

Гринштейн А.Л.

**ЗАБЛУДИТЬСЯ ВО ВРЕМЕНИ:  
ЧЕЛОВЕК КАК СЮЖЕТ, КНИГА КАК ПЕРСОНАЖ  
В «ТРИНАДЦАТОЙ СКАЗКЕ» Д. СЕТТЕРФИЛД<sup>1</sup>**

*Независимый исследователь  
Самара, Россия, grinshtein@yandex.ru*

*Аннотация.* Для романа британской писательницы Д. Сеттерфилд характерны игра смыслов и значений, постоянное соскальзывание от факта к вымыслу, размывание границ между фикциональным и документируемым, проблематизация самого понятия достоверности. Повествование выступает в романе не как отражение действительности и не как способ ее постижения, но как средство скрытия и искажения реальности и, одновременно, сотворения новой реальности. Вселенная, созданная в романе Дианы Сеттерфилд, превращается в своеобразный лабиринт, в котором переплетаются времена, истории, судьбы.

*Ключевые слова:* персонаж; сюжет; тайна; художественное время и пространство; книга; Д. Сеттерфилд.

Поступила: 01.05.2019

Принята к печати: 20.05.2019

Grinshteyn A.L.

**Losing your way: A person as a story, a book as a character  
in the «Thirteenth tale» by Diane Setterfield**

*Independent researcher,  
Samara, Russia, grinshtein@yandex.ru*

*Abstract.* Play of meanings and senses, constant shifts from fact to fiction, blurring the border between the fictional and the verified and hence questioning the very notion of truthfulness are typical of the novel by the British author Diane Setterfield.

---

<sup>1</sup> © А.Л. Гринштейн, 2019.

Storytelling fails to reflect or perceive reality, it rather conceals and distorts reality, thus creating a new one. The world of the novel becomes a sort of labyrinth overlapping and merging times, stories and histories.

*Keywords:* character; story; mystery; time and space in literature; book; Diane Setterfield.

Received: 01.05.2019

Accepted: 20.05.2019

Вышедший в 2006 г. дебютный роман британской писательницы Д. Сеттерфилд (р. 1964) «Тринадцатая сказка» быстро стал бестселлером, что во многом и определило его неоднозначную репутацию у литературоведов и критиков. О романе пишут главным образом в контексте эволюции литературной готики [Sabiela et al., 2017; Oliver, 2011; Heilmann, Llewellyn, 2010; Horner, 2010; Ишимбаева, 2017, 2016; Полтанова, 2014; Гринштейн, 2018]. Эта статья пытается обойти стороной готические, псевдоготические и даже антиготические аспекты произведения, сосредоточившись преимущественно на механизмах создания атмосферы неопределенности, (в) не-реалистичности, в первую очередь за счет игрового обращения к мотивам и образам, связанным с литературой, чтением, а также образования специфического пространственно-временного континуума.

Уже название романа, «The Thirteenth Tale», обманчиво и двусмысленно. Отметим прежде всего, что английское слово *tale* не содержит (или почти не содержит) семантики «сказочности», фантастичности, нереальности, которая видится основной в русском слове *сказка*; более того, оно не содержит и противопоставления слову «история». Современные английские словари, достаточно единодушно определяя *tale* через *story*<sup>1</sup>, настаивают вовсе не на разграничении правдивого и выдуманного, но на искусной нарративной обработке, художественной оформленности, литературности.

В романе Дианы Сеттерфилд слова *tale* и *story* демонстративно позиционируются как взаимозаменяемые синонимы («Я поглощала описания кровавых битв – вполне приемлемое для детей чтиво, по мнению родителей девятнадцатого века, – и готические

<sup>1</sup> «A fictitious or true narrative or story, especially one that is imaginatively recounted», [Tale, 2019].; «A story, especially one that might be invented or difficult to believe» [Tale, 2017]; аналогичные определения дают и словари Макмиллан и Вебстер-Мириам.

романы о призраках, которые наверняка не заслужили бы родительского одобрения»<sup>1</sup> [Сеттерфилд, 2017, с. 22]. «И мне стало ясно, что отныне я накрепко связана с этой историей. Совершенно случайно я наткнулась на главную тайну, на самую суть того, о чем должна была написать в своей книге»<sup>2</sup> [там же, с. 67]. «Доктор Модели радушно принял троицу и внимательно выслушал рассказ обоих Джемсонов. Они начали издалека – с распахнутых настежь ворот и дверей, затем перешли к раздражающе регулярным исчезновениям кастрюль и, наконец, добрались до кульминации: похищения ребенка вместе с детской коляской»<sup>3</sup> [там же, с. 123]. «Продолжение не следует. Что это – одно из ранних воспоминаний мисс Винтер? Или просто игра воображения? Фантазия девочки-сироты, пытающейся заполнить пробел в той области своей памяти, где должна быть запечатлена ее мать? Тринадцатая сказка. Финальная, знаменитая, незавершенная история. Я читала ее и плакала» [там же, с. 438]<sup>4</sup>.

Обратим внимание на то, что русский перевод не стремится передать обыгрывание тонких различий в семантике *tale* и *story*. Вместе с тем в романе Д. Сеттерфилд нарочитое отождествление *tale* и *story* оказывается обманчивым, причем игра с противопоставлением / разграничением / отождествлением соответствующих понятий и явлений становится важной частью авторской стратегии, отражая характерные для романа Д. Сеттерфилд постоянное соскальзывание от факта к вымыслу, размытие границ между функциональным и документируемым, проблематизацию самого понятия достоверности.

<sup>1</sup> «I read glory *tales of historic heroism* that nineteenth-century parents thought were suitable for children, and *gothic ghost stories* that were surely not» [Setterfield, 2007, p. 14] (Здесь и далее курсив мой. – А. Г.).

