

## ОТ «CATCH-22» – К «CLOSING TIME»: МЕТАТЕКСТ КАК ПАРАБОЛА И АНТИТЕЗА

Л. Н. Казакова

Юго-западный государственный университет

Поступила в редакцию 6 октября 2014 г.

**Аннотация:** в статье рассматриваются особенности интертекстуальности художественных пространств двух романов американского писателя Дж. Хеллера (1923–1999), формирующих цикл романов о войне, особую художественную систему в литературном наследии романиста. Анализ поэтики произведений позволяет глубже понять суть его творческого метода и специфику концепции.  
**Ключевые слова:** метатекст, параболa, черный юмор, абсурдизм, парадокс, антитеза.

**Abstract:** in this article peculiar traits of intertextual space of two novels by American writer Joseph Heller (1923–1999) are considered. Two these novels are forming a cycle of war novels, a specific aesthetic world in Heller's literature heritage. By analyzing poetics of these novels we can penetrate to the bottom of his individual style of writing and specific vision.

**Key words:** metatext, parabola, black humor, absurdism, paradox, antithesis.

Период творчества американского романиста Джозефа Хеллера (1923–1999) занимает почти полвека. Название его дебютной книги "Catch-22" (1961) стало символом безвыходной ситуации, политической интриги. Весной 1963 года американские студенты предпочитали носить на модной тогда в молодежной среде армейской форме «эмблемы с именем главного героя этого романа Йоссариана» [1, XI]. К середине 70-х годов в Америке было продано около 8 000 экземпляров первого издания книги, ставшей бестселлером. Ни одному из последующих шести произведений писателя не удалось достичь такого успеха.

В творчестве Дж. Хеллера немаловажное место занимают темы переосмысления истории, личности в истории, относительности субъективного и объективного опыта. Эти же темы писатель развивает и в опубликованном через 33 года продолжении дебютной книги романе "Closing Time" (1994). В августе 1994 в интервью с Барбарой Гэлб Дж. Хеллер назвал роман-продолжение «итоговым, но не последним своим произведением» [2]. Последняя книга Дж. Хеллера "Portrait of an Artist as an Old Man" (2000) была опубликована уже после смерти писателя в декабре 1999 года, в буквальном смысле «на пороге» нового века, в который «шагнул» его роман-аллюзия на раннее произведение Дж. Джойса.

Фамилия Хеллер переводится на русский язык как «светлейший» (краткая сравнительная степень от немецкого прилагательного "hell" – «светлый») и как «ад» (от английского "hell" – «ад»). Двойственность, характерная для фамилии, отразилась и в си-

стеме двух романов, непосредственно связанных с началом и с завершением творческой карьеры писателя. Чуткость к социальным проблемам уже в дебютном произведении определяет индивидуальный стиль американского писателя российского происхождения, со дня рождения которого в мае 2013 года исполнилось 90 лет.

Творчество писателя не вписывается в рамки одной тенденции, Хеллера причисляют к абсурдистам, к «черным юмористам», постмодернистам, называют сатириком и юмористом. Парадокс его первого романа в том, что "Catch-22", акцентирующий внимание на мрачных моментах реальности, обладает жизнеутверждающим смыслом, отстаивает идею активного противостояния лицемерию и бездушию. А. М. Зверев во вступительной статье к украинскому изданию романа («Пастка на дурнів»), отмечает: «Если перед нами комедия, то слишком грустная, если не сказать гнетущая. Но при очевидном сходстве способов, которыми этот эффект достигается, у Хеллера, в отличие от абсурдистов, нет надуманности. «Поправка-22» несколько не похожа на те романы «заданной идеи», что обязательны для литературы абсурда в соответствии с ее природой» [3, 12]. Тенденция развития, свойственная структуре образа центрального персонажа и концепции романа, является основным аргументом, опровергающим его иллюстративность. Иллюстративность в изображении абсурдной реальности и персонажей, на наш взгляд, гораздо более характерна для романа-продолжения.

