

УДК 82.09

ББК 83.011.6

DOI: 10.46726/H.2021.4.2

*Л. С. Кучмаренко***ХРОНОТОП БОЛОТНОГО ТЕЛА И ДВУГОЛОСООЕ СЛОВО  
В РАССКАЗЕ М. ЭТВУД «БОЛОТНЫЙ ЧЕЛОВЕК»**

В данной статье представлен анализ рассказа канадской писательницы М. Этвуд «Болотный человек» (The Bog Man), а именно анализ процесса формирования двуголосого слова в связи с «хронотопом болотного тела» как основного элемента композиционного и пространственно-временного уровней текста. Главная героиня пытается переосмыслить свое прошлое. Ее попытки выбрать подходящую повествовательную модель для рассказа о нем получают воплощение в двуголосом слове, формирующем повествовательное ядро рассказа. Рассказ М. Этвуд «The Bog Man» становится ярким примером полифонического дискурса. Различные повествовательные модели, используемые главной героиней с целью артикуляции ее прошлого, формируют субдискурсы, совокупность которых образует полифонический текст, репрезентирующий широкий диапазон возможных перспектив и голосов. Поскольку в центре рассказа лежит восприятие прошлого, хронотоп болотного тела становится неотъемлемым средством интерпретации отношений между временем, пространством и повествованием в полифоническом тексте.

**Ключевые слова:** Маргарет Этвуд, канадская литература, Бахтин, хронотоп, полифония.

*L. S. Kuchmarenko***THE BOG BODY CHRONOTOPE AND DOUBLE-VOICED  
DISCOURSE IN M. ATWOOD'S "THE BOG MAN"**

The article represents the analysis of M. Atwood's short story "The Bog Man". What we observe here is the process of forming the double-voiced discourse by means of the bog body chronotope as the main element of compositional, time and space levels of the text. The protagonist is trying to revise her own past. Her attempts to choose a suitable narrative pattern become embodied in a double-voiced discourse as a narrative core of the short story. "The Bog Man" becomes a clear example of polyphonic discourse. Various narrative patterns which the protagonist tries on to articulate her past constitute sub-discourses, the sum of which forms polyphonic text that represents a wide range of possible visions and voices. A happily-ever-after, gothic, and anecdote narrative patterns represent the already existing ways of telling the protagonist tries to appropriate feeling unable to form her own interpretation. As the story is based on perception of past, chronotope is becoming a necessary mean for interpreting relations between time, space, and narration in polyphonic text.

**Key words:** Margaret Atwood, Canadian literature, Bakhtin, chronotope, double-voiced discourse.

Рассказ канадской писательницы Маргарет Этвуд (род. 1939 г.) «Болотный человек» (The Bog Man) был опубликован в 1991 г. в сборнике «Советы по выживанию в дикой природе» (Wilderness Tips). Внешне фабула рассказа основана на романе студентки последнего курса антропологического факультета Джули с женатым преподавателем Коннором. Их экспедиция отправляется в Шотландию на раскопки так называемого болотного тела. Болотными телами (или болотными людьми) в антропологии принято называть частично или полностью сохранившиеся человеческие останки, обнаруженные в торфяных болотах на севере Европы. Особенность таких древних останков в том, что они почти не подверглись разложению, сохранили кожные покровы и внутренние органы и поэтому представляют особый интерес для исследователей-антропологов. Главный интерес в рассказе представляет психологическая подоплека парадоксального процесса: впервые увидев болотного человека, Джули словно бы запускает процесс переосмысления своих отношений с Коннором и той роли, которую они сыграли в становлении ее как личности. На протяжении последующих двадцати лет Джули будет пытаться выяснить, что именно стало причиной ее психологической травмы и как артикулировать этот опыт. Попытки Джули выбрать подходящую повествовательную модель для рассказа об отношениях с Коннором получают воплощение в двуголосом слове, формирующем повествовательное ядро рассказа. В данной статье мы попытаемся проанализировать процесс формирования *двуголосого слова* в связи с «хронотопом болотного тела» в рассказе М. Этвуд «Болотный человек» как основного элемента композиционного и пространственно-временного уровней текста.