<sup>2</sup> «Now I knew I was tied to the *story*. I had stumbled upon the heart of the *tale* that I had been commissioned to tell» [Setterfield, 2007, p. 52].

<sup>3</sup> «Dr. Maudsley welcomed the trio and listened attentively as two of the three men recounted their *tale*. They began with the gates left open, went on to the vexed issue of the missing saucepans and arrived after some minutes at the climax of their *story*: the kidnapping of the infant in the perambulator» [Setterfield, 2007, p. 100–101].

<sup>4</sup> «And the *story* ends there. Miss Winter's earliest memory? Or just a *story*? The *story* invented by an imaginative child to fill the space where her mother ought to have been? The thirteenth *tale*. The final, the famous, the unfinished *story*. I read the *story* and grieved» [Setterfield, 2007, p. 401].

Представление об этой игре, связанной с размыванием семантики слов *tale* и *story* как средством (или проявлением) демонстративного разрушения грани между фикциональным и «подлинным» и, следовательно, между литературой и жизнью, дает хотя бы разговор между Маргарет и Видой Винтер, в котором знаменитая писательница и ее (будущий) биограф определяют условия своего сотрудничества. Маргарет, заинтригованная обещанием Виды Винтер (наконец-то) сказать правду, упрекает писательницу в обмане: Вида Винтер в каждом интервью придумывает себе новую биографию, новую жизнь: «Сразу после выхода в свет новой книги она обычно устраивала в одном из харрогейтских отелей встречу с несколькими журналистами и, принимая их в номере поочередно, излагала каждому оригинальный вариант своей биографии. За ее жизнь подобных историй должно было накопиться много десятков, если не сотен. С полдюжины их попалось мне на глаза даже при беглом просмотре газет» [Сеттерфилд, 2017, с. 44]. Вида Винтер вовсе не считает стремление к правде достоинством; она, по ее словам, совершенно не понимает, почему в обществе так ценятся правдивость и вежливость. Более того, сочинение историй о себе, выдумывание биографий для Виды Винтер – часть работы писателя, и именно фикциональность отличает ремесло писателя от всех иных видов языкового творчества:

«Она пожала плечами:

- Это моя профессия. Я рассказчица.
- А я биограф и привыкла работать с фактами....
- Но ведь это жуткая скука! Не хотела бы я быть биографом.

Вы никогда не задумывались о том, что правда много выиграет, будучи изложена посредством историй?

– Только не таких историй, какие вы рассказывали до сих пор» [там же, с. 59].

«Рассказывание историй» предстает здесь в первую очередь как творческий акт, прямо противопоставляемый сухому и беспристрастному изложению фактов, которым должен заниматься биограф. Однако именно Маргарет, по словам Виды Винтер, была выбрана на роль биографа писательницы по той единственной причине, что в одном из своих немногочисленных биографических очерков она продемонстрировала личное, пристрастное отношение к рассматриваемой проблеме. Более того, на протяжении повествования, изложения событий из своей жизни Вида Винтер неодно-

кратно будет спрашивать Маргарет о *ее* истории (см., в частности, главу с показательным названием «Everybody has a story»), понимая под «историей» не просто какой-то набор фактов, но именно факты, связанные с некой тайной и, одновременно, важные для понимания человека.

Таким образом, понятие *story*, как видно и из приведенных выше цитат, связано с тем художественным отображением (включая и потенциальное преображение, вплоть до фальсификации) реальности, действительности, которое словари скорее закрепляют за словом *tale*. *Tale*, напротив, воспринимается преимущественно как часть некой *story*, ее фактуальная основа. Строго говоря, фабула «Тринадцатой сказки» сводится к поискам недостающей (thirteenth) *tale*, без которой *story* не может обрести целостность и завершенность, причем способом и средством поиска (обретения, создания, рождения) этой *tale* становится повествование Виды Винтер, рассказывание *story*.

Поиски эти проводятся сразу на нескольких уровнях, причем разграничить эти уровни, как и различные варианты поиска, столь же невозможно, сколь и необходимо: они затрагивают разных персонажей, интенции которых не совпадают; это несовпадение и создает ту игру смыслов и значений, которую мы отмечали как художественную доминанту романа Д. Сеттерфилд. Во-первых, на сюжетном и фабульном уровне необходимо отметить загадку отсутствующего тринадцатого произведения в книге Виды Винтер, первоначально озаглавленной «Thirteen Tales of Change and Desperation»<sup>1</sup>. Отсутствие недостающей сказки производит на Маргарет, ощущающую себя при чтении книги (и других произведений Виды Винтер) в давно, казалось, забытом качестве наивного читателя, неожиданно сильное впечатление, отчасти предопределяя ее интерес к Виде Винтер и, соответственно, согласие выступить в качестве биографа, т.е. выслушать рассказываемую писательницей историю жизни (*life story*). Таким образом, связанная со сказкой загадка превращается в ключевой момент, в повод для появления (создания) «Тринадцатой сказки» – уже не истории из

<sup>1</sup> «Тринадцать сказок о переменах и потерях». Разумеется, в романе Д. Сеттерфилд речь должна идти «Тринадцати рассказах...» или «Тринадцати повестях...», но мы вынуждены использовать здесь и далее уже ставшее традиционным обозначение «сказка» для «*tale*».

