

ЖАНРОВАЯ ЭКЛЕКТИКА РОМАНА ЭНТОНИ ТРОЛЛОПА «КАК МЫ ТЕПЕРЬ ЖИВЕМ»: НАРУШЕНИЕ ГРАНИЦ ЖАНРА?

Борис Михайлович Проскурнин

д. филол. наук, профессор, зав. кафедрой мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул.Букирева, 15

bproskurnin@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5077-1650>

Статья поступила в редакцию 24.10.2022

В статье анализируется роман «Как мы теперь живем», по мнению многих литературоведов, один из шедевров писателя. Произведение рассматривается с точки зрения его места в системе творчества Троллопа, возрастания сатирического и инвективного начала в романной практике писателя, но главным образом – в аспекте полисюжетности этого панорамно-сатирического романа и соответственно органичного для миропонимания и мировоспроизведения Троллопа сосуществования в художественном целом произведения нескольких жанровых модусов: социального, быто- и нравоописательного (комедии нравов), психологического, любовного, сатирического. В статье доказывается соответствие такого полижанрового мышления Троллопа его реалистическому принципу воспроизведения жизни в ее целостности, текучести и характерологичности.

Ключевые слова: Энтони Троллоп, сатирический роман, полижанровость, сатира и психологизм, викторианство.

Энтони Троллопа (*Anthony Trollope*, 1815–1882) традиционно считают писателем-классиком одной жанровой формы – социально-психологического романа. Это действительно так, и его произведения демонстрируют, с одной стороны, мастерство писателя в «использовании» жанровой структуры этого, к тому времени триумфально состоявшегося в истории английского романа явления, а с другой, подчеркивают именно троллоповский подход к возможностям жанра, особенно с точки зрения более нюансированного выписывания социальной составляющей и ее подтекстового звучания в развертывании характера героя или героини; ведь Троллоп прежде всего писатель-характеролог.

Роман «Как мы теперь живем» (*The Way We Live Now*, 1875) любопытен как раз с точки зрения свободной миграции автора от одной жанровой парадигмы к другой, а точнее – своеобразным жанровым синкретизмом художественного мышления писателя, выразившимся в полижанровой модели созданного в романе художественного мира. Это произведение занимает особое место в системе творчества Тrolлопа и по ряду других причин. Во-первых, это самый большой роман писателя: в нем 100 глав и 425 тысяч слов (беспрецедентно много даже для викторианской литературы, не отличавшейся лаконичностью); во-вторых, имея в виду «продуктивность» Тrolлопа-писателя, можно сказать, что роман им писался весьма долго: с мая 1873 по 1 декабря 1874 г., а печатался двадцатью частями с февраля 1874 по сентябрь 1875 г.; его двухтомное издание появилось еще до завершения сериальной публикации – в июле 1875 г. Роман, как пишет Дж. Сазерленд в предисловии к одному из изданий романа [Trollope 2008: I], во многом отражает некий «свежий взгляд» Тrolлопа на английскую реальность после его полугодового путешествия в Австралию, Новую Зеландию и США, чем объясняется необычная для всегда толерантного иронического тона писателя прямая сатира, с отчетливой авторской инвективой почти в духе Ювеналовых сатир, особенно в первом из двух томов. Однако, пожалуй, одна из главных причин особого места романа в творчестве Тrolлопа – его сложная и весьма динамичная жанровая структура, когда начало романа настраивает на одно жанровое ожидание, а в конечном счете получается нечто иное.

Отметим постепенное нарастание иронико-сатирического начала в творчестве писателя, ведь даже один из самых ярких отрицательных образов во втором по-настоящему успешном романе писателя «Барчестерские башни» (*Barchester Towers*; 1857) капеллана Обадия Слоупа все же более комичен, чем сатиричен. По мере динамики творчества комическое нередко переходит в сатирическое: сначала это определенные сатирические вкрапления («Орлейская ферма»; *Orley Farm*, 1862, «Можете ли вы ее простить ее?»; *Can You Forgive Her?*, 1864), а романы «Премьер министр» (*The Prime Minister*, 1876), «Американский сенатор» (*The American Senator*, 1877), «Не Попенжой ли это?» (*Is He Popenjoy?*, 1878), «Дети герцога» (*The Duke's Children*, 1880) уже можно отнести к произведениям с жанрово-поэтологически и идейно-тематически значимой и объемной долей сатиры. Тут уместно вспомнить характеристику изменений в троллоповском мировидении, воплотившегося в идейной структуре «Как мы теперь живем», одного из ведущих в конце XX в. троллоповедов американца Роберта Полхимуса: «Образ человечества, нашу-