Уже первые предложения рассказа настраивают читателя на то, что перед ним не столько любовная история, сколько трансляция восприятия этой истории главной героиней со всеми сложностями поиска подходящих слов:

«Julie broke up with Connor in the middle of a swamp. Julie silently revises: not exactly in the middle, not knee-deep in rotting leaves and dubious brown water. More or less on the edge; sort of within striking distance. Well, in an inn, to be precise. Or not even an inn. A room in a pub. What was available. And not in a swamp anyway. In a bog. *Swamp* is when the water goes in one end and out the other, *bog* is when it goes in and stays in. How many times did Connor have to explain the difference? Quite a few. But Julie prefers the sound of *swamp*. It is mistier, more haunted. *Bog* is a slang word for toilet, and when you hear *bog* you know the toilet will be a battered and smelly one, and that there will be no toilet paper. So Julie always says: *I broke up with Connor in the middle of a swamp*» [1, p. 87]<sup>1</sup>.

Перед нами яркий пример того, что Бахтин называл «двуголосым словом» — слово с установкой на чужую речь, «преломление авторского замысла в слове рассказчика» [4, с. 214]. В попытке Джули определить место

<sup>1</sup> «Джули и Коннор расстались посреди топи. Джули мысленно поправляет себя: даже не посреди топи, даже не по колено в гниющих листьях и колеблющейся коричневой воде. Скорее где-то на краю, в пределах досягаемости. Вообще, в гостинице, если точнее. Или даже не в гостинице, а в пабе. И вообще ни в какой ни в топи. В болоте. Топь — это когда вода приходит и уходит, болото — это когда она приходит и стоит. Сколько раз Коннору приходилось объяснять ей эту разницу? Немало. Но Джули больше нравится, как звучит слово “топь”. Туманно, призрачно. Болотом иногда называют туалет, причем такой, который наверняка разваливается и воняет, и без туалетной бумаги. Поэтому Джули всегда говорит: “Мы расстались с Коннором посреди топи”» (Здесь и далее перевод мой. — Л. К.).

расставания с Коннором представлены две точки зрения: реальная версия событий (герои расстались в пабе) и версия ее романтизированного восприятия (герои расстались посреди болота). Однако вскоре читатель видит, что Джули затрудняется определить не только то, где произошло расставание, но и то, какое место это событие заняло в ее памяти, в системе ее самоидентификации. Риторические повторы глагола «revise» (исправляться) («There are other things she revises as well»; «She revises Connor She revises herself»<sup>2</sup> [1, p. 87—89]) подчеркивают, что в центре повествования не просто пересказ давних событий, а рефлексия и ретроспективный анализ жизни главной героини. Подобная установка не может не напомнить о том, что американская писательница-феминистка Адриенн Рич определяла процесс женского чтения (включая и «перечитывание» собственного жизненного опыта) как *revision* [3, с. 79]. Как утверждает канадский литературовед Энтони Перди, автор работы, посвященной образу болотного человека в поэтике произведений П. Глоба, А. Эбер, М. Этвуд и М. Дрэббл, «конечно, этот рассказ повествует не о любовных отношениях, не о запутанных переплетениях любви, секса и силы. Этот рассказ — о памяти и о течении времени, о том, какое отношение мы имеем к нашему прошлому и какое место оно занимает в нашем настоящем» [9, p. 448].