сборника Виды Винтер, но истории, формирующей сам роман Д. Сеттерфилд. На протяжении всего романа Д. Сеттерфилд присутствие этой загадки неоднократно упоминается, что придает ей в некоторой мере символический характер. С одной стороны, в последующих изданиях книги Виды Винтер число опущено: «Тринадцать сказок о переменах и потерях» превратились просто в «Сказки о переменах и потерях», что не мешает даже тем читателям, которые хорошо знакомы с Видой Винтер и ее секретами, с нетерпением и надеждой ожидать появления этой недостающей сказки или хотя бы прояснения тайны, с ней связанной. Так, несвойственное ему любопытство проявляет поверенный Виды Винтер; обычно сдержаный, он не может устоять перед искушением хотя бы попытаться приподнять завесу тайны<sup>1</sup>. Аналогично доктор, образец рациональности и здравого смысла, излечивающий заболевшую вследствие неумеренного потребления готической и романтической литературы Маргарет с помощью дозированного чтения детективных рассказов А.К. Дойля, на мгновение превращается в безрассудного (наивного) читателя. И даже традиционно скрытная и невозмутимая экономка Джудит пытается скрыть за иронией по отношению к доверчивым читателям собственный интерес к загадочной истории.

Вместе с тем «исчезнувшая» сказка, или, точнее, типографская ошибка, сделали первое издание «Сказок» библиографической редкостью, придав этой книге дополнительную ценность: как будет показано чуть позже, для романа Д. Сеттерфилд важным оказывается разграничение книги как артефакта и произведения как реализации истории<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Вслед за В.Э. Вацуро [Вацуро, 2002, с. 182] мы считаем необходимым разграничивать тайну, связанную с непознаваемым, мистическим, как черту поэтики готического романа, и загадку, имеющую рациональный характер и характерную для детектива. Для романа Д. Сеттерфилд принципиально важным становится акцентированное столкновение, со- и противопоставление двух этих художественных феноменов, которое осуществляется в том числе и за счет постоянного обыгрывания различий между таинственностью и загадочностью.

<sup>2</sup> Ср., например, упоминание «Джейн Эйр» как *story*, которая имеет, по мнению гувернантки Эстер, явный терапевтический эффект (в главах «За самшитовым кустом» [Сеттерфилд, 2017, с. 193] и «Дневник и поезд» [там же, с. 355]), и недоумение той же Эстер по поводу исчезающей и вновь появляющейся *книги* Бронте (главка «Дневник Эстер»). См. также задачу с уничтожением книг, которую Вида Винтер предлагает решить Маргарет (глава «Джейн Эйр и печь»)

Таким образом, название романа Д. Сеттерфилд становится вполне символическим, поскольку наполняется целым комплексом различных, порою перекликающихся, но иногда и противоречавших друг другу, вступающих в сложную игру взаимодополнений, притяжений и отталкиваний смыслов и значений.

Прежде всего, это словосочетание, разумеется, отсылает к утраченному (нереализованному) названию книги рассказов Виды Винтер. Вместе с тем тринадцатой сказкой в романе становится и сама история Виды Винтер, ее подлинная история, выступающая одновременно и как результат, завершение поисков, которые ведет Маргарет, и как причина наррации, источник самого желания Виды Винтер сказать правду. Более того, это стремление рассказать правду позиционируется в романе (или, во всяком случае, декларируется Видой Винтер) вообще как источник всего ее творчества (это видно, в частности, в главе «Кабинет Диккенса», в которой Вида Винтер объясняет свою творческую плодовитость желанием приглушить воспоминания, забыть свою собственную историю). Своего рода «тринадцатой сказкой» становится и история Маргарет, которая превращается из истории поисков «настоящей» Виды Винтер в сюжет об обретении подлинной Маргарет, и, в конечном итоге, вообще любое повествование, любая история, любой сюжет.

Маргарет живет в мире книг, у нее нет иных собеседников (во всяком случае в пространстве романа), книги становятся для нее и содержанием жизни, и самым надежным (если не единственным) источником, формирующим ее представление о мире, и важнейшей ценностью. Отчетливо это проявляется в главе «Джейн Эйр и печь», где Маргарет признается (не Виде Винтер, но самой себе и, разумеется, читателю), что любит книги больше, чем людей. Сама задача, которую Вида Винтер ставит перед Маргарет, носит отчетливо «книжный», литературный характер: очевидна ее связь с теми дилеммами, которые решают герои «классических» романов; в первую очередь, конечно, вспоминается задача о китайском мандарине в «Отце Горио» Бальзака, но также и соответствующие вопросы у Достоевского и А. Жида,

Реальность, действительность, возникающая из книг, может иметь какие-то точки соприкосновения, совпадения с «обычной» реальностью, но подобное совпадение воспринимается скорее как случайное, едва ли не чудесное. Так, еще в школьные годы Маргарет, постигающая жизнь главным образом из художественных

произведений, искренне поражается и восхищается всякий раз, когда те или иные персонажи «переходят» из мира книг, мира, в котором она привыкла жить, в мир школьных уроков: «Иногда на уроке истории упоминались люди и события, уже знакомые мне благодаря запойному, но беспорядочному чтению. «Карл Великий? – озадаченно размышляла я. – Неужели это мой Карл Великий – тот самый, о котором я читала в магазине?» В таких ситуациях я теряла дар речи, потрясенная неожиданным соприкосновением двух миров, казалось бы не имевших между собой ничего общего» [Сеттерфилд, 2017, с. 22].

Забегая вперед (Вида Винтер этого бы не одобрила), отметим тщательно выделяемую времененную дистанцию между реальностью, создаваемой книгами, и «обычной» реальностью; связь литературы с прошлым настойчиво акцентируется на протяжении всего романа. Так, Маргарет несколько раз упоминает о том, что читает (как и ее отец) только старые произведения, в библиотеке Виды Винтер она с удовлетворением отмечает отсутствие иных современных книг, кроме романов самой писательницы. Поместье Анджефилд, куда отправляется Маргарет, чтобы лично увидеть место, где некогда разворачивались описываемые Видой Винтер события, и верифицировать ее рассказ, предстает перед читателем в первую очередь как пространство, уже знакомое ему по готическим романам; в главе с показательным названием «Руины» описывается не столько поместье, сколько ощущение странности, таинственности, необычности.

