практик. Многие люди, не имея никаких ограничений, не руководствуясь исторической, национальной или семейной традицией, свободно переходили от одних верований к другим. Мир стал восприниматься фрагментарно и избирательно, что привело к утрате чувства безопасности и ощущению неопределенности. Но сегодня психологическая потребность в некоторой сформированной картине мира заставила огромное количество людей начать произвольно выстраивать ее из имеющихся фрагментов. Человечество пытается построить устойчивую конструкцию ценностных предпочтений, способную справиться с вызовами времени, и фундамент этой конструкции закладывается в религии. Люди стремятся сохранить такие приобретенные в Новое время культурные ценности, как свобода выбора, некатегоричность суждений, гибкость оценок, многообразие, социокультурная солидарность и самоидентичность. Христианство, как нравственная опора, предстает очевидной противоположностью постмодернистской эстетике, прочитанным заново ответом на десятилетия релятивизации нравственных ценностей.

Библиографические ссылки

1. Зелезинская НС. Подростковая литература как зеркало общества. *Вопросы литературы*. 2020;1:159–175. DOI: 10.31425/0042-8795-2020-1-159-175.
2. Atwood M. *Negotiating with the dead: a writer on writing*. Hamburg: Anchor; 2003. 256 p.
3. Bliss AV. «Share moments, share life»: the domestic photograph as a symbol of disruption and trauma in «The lovely bones». *Taylor & Francis*. 2008;37(7):861–884. DOI: 10.1080/00497870802344776.
4. von Czarnowsky L-M. The postmortal rape survivor and the paradox of female agency across different media: Alice Sebold's novel «The lovely bones» and its 2009 film adaptation. *Gender Forum*. 2013;1:18–32.

5. Wehling-Giorgi K. Picturing the fragmented maternal body: rethinking constructs of maternity in the novels of Elena Ferrante and Alice Sebold's. *Women: a Cultural Review*. 2019;30(1):66–83. DOI: 10.1080/09574042.2018.1478541.
6. Bufaccio V, Gilson J. The ripples of violence. *Feminist Review*. 2016;112:27–40. DOI: 10.1057/fr.2015.49.
7. Heines S. The rape of Tarquin. *Shakespeare Quarterly*. 1959;10(3):451–453. DOI: 10.2307/2866881.
8. Whitney S. Uneasy lie the bones: Alice Sebold's postfeminist gothic. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 2010;29(2):351–367.
9. Ahmad S. Silencing of rape: treatment of rape events and rape victims by media and fiction. *Jurnal Komunikasi-Malaysian Journal of Communication*. 2020;36(1):419–435.
10. Ahmad S, Nadarajan S. Thought presentation in Alice Sebold's «The lovely bones». *Journal of Language and Literature*. 2020;20(1):70–79.
11. Borg K. Narrating trauma: Judith Butler on narrative coherence and the politics of self-narration. *Life Writing*. 2018;15(3):447–465. DOI: 10.1080/14484528.2018.1475056.
12. Callus I. (Auto)thanatography or (auto)thanatology? Mark C. Taylor, Simon Crichtley and the writing of the dead. *Forum for Modern Language Studies*. 2005;41(4):427–438. DOI: 10.1093/fmls/cqi030.
13. Ahmad S, Nadarajan S. Investigating stylistic devices in Alice Sebold's «The lovely bones». *Modern Research Studies*. 2018;5(4):226–238.
14. Shivani A. Chad Harbach's «The art of fielding»: college baseball as an allegory for American national greatness. *The Cambridge Quarterly*. 2014;43(1):39–59. DOI: 10.1093/camqtly/bft043.
15. Bennett A. Plotting murder: genre, plot and the dead narrator. In: Bennett A. *Afterlife and narrative in contemporary fiction*. London: Palgrave Macmillan; 2012. p. 98–117.
16. Kiaei S, Safdari M. Hyper-reality in Sebold's «The lovely bones». *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*. 2014;2(2):53–58.
17. Лотман ЮМ. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. В: Лотман ЮМ. *Избранные статьи. Том 1*. Таллин: Александра; 1992. с. 413–447.
18. Топоров ВН. Пространство и текст. В: Топоров ЮН. *Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Том 1*. Москва: Рукописные памятники Древней Руси; 2010. с. 318–381.
19. Гутнин АА. *Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте*. Москва: Индрик; 2001. 180 с.
20. Sebold A. *The lovely bones* [Internet]. Boston: Little, Brown and Company; 2002 [cited 2022 April 11]. Available from: <https://www.amazon.com/Lovely-Bones-Alice-Sebold-ebook/dp/B000FA5TTW>.
21. Лотман ЮМ. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. В: Лотман ЮМ. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры; 1996. с. 238–249.
22. Сиболд Э. *Милые кости* [Интернет]. Петрова ЕС, переводчик. Москва: Эксмо; 2010 [процитировано 11 апреля 2022 г.]. Доступно по: <https://www.litres.ru/elis-sibold/milye-kosti/>.
23. Лотман ЮМ. Дом в «Мастере и Маргарите». В: Лотман ЮМ. *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ; 2000. с. 313–320.
24. Бицилли П. Салимбене и Данте. В: Бицилли П. *Избранные труды по средневековой истории. Россия и Запад*. Москва: Языки славянских культур; 2006. с. 462–490.
25. Гуревич АЯ. *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство; 1994. 350 с.
26. Арьес Ф. *Человек перед лицом смерти*. Ронин ВК, переводчик; Оболенская СВ, редактор. Москва: Прогресс-Академия; 1992. 528 с.
27. Гумбрехт ХУ. *Производство присутствия: чего не может передать значение*. Зенкин С, переводчик. Москва: Новое литературное обозрение; 2006. 184 с.
28. Бахтин ММ. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. В: Бахтин ММ. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература; 1975. с. 234–407.
29. Ястребицкая АЛ. *Западная Европа XI–XIII веков. Эпоха, быт, костюм*. Москва: Искусство; 1978. 169 с.
30. Кошкина ЕГ. Социально-культурная детерминация коллективного знания об объективной пространственной действительности Средневековья (на примере лексико-семантической системы средневрхненемецкого). В: Ахметова ГД, редактор. *Филологические науки в России и за рубежом. Материалы Международной заочной научной конференции; 20–23 февраля 2012 г.; Санкт-Петербург, Россия*. Санкт-Петербург: Реноме; 2012. с. 131–138.