Структура дебютного романа параболична, предполагает переход с собственно-сюжетного уровня на уровень обобщений: «Дэнбар охотно стрелял по

тарелочкам, потому что ненавижу это занятие, и каждая минута в тире *растягивалась для него на целую вечность*. Он считал, что час, проведенный в тире с людьми вроде Хавермейера или Эпплби, можно приравнять к семижды семидесяти годам» [4, 41]. Далее между персонажами происходит диалог о жизни, смерти и об относительности времени. Дэнбар утверждает, что Клевинджер – «уже старик», потому что «смерть находится в двух шагах от него всякий раз, как он отправляется на боевое задание. Насколько старше ты сможешь стать?» «А за полминуты до этого ты был первоклашкой с двухмесячными каникулами, которые длились тысячелетия и все же пролетали как один миг. Хоп – и канули, а ты и мигнуть не успел... Так чем еще, скажи на милость, можно *растянуть* время?» [4, 41]. Тема «временных трансформаций» повторяется: “How the hell else are you ever going to slow time down?” [5, 37]. В ходе диалога мотив «относительности времени» в конкретной ситуации оформляется в обобщенную идею об относительности жизни и смерти. Заключительная цитата взята из оригинального текста, поскольку в русскоязычном варианте смысл диалога несколько искажен. К примеру, фраза Клевинджера “May be, a long life does have to be filled with many unpleasant conditions if it’s to seem long” [5, 37] переведена А. Кистяковским в стилистически более изящной форме: «Может, невзгоды и правда удлинняют жизнь» [4, с. 41]. Стилистика аутентичного текста более соответствует ситуации спора-размышления, тогда как переводу присуща некоторая игривость.

Расщепление художественного времени на настоящее и прошлое происходит в повторяющихся эпизодах воспоминаний Йоссариана о гибели друга. Сознание 28-летнего Йоссариана травмировано жестокими подробностями смерти Снегги и время от времени возвращается в к тому моменту, когда «осколок снаряда больше трех дюймов вошел в него – чуть сверху и сзади – через пройму бронезилета, пропахал тело и теперь вывалил сквозь громадную дырку, которую он выломал в нижних ребрах, целые килограммы крапчатых внутренностей и вместе с ними вывалился сам» [4, с. 507]. Событие, которое происходит в начале романа, показано полностью только в предпоследней главе. Все предшествующие воспоминания Йоссариана о смерти Снегги включают лишь отдельные детали. Постепенное «раскрытие» трагического эпизода активизирует интерес читателя и создает ситуацию постепенного «просветления» персонажа, осознавшего в момент «полного и непосредственного воспоминания», что «плоть, материя без духа – прах» [4, 508].

Дж. Хеллер позволяет центральным персонажам выиграть свой личный поединок с системой, сбросить власть пресловутой «поправки». Такое решение не соответствует принципу детерминизма и идейно-

художественной концепции абсурдистов или «черных юмористов». Но художественная манера Дж. Хеллера отличается и от традиционно сатирической большей философичностью, метафоричностью и условностью изображаемой автором реальности. Художественное пространство его романа основано, главным образом, на соединении иронии, гротеска, парадокса и пародии, чем близко художественной манере С. Беккета и Л. Керролла. В романе Л. Керролла реальный и ирреальный миры соединяет кроличья нора. В книге Дж. Хеллера два эти мира взаимодействуют в едином художественном пространстве, представленные взглядами на жизнь, моральными принципами Йоссариана, Капеллана, Орра, Снегги, Клевинджера и некоторых других персонажей, с одной стороны, и правилами военно-бюрократической системы, с другой. Два мира выражают противоположные системы нравственных ценностей, потому их столкновение неизбежно.

Художественное пространство дебютного романа полифонично, наполнено ассоциативными образами и идеями, вызванными интертекстом. В новом романе он «гораздо более серьезно подходит к той же теме, которую раскрывал в каждом произведении», что в центре его внимания – Америка и американцы периода 80-х, но проблемы, отраженные в романе, носят, скорее, интернациональный характер [7]. Структурные организации романов образуют систему двух парабол, которые частично лежат в разных плоскостях. В первом произведении взаимодействуют хронотопы примерно одного временного периода (настоящее и недавнее прошлое), а в романе “Closing Time” художественное время распадается на настоящее (Америка восьмидесятых) и прошлое (конец второй мировой войны, 1945 год). Тема войны, «что разразилась более полувека назад и охватила почти весь мир» [8, 5], становится точкой пересечения парабол и гипертемой двух романов. Стержнем структурной параболы в одном и в другом романе является настоящее. Таким образом, хронотоп настоящего первого романа в романе-продолжении соответствует хронотопу прошлого и одновременно является местом пересечения структурных парабол двух произведений.