Сама Маргарет фиксирует свое восприятие незнакомого места сквозь призму литературы, вновь отмечая разрыв между знакомым, но исчезнувшим прошлым и незнакомым и потому тревожным настоящим: «Йоркшир я знала только по книгам, причем это были по преимуществу романы, написанные более ста лет назад. За городской чертой приметы современности попадались нечасто, и я легко могла себе представить, что путешествую не только в глухую провинцию, но одновременно и в прошлое» [там же, с. 48].

Не случайно обозначения либо маркеры времени, те или иные отсылки к течению времени (в первую очередь, разумеется, связанные с темой прошлого, темой памяти, но также и с мотивом разрушения и упадка) содержатся в названиях доброй трети главок романа: «Demolishing The Past», «December Days», «The Eternal

«Twilight», «Angelfield Again», «After Hester», «After Charlie», «Ruin», «And So We Began...», «Happy Birthday» и т.д.

При этом в самом начале практически каждой главки, независимо от того, связано ли оно с сюжетной линией, посвященной Маргарет, или с событиями внутри истории, рассказываемой Видой Винтер, содержится указание на время либо обозначение времени; явная избыточность этих обозначений приводит к тому, что именно время превращается в ведущую тему романа Д. Сеттерфилд – и главного актора происходящего в романе действия.

Так, разрушение (миро) порядка, важнейший мотив истории, рассказываемой Видой Винтер<sup>1</sup>, предстает в романе Дианы Сеттерфилд в первую очередь как череда изменений во времени. Маргарет, приехавшая в поместье Анджелфилд спустя много лет после уничтожившего его пожара, видит не просто развалины, но именно следы разрушений, несущие в себе отметки времени; Эстер, приехав в Анджелфилд, замечает не просто упадок, но действие безжалостного времени; сами обитатели поместья, отмечая неблагоприятное воздействие времени на состояние дома<sup>2</sup>, одновременно боятся перемен, предполагающих нарушение сложившегося уклада, привычного течения времени: «*После* трагической истории с фигурным садиком Джон стал *уже* не тот, что *прежде*, а в свете грядущих перемен он окончательно ушел в себя, *часами* просиживая в одиночестве и предаваясь мрачным раздумьям. Его пугало появление новой пары глаз в этом доме, где *годами* никто ни за кем не приглядывал. В этой связи Джон-копун предвидел большие проблемы» [Сеттерфилд, 2017, с. 171]<sup>3</sup>.

Попытки воссоздания гармонии, предпринимаемые гувернанткой Эстер, безуспешно стремящейся придать (вернуть?) ста-

<sup>1</sup> См. хотя бы названия главок: «Руины», «Могилы», «Он исчез!», «Крушение», «Вечные сумерки», «Окаменевшие слезы», «Разрушая прошлое», «Останки»; ср. также название книги Виды Винтер, «Сказки о переменах и потерях».

<sup>2</sup> Например: «...the pile of junk that had accumulated there the way junk does over the decades» [Setterfield, 2007, p. 149] («...под грудой хлама, накопившегося здесь за долгие годы [Сеттерфилд, 2017, с. 172]), – и мн. др.

<sup>3</sup> «*Since the incident with the topiary garden, John had not been the same, and now, with the coming of this new change, he spent hours alone, brooding over his own fears and concerns for the future. This incomer meant a fresh pair of eyes, a fresh pair of ears, in a house where no one had looked or listened properly for years*» [Setterfield, 2007, p. 149]. Обратим внимание на обилие маркеров времени в этом отрывке.

рому дому и жизни его обитателей некую упорядоченность, также изображаются прежде всего с помощью временных маркеров. Уже первая одержанная Эстер победа, связанная со стремлением добиться соблюдения распорядка питания, предстает как победа времени над пространством: девочки, привыкшие свободно перемещаться по дому, в пространстве, которое они считают своим, обнаруживают запертными не только кухню, но и все входы и выходы, что приводит неизбежному восстановлению (на самом деле созданию, возникновению, рождению) упорядоченного жизненного уклада, нормального (и воспринимаемого близнецами как аномальное) течения времени, а в конечном счете – и к изменению всей их жизни: «Наступила ночь, весь дом спал. Кроме нас. Давнишние попытки Миссиз приучить нас к тому, что ночью полагается спать, провалились точно так же, как и все другие ее попытки к чему-либо нас приучить... Такова была первая ночь; Эстер одержала победу... И это было только начало... Прошло всего несколько дней, и у нас уже были регулярные приемы пищи, регулярные отходы ко сну и регулярные подъемы по утрам. А еще через несколько дней мы имели чистые тапочки для ходьбы по дому и начищенную обувь для прогулок на улице» [Сеттерфилд, 2017, с. 174–178].

Не только, как видно уже из приведенных цитат, многие персонажи романа, герои рассказываемой Видой Винтер истории – Джордж Анджефилд, слуги, Чарльз Анджефилд – теряют ощущение времени, «выпадают» из времени: «В своей тоске по Изабелле Чарли утратил всякое представление о реальности» (had no notion of day or time [Setterfield, 2007, p. 149]; не единственный случай отсутствия важных элементов оригинала в русском переводе) [Сеттерфилд, 2017, с. 171]), «В последние дни ее все чаще посещало и подолгу не покидало чувство, что с этим миром творится что-то неладное. Неоднократно она, вдруг встремившись посреди дня, обнаруживала, что несколько прошедших часов не оставили никакого следа в ее памяти» [там же, с. 221]<sup>1</sup> и т.д.