Выбор названия рассказа подтверждает эту мысль. Болотный человек становится метафорой прошлого, преследующего персонажей в их настоящем. Тема переоценки прошлого представлена не только на паратекстуальном, но и на пространственно-временном уровне текста, структурообразующим элементом которого становится хронотоп болотного тела. Этот термин был впервые использован вышеупомянутым Энтони Перди. В своей работе «Раскапывая прошлое: археология болотных тел в творчестве П. Глоба, А. Эбер, М. Этвуд и М. Дрэббл (*Unearthing the past: the archaeology of bog bodies in Glob, Atwood, Hebeit and Drabble*)» ученый отмечает, что первое болотное тело было обнаружено в 1950 г. С тех пор каждое открытие нового болотного человека сопровождалось текстом, описывающим его останки. Анализ текстов, сопровождающих объявления об обнаружении нового болотного тела, проделанный Перди, показал, что они имеют общие композиционные черты, что привело исследователя к гипотезе о существовании особого хронотопа, объединяющего их. Исследования болотных людей способствуют восстановлению антропологической связи между прошлым и настоящим. «Иными словами, специфическая способность болотных тел сжимать время, века в часы, а часы в минуты, наделила их искренней, трогательной человечностью, особой связью между повседневностью прошлого и настоящего» [9, p. 447]. Таким образом, Перди предлагает считать упоминание болотного тела «особым хронотопом, площадкой временной компрессии, пространством, в рамках которого одно время оживает в другом» [9, p. 447].

Представляется, что апелляция к бахтинской терминологии для описания нарративов о болотных людях, вполне легитимна. Термин «хронотоп» был впервые введен Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе» (1975). Бахтин определил хронотоп как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [5, с. 234]. Бахтин подчеркивал, что основной чертой хронотопа является неотделимость времени от пространства: «нам важно выражение

<sup>2</sup> «Есть и другие вещи, которые она исправляет», «Она исправляет Коннора. Она исправляет себя».

в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)» [5, с. 234].

Болотный человек становится своего рода триггером, запускающим процесс переоценки и переосмысления любви-преклонения Джули к своему преподавателю. Она присоединилась к шотландской экспедиции в качестве ассистентки Коннора. На протяжении нескольких дней с момента прибытия Джули не изъявляла желания увидеть болотного человека. Следует обратить внимание на то, что Джули принимает решение пойти посмотреть на болотного человека сразу после того, как находит фотографию семьи Коннора в его бумажнике:

«She didn't bother then, but she's bothered since. Tucked behind the driver's license there's the whole family group, in colour, taken on the lawn in summer: the wife, huge in a flowered dress and squinting; the three boys, with Connor's red hair, squinting also; the dog, a black Labrador that knew better than to look at the sun, its tongue out and drooling. <...> She decides to walk out to the bog, to find Connor. She has not seen the bog before; she has not seen the bog man» [1, p. 93—95]<sup>3</sup>.

Встреча с болотным человеком что-то меняет в сознании Джули, в ее восприятии окружающей действительности и ее места в ней. Ее реакция неожиданно эмоциональна:

«For a moment, Julie feels this digging-up, this unearthing of him, as a desecration. Surely there should be boundaries set upon the wish to know, on knowledge merely for its own sake. This man is being invaded. But the moment passes, and Julie goes out of the tent. Maybe she looks a little green in the face: after all, she's just seen a dead body. When she lights a cigarette her hands are shaky» [1, p. 96]<sup>4</sup>.

В будущем, возвращаясь к этим воспоминаниям, Джулия продолжит бессознательно конструировать все новые барьеры (границы, установленные для желания знать — «boundaries set upon the wish to know») с целью защитить себя от понимания того, что так травмировало ее в отношениях с Коннором. Этот юношеский эпизод так и не встроится в общую картину ее прошлого и будет преследовать ее на протяжении последующих двадцати лет. Рассказывая об этих событиях своей молодости подругам двадцать лет спустя, Джулия будет формировать все новые и новые версии этой истории, словно отодвигая от себя их смысл. Более того, эти барьеры представляют не только границы между различными версиями событий, сосуществующими в сознании Джули, но и границы между двумя голосами (дискурсами), формирующими двуголосое слово рассказа. Внутренняя разорванность сознания

<sup>3</sup> «До этого момента ей было не важно, но стало важно, как только это произошло. За водительскими правами спрятана цветная фотография всей семьи на летней лужайке: жена, огромная, в платье с цветочным рисунком и щуриющаяся; трое мальчиков с рыжими волосами Коннора тоже прищурились; собака, черный лабрадор, который знал, что лучше не смотреть на солнце, высунул язык и пускает слюни. <...> Она (Джули. — Л. К.) решает выйти на болото, чтобы найти Коннора. Она еще ни разу не видела болота, ни разу не видела болотного человека».

