

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ДИАЛОГЕ ВРЕМЕН: НОВАЯ ТРИЛОГИЯ ПЭТ БАРКЕР О ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЕ

М.С. Рогачевская

докт. филол. наук, профессор (Беларусь, Минск)
marinaragachewskaya@gmail.com
mailto:alexandra-vil@yandex.ru

В статье представлен критический анализ новой исторической трилогии о Троянской войне современной английской романистки Пэт Баркер: «Безмолвие девушек», «Троянские женщины» и «Путь домой» с точки зрения диалогизма как методологического подхода. Выделены и рассмотрены следующие способы ведения художественного диалога между наследием античности и современностью: современный язык в изображении реалий античности, интерпретация событий от имени рассказчика, помещенного в иной временной и географической пласт, ирония, разрушение бинарных оппозиций и создание множественной картины мира, уравнивание рационального и иррационального, диалог с «имплицитным» читателем, а также диалог разных голосов внутри одного воспринимающего сознания.

Ключевые слова: диалог/диалогизм, исторический роман, Пэт Баркер, Троянская война, ирония, имплицитность.

THE HERITAGE OF ANTIQUITY IN THE DIALOGUE OF TIMES: PAT BARKER'S NEW TRILOGY ON THE TROJAN WAR

M.S. Ragachewskaya

Ph. D., Professor (Belarus, Minsk)
marinaragachewskaya@gmail.com

The article presents a critical analysis of the new historical trilogy about the Trojan War by the contemporary English novelist Pat Barker: *The Silence of the Girls*, *The Women of Troy* and *The Voyage Home* from the point of view of dialogism as a methodological approach. The following methods of holding an artistic dialogue between the heritage of antiquity and modernity are identified and analyzed: modern language in the depiction of the realities of antiquity; interpretation of events on behalf of the narrator placed in a different temporal and geographic location; irony; destruction of binary oppositions and creation of a multiple picture of the world; balancing the rational and the irrational; dialogue with the “implicit” reader, as well as a dialogue of different voices within one perceiving consciousness.

Key words: dialogue/dialogism, historical novel, Pat Barker, Trojan War, irony, implicitness.

Античное культурное наследие является фундаментом, на котором возникла и развивалась вся современная европейская литература. Известным фактом, который тем не менее стоит подчеркнуть, является то, что в эпоху античности бы-

ли сформированы основные литературные жанры, формы повествования, базовые сюжетные схемы и типы героев, получившие дальнейшее развитие в западноевропейской литературе.

Современные авторы обращаются к мифологии, истории и литературе античности по ряду причин. Прежде всего, западноевропейских писателей всегда привлекали эстетические идеалы античности. Современную литературу, безусловно, мотивируют и философские и гуманистические идеи древнего мира, связанные с человеческой личностью и свободой. Идея калокагатии, «гармонически развитого человека», которая была актуальна в античную эпоху, продолжает вдохновлять современных мыслителей, стремящихся к исследованию человеческой природы и места человека в обществе.

Межкультурный диалог с античным наследием способствует установлению связи между различными культурными традициями. Это взаимодействие позволяет не только глубже понять исторические и культурные процессы, но также способствует развитию новых идей и форм. В результате, античность становится не только объектом изучения, но и активным участником современного культурного дискурса. Писатели нашей эпохи не просто повторяют античные мотивы, а интерпретируют их с учетом современных реалий, создавая произведения, в которых античные архетипы и образы получают новые значения и контексты.

Если мы обратимся к писателям современной Великобритании, то найдем сотни произведений, в которых действуют герои греческой мифологии и истории, реинтерпретируются и переосознаются сюжеты, ставшие архетипическими, отражающие вечные свойства человеческой природы. При этом среди таких романов – в основном, фантастика, бестселлеры, ориентированные на массовую публику: «Король должен умереть» («*The King must Die*», 1958) Мэри Рено (1905–1983), «Любимые» («*Those Who are Loved*», 2019) Виктории Хислоп (1959–) (древняя Греция здесь, скорее, составляет аллюзивный пласт, но сами романы посвящены сравнительно недавней истории Греции), «Справедливый город» («*The Just City*», 2015) Джо Уолтон (1963–), «Персидский огонь» («*Persian Fire*», 2005) Тома Холланда (1968–), «Дети Иокасты» («*The Children of Jocasta*», 2017) Натали Хейнс (1974–), «Дафна» («*Daphne*», 2019) Уилла Боуста (1980–), «Дочери Спарты» («*Daughters of Sparta*», 2021), «Тень Персея» («*The Shadow of Perseus*», 2023) и другие романы Клэр Хейвуд (1985–), «За победителя» («*For the Winner*», 2017) Эмили Хаузер (1987–) и мн. др. Однако большего внимания литературоведов заслуживают писатели так называемого первого ряда, как, например, Роберт Грейвз (*Robert Graves, 1895–1985*), Джон Фаулз (*John Fowles 1926–2005*), Пэт Баркер (*Pat Barker, 1943–*), Питер Акرويد (*Peter Ackroyd, 1949–*), Колм Тойбин (*Colm Tóibín 1955–*), в творчестве которых заметное место отведено историческим романам.

