

5. Viart, D. Les prix, sismographes de la vie littéraire [Ressource électronique] / D. Viart // Libération, 9 novembre 2006. – Режим доступа : [http://liberation.fr/evenement/2006/11/09/les-prix-sismographes-de-la-vie-litteraire\\_58310/](http://liberation.fr/evenement/2006/11/09/les-prix-sismographes-de-la-vie-litteraire_58310/). – Дата доступа : 17.04.2016.
6. Crom, N. J. Littell. Les Bienveillantes [Ressource électronique] / N. Crom // Télérama. – № 2954. – 18 août 2006. – Режим доступа : <http://www.telerama.fr/livres/les-bienveillantes,15891.php>. – Дата доступа : 14. 10. 2017.
7. Зенкин, С. Джонатан Литтелл как русский писатель / С. Зенкин // Иностранная литература. – 2008. – № 12. – С. 67–73.
8. Литтелл, Д. Благовоительницы / Д. Литтелл. – М. : Ad Marginem Press, 2013. – 800 с.

The article focuses on the status of the historiographic category *subject of history* (historian, narrator) in Jonathan Littell's novel «The Kindly Ones». Postmodernist textual practice initiates a new kind of the subject of history that uses both the well-known historical data and their transgression decentering the historical picture (object) and the position of the historian (subject) itself.

*Поступила в редакцию 17.01.18*

**В. Г. Минина**

#### МОТИВ ПРЕДОПРЕДЕЛЕННОСТИ В РОМАНЕ Г. СВИФТА «СВЕТ ДНЯ»

Статья посвящена рассмотрению наименее изученного в русскоязычном литературоведении романа «Свет дня» современного британского писателя Грэма Свифта. Произведение относится к исповедально-философскому жанру, о чем свидетельствуют откровенный и доверительный характер повествования, равно как и эпистемологические вопросы бытия, выбора, ответственности и предопределенности, поднимаемые героями. Мотив предопределенности, магистральный в романе, является фокусом исследования. Автор анализирует фаталистические мотивы произведения, рассматривая вмешательство иррационального и необъяснимого в повседневную жизнь героев.

Проза современного британского писателя Грэма Свифта (р. 1949) отличается исповедальным характером. Его герои склонны к саморефлексии, в которой обретают очищение и успокоение, познают истину о себе и мире.

Различные грани творчества писателя уже не раз становились объектом научного анализа (диссертации Е. В. Колодинской, О. В. Дорониной, Е. Г. Сатюковой, Е. Г. Петросовой, С. А. Стринюк), где рассматриваются вопросы национальной идентичности, специфика историографической метапрозы, концепт «английскость», характер в субъективном повествовании. Корпусом данных в основном выступают романы: «Владелец кондитерской» («The Sweet Shop Owner», 1980), «Водоземье» («Waterland», 1983), «Последние распоряжения» («Last Orders», 1996), «Завтра» («Tomorrow», 2007). Роман «Свет дня» («The Light of Day», 2003) оказался менее изученным.

Роман начинается словами: *Что-то с нами случается. Переступаем черту, открываем дверь, которой раньше не замечали. Этого вообще могло не случиться, мы могли так и остаться в неведении* [1], которые задают тон всему произведению. Ситуация «с нами случается что-то, что вообще могло не произойти» становится лейтмотивной в романе.

Такой же оказывается и фраза помощницы главного героя: *Что-то на тебя нашло, Джордж* [1]. Она звучит как в начале, так и в конце романа – подобная кольцевая структура указывает на определенную ловушку, в которую попал герой. Он словно ходит по кругу, пытается разобраться, как же он здесь оказался. Разбросанные по роману реплики: *да, он рехнулся; он не в своем уме; как будто меня тянет магнитом* [и др.] становятся индикаторами присутствия некой сторонней силы, лишаящей рассказчика воли и подталкивающей к не свойственным ему поступкам. Но в этом метафорическом кольце, или скорее воронке, в которую его затянуло, оказались и другие герои романа, совершающие иррациональные поступки, которых от них никто не ожидал: бывший полицейский, радетель порядка, влюбляется в преступницу; примерный семьянин разрушает крепкий брак, просуществовавший более двадцати лет; учительница и переводчица, живущая в респектабельном и дорогом районе Лондона, убивает своего мужа; хорватская беженка, которую из жалости приютили в доме, уводит у хозяйки мужа. Автор показывает, что разум уступает место иррациональному и необъяснимому, эмоции берут верх. В интервью Г. Свифт признается, что он очень эмоциональный писатель, которым движут эмоции, а не интеллект: «Я хочу писать романы, которые можно почувствовать» [2]. В другом интервью писатель уточняет: «Эмоциональная сторона литературы для меня гораздо важнее. Я хочу, чтобы мои читатели приобрели опыт, я хочу, чтобы текст их затронул. И если литература не ведет к истине, она должна вести к сочувствию и состраданию» [3, р. 177].