<sup>4</sup> «На мгновение раскопки болотного тела показали Джули осквернением. Несомненно, должны быть границы, установленные для желания знать, знания как такового. Но это мгновение проходит, и Джули выходит из палатки. Может, ее лицо немного позеленело: в конце концов, она только что видела мертвое тело. Когда она закуривает сигарету, у нее дрожат руки».

героини получает воплощение в сложности повествовательного строя. Неспособность главной героини выбрать определенную повествовательную модель иллюстрируется многослойностью дискурсов в рамках одного рассказа.

Впервые увидев болотного человека, Джули принимает решение изменить свою жизнь и уйти от Коннора. Вспоминая М. Бахтина, Перди комментирует: «Как и любой хронотоп, хронотоп болотного тела становится местом, где “завязываются и развязываются сюжетные узлы”, “время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью”» [9, р. 447]. Болотное тело делает время видимым. Неслучайно Бахтин называет время доминантным принципом хронотопа: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [5, с. 234]. Глядя на болотного человека, Джули словно провидит будущее время, в котором они с Коннором больше не вместе. Несмотря на то, что читателю не явлены мысли Джули в момент наблюдения болотного человека, сюжетный перелом свидетельствует о том, что этот опыт привел Джули к определенному внутреннему прозрению.

Более того, образы трех основных персонажей (Коннора, его жены и Джули) описываются в тех же категориях, что и болотное тело. Если образы Джули и жены со временем обретают контуры, становятся более зримыми, образ Коннора, напротив, стирается. Жена, казавшаяся Джули абстрактной фигурой до поездки в Шотландию, становится более определенной и видимой:

«It’s astounding to her, the way this invisible wife has put on flesh, has gradually acquired solidity and presence. At the beginning of her two months with Connor the wife was a negligible shadow. Julie wasn’t even that interested in going through Connor’s wallet to look for family photos while he was out of the way in the shower» [1, р. 93]<sup>5</sup>.

Двадцать лет спустя, когда Джули начнет делиться этой историей с подругами, она заметит, что теперь она испытывает симпатию к жене, утратившей функцию угрожающей соперницы: «She is no longer the menacing rival of the piece: Julie has now been a wife herself, and feels a sneaking sympathy» [1, р. 105]<sup>6</sup>. Образ Коннора же практически стерся из ее памяти: «Connor, however, loses in substance every time she forms him in words. He becomes flatter and more leathery, more life goes out of him, he becomes more dead. By this time he is almost an anecdote» [1, р. 106]<sup>7</sup>. Следует обратить внимание на то, что Джули использует один и тот же эпитет при описании Коннора и болотного человека — *flatter*. В данном случае объем, который со временем утрачивают и Коннор, и болотный человек, символизирует жизненную энергию, потерю значимости в восприятии Другого. Французский философ и литературовед Рене Жирар отмечал: «Я не есть объект, соседствующий с другими

<sup>5</sup> «Ее (Джули. — Л. К.) поражает то, как эта невидимая жена облеклась в плоть, постепенно приобрела прочность и присутствие. В начале отношений с Коннором жена была ничтожной тенью. Джули даже не было интересно заглянуть в бумажник Коннора в поисках фотографий его семьи, пока он был в душе».

<sup>6</sup> «Она (жена. — Л. К.) перестала быть грозной соперницей: теперь, когда Джули сама вышла замуж, она даже испытывает к ней скрытую симпатию».

<sup>7</sup> «Коннор, однако, становится все менее реальным с каждым разом, когда она (Джули. — Л. К.) облекает его в слова. Он становится более плоским, жизнь покидает его, он становится более мертвым. К этому моменту он почти превратился в анекдот».

Я-объектами; оно создается своими отношениями с Другим, и его нельзя рассматривать вне этих отношений» [6, с. 150]. Вне отношений с Другим, реципиентом, представленным Джули, Коннор утрачивает свою значимость для главной героини и, как следствие, стирается из ее памяти.