---

<sup>1</sup> «More and more often these days, and for longer and longer periods, she had the sense that something had gone wrong with the world. More than once she seemed to wake up in her head to find that whole hours had passed by without leaving a trace in her memory» [ibid., p. 196].

Особенно важно, что подобное часто происходит и с Маргарет под влиянием рассказов Виды Винтер: «Проснувшись, я не могу понять, какое сейчас время суток» [Сеттерфилд, 2017, с. 330]. Повествование, story, рассказывание заменяет, подменяет действительность, собственная жизнь перестает восприниматься как что-то важное, значительное, становится менее реальной, чем рассказываемая история. При этом подмена реальности повествованием происходит через время: «В доме мисс Винтер я никогда не смотрела на часы. Мои секунды измерялись словами, а минуты – строчками написанного текста. В среднем одиннадцать слов в строке, двадцать три строки на странице: таков был мой новый хронометраж. Через определенные промежутки времени я отрывалась от записей, чтобы покрутить ручку точильной машинки, наблюдая за длинной извилистой стружкой, неторопливо стекающей на дно мусорной корзины. Для меня каждый такой промежуток соответствовал часу» [там же, с. 312].

Если, как уже сказано выше, жизнь Маргарет сформирована книгами, то Вида Винтер, напротив, превращает «реальность» в книги, сочиняя не (только) произведения, но и собственную жизнь. В первую очередь, разумеется, речь идет о многочисленных биографиях, щедро создаваемых писательницей и при всех их различиях в передаче фактов обладающих одинаковым онтологическим статусом<sup>1</sup>, но также и о неожиданном (волшебном, сказочном) перевоплощении безымянной девочки-найденыша в Аделину Марч, которая не менее чудесным (сказочным) образом превращается в успешную писательницу Виду Винтер.

Успех своих произведений Вида Винтер объясняет их особым жизнеподобием: при всей фантастичности и изощренности фабулы события в них излагаются «правильно», от начала к концу:

« – Знаете, почему мои книги пользуются таким успехом?

– По многим причинам, я полагаю.

– Это так. Но прежде всего потому, что они имеют завязку, развитие сюжета и финал, расположенные именно в такой последовательности. Разумеется, у всех историй есть завязка, развитие и

<sup>1</sup> «..for Vida Winter they were mere throwaways. No one, I think, would have mistaken them for the truth» [ibid., p. 34] («...для Виды Винтер это были отходы литературного производства. При всем том вряд ли кто-нибудь рассчитывал найти в ее рассказах хоть крупицу правды» [Сеттерфилд, 2017, с. 45]).

финал, но они далеко не всегда следуют друг за другом по порядку. Правильный порядок – вот что важно. Вот за что читатели любят мои книги» [Сеттерфилд, 2017, с. 65]<sup>1</sup>.

Как видим, критерием «правильности» становится временная упорядоченность повествования, но никак не достоверность, правдивость, истинность, подлинность и т. п: не просто повествование отказывается быть миметичным, но, скорее, сама действительность (существующая, напомним, единственно в виде истории, *story*) строится по принципу литературного произведения. Так, Вида Винтер настаивает на том, что будет рассказывать свою жизнь (свою историю) в правильном порядке, от начала к концу; упоминание «последней страницы» еще больше усиливает уподобление (рассказываемой) действительности художественному произведению, книге:

«Я хочу, чтобы впредь больше не было скачков с одного на другое по ходу повествования. С завтрашнего дня я буду рассказывать вам свою историю в правильном порядке: сначала завязка, потом развитие сюжета и только в самом конце – финал. Все должно быть на своем месте. Никаких отступлений. Никаких забеганий вперед. Никаких наводящих вопросов. И никаких попыток заглянуть хоть одним глазком на последнюю страницу» [там же, с. 66].

В дальнейшем не только Вида Винтер будет постоянно требовать неукоснительного соблюдения этого правила<sup>2</sup>, но и сама

<sup>1</sup> «“Do you know why my books are so successful?”

“For a great many reasons, I believe.”

“Possibly. Largely it is because they have a beginning, a middle and an end. In the right order. Of course all stories have beginnings, middles and endings; it is having them in the right order that matters. That is why people like my books”» [Setterfield, 2007, p. 51].

<sup>2</sup> «Вы не забыли о нашей договоренности? – спросила она, когда я заняла свое место на стуле по другую сторону от камина. – Завязки, развития и финалы – все в правильном порядке. Никаких отступлений. Никаких забеганий вперед. Никаких вопросов» [Сеттерфилд, 2017, с. 73]. «Если бы я спросила ее об этом, предугадать ответ было нетрудно: “Мисс Ли, у нас с вами есть договоренность”. Я и прежде задавала ей вопросы, уточняя некоторые детали рассказа, и, хотя временами она снисходила до комментариев, чаще звучало напоминание о нашей первой встрече: “Никакого обмана. Никаких забеганий вперед. Никаких вопросов”» [там же, с. 136]; «Не забывайте о нашей договоренности. Никаких вопросов» [там же, с. 320].

Маргарет, осознающая во время первой своей беседы с писательницей, всю нелепость этого условия, начинает воспринимать его как естественное.