Пэт Баркер можно без преувеличения считать одной из ведущих писательниц современной Великобритании: она удостоена Букеровской премии, премии *The Guardian* в области художественной литературы, а в июле 2024 г. была избрана почетным членом Британской академии. Ее творческие приоритеты пре-

терпели определенную эволюцию. Начав свою писательскую карьеру с романов «Юнион-стрит» («*Union Street*», 1982) и «Дочь столетия» («*The Century's Daughter*», 1986), которые посвящены проблемам женщин из рабочего класса, Баркер непроизвольно привлекла к себе ярлык «феминистски», с чем она была категорически не согласна, заявляя в интервью, что «загнала себя в рамки, где меня тоже жестко загнали в рамки эдакого типажа северянки, провинциалки из рабочего класса, автора феминистских романов – ярлык, ярлык, ярлык. Дело не столько в том, что я возражаю против ярлыков, но тут действительно доходишь до точки, когда люди читают ярлыки вместо книг. И я чувствовала, что дошла до этой точки» [1]. Действительно, тематический арсенал писательницы достаточно широк: это и проблемы исторической и индивидуальной памяти, психологические травмы, моральный выбор, искусство и этика... Особое внимание она уделила теме Первой мировой войны, которую раскрыла в трилогии «Возрождение»: «Возрождение» («*Regeneration*», 1991), «Дверной глазок» («*The Eye in the Door*», 1993) и «Дорога призраков» («*The Ghost Road*», 1995), а также и в других романах – например, «Другой мир» («*Another World*», 1998), «Комната Тоби» («*Toby's Room*», 2012). Тема войн XX в. проникает и в ряд других романов писательницы, созданных уже в новом столетии – «Двойное видение» («*Double Vision*», 2003), «Полдень» («*Noonday*», 2015).

С 2018 по 2024 гг. Баркер снова издает трилогию (форма, ставшая очень модной у современных британских авторов – например, у Х. Мантел, Д. Митчелла, К. Аткинсон) – на этот раз это романы о Троянской войне: «Безмолвие девушек» («*The Silence of the Girls*», 2018), «Троянские женщины» («*The Women of Troy*», 2021) и «Путь домой» («*The Voyage Home*», 2024). На их примере можно осмыслить феномен обращения автора военных романов к истории Трои в контексте современности.

Исследуя тему Троянской войны в зарубежной литературе XX–XXI вв., О. В. Манжула справедливо отмечает, что «в литературе разных стран сюжет Троянской войны был популярен всегда» [2, с. 54] и рассматривает в своей статье яркие примеры: роман «Улисс» (*Ulysses*, 1921) Дж. Джойса, пьесу французского писателя Ж. Жироу «Троянской войны не будет» («*La guerre de Troie n'aura pas lieu*», 1935), роман английской детской писательницы Оливии Кулидж «Троянская война» («*The Trojan War*», 1952), роман еще одной детской писательницы Розмари Сатклиф «Черные корабли у стен Трои» («*Black Ships Before Troy*», 1992), фантастический роман американского писателя Дэна Симмонса «Илион» («*Ilium*», 2004), романы американских писательниц Маргарет Джордж «Елена Троянская» («*Helen of Troy*», 2006) и Джо Грэм «Черные корабли» («*Black Ships*», 2008), повесть немецкого автора Ганса Эриха Носсака «Кассандра» («*Kassandra*», 1948). Добавим, что свой вклад в разработку темы внесли и немецкая автор Криста Вольф (1929–2011) с романом «Кассандра» (1983), Колин Маккалоу, австралийская романистка, с романом «Песнь о Трое» («*The Song of Troy*», 1998), затем появляются «Падение Трои» («*The Fall of Troy*», 2006) Питера Акройда – исторический роман о раскопках Трои, «Елена Троянская: богиня,

царица, блудница» («*Helen of Troy: The Story Behind the Most Beautiful Woman in the World*», 2007) Беттани Хьюз. И вот список пополняется целой трилогией знаменитой британской писательницы.