Находясь в отношениях с Коннором, Джули пыталась «подогнать» историю их романа под нарративную модель «и жили они долго и счастливо» (*happily-ever-after narrative*), ставшую одним из элементов двуголосого слова, представленного в рассказе. Джули описывает жену как захватчика, о чем свидетельствуют неоднократные риторические повторы грамматической основы «she has»:

«She has the territory staked out. She has the home. She has the house, she has the garage, she has the doghouse and the dog to put into it. She has Connor's children, forming together with them a single invincible monster with four heads and sixteen arms and legs. She has the cupboard where Connor hangs his clothes and the washing machine where his socks whirl on washdays, ridding themselves of the lint they've picked up from the bathmats in the rooms he's shared with Julie. Motels are a no man's land: they are not a territory, they cannot be defended. Julie has Connor's sexual attention, but the wife has Connor» [1, p. 94]<sup>8</sup>.

Следующим повествовательным паттерном, примеряемым Джули, становится пастораль. Она описывает первое впечатление от Оркни, города, в котором работала их экспедиционная группа, в пасторальном тоне:

«It was her first trip across the Atlantic Ocean; she wanted things to be old and picturesque. More important, it was the first time she and Connor had been alone together for any length of time. She felt almost marooned with him. He felt it too <...>. The fields were green, the sun shone, the stone circles were suitably mysterious. If Julie stood in the centres of them and closed her eyes and kept still, she thought she could hear a sort of hum» [1, p. 91—92]<sup>9</sup>.

Бахтин определял пастораль как основной вид идиллического хронотопа, для которого характерно единение с природой («сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [5, с. 257]) и цикличность времени («Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» [5, с. 258]). Приведенный выше фрагмент демонстрирует представление Джули об Оркни как о потерянном рае, живописном острове, на котором останавливается время. Подобное представление становится

<sup>8</sup> «Эта территория принадлежит ей (жене. — Л. К.). У нее есть дом, у нее есть гараж, у нее есть собачья будка, к которой прилагается собака. У нее есть дети Коннора, образующие единого непобедимого монстра с четырьмя головами и шестнадцатью руками и ногами. У нее есть шкаф, в который Коннор вешает свою одежду, и стиральная машина, в которой его носки кружатся в дни стирки, избавляясь от ворса, который они собрали с ковриков в ванной комнате, которую он делил с Джули. Мотели — это ничейная территория: это вообще не территория, их нельзя защитить. У Джули есть сексуальное внимание Коннора, но у жены есть Коннор».

<sup>9</sup> «Это было ее первое путешествие через Атлантический океан; ей хотелось, чтобы все было старым и живописным. Что еще более важно, это был первый раз, когда они с Коннором были вместе наедине какое-то время. Им обоим казалось, будто они на необитаемом острове <...>. Поля были зелеными, солнце светило, круги из камней казались загадочными. Когда Джули становилась по центру, закрывала глаза и не двигалась, ей казалось, что она слышит какой-то гул».

ярким примером любовной идиллии как разновидности идиллического хронотопа, выделенного Бахтиным. Однако, после того как Джули нашла фотографию семьи Коннора в его кошельке и переосмыслила свою жизнь после «встречи» с болотным человеком, она поняла, что ее история не соответствует модели «и жили они долго и счастливо», что приводит ее к осознанию необходимости поиска нового способа подачи этой истории. Как отмечает исследовательница малой прозы М. Этвуд Р. М. Уивер, Джули трансформировала Коннора «в супергероя, и теперь ей придется снова превратить его в реального человека, не такого успешного, молодого и красивого, каким она себе его представляла, чем сконструированный ей образ» [10, p. 80].

