

Ю. М. Садовникова

## Мотив пути/дороги в романе Барри Ансуорта "Моралите"

Статья посвящена исследованию мотива пути/дороги в романе Барри Ансуорта «Моралите». Предпринята попытка проанализировать хронотоп дороги через сюжетное построение романа. Проанализированы испытания, которые встречаются на пути главного героя. Мотив дороги выступает в роли символа и помогает раскрыть характер героя и замысел автора. В основе повествования лежит переосмысленная Барри Ансуортом версия перехода от религиозной драмы к светской: в центре романа история перехода комедиантов бродячей труппы от традиционного моралите на библейские сюжеты к «игре из жизни», сценарий которой они создают сами. Повествование Ансуорта не ставит своей целью вытеснить существующую историю, а скорее дополнить ее историей частных лиц. Роман «Моралите» является показательным примером плодотворного сочетания двух обновленных жанров: новой исторической фантастики и метафизического детектива.

**Ключевые слова:** мотив пути, хронотоп дороги, моралите, движение, смерть, Барри Ансуорт, роман «Моралите».

**Для цитирования:** Садовникова Ю. М. Мотив пути/дороги в романе Барри Ансуорта «Моралите» // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 81–93. DOI 10.35231/25419803\_2022\_4\_81

В толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова имеется несколько трактовок понятия путь, дорога, которые в целом идентичны. «Дорога – это путь сообщения; полоса земли, предназначенная для передвижения. Место, по которому надо пройти или проехать. Путешествие, поездка. Направление, путь следования, маршрут. Средства достижения какой-нибудь цели. Карьера, жизненный путь» [10]. В значении пути добавляется также, что путь – «направление деятельности, направление развития чего-ни-

будь, образ действий, жизни. Средство, способ достижения чего-либо» [10].

В представлении о пространстве путь (дорога) – его основной элемент, универсалия (См. об этом: Н. Д. Арутюнова [2], О. В. Пыстина<sup>1</sup>, О. А. Черепанова [11], Т. Б. Щепанская [12]). Концепт 'путь' как один из важнейших концептов в русской языковой картине мира рассматривают О. О. Ипполитов<sup>2</sup>, В. А. Маслова [9], Ю. Н. Караулов [7], Н. В. Уфимцева [13] и др. В. В. Красных, рассматривая как метафору «жизнь – путь/дорога» отмечает, что «любые проявления человека, его жизнедеятельность, сама жизнь метафорически осмысливаются как путь/ дорога» [8, с. 151].

Мотив – устойчивый смысловой элемент литературного текста, повторяющийся в пределах ряда фольклорных (где мотив означает минимальную единицу сюжетосложения) и литературно-художественных произведений.

Философское звучание мотива дороги способствует раскрытию идейного содержания произведений. В языке есть выражение «жизненный путь» – это пространственно-временная метафора. Дорога символизирует жизнь в ее развитии. Мотив пути может выполнять как композиционную (сюжетообразующую) функцию, так и символическую. Мотив дороги в литературе может быть связан с темой путешествия, и тогда само путешествие тоже отчасти выступает как метафора жизненного пути или как символ коренных, судьбоносных изменений в жизни героя.

Путь – это прежде всего символ образа жизни и судьбы человека. Начало и конец пути отмечены изменением состояния: герой приобретает что-то новое либо восполняет утраченное. Неотъемлемыми атрибутами пути являются препятствия (требующие концентрации воли и духовных сил) и перепутья (актуализирующие свободу выбора).

Путь в литературе – это определенная форма движения, относящаяся к наивысшей его форме: он связан со смыслом и целью; имеет начало и конец; является проявлением закономерности и взаимосвязи явлений в мире; выражает идею

<sup>1</sup> Пыстина О. В. Семантическое поле «путь/дорога» в картине мира носителя языка (на материале автобиографического дискурса): автореф. ... дис. канд. филол. наук. – М., 2009. 24 с.

<sup>2</sup> Ипполитов О. О. Объективация концепта «дорога» в лексико-фразеологической системе языка: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2003. 276 с.

становления и преодоления; содержит момент встречи (перекресток); связан с пространственно-временным хроно-топом; содержит горизонтальный и вертикальный вектор направленности; имеет внешнюю и внутреннюю структуру.