Способы апроприации античных сюжетов разнообразны: создание полусказочного пересказа (как у О. Кулидж, Р. Сатклиф, М. Джордж, Дж. Грэм); построение сюжета, разворачивающегося в современности, однако постоянно возвращающего читателя с помощью приема параллельного сюжета и хронотопа в древность с целью ведения диалога времен (Д. Симмонс); использование античных сюжетов в форме реминисценций с целью, например, пародирования («Пенелопада» – «*The Penelopiad*» (2005) Маргарет Этвуд, «Троя. Величайшее предание в пересказе» – «*Troy: The Greatest Story Ever Told*» (2021) Стивена Фрая – переосмысление мифов о Трое в юмористическом ключе).

Какую же форму, жанр, нарративную стратегию выбирает П. Баркер? Это романы исторические в той степени, в которой можно считать гомеровскую историю Трои собственно историческим текстом. Баркер своеобразно пересказывает эпическую поэму Гомера, но пересказ получается оригинальным, эмотивным и очевидно созвучен с трагедий Еврипида «Троянки» (415 г. до н. э.), которая не имела большого успеха из-за своей антивоенной направленности. Романы П. Баркер – это взгляд на события с позиции Бризеиды, той самой, которая в начале «Илиады» служит источником гнева Ахиллеса, Пелеева сына, из-за того, что ее как награду за победу в битве отбирает у Ахилла Агамемнон, но имя которой всплывает только в 184 строке поэмы, да и в целом в поэме возникает всего 9 раз (в самом-то деле, ведь гнев героя-мужчины куда эпичнее, нежели судьба и вся жизнь некой наложницы). Вот на этом пересечении мотивов – психологических перипетий греческого воина и страдания женщины поверженного города Лирнесса, который греки осадили еще до взятия Трои, и возникает нарративное пространство трилогии. Иронично, но Баркер сознательно создала действительно феминистские художественные тексты, на страницах которых она разворачивает диалог времен, правда, не с помощью персонажей, принадлежащих разным эпохам, не прибегая к параллельным сюжетам, не посредством путешествия героя во времени и даже с минимумом авторских ремарок (которые могут создавать диалоги между голосами прошлого и настоящего или авторским голосом), а посредством имплицитной ассоциативной и аллюзивной связи с ценностными ориентирами нашего времени, феминистской картины мира и ее дискурсивной составляющей.

Развитие теории диалога восходит к трудам М. Бахтина. Он сформулировал философскую основу диалогизма, подчеркивая, что «все, что есть в человеке, выражается в действии и в диалоге» [3, с. 272]. Говоря о диалогичности хронотопов, ученый особо отметил тот факт, что «этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он – вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны» [3, с. 284]. Данный постулат представляется нам

в особенности важным для понимания жанровой эволюции романа в целом и романа с античным хронотопом и сюжетом в особенности.

Приведем еще один взгляд на концепцию диалогизма известного исследователя проблем риторики, диалектики и диалогизма Дона Бялостоски: «Следствием принципа [диалогизма] является то, что не существует систематического или исторического ограничения для количества голосов, которые могут найти место в данном диалоге. В то время как в диалектике ожидается, что тезис будет иметь формальный антитезис или следствие, а риторика направлена на историческую аудиторию, диалогизм открыт любым голосам, где участники могут проявить себя. Такие голоса не могут предложить антитезис данному тезису или ответ на поставленный вопрос, но могут ввести иной способ говорения, который бросает вызов самому языку собеседников; вместо того, чтобы апеллировать к присутствующей аудитории, эти голоса могут вторгаться в утверждения других лиц, тех, кто исключен из этой аудитории, но тем не менее затронут рассматриваемыми вопросами. Начальный диалогический ход, таким образом, заключается в том, чтобы поместить высказывание в поле других конкретных высказываний, а всегда доступный диалогический ход – ввести другой новый голос в это поле» [4, с. 22]. Переводя эту идею в концептуальную сферу литературоведческой науки, можно утверждать, что для диалога не всегда важно доступное наличие актуализированных точек зрения в произведении, но возможно ведение имплицитного диалога даже с постоянно возникающими виртуальными голосами.

Диалог времен – между событиями Троянской войны и нашим XXI веком с его собственными войнами – реализуется в трилогии П. Баркер, на наш взгляд, инновационно как с точки зрения нарративных стратегий, так и в коммуникативно-ценностном аспекте. Содержание трилогии в своей общей направленности следует общеизвестным нарративам, однако ведущими голосами в романах являются голоса троянских женщин. Баркер гениально подбирает эпитафии, и в особенности примечательным является эпитафия к первому тексту, взятый из романа Ф. Рота «Людское клеймо» («*The Human Stain*», 2000): «“*You know how European literature begins?*” he’d ask, after taking the roll at the first class meeting. “*With a quarrel. All of European literature springs from a fight.*” And then he picked up his copy of *The Iliad* and read to the class the opening lines. ““*Divine Muse, sing of the ruinous wrath of Achilles...Begin where they first quarrelled, Agamemnon, the King of men, and great Achilles.*” And what are they quarrelling about, these two violent, mighty souls? It’s as basic as a barroom brawl. They are quarrelling over a woman. A girl, really. A girl stolen from her father. A girl abducted in a war”» [5, с. 10–11]. Этим эпитафием универсализируется любой конфликт, будь то масштаба драки в местном баре или мировой войны.