пывающего моральное равновесие, здравомыслие и свободу в запутанный новый век, уступает место гораздо более мрачному образу людей, живущих в коммерческой пустыне, наполненной нечестностью и бессилием» [Polhemus 1968: 186]. Как видим, литературовед уловил проявившуюся в этом романе Треллопа, пожалуй, главную особенность всякого сатирического романа – заостренное (в случае с Треллопом, до болезненности) отражение алогизма современной писателю действительности [Алисова 2013: 12]. В «Как мы теперь живем» сатира становится точкой, из которой начинает свое движение (развитие) сюжет романа, а потому она едва ли не тотально господствует в начале произведения, постепенно, правда, теряя свою доминирующую роль, и это определяется полисюжетностью произведения, свойственной лучшим образцам викторианского романа.

Фр. О'Горман, размышляя о «полисюжетной природе большинства викторианских романов» [The Victorian Novel 2002: 213], пишет о недобрении Генри Джеймсом такой структуры, высказанном им в «Предисловии» к изданию 1907 г. его «Трагической музы» (1890). Понятно, что Джеймса волновала в связи с этим проблема «единства и связности формы», «связного (coherent) эстетического единства» [The Victorian Novel 2002: 214]. Крупнейшая исследовательница викторианской литературы Дороти ван Гент, не соглашаясь с Джеймсом, называя такие большие романы «монструозными», все же утверждала, что при всем том они «примечательны своей структурной гармонией, фундаментальным и доставляющим удовольствие единством» [Ibid]. Д. ван Гент, анализируя это единство в поэтике ряда викторианских романов, видит его в «доминирующих идеях, которые направлены на то, чтобы обеспечить единство и удовлетворяющую нас гармонию» [Ibid]. Источник комплекса идей, поднимаемых авторами в «монструозных» викторианских романах, по мнению литературоведа, – «во множественности человеческого опыта» [The Victorian Novel 2002: 216], и роман тут как нельзя кстати, поскольку он, по ван Гент, «сам по себе сложная форма» [Ibid]. Как тут не вспомнить толстовское «роман – свободная форма» и бахтинское «роман – становящийся жанр», а потому свободный в «ороманивании» какого угодно (в том числе и по объему) материала. Ван Гент справедливо считала, что при всем том викторианские романы – «иерархическая система, функционирующая под управлением одной структуры» и что это сближает понятие «роман» с понятием «мир» [The Victorian Novel 2002: 216]. Стремление писателей как можно точнее смоделировать мир, справедливо полагала Дороти ван Гент, объясняет богатую множественность романских составляющих в таких произведениях [The Victorian Novel 2002: 216–217].

На наш взгляд, мультисюжетная структура романа «Как мы теперь живем» – одно из оснований для сосуществования в нем нескольких жанровых модусов: сатирического, социально-бытового, нравоописательного (этологического, по Г. Н. Пospelову), психологического, любовного. Выделим основные из них.

Первый – сюжет Огастэса Мельмотта (с подсюжетом его дочери Мари Мельмотт), развивающийся в сатирико-инвективной жанровой парадигме, правда, осложняемой психологической составляющей, которая особенно очевидна в подсюжете Мари и в изображении внутренних терзаний главного сатирического героя в конце; подчеркнем, что это именно психологические зарисовки, а не характерологический акцент на типе дельца-авантюриста новой формации; при этом мы знаем, что «идейно-нравственная проблематика сочетается с психологизмом» [Есин 2003: 31]; Второй – поначалу функционирующий в пределах сатирического жанрового модуса, но постепенно, особенно с точки зрения сюжетных линий (коллизий) Генриетты и Роджера, переходящий в нравственно-психологическую парадигму сюжет семьи Карбери (подсюжеты леди Матильды, Феликса, Генриетты, Роджера). Не менее важны для жанрового целого нравственно и психологически заостренный сюжет Поля Монтегю и связанный с ним весьма неоднозначный, одновременно психологический и отчасти комический (в аспекте осмысления образа американки, едва ли не полуавантюристки, по меркам английского истэблшмента того времени) сюжет Уинифрида Хёртля. Отдельно обозначим сатирические и одновременно этологические (нравоописательные) сюжетные линии аристократических семейств Лонгстаффов и Ниддердейлов, а также нравоописательный и одновременно полукомический сюжет «людей из народа» Руби Рагглз и Джона Крамба.