Показательно, что роман Дианы Сеттерфилд (история, излагаемая от лица Маргарет) также разделен на части, выделенные Видой Винтер в качестве обязательных компонентов художественного произведения: завязка – развитие сюжета – финал – завязка (Beginnings – Middles – Endings – Beginnings) с добавлением обозначения «постскриптум (Postscriptum)»; множественное число в сочетании с дублированием слова «Beginnings» вполне соответствует концепции писательницы, изложенной в самом начале работы с Маргарет и предваряющей описание собственной жизни, концепции, согласно которой не только все жизни, все судьбы взаимосвязаны настолько, что описание любой из них с неизбежностью превращается в многослойное повествование, затрагивающее многие судьбы, многих людей. Окончание этого пассажа явственно демонстрирует, что в концепции Виды Винтер (и в романе Дианы Сеттерфилд) судьба человека превращается в историю, а сам человек – в часть сюжета: «Рождение – это не настоящее начало. Наша жизнь с первых ее минут не является чем-то принадлежащим исключительно нам; в действительности это всего лишь продолжение чьей-то истории... В сущности, я появилась на свет как побочная линия сюжета...» [Сеттерфилд, 2017, с. 93–94]<sup>1</sup>.

Именно в библиотеке своего дома Вида Винтер рассказывает Маргарет *story / tale* своей жизни, причем этот факт постоянно упоминается (маркируется), как бы незаметно, исподволь, но многократно; явная избыточность этих упоминаний приводит к тому, что пространство наррации (позволим себе это словосочетание по аналогии с термином «время наррации») превращается в пространство библиотеки, становится вдвойне «книжным»: реальный мир, действительность, жизнь может существовать только в качестве воспоминаний, оформленных в повествование, которое протекает в библиотеке, становясь, таким образом, ее частью, ее элементом. Библиотека «присваивает» рассказ о реальности и, соответственно, саму действительность; история, которую расска-

<sup>1</sup> «A birth is not really a beginning. Our lives at the start are not really our own but only the continuation of someone else's story. <...> In fact, when I was born I was no more than a subplot» [Setterfield, 2007, p. 58].

зывает Вида Винтер, историю, которую записывает Маргарет, история, которую восстанавливает Маргарет благодаря своим изысканиям, поездкам, размышлениям, догадкам, даже истории, которые Маргарет читает в дневнике Эстер либо слышит от Аурелиуса, предстают в романе как порождение, продукт библиотеки.

Библиотека становится в романе Дианы Сеттерфилд не только местом нарратории, но и привилегированным местом действия. Постоянное упоминание библиотеки поместья Анджелфилд (и в повествовании Виды Винтер, и в дневнике Эстер) даже в тех случаях, когда это не вызвано необходимостью, приводит к ощущению того, что в библиотеке происходит большая часть событий, которые предстают как ключевые. Именно в библиотеке запирается Джордж Анджелфилд после смерти жены, причем вовсе не потому, что собирается читать: «Джордж Анджелфилд впал в пропасть. Он заперся в библиотеке и решительно отказывался выходить оттуда и общаться с людьми. Безутешный, ополоумевший от горя вдовец целыми днями сидел в библиотеке, почти не притрагивался к еде и не принимал посетителей. Он проводил там и ночи, лежа на кушетке без сна и провожая воспаленным взором проплывающую за окном луну. Так продолжалось несколько месяцев» [Сеттерфилд, 2017, с. 76].<sup>1</sup>

Как видно из этой цитаты, библиотека поместья Анджелфилд имплицитно связывается с упадком, разрушением, смертью: в библиотеке сгорает заживо Аделина Марч, остатки книжных полок библиотеки узнает на фотографии разрушенного поместья Маргарет, библиотека неоднократно упоминается при описании ветшающего и умирающего поместья, тень от выступа в стене библиотеки замечает будущая Вида Винтер в сцене, описывающей смерть Джона-копуна и т.п.

Здесь же, в библиотеке, Джорджу Анджелфилду впервые была предъявлена его дочь Изабелла, что (имплицитно) во многом и предопределило дальнейшее развитие романного действия, при-

<sup>1</sup> For her father, George Angelfield, fell into a decline. He locked himself in the library and refused point-blank to come out... Bereaved, driven half mad with grief, George Angelfield sat *all day* in the library, eating nothing, seeing no one. And he spent *his nights* there, too, on the *daybed*, not sleeping but staring red-eyed at the moon. This went on *for months*. [Ibid., p. 60]. Курсивом выделены настойчивые упоминания времени, снова связывающие в запутанный, но неразрывный узел мотивы библиотеки и времени. В русском переводе маркеры времени не так заметны.

чем в описании «знакомства» отца с дочерью и связанных с ним последующих сценах само слово «библиотека» повторяется с явной, демонстративной избыточностью. В библиотеке снова запрется (и умрет) безутешный отец после того, как столь дорогая его сердцу дочь покинет поместье<sup>1</sup>.

Столь же немотивированно и упоминание библиотеки в сцене, воспринимаемой как ключевая: Изабелла собирается на пикник (событие, предопределившее все, в частности, само рождение близнецов – но и рождение Виды Винтер), а ее брат Чарльз безуспешно пытается остановить ее – с помощью библиотеки:

– Пойдем в библиотеку, – предложил он.  
– Нет...

Он крепко схватил сестру за руку и потянул ее к двери библиотеки.

– Нет! [там же, с. 84].

Таким образом, образ библиотеки (которую некоторые, как известно, называют Вселенной) становится не только символическим, но двойственным и, рискну предположить, амбивалентным: библиотека – это место, где рождаются истории и, соответственно, появляется на свет сама действительность, место, где протекает жизнь – и одновременно место, чреватое опасностями, неразрывно связанное с упадком, разрушением, смертью [Setterfield, 2018].