Фабула романа, на первый взгляд, кажется простой, и ее можно свести к нескольким предложениям: действие разворачивается в 1997 г., когда частный детектив Джордж едет на могилу Боба Нэша, убитого два года назад женой Сарой за связь с хорваткой; беженку Кристину Нэш приютили в своем доме – ее пожалела Сара и уговорила мужа дать ей кров, тем самым, привела в дом искушение; после кладбища Джордж направляется в тюрьму к Саре, которую успел полюбить, когда она была его клиенткой. Роман представляет собой смешение жанров, но во многом это детективный роман. Ричард Брэдфорд отмечает, что автор использует инструментарий именно этого жанра «для более честного размышления над природой человека» [4, р. 107]. Но что делает это произведение поистине глубоким, драматичным, а заодно и таким трогательным, нежным и преисполненным света, так это воспоминания Джорджа о событиях двухлетней давности: вновь и вновь перебирает он в своей памяти все эпизоды того времени – бережно и с глубокой нежностью, словно держит в руках хрупкий цветок, который вот-вот осыплется.

Эти воспоминания потому так дороги Джорджу, что именно в то время он встретил женщину, которую по непонятной, необъяснимой и какой-то глубинной причине ему сразу захотелось защитить, уберечь от всего злого, заключить в свои объятия и никогда не отпускать. Чем-то ее приход в детективное агентство затронул его за живое – то ли это была полная незащищенность перед изменой мужа, то ли уязвимое положение и роль жертвы, сидящей в офисе частного сыщика и нанимающего его проследить за влюбленной парой. Но с подобным бывалый сыщик встречался не раз, сколько женщин перебивало на том месте, где сейчас сидела Сара; нет, в этой встрече было что-то другое: родственные души, невидимые нити, связавшие их или, может быть, вся жизнь, которая вела их обоих к этой встрече. После ухода Сары из офиса, какая-то сила подтолкнула Джорджа к окну, его влекло к ней: *Чуть погодя я подошел к окну – может, увижу, как она переходит улицу. Словно простым взглядом рассчитывал уберечь от того, чтобы слепо сунуться под чьи-нибудь колеса. И вот она – стоит посреди улицы, застряла на островке безопасности. Солнце освещает голову. Перешла на ту сторону и двинулась налево, мимо цветочного магазина Джексона, крепко сжимая ремешок сумочки. <...> Но никогда раньше я такого не делал – никогда не смотрел на них в окно [1].*

Именно тогда у Джорджа в голове промелькнула мысль: *Что-то случается. «Нашло», – так мы говорим [1].* Это что-то словно витало в воздухе – эфемерное, необъяснимое, появившееся не по воле героев, но ведущее их и управляющее судьбами, подталкивая к неким поступкам, предопределяя их дальнейшую жизнь. *Я тоже чувствую, что-то в нем носится, носится в воздухе [1], – удивляется герой.* Мы согласны с Р. Брэдфордом, который пишет, что в романе ощущается вмешательство чего-то неординарного, даже фантастического, которое проникло в рутинную жизнь пригорода Лондона [4, р. 179].

Читатель чувствует, что героев ведет судьба. После первого своего прихода в агентство Джорджа Сара могла изменить свои планы, отказаться от решительного шага и передумать вести слежку за мужем, что в практике Джорджа происходило не раз. Да и прощаясь с ним после первой встречи, она выглядела какой-то уж слишком неуверенной и, казалось, что женщина уже не раз пожалела, что посвятила кого-то постороннего в свою семейную трагедию. *Я, может, никогда бы ее больше не увидел, – говорит герой, – никогда бы не узнал всю историю и не стал бы ее частью, если бы не маленькая моя персональная страсть (и вдруг открывшийся талант). Не только острый глаз и тонкий нюх – еще и разборчивый вкус. Я неплохо готовлю. Даже самому себе [1].* Этой страстью оказалась готовка: и Сара, и Джордж оказались хорошими кулинарами, вот они и встретились снова, на этот раз в супермаркете, выбирая покупки. Встречу в магазине герой называет решающим совпадением: *Она приходила ко мне, но могла еще все отменить. А теперь уже не отменит. К тому же ты чувствуешь момент, когда открывается дверь. Входишь в чью-то жизнь [1].* За них обоих все