В «Безмолвии девушек» Баркер пересказывает сюжет Троянской войны голосом Бризеиды, захваченной и поработанной Ахиллом, при этом повествование резко контрастирует с тем, что повествуется о событиях в «Илиаде» Гомера, отчетливо обнажая маргинализованное положение женщины в патриархальных обществах, что очевидно уже в первых строках романа: «*Great Achilles. Bril-*

liant Achilles, shining Achilles, godlike Achilles... How the epithets pile up. We never called him any of those things; we called him "the butcher"» [6, с. 3]. Ее рассказ начинается с того, что греческие войска во главе с Ахиллом нападают на город Лирнесс. Ахилл забирает Брисеиду, царицу Лирнесса и жену царя Минеса, в качестве приза. Она становится рабыней в лагере Ахилла, где вынуждена служить ему, быть наложницей и терпеть жестокие реалии войны. Напряжение обостряется, когда Агамемнон, предводитель греческой армии, требует Брисеиду в качестве компенсации за возвращение Хрисеиды, другой пленницы. Этот поступок заставляет Ахилла отказаться от битвы в знак протеста, что существенно влияет на ход войны. Мысли и эмоции Брисеиды, ее чувство потери и бессилия среди хаоса доминируют в повествовании, которое ненадолго переключается на голос сознания Ахилла, раскрывая его смятение, его скорбь о погибшем в поединке Патрокле, его острое осмысление ценности чести и человеческой любви. Кульминация романа – грядущее падение Трои и предстоящий брак Брисеиды с одним из помощников Ахилла после смерти последнего в битве.

Дальнейшая судьба Брисеиды после падения Трои развивается в романе «Троянские женщины» [7] вместе со сложным эмоциональным дискурсом страдания женщин, взятых в рабство греками, которые и сами оказываются в затруднительном положении, не имея возможности вернуться домой из-за отсутствия попутного ветра, что свидетельствует о гневе богов. Брисеида – теперь жена Алкима, она беременна ребенком Ахилла и живет новой жизнью, пытаясь поддержать других поработанных троянских женщин, включая таких известных личностей, как Гекуба и Андромаха. В рядах греческих солдат всплывают старые распри и разгораются новые конфликты. Брисеида стремится отомстить тем, кто причинил ей зло. Но в этом романе возникает новая перспектива видения событий и героев через повествование от третьего лица от имени таких персонажей, как Пирр, сын Ахилла и Деидами, который пребывает в тени славы своего отца, что делает его жестоким, о чем свидетельствует безжалостное убийство беззащитного царя Приама; дочь Приама Кассандра и прорицатель Калхас. Эти события гармонично вписаны в общую картину динамики власти и выживания в патриархальном обществе, попыток обрести достоинство в своих страданиях. Роман завершается тем, что греческие войска наконец готовятся покинуть Трою, но будущее Брисеиды и судьба других персонажей создают открытую концовку, приглашающую читателя к третьему роману «Путь домой» [8].

В нем продолжается исследование жизни женщин, оказавшихся в послевоенной ситуации, и особое внимание уделено Кассандре, дочери царя Приама, ее сложным отношениям с властью, пророчествам и ее выживанию. Кассандра проклята Аполлоном. Вместе с пленными троянскими женщинами она направляется в Микены, а Агамемнон женится на ней, чтобы укрепить свою власть. Повествование перемежается между точками зрения Кассандры и Рицы, служанки, приставленной к ней. Это чередование отражает контраст в переживании ситуации. Кассандра предвидит жестокую расплату, ожидающую Агамемнона по возвращении. Ее предсказания исходят из ее глубокого понимания человеческой