Следующей составляющей общего полифонического дискурса рассказа становится *готическая* модель повествования. Так Джули описывает встречу с Коннором по возвращении из экспедиции в Торонто сразу после их расставания. В этом эпизоде Джули, одетая во все черное (что также отсылает читателя к готической эстетике), убегает от Коннора, который представляется ей чудовищем из готического романа:

«She is truly frightened of him now, she's whimpering with fright. He's no longer anyone she knows; he's the universal child's nightmare, the evil violent thing, fanged and monstrous, trying to get in at the door. He mashes his face front — ways into the glass, in a gesture of desperation or a parody of a kiss. She can see the squashed tip of his nose, his mouth deformed, the lips shoved back from the teeth» [1, p. 104]<sup>10</sup>.

Однако вскоре Джули осознает, что не может представлять Коннора огром, так как он все-таки был человеком, которого она когда-то любила: «Connor was not an ogre. She had loved him, uselessly» [1, p. 105]<sup>11</sup>. Таким образом, она понимает, что готическая модель повествования также мало применима. Будучи не в состоянии найти подходящие слова для этой истории, так как она оказалась «слишком болезненной и сложной» («It was too painful for her, in too complicated a way» [1, p. 108]), Джули блокирует воспоминания о Конноре на последующие двадцать лет. Основной причиной данной блокировки воспоминаний становится невозможность Джули определить семантический центр этой истории:

«She did not know what it was about. Was it about the way she had been taken advantage of, by someone older and more experienced and superior to her in power? Or was it about how she had saved herself from an ogre in the nick of time?» [1, p. 104]<sup>12</sup>.

Джули разблокирует этот сегмент памяти лишь двадцать лет спустя после рождения детей и двух разводов. И только, выйдя замуж в третий раз, главная героиня все чаще начинает артикулировать опыт, приобретенный вследствие отношений с Коннором:

<sup>10</sup> «Она (Джули. — Л. К.) теперь по-настоящему боится его (Коннора. — Л. К.), она скулит от страха. Он больше не тот, кого она знает; он — ночной кошмар любого ребенка, злая жестокая тварь, клыкастая и чудовищная, пытающаяся проникнуть за дверь. Он прижимается лицом к стеклу в жесте отчаяния или пародии на поцелуй. Она видит раздавленный кончик его носа, деформированный рот, губы, оторванные от зубов».

<sup>11</sup> «Коннор не был никаким огром. Она любила его, хоть это и было бессмысленно».

<sup>12</sup> «Она не знала, о чем была эта история. О том, как ей воспользовался кто-то старше, опытнее и сильнее? Или о том, как она в последний момент спаслась от огра?»

«Now that she has married again, she tells it more frequently. By this time she concentrates on the atmosphere — the Scottish rain, the awful food in the pub, the scowling inhabitants of the town, the bog itself. She puts in the more comic elements: her own obsessive knitting, the long dangling sleeves, the lumpiness of the bed» [1, p. 105]<sup>13</sup>.

Образ Коннора стирается, он и его жена перестают быть центром этой истории, теперь это история о самой Джули. Это и стало одной из причин, побудившей Р. М. Уивер предположить, что «в рассказе “Болотный человек” Этвуд пересматривает старые конвенциональные повествовательные модели, предлагая женщинам новые возможности для жизни, <...> которые, в свою очередь, позволяют им стать центром собственных историй» [10, p. 82].