уже было решено: и их встреча, и переплетение судеб и то, что произошло. В романе много сослагательного наклонения, недосказанных фраз: *А если бы я не сказал; Он не был бы там, где сейчас. И она бы не была* [1], но, как известно, история не любит сослагательного наклонения и прошлого не изменить.

То, что Саре и Джорджу давно было уготовано встретиться, подтверждает даже фотография пятилетней Сары, которую Джордж нашел в ее вещах: *И сделана она была в ателье моего отца – его штамп на обороте – на Чизлхерстхай-стрит в пятьдесят каком-то году (она жила тогда совсем рядом – в Петтсвуде)* [1]. Герой так отреагировал на этот эпизод: *Надо же, лежит и ждет своего часа* [1]. Эпизод с фотографией подпадает под описание литературного критика Н. Реннисона, который отмечает, что все романы Г. Свифта посвящены изучению способов, каким образом прошлое, как личное, так и общественное, продолжает отражаться в настоящем [5, р. 128]. Лишь наметившееся в прошлом соприкосновение судеб героев начинает реализовываться в настоящем.

Эффект предопределенности достигается и тем, что с самого начала романа читатель уже знает развязку – Сара убила мужа, ее приговорили к тюремному заключению. Это знание финала в очередной раз свидетельствует о том, что говорит автор: что должно было случиться, случилось. Но произошло это тоже как будто не случайно. Не то чтобы Сара планировала убийство своего мужа, ненавидела его и желала ему смерти. Она обратилась к частному детективу с просьбой проследить за мужем и любовницей в день ее возвращения домой, в Хорватию: Сара хотела убедиться, что Кристина на самом деле улетит одна, без Боба. Только этим моментом она и жила, что будет дальше, не знала, да и ничего не планировала. Женщина была одержима одной целью: узнать, что произойдет в аэропорту. А как им с мужем быть дальше, когда он вернется домой – так далеко она не заглядывала, словно понятия «потом» ни для кого из супругов не существовало.

Как ни парадоксально, но хоть Боб и изменял Саре, снял для любовницы отдельную квартиру и жил там с ней, но у Сары было иллюзорное представление, что все еще может закончиться хорошо. Вопреки всему она надеялась на благополучный исход – на возвращение мужа домой. К приезду Боба из аэропорта она приготовила его любимое блюдо, накрыла праздничный стол, зажгла свечи, откупорила вино, принарядилась сама и села ждать. Вот как описывает ее Джордж, увидев сразу после трагедии: *Тепло. Запах стряпни, восхитительной стряпни, обволакивающий тебя, как объятия. <...> В углу стол со свечой. <...> Прическа, косметика – для праздника, для торжества. Жемчужное ожерелье, узкое черное платье. Я никогда ее такой не видел. Готовой для любви* [1].

Что касается Боба, то он возвращался домой совершенно в другом настроении. Влюбленность в Кристину настигла его неожиданно: *когда это случилось – как бы оно ни случилось, – на него точно поезд налетел... Да, наверняка это сшибло его с ног* [1]. Опять автор показывает, что человек действует не по своей воле, а все уже решено, спланировано до него. Теперь

же некая невидимая рука ведет его, подталкивает к запланированным кем-то поступкам. Ведь не остановить двигающийся на тебя поезд, человек слишком слаб, мал и бессилён перед его мощью. Поэтому метафора Свифта о поезде так сильна. Писатель демонстрирует то, чему невозможно было противостоять.

Супруги Нэш, которые счастливо и спокойно прожили вместе двадцать четыре года, договорились, что Боб проведет со своей молодой любовницей три недели, после чего она улетит к себе домой. То есть все участники любовного треугольника заранее определили, когда и каким будет конец. Для мистера Нэша это условие, эта конечность и ограниченность счастья были сопоставимы со смертью – по крайней мере, смертью некой его части. Можно говорить том, что он знал о своей смерти, пусть не физической, а эмоциональной, пусть не так, как это случилось на самом деле, но он ее не просто предчувствовал, он словно шел ей навстречу. Однажды Боб сказал жене о Кристине: *Я не могу без нее жить* [1]. И это была не просто фигура речи, это была правда.