References

1. Zelezinskaya NS. Young adult literature as a mirror of the society. *Voprosy literatury*. 2020;1:159–175. Russian. DOI: 10.31425/0042-8795-2020-1-159-175.
2. Atwood M. *Negotiating with the dead: a writer on writing*. Hamburg: Anchor; 2003. 256 p.
3. Bliss AV. «Share moments, share life»: the domestic photograph as a symbol of disruption and trauma in «The lovely bones». *Taylor & Francis*. 2008;37(7):861–884. DOI: 10.1080/00497870802344776.
4. von Czarnowsky L-M. The postmortal rape survivor and the paradox of female agency across different media: Alice Sebold's novel «The lovely bones» and its 2009 film adaptation. *Gender Forum*. 2013;1:18–32.
5. Wehling-Giorgi K. Picturing the fragmented maternal body: rethinking constructs of maternity in the novels of Elena Ferrante and Alice Sebold's. *Women: a Cultural Review*. 2019;30(1):66–83. DOI: 10.1080/09574042.2018.1478541.
6. Bufaccio V, Gilson J. The ripples of violence. *Feminist Review*. 2016;112:27–40. DOI: 10.1057/fr.2015.49.
7. Heines S. The rape of Tarquin. *Shakespeare Quarterly*. 1959;10(3):451–453. DOI: 10.2307/2866881.
8. Whitney S. Uneasy lie the bones: Alice Sebold's postfeminist gothic. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 2010;29(2):351–367.
9. Ahmad S. Silencing of rape: treatment of rape events and rape victims by media and fiction. *Jurnal Komunikasi-Malaysian Journal of Communication*. 2020;36(1):419–435.
10. Ahmad S, Nadarajan S. Thought presentation in Alice Sebold's «The lovely bones». *Journal of Language and Literature*. 2020;20(1):70–79.