С точки зрения «мирообразности» каждой сюжетной линии приписать их к какому-то одному жанровому модусу – значит не понять замысел Троллопа, более того – исказить мировидение писателя, сближающего его, например, с современницей Джордж Элиот: имеется в виду восприятие ими мира, жизни, обстоятельств, в которых существует человек, как некой сети (a web). Об этом справедливо пишет Шерли Летвин, полагая, что «Как мы теперь живем» демонстрирует троллоповское понимание того, как «жизни индивидуумов осложнены их зависимостью от других и определяются социальными силами вне их контроля» [Letwin 1982: 30]. С нею перекликается блестящий британский знаток Троллопа Дэвид Скилтон, подчеркивая, что в романах писателя, а в «Как мы теперь живем» более всего, «все вовлечены вместе в некую широкую сеть взаимозависимостей» [The Trollope Critics 1981: 168].

Отечественная исследовательница полисюжетности романов Троллопа Н. З. Шамсутдинова справедливо напоминает слова Джерома Тейла, сравнивавшего романы Троллопа с «фресками, переполненными фигурами и объединенными пространственно» (цит. по [Шамсутдинова 2015: 257]).

Трудно здесь не вспомнить авторитетнейшее мнение выдающегося американского литературоведа XX в. Джеймса Хиллиса Миллера: «Викторианский роман, в конце концов, структура, элементы которой (характеры, сцены, образы) не съемные части, каждая с заданными только ей сутью и значением и что-то свое добавляющая к значению целого. Напротив, всякий элемент этой структуры черпает свое значение из других, отчего роман может быть описан как саморазвивающаяся и самоподдерживающаяся система, как общество, видящее себя в зеркале» [Hillis Miller 1968: 30].

Подобное «зеркальное» отражение общества/мира, то есть попытка создать объемную картину мира и времени, очевидно в перемешивании сатирического, психолого-любовного, иронико-комического, нраво- и бытописательного модусов уже в начальной одной пятой романа. Первые четырнадцать глав романа – без сомнения сатирические, высмеивающие псевдописательство леди Карбери, продажность лондонской прессы, потуги старых аристократических семейств сохранить свое положение в высшем свете тогда, когда на это нет ни средств, ни моральных прав (семейство Лонгстаффов) (см [Trollope 2016: 7–105]). Вместе с тем, уже в начальных главах обозначается психологическая составляющая повествования, когда в XVII, XVIII и XIX главах Троллоп повествует о любовных коллизиях трех девушек – Мари Мельморт, Руби Рагглз и Гетты Карбери; примечательны созвучные названия этих глав: «Marie Melmorte Hears a Love Tale», «Ruby Ruggles Hears a Love Tale» и «Hetta Carbury Hears a Love Tale»: здесь явно заложена определенная ирония, особенно очевидная в первых двух историях, тогда как ситуация Гетты подается гораздо более серьезным тоном (см. [Trollope 2016: 121–153]).

Центр, доминирующая сюжетная структура романа – сюжет Огастаса Мельморты, и он, как уже говорилось, ядро сатирический; эта структура «прошивает» все другие сюжетные (и подсюжетные) линии, формируя идейно-эстетическое целое романа. Если быть более точным, в идейно-сюжетном смысле центр романа двуполюсен: это противостояние ценностей Мельморты и взглядов на жизнь джентри Роджера Карбери, чей образ и сюжетная линия основаны на наиболее близких автору нравственных позициях, пусть и на излишне консервативных, не идущих

щих в ногу с требующим большей гибкости и компромиссности временем. Не случайно образ Роджера вводится в систему персонажей в потоке иронико-сатирического повествования, тем самым лишаясь прямолинейности и однозначности – глава XIV [Trollope 2016: 105–112]. Очень хорошо о «цементирующем» целостность романа противостоянии Мельмотта и Роджера Карбери, а также о сложном отношении Троллопа к обоим персонажам написал Роланд Макмастер: «Вульгарный социальный карьерист Мельмотт в романе «Как мы теперь живем» надеется обрести статус и респектабельность, купив загородное поместье. Роджер Карбери в том же романе, живущий в символически окруженном рвом особняке, – социальный консерватор, поддерживающий старинные традиции семейных и общественных отношений, которые исчезают в новую коммерческую эпоху, представленную Мельмоттом» [McMaster 1986: 12].