Еще в аэропорту Джордж, наблюдая за расстающейся влюбленной парой, почувствовал это: *Но это была беда для него, мука. Хуже всего, что он мог вообразить. Было яснее ясного: она улетала, чтобы найти себя. Никаких сомнений. А он терял себя. Уже был похож на одну из этих потерянных душ – на транзитного пассажира, каких встречаешь в аэропортах. Нет своего угла* [1]. Таким потерянным «транзитным пассажиром» Боб возвращался домой. По дороге из аэропорта он почти спровоцировал аварию: *Зажегся красный свет; между Бобом и светофором не было ни одной машины, только ярдов пятьдесят дороги. Но он не притормозил, наоборот – в первый раз внезапно ускорился. В первый раз понесся как лихач. <...> Боб нажал на акселератор, потому что увидел возможность. Голову даю на отсечение. Потому что увидел: автофургон вот-вот перегородит улицу точно стеной. Ошибка? Не заметил красного света, думал о другом? Нет. Я тренированный наблюдатель. Наблюдать – моя специальность. Он нарочно ускорился, он знал, на что идет* [1]. Беспристрастно, как истинный детектив, во всех деталях рассказчик повествует, что Боб искал смерти, хотя в этот раз он ее избежал.

Боб не сразу поехал к жене, сначала он направился на съемную квартиру, где они жили с любовницей, как раненое животное, которое ползет в свое логово зализывать раны. Выходя оттуда, *он двинулся к калитке, ничего не видя <...>. Казалось, мог пройти и сквозь меня. Полное впечатление, что уже не человек, а призрак* [1]. Джордж говорит о нем следующее: *Я думаю, он проделал три мили до Уимблдона, понимая, что это в последний раз* [1]. В данном эпизоде автор в очередной раз подчеркивает, что герои предчувствуют уготованную им участь и безропотно следуют туда, куда их ведет судьба.

В таком настроении обреченности и конца (*Он остался – оставил себя, считая за мертвого* [1]) Боб вернулся домой, где его ждала уже не любимая им женщина, где вкусно пахло приготовленным ужином, где от него ждали

поступков, а он был не способен что-то предпринять: *А он и правда улетел вместе с ней [Кристиной]. Все равно, что улетел. Был не здесь, а там, с ней, наверху (Сара, думаю, тоже это увидела). В спасительной вышине. Здесь, внизу – только его безжизненное тело* [1]. Для описания состояния Боба автор использует короткие отрывистые фразы – они как неравномерное дыхание человека, который находится в крайне эмоциональном, даже загнанном, состоянии, и сердце у него отчаянно колотится.

Эффект, на который так рассчитывала Сара, не достигнут. Ее желание, чтобы дома было все, как прежде, тщетно. Ни манящий запах теплого ужина, ни теплая домашняя атмосфера, ни прелесть красавицы-жены на эту тень, в которую Боб превратился, не подействовали. У призраков нет чувств: их обоняние не улаживают запахи, глаза не радуется красота. Эффект оказался противоположным: герой еще острее почувствовал, насколько все здесь чужое и далекое, будто из другой жизни: и дом, и жена, и их брак, и запах ужина. *Что такое запах? – размышляет рассказчик. – Он приходит откуда-то издалека, из давнего времени. Он должен делать свое дело вопреки всему. Он должен через ноздри послать сигнал желудку, чтобы овладеть органом, который находится рядом с желудком. Но у Боба словно бы не осталось ничего внутри – опустошен, выпотрошен. И она это видит. Он, может быть, надеялся спастись, вернуть себе жизнь. Вот почему он здесь. Волшебная палочка, волшебное зелье. Что такое запах? Но поздно – он слишком далеко зашел. И она это видит. А что у нее в руке? Отнюдь не волшебная палочка. Она это видит. Он знает, что она это видит. Он знает даже, что не спастись сюда пришел* [1]. Подобное акцентирование запаха является аллюзией на прустовское печенье «Мадлен», цепь ассоциаций, которые переносили героя романа «По направлению к Свану» в его счастливое и беззаботное детство. Но горькая ирония анализируемого романа такова, что в данном случае чуда не произошло. Давно знакомые запахи не вернули призрака к жизни: внутри у Боба все выгорело, и он сам понимал, что пришел сюда не в поисках утраченной жизни, а ради обретения окончательного покоя.