### **Материалы и методы**

М. М. Бахтин так пишет о пересекающихся дорогах, хранящих следы разных человеческих судеб: «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы <...>. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» метафоризация дороги разнообразна и многопланова» [3, с. 392].

Роман Барри Ансуорта «Моралите» написан XX веке в контексте постмодернизма. Автор обращается к особому виду театрального представления, зародившемуся в Средние века во Франции, а в XV веке достигшему большой популярности в Англии, используя прием «рассказа в рассказе», точнее, «пьесы в романе», когда вымысел и реальность тесно переплетаются, дополняют друг друга, а иногда и меняются местами так, что трудно отличить одно от другого.

Мария Хесус Мартинес Альфаро [15] указывает на сходство между романом и средневековыми пьесами о морали; Ричард Рэнкин Рассел [17] предполагает, что структура романа повторяет этапы раскаяния, в конечном итоге приводящие к исповеди и отпущению грехов; М. Боккарди размышляет о роли повествования в установлении связной версии прошлого в «историзированном» фантастическом романе Ансуорта [14]; Дж. Кэмерон Мур [16] рассуждает о том, как на рассказчика влияет его встреча со злом даже после окончания действия.

С начала повествования жизнь главного героя определяется дорогой, на которой или рядом с которой он оказывается.

### **Результаты**

«Моралите» Барри Ансуорта начинается со встречи «на поляне, там, где от большака ответвлялась уводящая в лес дорога» [1, с. 2] беглого священника Никласа Барбера со странствующими комедиантами, которые свернули на поляну, видя, что товарищ их умирает. Никлас становится свидетелем этой сцены, знает, что умирающему нужно причастие, он может дать его нуждающемуся, но боится выйти из своего укрытия и помочь. Он оправдывает себя тем, что «опасался погони, переломанных костей, пусть и запрещено поднимать руку на человека, облеченного саном, и потому шел по краю опушки, а не по большаку» [1, с. 2]. Если бы он «держался большака, то прошел бы мимо, не заметив их», и ничего из описанного далее с ним бы не случилось. Никлас – беглец, который покинул пределы своей епархии без разрешения: «Это же не в первый раз я ушел без разрешения, но в третий, и всегда в майское время года, когда кровь бродит» [1, с. 8]. Комедиантов он повстречал в декабре. Главный герой «промерз до мозга костей, изнывал от голода и впал в полное уныние под этими ударами судьбы» [1, с. 8]. Поэтому Никлас пытается изменить свой жизненный путь, он до сих пор не уверен в правильности своего жизненного выбора. Повстречав комедиантов, он, видя умирающего, струсил и не выполнил свой долг, не спас душу на смертном одре. Страх быть пойманным и наказанным не дает Никласу поступать в соответствии со своим предназначением. Но эта встреча, как кажется Никласу, поможет ему начать новую жизнь, ведь до этого за похлебку он даже готов был оказывать интимные услуги женщинам – не из похоти, а от голода. Никлас хотел остаться с трупной «только по причине значка, который носил старшой, значка, означавшего, что труппа эта принадлежит какому-то лорду и имеет его грамоту, а потому их не посадят в колодки и не выдерут кнутом за бродяжничество, как случается с обличенными беглецами или людьми без хозяина, а также порой и с духовными лицами, у которых

нет грамоты от их епископа» [1, с. 5]. Никлас не хотел практиковать «постыдное ремесло» комедиантов, воспрещенное Святой Церковью, поэтому решил предложить свои рабочие руки: «Я могу помочь с сооружением подмостков, когда они вам понадобятся. Рука у меня разборчивая, и я мог бы переписывать роли и подсказывать играющим» [1, с. 5]. Но ситуация обернулась не так, как герой предполагал: «...клянусь, мне и в голову не приходило занять место покойника. Знай я, в какую ловушку зол заведет нас эта смерть у дороги, то незамедлительно пошел бы своим путем, ни словечка не сказав и со всей быстротой, на какую был способен» [1, с. 5].