Отметим, что в сохранившемся троллоповском плане романа он должен был сюжетно основываться на истории в основном семейства Карбери; это затем, уже по ходу создания романа, Троллоп вывел на первое место образ Мельмотта как символ столь, мягко говоря, не радующих его перемен в английском истэблишменте, сюжетная линия которого – «художественное изучение нового типа деловой харизмы» [Hunt 2014:95]; об этом же интересно размышляет Дж. Сазерленд в Предисловии к одному из современных изданий романа [Trollope 2008: VII–XXVIII].

В силу законов сатирического жанра высмеиваемое, сатиризуемое, отрицаемое должно было бы потерпеть поражение или быть тотально осуждено, а торжествовать должно было бы либо положительное, либо смех над отрицательным как субститут положительного. Однако специфика романа «Как мы теперь живем» заключается в том, что *оба* «полюса» терпят поражения (при всей разности сути и формы этих поражений): Мельмотт совершает самоубийство, Роджер не получает руку горячо им любимой Генриетты Карбери. При этом в конце романа работает знаменитая троллоповская «средняя линия»: Мельмотт принимает синильную кислоту не из-за разорения (в конечном счете) только, а в том числе – и из-за осознанного им своего коллапса и как финансиста, и как парламентария, и как отца, но главное – как чужака, так и не вписавшегося в лондонское светское общество. Накатывающееся как морской прилив одиночество Мельмотта постепенно приобретает под пером Троллопа трагический оттенок (см. главу LXXXIII [Trollope 2016: 625–632]), существенно снижая «градус» осуждения героя и сатиры в отношении него и повышая уровень психологического напряже-

ния. При этом Мельмотт не терпит тотальный крах как финансовый гений: после смерти оказывается, что у него остались серьезные активы за границей, которыми, правда, будет теперь пользоваться не меньший финансовый плут, тоже, и это весьма примечательно, член парламента и еврей (хотя еврейство Мельмотта – спорный вопрос; см. об этом [Sutherland 1996: 156–162]) мистер Коэнлоп. Продолжит свое существование и созданная Мельмоттом фейковая компания по строительству некоей Южной Центральной Тихоокеанской и Мексиканской железной дороги от Солт-Лейк Сити до Веракруса, ставшая символом одновременно финансового авантюризма и финансовой гениальности Мельмотта.

«Поражение» Роджера тоже оказывается не тотальным, он примиряется с ситуацией и даже глубоко проникается идеей материально обеспечить счастье любимой им Генриетты в браке с Полем Монтегю, а их возможного сына впоследствии сделать своим наследником. Именно в силу торжества срединности (которую в соответствии с эстетикой Троллопа можно было бы назвать объемностью; см. об этом главы 13 и 18 в книге Ч. П. Сноу о Троллопе [Сноу 1981: 116–127; 166–183]) роман, начавшись с резких сатирических эскапад в адрес коррупции в издательском деле и прессе, разоблачения постыдного светского рынка женихов и невест и нравственного оскудения аристократических родов, а также с картин стремительного и всюду поощряемого истэблшментом взлета финансового авантюриста Мельмотта, заканчивается традиционным викторианским *happy end*: тремя свадьбами, отъездом иностранцев – матери и дочери Мельмоттов, миссис Хёртль, Гамильтона Фискера, Фоснера – за границу Британии (вопрос о скрытой ксенофобии Троллопа, как и многих викторианцев, весьма актуален), «ссылкой» одного из главных сатирически изображенных бездельников и искателей богатых невест Феликса Карбери в Пруссию. То есть в конце романа едва ли не целиком снимается сатирический пафос, когда вроде бы все возвращается к этической норме, какой она видится Троллопу (об этом замечательно написал Р. Полхимус в уже цитировавшейся главе с говорящим названием *The Dark New World* в книге 1968 г. *The Changing World of Anthony Trollope*). Тут уместно вспомнить о том, что и сам Троллоп в «Автобиографии», написанной в 1876 г. и опубликованной посмертно в 1883 г., сожалел о том, что в «Как мы теперь живем» «обвинения преувеличены» [Trollope 1962: 275].