И тут происходит то, к чему Боб стремился весь вечер: *Кто к кому движется? Оба они друг к другу. Ни он не мешкает, ни она. Как будто фильм крутят назад: жертва бросается навстречу удару, который ее сразил. Трюк, прием. <...> Участвовало двое. На него тоже что-то нашло. И, разумеется, она без всякой практики, без тренировки <...> безошибочно нашла точку – ту самую, единственную. Не целясь, не примеряясь – без промаха, даже ребро не задела. Что-то берет над нами власть. Что-то словно вело ее руку. Да, она это сделала. Схватила нож. Это случилось. Ни она не могла заранее знать, ни он. Этого никогда не знаешь. Пятилетняя девочка в ателье моего отца, у вазы с цветами* [1].

Данная ситуация перекликается с рассказом Ромеша Гунесекеры (р. 1954) «Дикая утка» («Wild Duck», 1992). Отец собирается взять сына-подростка на утиную охоту и мысленно представляет себе предстоящие

события: *Last Sunday he had taken his rifle apart, cleaned and oiled every inch of it. At that time the teal, with his victim among them, would have taken to the skies: bird and bullet propelled towards each other by some inner compulsion. <...> the intersection of the two flight paths – bullet and bird – was preordained in their two lives, it was only a matter of inking in the lines. He felt a delicious sense of destiny.* ‘В прошлое воскресенье он расчехлил свое ружье, почистил и смазал его. В то же самое время стая птиц, и жертва среди них, взлетела в небо: птица и пуля стремились друг к другу волей некоего необъяснимого влечения. <...> пересечение двух полетов – пули и птицы – было заранее предопределено, и встреча двух жизненных путей неумолимо приближалась. Он чувствовал сладкий вкус судьбы’ (Перевод мой. – В. М.) [6].

Таким же образом, как птица и пуля, сошлись Боб и нож, словно эта встреча была предопределена. Как и в рассказе «Дикая утка», в данном романе также присутствуют две траектории, которые в определенный момент должны были пересечься. Читатель не может избавиться от чувства неизбежности и фатальности в судьбе героев: весь вечер Боб предчувствовал неминуемую гибель и добровольно стремился к ней. Что касается Сары, то ее роль словно второстепенна – на первый план выходит нож, который утрачивает традиционную роль орудия убийства, ибо становится полноценным участником событий; не Сара управляет ножом, а нож ведет ее за собой – писатель намеренно рисует картину смены субъекта, коим теперь становится нож, а не Сара. Именно Боб и нож – два главных игрока в этой сцене, это им судьбой уготовано встретиться. Кто содействует этой встрече – не суть важно. Таким образом, Г. Свифт создает некую перевернутую, или «зеркальную», реальность: жертва не убегает, а, наоборот, идет навстречу гибели, исполнитель подчинен воле орудия убийства. Происходит также обмен ролями: в жертву писатель превращает именно Сару, которая оказалась вовлеченной в предначертанную судьбой встречу Боба и ножа. Благодаря этому эффекту читатель оказывается на стороне Сары, у которой впереди не только долгое тюремное заключение, но и раскаяние без возможности получить прощение и обрести успокоение. Дело не в том, простил бы ее Боб или нет (снова читатель сталкивается с условным наклоном), но способна ли она сама простить себя.

Детектив Джордж не раз задумывается над вопросом, почему он ничего не предпринял, чтобы предотвратить трагедию, ведь он ее предчувствовал – за этим также стоит провидение: *А я просто следовал за ним [Бобом] до угла, смотрел, потом уехал. Он не был бы там, где сейчас. И она бы не была* [1]. Возможно, он интуитивно чувствовал, что не в состоянии помешать тому, что должно было произойти.