Странствующие комедианты – кочевники по своей сути, весь их уклад подчинен законам движения. В дороге они зарабатывают деньги на свое существование. Опечаленные смертью Брендана актеры вынуждены принять Никласа в труппу, потому что по дороге до Дарема, куда их послали «на Рождество играть перед родичем их госпожи», им нужно обеспечивать себя своим ремеслом. Несмотря на плохие дороги и стесненность в средствах Мартин (старшой труппы. – Ю. С.) настаивает на том, чтобы увезти покойника, умершего без покаяния, с собой, чтобы «похоронить его в освященной земле» [1, с. 9]. Им предстоит пять дней до Дарема путешествовать с мертвецом. Таким образом, подчиняясь движению, комедианты принимают решение продолжить странствие. Перед нами не что иное, как карнавальная хронотоп: Брендан окончил свой земной путь, но продолжает движение. Символично и то, что Брендан свой путь окончил, а Никлас только начинает, заняв его место – к Никласу переходит одежда Брендана и его роли.

Согласно Ю. М. Лотману, «дорога – некоторый тип художественного пространства», «путь – движение литературного персонажа в этом пространстве» [6, с. 252]. Ю. М. Лотман говорит о пути как об особом индивидуальном пространстве персонажа («путь – внутреннее становление, выражаемое в категориях пространства» [6, с. 252]) и «средстве развертывания характера во времени» [6, с. 252]. Движение героя в пространстве и времени организует ход повествования и одновременно движение становится качеством характера героя.

«Все это началось со смерти, и еще одна смерть вела нас». Именно так начнется роман.

Параллельно с героями по Европе разгуливает чума, уносящая тысячи жизней, но комедиантов не пугает возможная опасность, они переживают за душу своего товарища. Заработав деньги, они устраивают своему товарищу церковные похороны, но на продолжение пути до Дарема денег не хватает. К тому же одновременно с труппой выступают жонглеры, которые переманивают зрителей. Накануне прибытия труппы в окрестностях произошло убийство двенадцатилетнего мальчика, при этом у него забрали кошель с деньгами. Убийца – девушка – уже найден и через 2 дня будет повешен. Это событие станет сюжетом для новой Игры бродячей труппы. Мартин уверен, что люди знают финалы всех историй бродячего театра, поэтому усилия шестерых актеров не представляют для зрителей интереса. Чтобы добиться успеха, они должны пойти другим путем: «У нас есть один путь, и я его нашел <...> мы должны сыграть убийство» [1, с. 34]. До этого труппа разыгрывала представления на сюжеты из Священного писания.

Чтобы развеять сомнения труппы, Мартин обещает, что они смогут заработать на «Игре о Томасе Уэллсе» (Томас Уэллс – имя убитого мальчика. – Ю. С.). Мартин уже давно хотел свернуть с проторенной дорожки, давно мечтал «делать Игры из событий, случающихся при нашей жизни». «Я верю, в грядущем они такими и будут» [1, с. 37], – говорит он. Задача труппы теперь – узнать факты об убийстве и создать сценарий Игры, то есть «сделать Игру из правды».

Надежда на пополнение кошелька взяла свое: приняв эту дорогу, монах вместе с труппой соглашается: «А ведь мы затеяли все ради денег – во всяком случае, так казалось тогда <...>. Если в тот день шла битва за наши души, можно подумать, что победу одержала Алчность, как и в битве за душу женщины (предполагаемой убийцы мальчика. – Ю. С.). Но ведь была зима, нам предстояло еще несколько дней брести по скверным дорогам, причем нам всерьез угрожала смерть от голода. Что же удивительного, если деньги соблазнили нас?» [1, с. 53].

На самом деле комедиантов покорила «дерзкая смелость этого замысла», их увлек «страх и восторг» – они станови-

лись творцами, создавая из правды Игру, это была дорога их творческой свободы.