Аналогичной двойственностью (правда, в этом случае, по-видимому, имеет смысл говорить уже не об амбивалентности, но о двусмысленности, амбигийности)<sup>2</sup> обладает и образ книги, которая

<sup>1</sup> По-видимому, речь все же должна идти не о библиотеке поместья, но о кабинете Джорджа Анджелфилда. Отметим расхождение между русским переводом и оригиналом: «When it became apparent to George Angelfield that Isabelle was gone, he went into his library and locked the door. He refused food, he refused visitors [Setterfield, 2007, p. 74]» («Когда Джордж Анджелфилд удостоверился, что Изабелла ушла, он заперся в своем кабинете, не принимая пищу и посетителей» [Сеттерфилд, 2017, с. 92–93]). Но вряд ли речь идет о типографской ошибке – замена обычного для романа «his study» на «his library», на наш взгляд, связана именно с позиционированием библиотеки как «пространства смерти».

<sup>2</sup> Чрезвычайно плодотворное разграничение амбивалентности (ambivalence) и двусмысленности, амбигийности (ambiguité, ambiguity) на материале французской прозы XVIII в. предложено Н.Т. Пахсарьян [Пахсарьян, 1996]. В романе Д. Сеттерфилд, на наш взгляд, обращение к образам и мотивам книги, библиотеки, рассказывания (повествования, наррации) характеризуется постоянным скользыванием от амбивалентности к амбигийности и наоборот, обыгрыванием

выступает в романе не только в качестве художественного произведения, но и как артефакт, как материальный объект. Не останавливаясь подробно на редких экземплярах книг, торговля которыми составляла основной источник дохода отца Маргарет, и на различных изданиях «Джейн Эйр» и книг самой Виды Винтер, которые Маргарет обнаруживает в библиотеке писательницы (о судьбе одного такого издания романа Бронте говорилось выше), обратим особое внимание, в частности, на страницу из «Джейн Эйр», которую Аурелиус хранит как талисман.

Если Маргарет узнает произведение по первым строчкам, то Аурелиус не дочитал роман, пересказывая его как «произведение о девочке в чужой семье». Аурелиус не воспринимает «Джейн Эйр» как художественное произведение, он не помнит имени автора, обратив лишь внимание на то, что у нее было много сестер – деталь, абсолютно не значимая для романа Бронте, но приобретающая особое значение в контексте романа Дианы Сеттерфилд, попадая в ряд многочисленных указаний (и, разумеется, псевдоуказаний), улик и псевдоулик, которые содержит история, рассказываемая Видой Винтер. Роман Бронте интересует Аурелиуса не как произведение и не как текст; его интерес к тому, чем закончилась история маленькой девочки – лишь дань вежливости, но показательно, что пересказ фабулы «Джейн Эйр», предпринятый Маргарет, превращается в аллегорическое изложение еще одной сюжетной линии, частично связанной с рассказом Виды Винтер, а частично – с событиями в жизни самой Маргарет, о которых, впрочем, она пока не знает. При этом сам Аурелиус ищет в той странице-талисмане ключ к загадке своего рождения, но обретает лишь затруднения, замешательство, хаос, беспорядок.

Маргарет пытается использовать книги аналогичным образом – и во время своих безуспешных поисков в библиотеке Виды Винтер экземпляра «Джейн Эйр» с недостающей страницей (поиски, нелепость которых она сама прекрасно понимает), и в ходе тщательного изучения ежегодников, которое сама же Маргарет достаточно быстро характеризует как напрасную потерю времени. Книга – ни в качестве произведения, ни в качестве материального объекта – не может стать ключом к тайнам бытия, но может лишь

---

различий между этими художественными стратегиями, не только в «Тринадцатой сказке», но и в недавно вышедшем романе «Once upon a river» [Setterfield, 2018].

порождать новые загадки, поскольку создаваемая произведениями (или содержащаяся в книгах) реальность соотносится с действительностью лишь особым, ей одной свойственным и лишь для нее самой постижимым образом. И точно так же художественное произведение выступает в романе Дианы Сеттерфилд не как отражение реальности и не как способ ее постижения: напротив, повествование, рассказывание становится средством сокрытия реальности, ее искажения – и, одновременно, сотворения новой реальности.

Страница из «Джейн Эйр», случайно, по неожиданно правдивому утверждению Виды Винтер, оказавшаяся в сумке среди «наследства» Аурелиуса, связана, между тем, не с загадкой рождения, которую пытается решить Аурелиус и которая будет решена Маргарет более или менее случайно, при расследовании иной загадки, иного таинственного рождения, рождения писательницы Виды Винтер. Содержащийся на этой странице отрывок, не связанный ни с одной из многочисленных сюжетных линий повествования Виды Винтер либо судьбы Маргарет, оказывается достаточно любопытным образом соотнесенным с иным важным мотивом романа Дианы Сеттерфилд. Маргарет узнает по первым же словам сцену, которая в «Джейн Эйр» является абсолютно проходной: брошенная сводным братом книга больно ранит маленькую Джейн. Этот не имеющий для основной тематики и проблематики романа Шарлотты Бронте отрывок, в котором книга выступает исключительно как материальный объект, в романе Дианы Сеттерфилд упоминается минимум дважды и, что еще более любопытно, достаточно пародийным образом перекликается с вполне иронической фразой «*Reading can be dangerous*» («Чтение может быть опасным») [Setterfield, 2007, p. 4], которую Маргарет произносит про себя, объясняя свои тщательные приготовления к чтению неожиданного письма, которое вскоре изменит всю ее жизнь, и вспоминая, как некогда в далеком детстве она слишком увлеклась чтением, упала и получила шрам. Разумеется, такая параллель между участью Джейн Эйр и судьбой Маргарет видится абсолютно избыточной: она представляет собой ненадежную улику, ложный след, каких на страницах романа Дианы Сеттерфилд (и в повествовании Виды Винтер, и в предпринимаемом Маргарет расследовании) оказывается немало. Однако идея опасности чтения (уже не как физического процесса, но как практики) вполне коррелирует с уже упоминавшейся сценой излечения Маргарет (глава «Everybody

Has A Story») от «хвори, которой подвержены многие впечатлительные и романтически настроенные леди» [Сеттерфилд, 2017, с. 84] и вызванной неумеренным чтением соответствующих романов.