Примечателен эпизод, когда Сара принесла Джорджу фотографии своего мужа и его любовницы, чтобы тот впоследствии смог их узнать: он молча их рассматривал, представляя, в какой момент были сделаны снимки – до или после начала романа, кто был по ту сторону объектива, какие чувства испытывали и «модели», и фотографы. Джордж пытался разобраться, что

свело этих людей вместе. Сара тоже склонилась над фотографиями – именно их она принесла, почему? Других не было или она не захотела взять иные – отчетливый снимок мужа и немного расплывчатый любовницы? У Джорджа в голове промелькнула мысль: *Но я знал (я так думаю), что на уме у нас обоих. Вот они на моем столе – как отобранная пара. А мы с ней арбитры. Подходят они друг другу? Чета? Так ли предопределено?* [1] Автор сам использует это слово *предопределено*. Но кому и что предопределено – Саре и мужу, мужу и любовнице или Саре и Джорджу? Или, как показывает сам Г. Свифт, каждому предрешено, но что-то свое. Стоит привести комментарий М. Какутами о том, что Г. Свифт «медленно раскрывает все скрытые мотивы и импульсы, которые объединяют жизни» [7] главных героев. В дискуссиях о произведении высказывалось и такое мнение, что автор повествует в романе о «жизнях, которые кто-то контролирует» [8].

Ощущение перста судьбы не покидает Джорджа, он непрерывно прокручивает в голове события двухлетней давности и задается вопросом: *Как мы выбираем? Просто встречаемся, расходимся, идем своими дорогами. Тут ни законов, ни правил* [1]. Можно добавить: по крайней мере, ни законов, ни правил, контролируемых людьми. Не единожды герой задумывается, *как быть, если жизнь ставит что-то на твоём пути? Отрицать? Зажмуриться, повернуться спиной? Сделать вид, что ошибся дверью? Это не мне, это кому-то еще... Как это бывает? Как мы выбираем? Кто-то входит в нашу жизнь, и мы уже не можем жить без него. Но жили же раньше... <...>. Но как это бывает? Мы говорим: созданы друг для друга, предназначены друг для друга. Когда я был мальчиком, <...> моя бабушка Нора часто говорила: «Для каждого мальчонки есть своя девчонка»* [1]. В этом высказывании бабушки героя и скрыт тот смысл, который вложил сам писатель: каждому свое. Все герои Г. Свифта, словно марионетки: они подвластны воле дергающего за ниточки кукловода. В подтверждение хотелось бы привести слова М. Какутами, который пишет, что «поднимая вопрос выбора, Г.Свифт тем самым подчеркивает ту роль, которую иррациональное играет в нашей однообразной повседневной жизни» [7].

Российский литературовед С. А. Стринюк констатирует, что познающий, страдающий и сомневающийся человек – одна из главных тем в творчестве Г. Свифта [9]. Как нам видится, именно таким и предстает рассказчик романа «Свет дня». Повествование от первого лица в произведениях современных писателей – это всегда «сосредоточение внимания на судьбе отдельной личности и ее повседневных буднях, глубокий и утонченный психологизм, тенденция к субъективному повествованию» [10, с. 3], – указывает Т. А. Полуэктова. Преимуществом повествования такого типа выступают более доверительные «отношения» между рассказчиком и читателем. Проза же становится исповедальной и рефлексивной. Откровенный и доверительный характер повествования, с одной стороны, и размышления о бытии, выборе, ответственности, предопределенности – с другой, позволяют отнести роман «Свет дня» к исповедально-философскому жанру.

Исследователь Х. Ли дает похожую характеристику героям Г. Свифта: они терзаемы вопросами, на которые нет ответов: об истории, прошлом, любви, ответственности [11].

Говоря об исповедальном характере современного английского романа, О. Джумайло отмечает: «Спецификой исповедально-философского романа на современном этапе становится интерес к комплексу эпистемологических вопросов, обращенных к осмыслению жизненного опыта как опыта боли и ранимости. Фиксация на физическом и психологическом (часто трансгрессивном) переживании боли вырастает из представления о насилии, случайности, катастрофичности бытия и трагической хрупкости человека» [12, с. 354]. Именно такими хрупкими и незащищенными перед лицом судьбы и предстают герои романа Г. Свифта. Сделав свой выбор, пусть неосознанный и вынужденный, они обречены на неизбежную боль, бесконечное самобичевание, маниакальное прокручивание в голове момента трагедии, которое перерастает в навязчивую идею.