Подчеркнем одно необычайно важное обстоятельство, связанное с жанровой сложностью романа «Как мы теперь живем» и своеобразной динамикой жанровой структуры романа. Когда мы обращаемся к во-

просу об единстве всех жанровых составляющих произведения, мы отмечаем, как основательно актуализируется проблема границы между сатирой и психологизмом и возможности существования одного в другом, нередко полагаемое как невозможное. Здесь, казалось бы, на помощь могла бы прийти концепция «психологической сатиры», выдвинутая в свое время А. Б. Есиным: см. [Есин 2003: 97–105]. Размышляя о сложном и неоднозначном «соответствии друг другу сатирического пафоса и психологизма как стилевой формы» [Есин 2003: 99], исследователь видит возможность психологическому началу «войти» в изображение сатирического, то есть отрицательного, персонажа в ситуации разнокачественного отношения автора к своему сатирическому герою [Есин 2003: 103]. А. Б. Есин демонстрирует это на примере одного из самых отрицательных героев в русской литературе – Иудушке Головлеву Салтыкова-Щедрина, когда показывает, как сатирическое, беспощадное высмеивание постепенно перерастает в изображение трагический ситуации человека, осознавшего свое бесповоротное движение в сторону саморазрушения: «Психологизм же возникает в романе, – читаем у Есина, – именно в эти моменты нравственного осознания себя и своей деятельности» [Есин 2003: 103].

Примерно то же мы видим и у Тrolлопа, но степень трагического прозрения Мельмотта, конечно, менее масштабна, чем у Иудушки, да и характер порочности Головлева, глубина его обесчеловечивания в разы превосходит то, что мы видим в образе Мельмотта. Потому и мерзость своей натуры Головлев в момент прозрения видит с гораздо большим трагизмом и с более глубоким пониманием того, что никаких возможностей для «воскресения» у него нет [Покусаев, Прозоров 1988: 461]. Тем не менее некий самоанализ, который предшествует самоубийству Мельмотта, дает возможность говорить о психологической составляющей в структуре характера этого персонажа. Правда, можно вспомнить Р. Терри, автора развернутой статьи о романе «Как мы теперь живем» в *Oxford Reader's Companion to Anthony Trollope*, который считает, что образы Огастэса Мельмотта и Роджера Карбери, моральные антиподы в системе романа, – это не характеры, а типы, и на этом основании отказывает им в психолого-аналитической нюансировке в традиционной для Тrolлопа манере [Terry 1999: 563]. Несомненно, роман «Как мы теперь живем» заостряет проблему соотношения сатиры и психологизма, особенно если иметь в виду, что сатира по большей части «выпрямляет» изображаемые характеры, а Тrolлоп, как известно, создавал то, что Дж. Б. Пристли когда-то назвал «круглые характеры», он обладал умением «видеть каждого занимавшего его человека и изнутри и со сто-

роны» [Сноу 1981: 122]. Именно этим Троллоп и вошел в историю английского романа XIX в., о чем основательно размышлял и Стивен Уолл в книге 1988 г. «Троллоп и характер» (см. [Wall 1988]), к сожалению, мало привлекаемой как зарубежными, так и российскими специалистами.

Здесь возникает еще одна «пограничная проблема», требующая специального изучения, – проблема антигероя и изображения его изнутри: Мельмотт подан вроде и похоже на Джонатана Уайльда Великого Г. Филдинга, Бекки Шарп У.М. Теккерея, Мердья Ч. Диккенса, Аристида Маккара Э. Золя, Иудушку Головлева М. Е. Салтыкова-Щедрин и др. антигероев, но он все же другой, и причина – в обязательности этой «двуфокусности» (по Сноу) при создании характера: видение его одновременно снаружи и изнутри. Вдобавок здесь нужно вспомнить Ст. Уолла, писавшего: «Тем не менее, последняя фаза карьеры Мельмотта описана с той концентрацией и нейтральной объективностью, которая столь свойственна искусству Троллопа в моменты, когда он с головой погружен в свой материал» [Wall 1988: 376]. Иначе говоря, Троллоп не пренебрегает изображением глубины внутренних процессов антигероя, но не утрачивает при этом и общего инвективно-сатирического вектора сюжетной реализации этого персонажа. Здесь, безусловно, надо иметь в виду, что опыт писателя-характеролога и конструирование внутреннего объема характера персонажа, движения его внутреннего мира (при помощи синтеза ментального и психического) у Троллопа был огромный, а опыт сатирического повествования, да еще и концентрированного, не слишком богатый. Кроме того, в эстетике и романной практике Троллопа доминировало стремление создать в романах мир, предельно адекватный существующему, да еще и в его динамике, сконструировать жизнь в ее течении. И это неизбежное течение жизни «поглощало» негатив, растворяло его в триумфе «срединности и приводило писателя к синтетическому, даже синкретическому жанровому мышлению.