натуры. Рица же явственно выступает антагонистом своей госпоже Кассандре, обладая рациональным взглядом на мир и обнажая безумие Кассандры. Клитемнестра, жена Агамемнона, преисполненная обиды, не может простить жертвоприношения их дочери Ифигении – жестокого поступка, который Агамемнон совершил, чтобы обеспечить благоприятный ветер для греческого флота – и предстает как грозный персонаж: она захватила власть в отсутствие Агамемнона, одновременно вступив в интрижку с Эгисфом, двоюродным братом мужа. Ею движет желание мести. Кульминация наступает, когда Агамемнон наконец возвращается домой и Клитемнестра его убивает. Судьба Кассандры также ужасна: ее убивает любовник Клитемнестры, Эгисф. Этот финал романа созвучен трагедийному канону античной драмы, но при этом подчеркивает разрушительные последствия мужского насилия и борьбы за власть. Мрачная концовка трилогии – это четкий посыл о гуманистической значимости утраты, о возмездии как неизбежном мотиве действий, а также – осуждение наследия всякой войны и утверждение важности часто игнорируемых голосов женщин в истории.

Диалог времен, на наш взгляд, прежде всего реализуется через ставший уже традиционным прием – современный, не стилизованный под античность язык, которым общаются герои или выражают свои переживания. При этом не возникает никаких языковых барьеров между троянцами и греками. В действительности, по одной версии, во время Троянской войны греки и троянцы говорили на разных языках. Греки, как правило, использовали древнегреческий язык. В то же время, язык, на котором говорили троянцы, остается предметом дискуссий. Исследования показывают, что хотя все герои «Илиады» говорят на греческом языке, язык, преобладавший в Трое в позднем бронзовом веке, вероятно, не был греческим. Это может быть связано с тем, что Троя находилась в регионе, где могли использоваться анатолийские языки. По другой версии, троянцы – это также греки, или некий субэтнос греков. Так, троянцы и ахейцы в «Илиаде» не только говорят на одном языке, но и поклоняются одним и тем же богам, имеют схожий стиль боя. Так же и язык романного повествования – одинаков во всех диалогах и описаниях, являясь лишь художественной условностью для обеспечения доступа к самому праву голоса. Показателен эпизод прихода Нестора, царя Пилоса, к Брисеиде.

«Then a white-haired man walked forward and introduced himself as Nestor, King of Pylos. He bowed courteously and I thought that, probably for the last time in my life, somebody was looking at me and seeing Briseis, the queen.

“Don’t be frightened,” he said. “Nobody’s going to hurt you.”

I just wanted to laugh. The boys who’d been pretending to defend the staircase had already been dragged away. Another boy, a year or two older, but backward for his age, clung to his mother’s skirt until one of the fighters bent down and prized his pudgy fingers loose. We heard him screaming “Mummy, Mummy!” all the way down the stairs. Then silence.

Keeping my face carefully expressionless, I looked at Nestor and thought: I will hate you till my last breath» [6, с. 17].

И сказанное и несказанное в этом диалоге проходят процесс коммуникации беспрепятственно. И хотя женщины в романах говорят вслух очень мало, они прекрасно понимают все, что обсуждают греки. Не возникает порога восприятия и у читателя – Баркер использует современный английский язык, а также вставляя в повествование общеупотребимые идиоматические, фразеологические выражения и сленг: «*No, I didn't see her as a victim, but then, I knew her better than most. I was her body-slave, or, to use the common, vulgar term slaves themselves use, her catch-fart. And I hated it*» [8, с. 1].

Второй прием – обобщающие комментарии, обладающие своеобразным эвристическим свойством – некая ранее скрытая истина ошеломляет героиню. Голос повествователя сливается с голосом автора, поскольку выражаемые мысли и идеи нехарактерны для дискурса античности. При этом повествование от первого лица остается неизменным, меняется только графическая подача текста. Такова сцена посещения Приамом Ахилла с просьбой выдать тело Гектора для погребения. Слова Приама продолжают еще долго звучать в голове Брисеиды, до тех пор пока она не формулирует некую максиму, которая озвучивает обреченность женщин во времена всех войн:

«I do what no man before me has ever done, I kiss the hands of the man who killed my son.

Those words echoed round me, as I stood in the storage hut, surrounded on all sides by the wealth Achilles had plundered from burning cities. I thought: *And I do what countless women before me have been forced to do. I spread my legs for the man who killed my husband and my brothers*» [6, с. 267].

Отдельно стоит отметить любопытную деталь: автор, наделяя героев-мужчин – Ахилла, Пирра и Калхаса – правом голоса, представляет их перспективу через повествование от третьего лица, в то время как Брисеида и Рица наделены правом повествования от первого лица. Эмоции, переживания, оценочные суждения при этом в обоих способах наррации представлены с одинаковой степенью глубины, детализации, исповедальной интимности и неприкрытой иронии: «*Calchas follows at a slower pace, mouth dry, heart thumping his ribs, but underneath it all he's jubilant, because Agamemnon can't ignore this. He's a man who craves signs and portents, who sees the action of the gods in even the most mundane events, and assumes, of course, that any message from the gods will be aimed exclusively at him. Yes! He's got to send for me now. Though, after a moment's further reflection, Calchas returns to his previous anxious state. Yes, Agamemnon will send for him, he'll be asked to explain why the gods are forbidding the Greeks to leave the site of their greatest victory – and he has absolutely no idea, no idea at all, what he's going to say*» [7, с. 85].