Стиль романа отличается сдержанностью и лаконизмом, но эта книга не отпускает читателя и после прочтения. Есть в ней что-то магическое – как на уровне содержания, так и стилистики. Дж. Вуд пишет, что «удовольствие от книги, нежно лелеемое, вызревает со временем, но оно учит искусству медленного и внимательного чтения, совершенствуясь вместе с повествованием. Даже у плоского объекта есть углы. То тут, то там читатель замечает, с какой тщательностью Свифт подбирает слова для своего рассказчика. Так появляется мимолетный лиризм» [13]. Размышляя в одном из интервью о своей творческой манере, Г. Свифт признается: «Мое понимание письма в том, что мы имеем дело с чем-то, что находится за пределами слов. Слова не есть самоцель творчества. Они служат для передачи чего-то. Именно по этой причине лучшие слова – это те, которые наименее заметны, потому что они прозрачны. Сквозь них видны чувства» [2].

Таким образом, роман «Свет дня» – пример современного исповедально-философского произведения, в котором поднимаются вопросы смысла жизни, выбора, ответственности за него, а также прослеживаются фаталистические мотивы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Свифт, Г.* Свет дня / Г. Свифт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://readfree.ru/book/C591>. – Дата доступа : 26.04.2016.
2. *Birnbaum, R.* Author interview. Graham Swift / R. Birnbaum [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.identitytheory.com/graham-swift/>. – Date of access : 22.03.2017.
3. *Winnberg, J.* An Aesthetics of Vulnerability. The Sentimentum and the Novels of Graham Swift / J. Winnberg. – Goeteborg : Goeteborgs universitet, 2003. – 214 p.
4. *Bradford, R.* The Novel Now : Contemporary British Fiction / R. Bradford. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2007. – 264 p.

5. *Rennison, N.* Contemporary British Novelists / N. Rennison. – Abingdon : Routledge, 2005. – 160 p.
6. *Gunesequera, R.* Wild Duck / R. Gunesequera [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.daria.no/skole/?tekst=2894>. – Date of access : 12.04.2017.
7. *Kakutami, M.* Books of the times; A Lovesick Gumshoe Who Is Willing to Wait / M. Kakutami [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.nytimes.com/2003/05/02/books/books-of-the-times-a-lovesick-gumshoe-who-is-willing-to-wait.html>. – Time of access : 16.03.2017.
8. *Quinnmay, A.* Nobody's Perfect / A. Quinnmay [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.nytimes.com/2003/05/04/books/nobody-s-perfect.html>. – Time of access : 16.03.2017.
9. *Стринюк, С. А.* Субъективная проза Грэма Свифта: проблема характера и концепция личности в романе «Водоземье» / С. А. Стринюк [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/subektivnaya-proza-grema-svifta-problema-haraktera-i-kontsepsiya-lichnosti-v-romane-vodozemie>. – Дата доступа : 22.03.2017.
10. *Полуэктова, Т. А.* Жанровые формы романов Берил Бейнбридж : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Т. А. Полуэктова. – Красноярск, 2011. – 223 л.
11. *Lee, H.* Someone to watch over you / H. Lee [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.theguardian.com/books/2003/mar/08/bookerprize2003.fiction>. – Date of access : 22.03.2017.
12. *Джумайло, О. А.* Английский исповедально философский роман 1980–2000 гг.: дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / О. А. Джумайло. – Ростов н/Д, 2014. – 395 с.
13. *Wood, J.* How's the Empress? / J. Wood // London Review of Books. – Vol. 25. – № 8. – 17 April 2003 [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.lrb.co.uk/v25/n08/james-wood/hows-the-empress>. – Time of access : 26.04.2016.

The article deals with the novel *The Light of Day* by the contemporary British writer Graham Swift. The novel belongs to the confessional-philosophical genre, which is proved by its frank and confidential narrative, as well as by the epistemological questions of being, choice, responsibility and predestination raised by its characters. Being the key one in the novel, the predestination motive is in the limelight of the research. Besides, the author analyzes the novel's fatalistic motives and stresses the intervention of the irrational and inexplicable in the mundane life of the characters.

*Поступила в редакцию 29.11.17*

**Л. В. Первушина**

## НОСТАЛЬГИЯ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЛАВЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-ЭМИГРАНТОВ В США

В данной статье рассматриваются особенности феномена ностальгии и ее репрезентация в творчестве писателей славянской эмиграции США. Представлены различные виды ностальгии, выявляется ее нравственный смысл, анализируется проявление