Искусство в романе сильнее времени. В диалоге между Йоссарианом и Гэффни упоминается музыкальный фрагмент из оратории А. Леверкюна (героя романа Т. Манна «Доктор Фаустус»). Музыкальный фрагмент вызывает в сознании персонажа ассоциативный образ войны. В мирном настоящем второй половины 80-х Йоссариана преследуют автографы Килроя, так же, как это было и во время войны. Прошлое, проникшее в настоящее, символизирует по-прежнему молодой 107-летний Шредер, страж подземного бункера, где ныне размещены аттракционы – символ цикличности жизни и тщетности человеческих усилий в погоне за

временем. Время в бункере может «прессоваться», становясь «плоским полукругом» [8, 368], позволяя герою проходить сквозь разные периоды своей жизни за считанные секунды: Йоссариан делает «гигантский шаг» в «иллюзорное изображение самого себя в виде крепкого парня с полнотой человека средних лет». А затем вновь попадает в настоящее, выйдя «с другой стороны седовласым мужчиной под семьдесят» [8, 368].

Бункер, символ военного прошлого, олицетворяет образ «ирреальной реальности» [8, 361], в которой сфокусированы различные временные пласты. Йоссариан, пройдя турникет, оказывается в «ярко освещенном коридоре из кривых зеркал». Зеркала, «гротескно сверкая по сторонам и наверху», «по-разному искажают отражения» персонажа, «словно он превратился в жидкость, в летучую ртуть, и под разными углами зрения принимает самые разнообразнейшие формы» [8, 357]. В зеркалах Йоссариан видит себя, составленного из разных, «деформированных частей тела» так, что «ни одно из зеркал не повторяло искажения других, а аномалии каждого отдельного времени не были последовательны» [8, 366]. Йоссариан наблюдает себя как бы со стороны, то «в возрасте до тридцати», «полного надежд, наивного и дерзкого» [8, 367], то вдруг, «словно заглянув в укромные уголки своего внутреннего «я», чуть не падает в обморок при виде собственного ужасающего отражения – бездомного, отталкивающего, грязного и порочного» [8, 367]. В этой сцене зеркало напоминает портрет в романе О. Уайлда «Портрет Дориана Грея», отражающий сущность внутреннего облика персонажа. Дж. Хеллер, подчеркивая власть времени над внутренним обликом человека, показывает движения человеческой души, «отпечатанные во времени».

Время в романе может «прессоваться», становясь «плоским полукругом» [8, 368], позволяя герою проходить сквозь разные периоды своей жизни за считанные секунды. Несколько позже время в романе начинает «наслаиваться», собирая в локусе настоящего транслитературных (точнее, трансвременных) персонажей: «Среди них сидел Генри Джеймс и Джозеф Конрад, уставившись на Чарльза Диккенса, который примазывался к многочисленной толпе в зоне самоубийц, где Ежи Козински болтал с Вирджинией Вульф неподалеку от Артура Кестлера и Сильвии Плат» [8, 369]. Нарушая естественное течение времени, автор подчеркивает вневременную универсальность литературы как культурного наследия. Бункер воплощает образ «ирреальной реальности» [8, 361], в которой пересекаются разные временные потоки. Дж. Хеллер воссоздает здесь характерную для писателей-постмодернистов модель мира. Подобную метафору ранее реализовал Дж. Барт в рассказе «Потерянный в комнате смеха» («Lost in the Funhouse», 1967). Профессор Брюс Голд из романа

Дж. Хеллера «Голд, или Не хуже золота» (1979) представляет концепцию своего будущего романа: «В книге, которую я пишу для Помроя и Либермана, есть глава, посвященная парку Кони-Айленда, в ней горки для катания, карусели и комнаты смеха я использую как метафоры общественных формаций» [9, 250]. Упомянутая Голдом метафора появляется в романе «Closing Time». Движение карусели имитирует жизненный цикл: «Жизнерадостный вальс», сопровождающий движение карусели, к финалу сцены становится «похоронной темой» [8, 370]. Это еще одна характерная для литературы постмодернизма метафора, впервые оформленная в прозе «черного юмора». Способность времени изменять значимость событий показана в музее восковых фигур, где «выдающиеся актеры, звезды его времени больше уже не были звездами, а знаменитые романисты и поэты его дней для нового поколения ровным счетом ничего не значили» [8, 371].