Жанр моралите следует четкой схеме вознаграждений и наказаний, но пьеса, которую придумывают герои, основанная на реальных вещах, оказывается импровизацией, которая неизвестно чем закончится. Придумывая сценарий, реплики, актеры действуют в рамках привычного моралите: «Сыграть ее мы решили в форме моралите, используя некоторые готовые речи, которые комедианты выучили давно, каждый в своей роли, однако больше полагаясь на жесты и пантомиму, перемежая их тут же сочиненными словами» [1, с. 61]. Для создания сценария комедианты восстанавливают ход убийства, расспрашивая об этом преступлении горожан. Тело двенадцатилетнего мальчика было обнаружено на дороге в полумиле от города. «Дорога там узкая, с одной стороны совсем рядом лес, а с другой вверх до выгона тянется вереск» [1, с. 40]. Создавая первую редакцию «Игры о Томасе Уэллсе», комедианты размышляли о дороге, на которой, по их версии, мальчик и преступник встретились. Они предположили, что дорога не могла быть пустынной и убить мальчика, пока было еще светло, не было возможности. Поэтому убили его в другом месте, а позже вернули на дорогу: «Принести его назад на дорогу было очень умно <...> Будто убил случайный прохожий. Дорогой пользуется много людей, а где под подозрением многие, истинный виновник может легко ускользнуть» [1, с. 40].

Таким образом, в романе Барри Ансуорта дорога выполняет не только прямую сюжетообразующую функцию, организуя действие романа, но и вторичную внутри действия романа – в игре комедиантов. По дороге бредут комедианты, по дороге же шёл Томас. Из факта убийства создается такой сценарий: «Такова, значит, история, насколько она известна нам. Мужчина и женщина идут с мальчиком в деревню Апплтон, и там они продают свою телку. Мужчина начинает пить. Мать отдает деньги, скажем, в кошельке мальчику и велит ему идти с ними прямо домой и ни с кем по дороге не разговаривать. Мальчик уходит, но до дома не добирается. На дороге, милях в трех от города, его видит мужчина, собирающий хворост. Женщину видят на выгоне вблизи от места, где на-

шли мальчика. Видел ее духовник Лорда, который выполнял поручение Лорда. И больше ее никто не видел. Это было после полудня, незадолго до сумерек. Однако этот человек, Флинт, находит мальчика только рано на следующее утро. Его задушили, и кошель при нем не было» [1, с. 41].

Актеры предлагают горожанам пройти дорогой мальчика вместе с ними. Разыгрывая «Игру» в жанре моралите, они предлагают зрителям пройти путь души Томаса, где дорога – «путь жизни. Свернуть, поддавшись искушению, – путь смерти. Мы уже играли это в разных моралите. Единственная разница в том, что тут смерть, угрожающая душе, это еще и смерть тела» [1, с. 44].

Цель комедиантов была достигнута, они заработали достаточно, чтобы продолжить странствия: «Мы собрали больше десяти шиллингов <...> достаточно, чтобы добраться до Дарема. Больше чем достаточно» [1, с. 54].

Но не все зрители согласились с ходом Игры. Мать убитого мальчика прервала представление криком «Так не было!» и заронила сомнение в душах комедиантов в правильности их «сценария».

Мартин убедил комедиантов в необходимости новой Игры. Приняв во внимание новые обстоятельства смерти мальчика, Мартин уверен, что Игра, которую они представили, «была Ложной игрой о Томасе Уэллсе» и нужно представить «истинную» [1, с. 56].

Мартин хотел создать такую Игру, «которая тронет зрителей, чтобы они разошлись не такими, какими пришли. Вот истинная Игра» [1, с. 56]. Он был одержим созданием новой пьесы. Встретившись в тюрьме с обвиненной в убийстве девушкой и поверив в ее невиновность, Мартин не позволил труппе покинуть город и решил спасти девушку, показав в новой Игре ее невиновность. Второе представление было прервано посыльными Лорда – комедианты в своей импровизации слишком близко подошли к разгадке убийства. В финале «правдивой игры» становится понятно, что все дороги ведут к Лорду, в замок которого приглашают труппу. В покоях Лорда во время представления Мартин внезапно позабудет о своих товарищах и сменит маску Алчности на маску Гордыни, на ходу изменив сценарий. Никлас так описывает



происходящее: «Нарушениями гармонии и игрою неурядиц назвал бы это Мартин. Но мы теперь понятия не имели, куда ведет Игра, мы тонули в ней, нам приходилось выхватывать слова из воздуха, как утопающие ловят его ртом» [1, с. 86].