Список литературы

Алисова Е. Ю. Жанровое своеобразие сатирического романа В.Войновича // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2013. № 1. С. 12–18.

Есин А. Б. Литературоведение. Культурология. М.: Флинта-Наука, 2003. 352 с.

Покусаев Е. И., Прозоров В. В. Примечания. «Господа Головлевы» // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Господа Головлевы. Убежище Монрепо // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений в десяти томах. М.: Издательство «Правда», 1988. Том шестой. С.454–462.

Сноу Ч. П. Треллоп / Пер. с англ. П. Гурова. Предисловие В. В. Ивашевой. М.: Высшая школа, 1981. 208 с.

Шамсутдинова Н. З. Специфика романной структуры в творчестве Энтони Треллопа // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 256–260.

Hillis Miller J. The Form of Victorian Fiction. Notre Dame, Indiana: University of Indiana Press, 1968. XIII; 151 p.

Hunt A. Personal Business: Character and Commerce in Victorian Literature and Culture. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2014. 225 p.

Letwin Sh. R. The Gentleman in Trollope: Individuality and Moral Conduct. London: Macmillan, 1982. 303 p.

McMaster R. Trollope and the Law. Basingstoke: Macmillan, 1986. 170 p.

Polhemus R. The Dark New World // Polhemus R. The Changing World of Anthony Trollope. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1968. P. 186–214.

Sutherland J. Is Melmotte a Jewish? // Sutherland J. Is Heathcliff a Murderer? Puzzles in Nineteenth-Century Literature. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. P. 156–162.

The Trollope Critics. Edited by N. John Hall. New Jersey: Barnes & Noble, 1981. 263 p.

Terry R.C. Way We Live Now, The // Oxford Reader's Companion to Anthony Trollope. Edited by R.C. Terry. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 562–566.

Trollope A. An Autobiography. With an Introduction by J. B. Priestly. London: Collins, 1962. 286 p.

Trollope A. The Way We Live Now. Edited with an Introduction and Notes by John Sutherland. Oxford: Oxford University Press, 2008. XXVIII; 1030 p.

Trollope A. The Way We Live Now. Edited with an Introduction and Notes by Francis O'Gorman. Oxford: Oxford University Press, 2016. XL; 794 p.

The Victorian Novel. Edited by Francis O'Gorman. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2002. 344 p.

Wall S. Trollope and Character. London, Boston: Faber and Faber, 1988. 397 p.

THE GENRE ECLECTICISM OF ANTHONY TROLLOPE 'S "THE WAY WE LIVE NOW": BREAKING GENRE BOUNDARIES?

Boris M. Proskurnin

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

bproskurnin@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5077-1650>

Submitted 24.10.2022

The article analyzes the novel "The Way We Live Now", according to many literary critics, one of the masterpieces of the writer. The novel is considered from the point of view of its place in Trollope's system of creative work on the whole, the increase of the satirical and invective principle in the writer's novel practice in particular, but mainly – in the aspect of the multiplot structure of this panoramic and satirical novel and, accordingly, the coexistence in the artistic whole of the work of several genre modes: social, everyday life depiction (comedy of manners), psychological, love, satirical. The article proves the correspondence of Trollope's multi-genre thinking to his realistic principle of reproducing life in its integrity, fluidity and characterology.

Key words: Anthony Trollope, satirical novel, multi-genre structure, satire and psychology, Victorianism.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Проскурнин Б. М. Жанровая эклектика романа Энтони Тrolloпа «Как мы теперь живем»: нарушение границ жанра? // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 49–59. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-49-59

Please cite this article in English as:

*Proskurnin B. M. Zhanrovaya eklektika romana Entoni Trollopa «Kak my teper' zhivem»: narushenie granic zhanra? [The Genre Eclecticism of Anthony Trollope's "The Way We Live Now": Breaking Genre Boundaries?]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 49–59. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-49-59*