Несмотря на то, что Джули переместилась с периферии этой истории в центр, ей так и не удалось найти подходящие слова для формирования собственной модели повествования. Теперь она рассказывает историю своих отношений с Коннором как *анекдот*, что становится третьей составляющей полифонического дискурса рассказа и очередной нарративной маской, примеряемой Джули. Как утверждает Э. Перди, артикуляция этой истории «позволяет Джули приносить в жертву как Коннора, так и себя в молодости каждый раз, когда она рассказывает эту историю, что дает ей возможность занять свое место в женском обществе, не погружаясь в глубокую рефлексию осмысления того, что на самом деле произошло с ней тем летом» [9, с. 450]. Джули по-прежнему пытается повествовательно оформить свой опыт и выяснить, что же травмировало ее тогда и как рассказать об этом. Единственный способ преодолеть травму — рассказать о ней, облечь ее в слова. Неслучайно Юлия Кристева называет рассказы «сундуками боли» («cache for suffering»): рассказ есть «повествование боли: кричащие страх, неприятие, отвращение успокаиваются, сцепленные в историю» [8, с. 180]. Как утверждает американский историк и культуролог Кэти Карут, повествуя о травматическом событии снова и снова, жертва становится способна выяснить, что послужило причиной психологической травмы и как с этим дальше жить — вот почему детали травмировавшего события преследуют жертву в кошмарах. «То, что возвращают видения прошлого, связано не только с непостижимостью опыта на грани смерти, но и с непостижимостью выживания. Само выживание составляет травму» [7, с. 572]. В романе Этвуд «Погружение» (Surfacing) главная героиня сравнивает нарративы с домами, добавляя: «уж лучше бумажный дом, чем никакого» («a paper house is better than none» [2, p. 138]). Данная метафора служит прекрасным описанием того, что делает Джулия, подавая историю своих отношений с Коннором в комическом ключе, она сооружает бумажный дом, наличие которого лучше, чем полное отсутствие дома. Как отмечает Э. Перди, подобный способ описания событий «несомненно, помогает [героине] сжиться с болезненным инцидентом из прошлого и увидеть в нем определенную значимость» [9, p. 45].

Пытаясь подыскать подходящие слова для разговора о событиях из прошлого, Джули восстанавливает диалог не только с прошлым, но и с собственной идентичностью. Как поясняет Р. М. Уивер, «Этвуд использует свое

---

<sup>13</sup> «Теперь, когда она снова вышла замуж, она рассказывает эту историю чаще. Теперь она концентрируется на атмосфере — шотландском дожде, ужасной еде в пабе, хмурых жителях городка, самом болоте. Она добавляет больше комичных элементов: свою одержимость вязанием, длинные свисающие рукава, мятую постель».



метахудожественное колдовство, чтобы заполнить разрыв в повествовании между реальностью и ее восприятием для того, чтобы открыть перед женщинами пути для оглашения собственных историй и, как следствие, для контроля над собственной жизнью» [10, p. 78].

Рассказ М. Этвуд «The Bog Man» становится ярким примером полифонического дискурса. Различные повествовательные модели, используемые Джули с целью артикуляции ее прошлого, формируют субдискурсы, совокупность которых образует полифонический текст, репрезентирующий широкий диапазон возможных перспектив и голосов. Мелодраматическая, готическая и анекдотическая модели повествования представляют собой способы повествования, которые Джули пытается присвоить, будучи неспособной сформулировать свою собственную интерпретацию событий. Поскольку в центре рассказа лежит восприятие прошлого, хронотоп болотного тела становится неотъемлемым средством интерпретации отношений между временем, пространством и повествованием в этом полифоническом тексте.

#### Список литературы

1. *Atwood M. Wilderness Tips. Bloomsbury, 1995. 288 p.*
2. *Atwood M. Surfacing. Virago, 1997. 192 p.*
3. *Анциферова О. Ю. Извивы феминистского литературоведения (Материалы к спецкурсу) // Женщина в российском обществе. 2005. № 3—4. С. 73—86.*
4. *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7—300, 466—505.*
5. *Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234—407.*
6. *Жирар Р. Достоевский: от двойственности к единству / пер. с фр. Г. М. Куделич. М.: Издательство ББИ, 2013. 162 с.*
7. *Карут К. Травма, время и история // Травма: Пункты. М.: НЛЮ, 2009. С. 561—582.*
8. *Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении / пер. с фр. А. Костикова. СПб: Алетейя, 2003. 256 с.*
9. *Purdy A. Unearthing the Past: the Archaeology of Bog Bodies in Glob, Atwood, Hebert and Drabble // Textual Practice. Vol. 16, no. 3, 01 January 2002. P. 443—458.*
10. *Weaver R. M. Innovation within the Modern Short Story through the Interaction of Gender, Nationality and Genre: M. Atwood's Wilderness Tips and Alice Munro's Open Secrets, U of Manitoba, 1996. 276 p.*