Игра комедиантов раскрыла правду. Невинная девушка была спасена, но как сложится дальнейшая судьба Никласа и труппы комедиантов – неизвестно. Перед ними опять встанет необходимость выбора дороги.

Мотив пути может выполнять как композиционную (сюжетообразующую) функцию, так и символическую. Философское звучание этого мотива способствует раскрытию идейного содержания произведений. Дорога – это источник перемен, способность к познанию истинного пути человека.

Рассуждая о мотиве пути-дороги, нельзя не упомянуть о рыцарском турнире, который проводит Лорд и зрителями которого становятся комедианты. Кто такие рыцари, разъезжающие по турнирам? Один из комедиантов справедливо замечает: «У них вся жизнь в том, чтобы выставлять напоказ свои наряды и доспехи». Рыцари чем-то похожи на странствующих комедиантов, потому что возят с собой всё, что им потребуется. Никлас сравнивает турнир с представлением: «Теперь мы, в свою очередь, были зрителями, а они – комедиантами, играющими Гордость и Доблесть» [1, с. 80]. Они наблюдали поединки знакомого им рыцаря, который выиграл боевого коня, но не остановился, а в желании славы или наживы снова выехал на ристалище и проиграл, получив смертельное ранение.

Круг пути Никласа замкнулся, потому что на этот раз он успел исполнить свой долг и дал умирающему рыцарю Роджеру Ярму отпущение грехов.

Рассуждая о мотиве пути в романе Барри Ансуорта «Моралите», можно сравнить двух священнослужителей – Никласа Барбера и Симона Дамиана. Путь монаха Симона Дамиана является сюжетообразующим. Это он донес на девушку и «обнаружил» кошель с деньгами в доме ее отца. Симон Дамиан просчитался в своих планах, поэтому был тайно убит, чтобы отвести подозрения от настоящего убийцы мальчика – сына Лорда. Священник совершил злодеяния, которым невозможно найти оправдания. Он был сводником для мо-

лодого господина, сына Лорда, но «конечно же, он понимал, что его роль сводника подошла к концу. Быть может, он подыскивал себе другую. Тому, чью звериную похоть он кормил и кому под конец скормил моровую язву и смерть, уже нельзя было дать никакой роли, никакой маски ужаснее его собственного лица» [1, с. 101].

### **Обсуждение и выводы**

Люди выбирают пути, руководствуясь собственными представлениями об окружающем мире, собственными интересами и целями. Оба священнослужителя неоднократно согрешили в своей жизни, с той лишь разницей, что Никлас Барбер подвергал опасности себя, а Симон Дамиан – «пропавших» мальчиков и сына Лорда. Никлас находился в поиске своего жизненного пути, в «Игре о Томасе Уэллсе» он исполнял роль Доброго Советника (Совести), который читает наставления мальчику Томасу перед тем, как тот отправился в дорогу. Монах-бенедиктинец Симон Дамиан был духовником Лорда, но служил его сыну. Он не остановил молодого лорда в его похоти, более того, судья называет монаха искусным садовником: «Семя уже было посеяно. У каждого растения есть свое время расти, и оно может быть долгим, но когда появляются цветы, они раскрываются быстро. А ведь эти получали солнце и воду от монаха, без сомнения, достаточно искусного садовника» [1, с. 101].

Американский писатель О. Генри в рассказе «Дороги, которые мы выбираем» утверждал, что «Дело не в дороге, которую мы выбираем, а в том, что заставляет нас выбрать эту дорогу» [4, с. 582].

«Игра о Томасе Уэллсе» многому научила беглого священника: «Я не вернусь больше в Линкольн, разве что как комедиант. Я мало что знал о мире, как сразу увидел судья, но я знал, что мы можем отдаться ролям, которые играем, и если это продолжается слишком долго, пути назад мы не найдем. Когда я был младшим диаконом, переписывающим Гомера Пилато для благородного патрона, я думал, что служу Богу. Но я всего только выполнял распоряжение епископа, старшего комедианта во всей труппе собора. Я исполнял роль нанятого писца, но не знал этого

и думал, будто такова моя истинная натура. Богу не служат через самообман.

Порыв бежать был не легкомысленным безумием, но мудростью моего сердца. Я буду комедиантом и постараюсь сбегать свою душу в отличие от комедианта в фавлю. И больше я не попаду в капкан роли» [1, с. 102].