Ирония, третий выявленный прием, повсеместно служит «телепортационным» мостом в диалоге времен. Ирония указывает на точку выхода из античности и прихода в наше время, точку сомнения, критического переосмысления той реальности и перенесения ее на почву сознания современного человека. Такое перенесение часто характерно для пассажиров, связанных с Еленой: «*The brother*

kings, Agamemnon and Menelaus, who'd led the expedition, had quarrelled because Menelaus, in defiance of honour, decency and common sense, had taken that bitch Helen back into his bed. Thousands of young men had died so Menelaus could get back to humping his whore. And so, Alcimus went on, they had somehow to seize control of the situation, bring the divided factions together. Pyrrhus said "Yes" and "No" and drank and offered the opinion that what the men really needed was a bit of fun. The games will be fun, Alcimus insisted. "Until they start killing each other over the results," Automedon said» [7, с. 36].

Четвертый прием заключается в уравнивании в правах двух разных картин мира: реалистической и мистической. Выше была упомянута антитеза в видении событий предположительно безумной Кассандрой и рационально мыслящей служанкой Ричей. Но рациональная и иррациональная картины мира в своем синтезе, как и в поэмах Гомера, поддерживают в культуре универсальную и взвешенную модель бинарной оппозиции «рациональное/иррациональное (мистическое)». Так, в романах наравне с живыми людьми действует и мать Ахилла, богиня Фетида, которая, возникнув из морских глубин, приносит ему особенные доспехи для битвы с Гектором. Однако Баркер настолько мастерски рисует эту сцену, что явление Фетиды можно воспринять как игру воображения Брисеиды, наблюдавшей за этим.

Одним из событий затяжной Троянской войны, согласно и историкам, и тексту «Илиады», является некий загадочный «мор», охвативший лагерь греков после того, как Агамемнон глубоко оскорбил Хриса: «*дщери не выдал ему и мольбы и выкуп отринул*» [9, с. 17]. В романе «Безмолвие девушек» описана эпидемия чумы, которая начинается так же, как и в романе А. Камю: мертвые крысы, количество которых устрашающе растет. Приходит мор – массовые смерти. Этот эпизод имеет две стороны: из мира физического и мира метафизического. В условиях сильной жары, пищевых отходов, крови и ран, антисанитарии (в нашем понимании) эпидемия более чем ожидаема. Но, с другой стороны, мощной риторической силой обладает и сцена молитвы Брисеиды к Аполлону вслед за услышанными ею мольбами Хриса:

*«Smintheus Apollo, hear me!¹
Lord whose arrows strike from afar, hear me!
Lord of mice, hear me!*

Lord of mice? I'd forgotten – if I ever knew – that Apollo is the god of mice. And suddenly, I knew where all these prayers were leading. Apollo isn't the lord of mice because they're sweet, furry little creatures and he quite likes them...No, he's the lord

¹ Термин «Сминтей» – эпитет, который употреблялся в описаниях греческого бога Аполлона и означал «Повелитель мышей» или «Уничтожитель мышей». Это имя происходит от древнегреческого слова *sminthos*, которое переводится как «мышь»; Аполлон Сминтей ассоциируется с защитой урожая от мышей.

of mice because mice, like rats, carry the plague; and Apollo, the lord of light, the lord of music, the lord of healing, is also the god of plague.

As the priest's great prayer for vengeance mounted to the skies, I found myself praying with him.

Lord of mice, hear me!

Lord of the silver bow, hear me!

Lord whose arrows strike from afar, hear me!

Until, finally, the forbidden words erupting from my mouth like blood or bile:

God of plague, hear me!» [6, с. 63].

Так естественным образом воедино сливаются два голоса: рациональное толкование явлений и вера в божественное их происхождение. При этом Брисеида олицетворяет в целом скептический взгляд на религию и подвергает сомнению божественную волю, по которой происходят события.