Вселенная, созданная в романе Дианы Сеттерфилд, превращается, таким образом, одновременно и в «тринадцатую сказку», которая никогда не сможет быть сколько-нибудь правильно понята или хотя бы адекватно рассказана, и в некий лабиринт, «сад расходящихся тропок», в котором ветвятся дорожки, сходятся и расходятся времена, истории, судьбы.

### Список литературы

*Вацуро В.Э.* Готический роман в России. – М: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.

*Гринштейн А.Л.* Смех ужаса, слезы радости: готическое в романе Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка» // XVIII век: Смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения: Коллективная монография. – М.; СПб.: Алетейя, 2018. – С. 845–858.

*Ишиимбаева Г.Г.* Две «близнечные» фабулы романа Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка» // Вестник Башкирского университета. – Уфа, 2017. – Т. 22, № 3. – С. 819–823.

*Ишиимбаева Г.Г.* Интертекстуальность романа Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка» // Вестник Башкирского университета. – Уфа, 2016. – Т. 21, № 4. – С. 1072–1075.

*Пахсарьян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. – Днепропетровск: Пороги, 1996. – 267 с.

*Полтanova Е.А.* Новая жизнь викторианского готического романа на примере романов Ж. Пикарди и Д. Сеттерфилд // Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2014. – № 2/3 – С. 293–296.

*Сеттерфилд Д.* Тринадцатая сказка: роман / Пер. с англ. В. Дорогокупли. – СПб.: Азбука, 2017. – 445 с.

*Heilmann A., Llewellyn M.* Neo-Victorianism: The Victorians in the twenty-first century, 1999–2009. – Hounds-mills; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. – 323 p.

*Horner A.* Women, power and conflict: The gothic heroine and «Chocolatebox Gothic» // Caliban: French Journal of English Studies. – Toulouse, 2010. – N 27: Femmes, conflits et pouvoir: (Auto) Représentation du conflit et du pouvoir au féminin. – P. 319–330.

*Oliver R.* Are they all horrid? Diane Setterfield's «The thirteenth Tale» and the validity of gothic fiction // 21 st-century gothic: Great gothic novels since 2000 / Ed. by Olson D. – Plymouth, UK: The scarecrow press, 2011. – P. 552–562.

*Sabiela N.L., Kuncara S.D., Ariani S.* Love and belongings needs represented by twin character in «The thirteenth tale novel» // Ilmu Budaya. – Samarinda, 2017. – Vol. 1, N 3. – P. 253–264.

Setterfield D. Once upon a river. – N.Y.: Emily Bestler Books: Atria, 2018. – 464 p.

Setterfield D. The thirteenth tale. – N.Y.: Washington Square press, 2007. – 432 p.

Tale // Cambridge advanced learner's dictionary & thesaurus. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2017. – Mode of access: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tale>

Tale // Oxford living dictionaries – English [Electronic resource]. – Oxford: Oxford univ. press, 2019. – Mode of access: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/tale>

## References

Vacuro, V.È. (2002). *Gotičeskij roman v Rossii*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Grinshteyn, A. (2018). Smeh ujasa, sliozy radosti: *gotičeskoe v romane* Diane Setterfield The Thirteenth Tale In: *XVIII vek: smeh I sliozy v literature I iskusstve epohi Prosvesh'eniya* (pp. 845–858). Moscow, Saint-Petersbourg: Aleteya..

Ishimbaeva, G.G. (2017) Dve bliznečnye fabuly romana Diane Setterfield «The thirteenth tale». *Vestnik bashkirskogo universiteta* 22(3), 819–823.

Ishimbaeva, G.G. (2016). Intertekstualnost' romana Diane Setterfield «The thirteenth tale». *Vestnik bashkirskogo universiteta*, 21(4), 1072–1075.

Pakhsarian, N.T. (1996). *Genesis, poetika I janrovaya forma frantuzskogo romana 1690–1760-h godov*. Dnepropetrovsk: Porogi.

Poltanova, E.A. (2014). Novaya jism' viktorianskogo gotičeskogo romana na primere romanov J. Picardy i D. Setterfield. *Vestnik nijegorodskogo universiteta*, (2–3), 293–296.

Setterfield, D. (2017). *Trinadcatâ skazka: Roman*. Saint-Petersburg: Azbuka.

Heilmann, A., & Llewellyn, M. (2010). *Neo-victorianism: The Victorians in the twenty-first century, 1999–2009*. Houndsills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Horner, A. (2010). Women, power and conflict: The gothic heroine and «chocolatebox gothic». *Caliban: french Journal of English studies*, (27), 319–330.

Oliver, R. (2011) Are they all horrid? Diane Setterfield's The thirteenth tale and the validity of gothic fiction. In: D. Olson (Ed.), *21 st-century gothic: Great gothic novels since 2000* (pp. 552–562). Plymouth: The scarecrow press.

Sabiela N.L., Kuncara S.D., & Ariani S. (2017). Love and belongings needs represented by twin character in «The thirteenth tale novel». *Ilmu Budaya*, 1(3), 253–264.

Setterfield, D. (2007). *The Thirteenth Tale*. N.Y.: Washington Square press.

Setterfield, D. (2018). *Once upon a river*. N.Y.: Emily Bestler books, Atria.

Tale. (2017). In *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Cambridge, Cambridge univ. press. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tale>

Tale. (2019). In *Oxford Living Dictionaries – English*. Oxford: Oxford univ. press. Retrieved from <https://en.oxforddictionaries.com/definition/tale>