Двойственность современной Америки показана на примере автобусного вокзала, где царит убогость, нищета, грязь всех сортов и живут люди, которых называют «отбросами общества». Слово «терминал» (“terminal”), которым в романе назван вокзал, означает «граница», «предел». Вокзал сначала показан как обитель нищих и бездомных, «где были крики, ссоры, поножовщина, секс, наркотики и разбитые стекла, а к утру накапливались нечистоты и грязь всех сортов». Во время пышной свадьбы вокзал превращается в обитель роскоши, словно поворачиваясь к читателю другой стороной. Мир «автобусного вокзала» напоминает лицемерный уклад на американской военной базе на о. Пьянос, который также двойственен по своей природе, скрывая за патриотичными лозунгами коммерческие цели. В интервью 1994 года Дж. Хеллер отмечает, что «сюрреалистический» образ автобусного вокзала в его романе вызван «вполне сюрреалистическим характером современной реальности» [7]. За более чем тридцать лет без войны и бомбежек мир и человек утратили целостность, сознание современного человека «расщепляется» под влиянием двойственной реальности.

Среди абсурдных сюрреалистических ситуаций в романе-продолжении, – ситуация, в которой оказывается знакомый читателю по дебютной книге Капеллан: Капеллан «мочился тяжелой водой» [8, 61], а потому жил под контролем спецслужб, поскольку «ни в одной стране мира не разрешено производство и хранение тяжелой воды без лицензии» [130, 61]. Абсурдность ситуации преодолевается героями при помощи того же «пофигизма» – протеста, который хорошо знаком читателю по первому роману. Абсурдность образа реальности достигает апогея, когда в одной из финальных сцен президент, на плечах которого лежит ответственность за жизнь и судьбы жителей всей страны, активизирует ядер-

ный арсенал одним движением руки, случайно, по неведению, нажав пресловутую «красную кнопку».

Действующие в романе-продолжении Капеллан, Мило, Йоссариан «постарели», но вполне соответствуют тем характеристикам, которые получили в первой книге. Капеллан патологически скромнен, а Мило обладает способностью «делать деньги из ничего» и в мирных условиях занимается теперь продвижением военных проектов. В новом произведении эти образы скорее схематичны, порой даже карикатурны, их задача – вызывать и поддерживать привычные ассоциации, в определенном смысле эти персонажи «остались в прошлом». Они не обладают способностью к развитию, в отличие от наделенных психологизмом Семи, Лю и Йоссариана, формирующих собирательный образ военного поколения.

В дебютном романе Дж. Хеллер описывает военные события с точки зрения непосредственного участника событий, претерпевающего губительное давление на личность коррумпированной военной системы. В романе-продолжении автор выходит за пределы индивидуального опыта, рассматривая проблему войны «извне», с точки зрения ее философской значимости. Именно время становится силой, видоизменяющей авторскую концепцию. В романе-продолжении время является не только центральным образом, но и структурным элементом, повествование движется, опираясь на внутренние монологи-воспоминания солдат, что в дни войны были «слишком молоды, чтобы умирать» [8, 326].

Метаморфозы времени в «Closing Time» занимают центральное место, о чем свидетельствует уже его название. В русскоязычном переводе Г. А. Крылова книга была опубликована под названием «Лавочка закрывается» [8], что мало соответствует аутентичному варианту. Оригинальное название романа-продолжения подчеркивает значимость современной реальности, в которой фраза «closing time» определяет время прекращения работы бизнес-учреждений и пабов. Это время, когда отходят на второй план рабочие обязанности, когда человек остается наедине со своими проблемами, мыслями. *Closing Time* – время подведения итогов.

Хеллер создает образ Америки 80-х, который постоянно «балансирует на грани художественного вымысла и объективной реальности» [8, 19]. Дж. Барт в работе «Литература повторного наполнения» (1979) связывал с параболичностью произведений постмодернизма возникновение в литературе качественно нового уровня понимания реальности. Дж. Барт определил синтез в качестве основного принципа наполнения современной литературы, когда автор должен «одной ногой находиться в прошлом», а другой – в настоящем, «одной ногою – в реальности, а другой – в фантастике» [10, 204]. Параболичность тесно связана с актуальным для литературы постмодернизма принципом интеллек-

туальной игры – основным организующим принципом постмодернистской системы «мир – человек». Амбивалентность постмодернистского мировоззрения обозначила тяготение литературных произведений к культурной интерогенности, обусловило двойное кодирование постмодернистского текста. Основным принципом постмодернистской литературы, по определению Дж. Барта, становится принцип «синтеза антитез», в определенной степени определяющий игровой характер произведений.