Еще один пример – нахождение отряда греков внутри осадной машины («Троянского коня»). Автор обращается к сниженной физиологической стороне всего происходящего. Описание этой сцены, открывающей второй роман трилогии, откровенно реалистично и комично: *«Inside the horse's gut: heat, darkness, sweat, fear. They're crammed in, packed as tight as olives in a jar. He hates this contact with other bodies. Always has. Even clean, sweet-smelling human flesh makes him want to puke – and these men stink. It might be better if they kept still, but they don't. Each man shifts from side to side, trying to ease his shoulders into a little more space, all intertwined and wriggling like worms in a horse's shite* [7, с. 1]. Обозреватель *The Guardian*, Эмили Уилсон, тонко отметила свойство поэтики романов Баркер: *«Она также гомерична в своем внимании к тому, что происходит между людьми, и к деталям физического мира: еде, вину, одежде, окружающим звукам и ощущениям на коже, крови, костям, кровоточащим ранам и агонии»* [10].

Отличительным, пятым, свойством диалогизма в тексте становится вовлечение «имплицитного» читателя, т.е. потенциального, абстрактного адресата, идеального получателя авторской информации, поскольку ожидается, что такой читатель способен понять произведение в процессе активного прочтения. Трилогия П. Баркер действительно предполагает наличие такого читателя: его образ задается структурой текста – ему не нужно объяснять, кто есть кто в романе, и почему эти события происходят. Все аллюзии становятся не отсылками к Гомеру, а самостоятельным античным хронотопом, который диалогичен уже потому, что читатель (имплицитный) остро осознает время создания романа и авторскую перспективу, осознает не сказочность и фантастичность, а реализм и попытку рационализации мифа.

На этой основе строится особенность диалога времен в трилогии: через разрушение и деконструкцию бинарных оппозиций, основными из которых в трилогии являются дискурс героического (относящегося к античности) и низкого/телесного/физиологического (современность), гомеровского «известного»

(античность) и рационального, но неизвестного, предполагаемого или сконструированного автором (современность), и самое главное – мужского и женского дискурсов. Примером деконструкции последней упомянутой бинарной оппозиции может служить сцена, где Брисеида невольно слышит уговоры Нестора к Ахиллу, отказывающемуся воевать из-за нанесенной ему Агамемноном обиды:

«“It doesn't matter that you're a better fighter, braver, stronger, whatever –that's not what it's about. He has more men than you, more ships than you, more land than you – and that's why he's commander-in-chief and you're not.”

“None of that gives him the right to take another man's prize of honour. It doesn't belong to him; he hasn't earned it.”

There was a lot more, but I'd stopped listening. Honour, courage, loyalty, reputation – all those big words being bandied about – but for me there was only one word, one very small word: it. It doesn't belong to him, he hasn't earned it» [6, с. 108].

Местоимение среднего рода (*оно*), употребленное для обозначения женщины, нарушает традиционные бинарные оппозиции в гендерном дискурсе, подрывая женскую идентичность, что остро осознается повествовательницей. Этот языковой выбор отражает более глубокие социальные корни динамики власти, конструирования гендерных ролей и закрепляет существующий дисбаланс. Дегуманизация женщин (ведь в английском языке данное местоимение применяется в отношении неодушевленных предметов и животных) укрепляет патриархальные взгляды, согласно которым мужчины – высшие существа. Осознание вербализации женского через местоимение «оно» способствует распаду этой оппозиции. В античном по своей тематической канве тексте таким образом возникает «чужой» голос, или, по Бахтину, «внутреннее разноречие». Осознание Брисеидой «объективизации» женщин посредством дискурса не могло возникнуть в гомеровском эпосе или иных нарративах античности. Таким образом объект и субъект уравниваются, меняются местами, их иерархичность разбивается, приводя к иному осознанию ситуации, создавая имплицитный характер авторского диалога.

Похожим свойством обладает и описание Елены Троянской: *«In public, Helen was forever beating her breast, blaming herself for the part she'd played in starting this ruinous war. Perhaps she thought if she used the word “whore” frequently enough, others would be less likely to use it. If so, she was wrong. In private, it was quite a different story. She ridiculed the Trojan women – “the ladies” – and, god knows, they gave her plenty of material. The stupid way they copied her hairstyles, her makeup, her clothes...It was astonishing the way really quite intelligent women seemed to believe that if they carried their eyeliner beyond the outer corner of the lid and gave it a little upward flick, they'd have Helen's eyes. Or if they fastened their cinctures the same way she did hers, they'd have Helen's breasts. All this mindless imitation of a woman they affected to despise...No wonder she laughed at them»* [6, с. 128].

Нельзя не упомянуть еще одну, шестую, форму диалогизма в романах: это разные голоса внутри одного сознания, когда Брисеида раздваивается и «растраивается» на несколько голосов, ведущих внутренний диалог:

«Would you really have married the man who 'd killed your brothers?»

Well, first of all, I wouldn't have been given a choice. But yes, probably. Yes. I was a slave, and a slave will do anything, anything at all, to stop being a thing and become a person again.