### Список литературы

1. Ансуорт Б. Моралите / Пер. с англ. И. Г. Гуровой. – М.: Транзиткнига; АСТ, 2004. – 240 с.
2. Арутюнова Н. Д. Путь по дороге и бездорожью // Логический анализ языка. Языки динамического мира. – Дубна, 1999. – С. 13–17.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 501 с.
4. Генри О. Короли и капуста. Новеллы. – Л.: Лениздат, 1986. – 639 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История. – М., 1996. – 447 с.
6. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
7. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М., 1999. – 180 с.
8. Красных В. В. Культурное пространство: система координат (к вопросу о когнитивной науке) // Филология как средоточие знаний о мире: сборник научных трудов. – М.; Краснодар: Просвещение-Юг, 2008. – С. 140–155.
9. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2001. – 208 с.
10. Толковый словарь русского языка: в 4 т. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. – Т. 4: С – Ящурный / гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков; под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1940. – Стб. 1289.
11. Черепанова О. А. Путь и дорога русской ментальности и в древних текстах // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера: доклады III научн. конф. «Рябининские чтения 99». Сборник научных докладов. – Петрозаводск, 2000. – С. 309–316.
12. Шепанская Т. Б. Культура дороги на Русском Севере // Русский Север. – СПб., 1992. – С. 102–126.
13. Уфимцева Н. В. Языковое сознание и образ мира славян // Языковое сознание и образ мира: сб. ст. / отв. ред. Н. В. Уфимцева. – М., 2000. – С. 207–219.
14. Boccardi, M. Barry Unsworth's Morality Play: Narrative, detection, history, Postmedieval // A journal of medieval cultural studies. – 2016. – Iss. 7 (2). – Pp. 204–213.
15. Martínez Alfaro, M. J. Mystery and Performance in Barry Unsworth's Morality Play, Miscelánea // A Journal of English and American Studies. – 2001. – Iss. 24. – Pp. 79–92.
16. Moore, J. C. 'The Shadow of this Crime ...Is over Me Yet': Narrative Discourse and the Knowledge of Evil in Barry Unsworth's Morality Play // Renaissance. – 2012. – Iss. 64.4. – Pp. 321–340.
17. Russell, R. R. The Dramatic Conversion of Nicholas Barber in Barry Unsworth's Morality Play // Renaissance. – 2006. – Iss. 58.3. – Pp. 221–239.

Yuliya M. Sadovnikova

## Path/Road Motif in Barry Unsworth's Novel «Morality Play»

This article is devoted to the study of the path/road motif in Barry Unsworth's novel "Morality Play". An attempt was made to analyze the chronotope of the road through the plot structure of the novel. The tests that are encountered on the path of the main character are analyzed. The morality characters were personified virtues and vices that entered the struggle for the human soul. The ambivalent images of the main characters and models of their behavior are also analyzed. The motif of road here is a metaphor, a symbol and it plays a plot-forming role: it shows the transformation of the hero according to the road he chooses. But not only the hero transforms but also does the plot which turns from frozen religious drama to the secular one dealing with real people.

**Key words:** path motif, road chronotope, morality, movement, death, Barry Unsworth, novel "Morality Play".

**For citation:** Sadovnikova, Yu. M. (2022). Motiv puti/dorogi v romane Barri Ansuorta "Moralite" [Path/Road Motif in Barry Unsworth's Novel "Morality Play"]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 81–93. (In Russian). DOI DOI 10.35231/25419803\_2022\_4\_81