Парабола позволяет реализовать принцип игры с читателем на структурном уровне произведения, когда автор, отстраняясь от прямого выражения концепции, предлагает читателю понять ее самостоятельно. Интертекстуальность как принцип организации текста основана на синтезе ранее созданных антитезисов (литературных текстов), а потому является проявлением «принципа игры» на уровне нарратива.

Мотив двойственности прослеживается на нескольких уровнях: некоторые персонажи произведения имеют двойников. Например, главный герой новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» Густав Ашенбах является своего рода «литературным двойником» Йоссариана, передавая чувства и мысли персонажа ассоциативно, без углубления в его внутренний мир.

Первая глава произведения написана в стиле мемуарной литературы, содержит воспоминания Семми Зингера о той войне, «что разразилась более полувек назад и охватила почти весь мир» [8, 5]. В этой главе художественное время распадается на три составляющих: на прошлое, настоящее и будущее: «Давным-давно, когда я был еще мальчишкой...»; «некоторые из тех, кого я знаю, уже при смерти, а другие, которых я знал, уже мертвы»; «пройдет еще двадцать лет, и на газетных фотографиях и в телевизионных каналах все мы станем выглядеть хуже некуда», «а вскоре после этого никого из нас вообще не останется» [8, 7]. Автор, выступая от лица ветеранов войны, стремится оставить в памяти нового поколения реалистические черты прошлого: «Не удивительно, что наше потомство не особо интересуется Второй мировой. Из них тогда еще почти никто не родился» [8, 10]. Автор подчеркивает, что его возвращение к военной теме обусловлено обеспокоенностью будущим, свойством времени «стирать» из памяти поколения уроки прошлого. Дж. Хеллер ставит перед собой задачу сохранения и передачи другому поколению общечеловеческой памяти, способной обезопасить человечество от прошлых ошибок, излечить от излишней доверчивости: «К тому времени, когда начался Вьетнам, я уже прекрасно знал, что такое война и что такое коварство Белого Дома» [8, 222]. Роман «Closing Time» историчен в том смысле, что его действие развивается на фоне реальных собы-

тий, главное из которых – вторая Мировая война, а рядом с вымышленными героями появляются образы реальных личностей: владелец парка аттракционов «Стиплчез» Дж. Тилью, бессменный директор ФБР Г. Гувер, Д. Рокфеллер и другие. В систему образов романа интегрированы нарраторы Льюис и Сэмми. Кроме того, в повествование влетают внутренние монологи Йоссариана. Такая полифония также является элементом игры с читателем. Согласно сюжету, Льюис, Сэмми и Йоссариан знакомы с детства, принадлежат к поколению, что «отправлялось на войну и не знало, что такое война» [8, 120], а вернувшись, училось жить заново. Смена нарраторов и временных хронотопов обеспечивает формальное движение повествования, в котором то сливаются, то противопоставляются мир и война, настоящее и прошлое.

Тема «вневременной» значимости искусства как универсальной памяти человечества определяет основной философский лейтмотив произведения. Время останавливается перед силой «вневременного» культурного наследия: образы английских и американских писателей Т. Уильямса, Дж. Конрада, Ч. Диккенса, С. Плат и других сосуществуют в художественном пространстве романа. Способность времени переоценивать события проявляется в музее восковых фигур, где «выдающиеся актеры, звезды его времени, больше уже не были звездами, а знаменитые романисты и поэты его дней для нового поколения ровным счетом ничего не значили» [8, 371]. Детерминизм концепции определяется мыслью, «человек почти не мог влиять на события, происходящие с человеком. История пойдет своим путем, независимым от людей, которые ее делают» [8, 478].

В романе-продолжении появляется и «солдат в белом». В «Catch-22» он является безымянным и безликим символом войны. В «Closing Time» персонаж получает имя, национальность и профессию. Он выздоравливает, летит в Брюссель «на свою административную должность в Экономическом Сообществе» и называет себя «пациентом Европы» [8, 477]. Схематичность этого и других образов романа-продолжения, децентрированность концепции определяют жанровую характеристику: метароман. Дебютное произведение в рамки метаромана не вписывается, оставаясь вне времени и вне жанровых критериев. Метатекстуальные отношения систем двух романов расширяются от взаимодействия произведений одного писателя до переплетения разновременных литературных образов и их авторов.