I just don't know how you could do that.

Well, no, of course you don't. You've never been a slave» [6, с. 93].

Последняя фраза мастерски диалогизирует роман. Ведь она обращена не ко второму «я» Брисейды (она-то *стала* рабыней), хотя перед этим диалог был заключен внутри ее сознания. Но завершается он обращением к читателю, не прибегая к непосредственной форме обращения.

Этот внутренний диалог часто выходит на уровень философско-психологических обобщений, представляя современное видение человеческого сознания. Таков, например, анализ состояния Кассандры: *«Like every other woman in the camp, Cassandra was facing a lifetime of slavery. Royal birth, her status as a high priestess of Apollo, none of that would be enough to save her. Like everybody else there, like her own mother, she wasn't an important person any more; in fact, she wasn't any kind of person. She was a thing, because that's what a slave is – and not just in other people's eyes, the people who own her, and use or abuse her; no, it's worse than that. You become a thing even in your own estimation. It takes a strong spirit, a strong mind, to resist the stripping away of your old identity. Most of us can't do it. And yet here was Cassandra, who if half the stories were true was as mad as a box of snakes, prophesying that she was about to become the wife of a great king»* [8, с. 2]. Идея «внутреннего раба» и концепция идентичности, безусловно, предоставляют современную оценку героини.

Необходимо добавить, что романы ведут диалог не только с поэмами Гомера, но и с трагедией Еврипида, который фактически изобразил войну как бедствие и для побеждённых, и для победителей, представляя таким образом поход на Троию как бессмысленный, что возвращает нас к избранному Пэт Баркер эпиграфу.

Подводя итог анализу реализации диалогизма в трилогии Пэт Баркер о Троянской войне, можно выделить следующие приемы: 1) отсутствие стилизации дискурса исторического романа, или же стилизации под Гомера; 2) нехарактерная для античности интерпретация событий от имени рассказчика, помещенного одновременно в исторический и современный хронотопы; 3) ирония как средство, сигнализирующее о двойственности звучащего голоса; 4) разрушение бинарных оппозиций и создание множественности и одновременно синтетичности картины мира; 5) уравнивание рационального и иррационального как в античной картине мира, так и в современной; 6) имплицитный диалог с «имплицитным» читателем; 7) диалог разных голосов внутри одного воспринимающего сознания.

Трилогия П. Баркер о Троянской войне – сильные, впечатляющие романы, которые предлагают нам иначе взглянуть не только на «Илиаду», но и на наши собственные способы рассказывать истории о прошлом и настоящем, и на то, как злоба, ненависть, агрессия приводят к войнам в настоящем. «*The defeated go down in history and disappear, and their stories die with them*» [6, с. 206] – «Побежденные уходят в историю и исчезают, и их истории умирают вместе с ними», – говорит нам голос в романе. Именно поэтому писательница рассказывает забытые истории поверженных, призывая прислушаться к их голосам, заглушенным большой маскулинной историей и властью.

Библиографический список

1. Armitstea, C. 'You could argue that time's up: we're at the end of patriarchy': Interview with Pat Barker / C. Armitstea [Electronic resource] // The Guardian. Fri. 4 Jan 2019. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/04/pat-barker-women-carry-the-can-long-term>. – Date of access: 12.11.2024.
2. Манжула, О. В. Тема Троянской войны в зарубежной литературе XX–XXI веков / О. В. Манжула // Мировая литература в контексте культуры. – 2019. – №8(14). – С. 53–61.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
4. Bialostosky, D. Mikhail Bakhtin: Rhetoric, Poetics, Dialogics, Rhetoricity / D. Bialostosky. – Anderson, SC: Parlor Press, 2016. – 203 p.
5. Roth, Ph. The Human Stain / Ph. Roth. – N.Y.: Vintage Books, 2001. – 361 p.
6. Barker, P. Silence of the Girls / P. Barker. – L.: Penguin Books, 2019. – 325 p.
7. Barker, P. Women of Troy / P. Barker. – L.: Penguin Books, 2022. – 307 p.
8. Barker, P. The Voyage Home / L.: Hamish Hamilton, 2024. – 304 p.
9. Гомер. Илиада. Пер. с древнегреч. Н. Гнедича / Гомер. – М.: Дюна, 1993. – 432 с.
10. Wilson, E. *The Silence of the Girls* by Pat Barker – a feminist Iliad. Review / E. Wilson [Electronic resource] // The Guardian. Wed. 22 Aug 2018. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/aug/22/silence-of-the-girls-pat-barker-book-review-iliad>. – Date of access: 12.11.2014.