11. Borg K. Narrating trauma: Judith Butler on narrative coherence and the politics of self-narration. *Life Writing*. 2018;15(3): 447–465. DOI: 10.1080/14484528.2018.1475056.
12. Callus I. (Auto)thanatography or (auto)thanatology? Mark C. Taylor, Simon Critchley and the writing of the dead. *Forum for Modern Language Studies*. 2005;41(4):427–438. DOI: 10.1093/fmls/cqi030.
13. Ahmad S, Nadarajan S. Investigating stylistic devices in Alice Sebold's «The lovely bones». *Modern Research Studies*. 2018;5(4):226–238.
14. Shivani A. Chad Harbach's «The art of fielding»: college baseball as an allegory for American national greatness. *The Cambridge Quarterly*. 2014;43(1):39–59. DOI: 10.1093/camqtly/bft043.
15. Bennett A. Plotting murder: genre, plot and the dead narrator. In: Bennett A. *Afterlife and narrative in contemporary fiction*. London: Palgrave Macmillan; 2012. p. 98–117.
16. Kiaei S, Safdari M. Hyper-reality in Sebold's «The lovely bones». *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*. 2014;2(2):53–58.
17. Lotman YuM. [The problem of artistic space in Gogol's prose]. In: Lotman YuM. *Izbrannye stat'i. Tom 1* [Selected articles. Volume 1]. Tallinn: Aleksandra; 1992. p. 413–447. Russian.
18. Toporov VN. [Space and text]. In: Toporov VN. *Mirovoe derevo. Universal'nye znakovye komplekсы. Tom 1* [The world tree. Universal sign complexes. Volume 1]. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi; 2010. p. 318–381. Russian.
19. Gugnin AA. *Serboluzhitskaya literatura XX veka v slavyansko-germanskoy kontekste* [Lusatian Serb literature of the 20th century in the Slavic-Germanic context]. Moscow: Indrik; 2001. 180 p. Russian.
20. Sebold A. *The lovely bones* [Internet]. Boston: Little, Brown and Company; 2002 [cited 2022 April 11]. Available from: <https://www.amazon.com/Lovely-Bones-Alice-Sebold-ebook/dp/B000FA5TTW>.
21. Lotman YuM. [On the concept of geographical space in Russian medieval texts]. In: Lotman YuM. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside thinking worlds. Man – text – semiosphere – history]. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury; 2000. p. 238–249. Russian.
22. Sebold A. *The pretty bones* [Internet]. Petrova ES, translator. Moscow: Eksmo; 2010 [cited 2022 April 11]. Available from: <https://www.litres.ru/elis-sibold/milye-kosti/>. Russian.
23. Lotman YuM. [The house in the «Master and Margarita»]. In: Lotman YuM. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint Petersburg: Iskustvo-SPB; 2000. p. 313–320. Russian.
24. Bitsilli P. [Salimbene and Dante]. In: Bitsilli P. *Izbrannye trudy po srednevekovoi istorii. Rossiya i Zapad* [Selected works on Medieval history. Russia and the West]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur; 2006. p. 462–490. Russian.
25. Gurevich AY. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of the Medieval culture]. Moscow: Iskustvo; 1994. 350 p. Russian.
26. Aries P. *L'homme devant la mort*. Paris: Le Seuil; 1977. 642 p.
Russian edition: Aries P. *Chelovek pered litsom smerti*. Ronin VK, translator; Obolenskaya SV, editor. Moscow: Progress-Academiya; 1992. 528 p.
27. Gumbrecht KU. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Redwood: Stanford University Press; 2004. 180 p.
Russian edition: Gumbrecht KU. *Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhetsya peredat' znachenie*. Zenkin S, translator. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie; 2006. 184 p.
28. Bakhtin MM. [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics]. In: Bakhtin MM. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1975. p. 234–407. Russian.
29. Yastrebitskaya AL. *Zapadnaya Evropa XI–XIII vekov. Epokha, byt, kostyum* [The Western Europe 11th–13th centuries. Epoch, life, costume]. Moscow: Iskustvo; 1978. 169 p. Russian.
30. Koshkina EG. [Socio-cultural determination of collective knowledge of objective spatial reality of the Middle Ages (on the example of lexico-semantic system of middle upper German)]. In: Akhmetova GD, editor. *Filologicheskie nauki v Rossii i za rubezhom. Materialy Mezhdunarodnoi zaochnoi nauchnoi konferentsii; 20–23 fevralya 2012 g.; Sankt-Peterburg, Rossiya* [Philological sciences in Russia and abroad. Proceedings of the International correspondence scientific conference; 2012 February 20–23; Saint Petersburg, Russia]. Saint Petersburg: Renome; 2012. p. 131–138. Russian.

Статья поступила в редакцию 12.09.2022.
Received by editorial board 12.09.2022.