Художественные системы двух произведений по-разному воздействуют на читателя: первая книга поражает эмоциональностью, экспрессивностью, необычной манерой повествования, яркостью образов, тонко подмеченными деталями, оригинальностью авторского видения, остроумием. В романе-

продолжении поражает сложность структурной организации, полифоничность, многоаспектность временных трансформаций и сосуществование реального и ирреального в системе объективированного повествования. Абсурдные ситуации основаны уже не столько на гротеске, сколько на принципе антитезы, в основе которой – идея двойственности. Мотив двойственности прослеживается на нескольких уровнях: некоторые персонажи произведения имеют двойников. Например, главный герой новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» Густав Ашенбах является своего рода «литературным двойником» Йоссариана.

Двойственность художественной концепции дебютного романа, намечающаяся в первых двух частях, преодолевается, благодаря принципу парадокса, заложенному в структуру произведения: столкновение двух противоборствующих систем ценностей приводит к утверждению одной из них и к развенчанию другой. В романе «Closing Time» мотив двойственности постепенно усиливается к финалу: в романе две концовки, оптимистичная и пессимистичная. Трагизм заключительных сцен романа-продолжения отличается от финала первого произведения, в котором паникер и трус Йоссариан находит в себе силы противостоять синдикату. Двойственность авторской концепции в романе-продолжении не преодолевается. «Прилив оптимизма», который чувствует Йоссариан, не убеждает. Желтая луна, которая багровеет, становится красной, как заходящее солнце, звуки пятой симфонии Густава Малера и томик новелл в руках у Сэма Зингера впечатляют больше. Только искусство, согласно концепции автора, обладает мощью удерживать память человека, приоткрывать новые грани, проходя «сквозь время».

На сохранение памяти человечества в историческом и культурном аспектах направлена сложная игра, которую Дж. Хеллер назвал «Время закрытия». Роман завершает историю Йоссариана-Йоссариана, объединяя концепции двух произведений в единую систему. Открытость этой системы реализуется через идею универсальности искусства, его способности подчинить себе время. Метатекстуальные отношения определяют авторскую концепцию – показать значимость переоценки прошлого в сопоставлении с настоящим, отразить двойственность и неоднозначность современного общества. Дж. Хеллер развивает идею преемственности поколений, которая, согласно авторской концепции, реализуется, благодаря искусству, над которым не властно время.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Keegan M. B. Joseph Heller: a reference guide / M. B. Keegan. – Boston, 1978. – 152 p.
2. <http://www.abc.net.au/rn/arts/books.htm>

3. Зверев О. М. Маленька людина у великій війні / О. М. Зверев // Хеллер Дж. Пастка на дурнів. – К. : Дніпро, 1988. – С. 5-18.
4. Хеллер Дж. Поправка-22 / Дж. Хеллер. – М. : Прес-са, 1992. – 523 с.
5. Heller J. Catch-22 / J. Heller. – New York : Simon and Schuster, 1961. – 471p.
6. Carroll L. Alice's adventures in Wonderland / L. Carroll. – London : A Viacom Company, 1989. – 215 p.
7. <http://www.abc.net.au/rn/arts/booksw.htm>
8. Хеллер Дж. Лавочка закрывается / Дж. Хеллер. – М. : Фолио, 1998. – 510 с.
9. Хеллер Дж. Голд, или Не хуже золота / Дж. Хеллер. – М. : Фолио, 1999. – 446 с.
10. Bart J. Further Fridays / J. Bart. – Boston : Little, Brown & Co, 1995. – 264 p.
11. Wheeler. K. M. Construktions of identity in Post-1970 Experimental Fiction //An introduction to contemporary fiction: International Writing in English since 1970 / Edited by Rod Mengham. Cornwall, 1999. – P. 15–31.

*Юго-западный государственный университет  
Казакова Л. Н., кандидат филологических наук, доцент  
кафедры иностранных языков  
E-mail: l\_kazakova@mail.ru*

*South-West State University  
Kazakova L. N., Candidate of Philology, Associate Professor  
of The Foreign Languages Department  
E-mail: l\_kazakova@mail.ru*