### References

1. Ansuort, B. (2004) *Moralite / Per s angl.* I. G. Gurovoi [Morality / Translation from English. I. G. Gurova]. Moscow: Tranzitkniga; AST Publ. (In Russian).
2. Arutjunova, N. D. (1999) *Put' po doroge i bezdorozh'ju* [Path on road and off road] *Logicheskiy analiz jazyka. Jazyki dinamicheskogo mira* [Logical analysis of language. Languages of the dynamic world]. Dubna, 1999. Pp. 13–17. (In Russian).
3. Bakhtin, M. M. (1975) *Formy vremeni i hronotopa v romane* [Forms of time and chronotope in the novel] Bakhtin, M. M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Researches of different years]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).
4. Genri, O. (1986) *Koroli i kapusta. Novelly* [Kings and cabbage; Novels]. Leningrad: Lenizdat Publ. (In Russian).
5. Lotman, Ju. M. (1996) *Vnutri mysljashhih mirov: Chelovek – Tekst – Semiosfera – Istorija* [Inside the thinking worlds: Man – Text – Semiosphere – History]. Moscow. (In Russian).
6. Lotman, YU. M. (1988) *V shkole poehticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol'* [In the school of poetic words. Pushkin. Lermontov. Gogol']. Moscow: Prosveshchenie Publ. (In Russian).
7. Karaulov, Ju. N. (1999) *Aktivnaja grammatika i associativno-verbal'naja set'* [Active grammar and associative-verbal network]. Moscow. (In Russian).
8. Krasnyh, V. V. (2008) *Kul'turnoe prostranstvo: sistema koordinat (k voprosu o kognitivnoj nauke) // Filologija kak sredotochie znanij o mire: Sbornik nauchnyh trudov.* Moscow; Krasnodar: Prosveshchenie-Jug, 2008. Pp. 140–155. (In Russian).
9. Maslova, V. A. (2001) *Lingvokul'turologija: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij* [Linguoculturology: textbook. allowance for students. higher textbook establishments]. Moscow. (In Russian).

10. *Tolkovjyj slovar' russkogoazyka: V 4 t. (1940)* [Explanatory dictionary of the Russian language: In 4 volumes] Moscow: Sov. encikl.: OGIz, 1935–1940. T. 4: S – *Yashchurnyj / Gl. red. B. M. Volin, D. N. Ushakov; pod red. D. N. Ushakova* [T. 4. Ch. ed. B. M. Volin, D. N. Ushakov; ed. D. N. Ushakov]. Moscow: Gos. izd-vo inostr. i nac. slov. Publ. Stb. 1289. (In Russian).

11. Cherepanova, O. A. (2000) *Put' i doroga russkoj mental'nosti i v drevnih tekstah* [The path and road of the Russian mentality and in ancient texts] *Master i narodnaja hudozhestvennaja tradicija Russkogo Severa: doklady III nauchn. konf. «Rjabininskie chtenija 99». Sb. nauch. dokl.* [Master and folk art tradition of the Russian North: reports of the III scientific. conf. "Ryabininsky Readings 99". Collection of scientific reports] Petrozavodsk. (In Russian).

12. Shhepanskaja, T. B. (1992) *Kul'tura dorogi na Russkom Severe* [Road culture in the Russian North] *Russkij Sever* [Russian North]. St. Petersburg. Pp. 102–126. (In Russian).

13. Ufimceva, N. V. (2000) *Jazykovoe soznanie i obraz mira slavjan* [Linguistic consciousness and the image of the world of the Slavs] *Jazykovoe soznanie i obraz mira: Sb. st. / Otv. red. N. V. Ufimceva* [Linguistic consciousness and the image of the world: Collection of articles / Managing editor N. V. Ufimtseva]. Moscow. Pp. 207–219. (In Russian).

14. Boccardi, M. (2016) Barry Unsworth's *Morality Play*: Narrative, detection, history, Postmedieval: A journal of medieval cultural studies. Iss. 7 (2). Pp. 204–213.

15. Martínez Alfaro, M. J. (2001) *Mystery and Performance in Barry Unsworth's Morality Play*, *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. Iss. 24. Pp. 79–92.

16. Moore, J. C. (2012) 'The Shadow of this Crime ...Is over Me Yet': Narrative Discourse and the Knowledge of Evil in Barry Unsworth's *Morality Play*. *Renascence*. Iss. 64. Pp. 321–340.

17. Russell, R. R. (2006) *The Dramatic Conversion of Nicholas Barber in Barry Unsworth's Morality Play*. *Renascence*. Iss. 58.3. Pp. 221–239.

дата получения: 21.10.2022 г.  
дата принятия: 07.11.2022 г.  
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 21 October 2022  
date of acceptance: 07 November 2022  
date of publication: 30 December 2022