

В. И. СИЛАНТЬЕВА

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

НОВЕЙШИЙ ПЕРИОД

**АНГЛИЙСКАЯ И АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
КОНЦА XX И ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ
XXI ВЕКА**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ СОИСКАТЕЛЕЙ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

степени «Магистр» специальности 035 — филология,
специализации 035.041 «Германские языки
и литературы (перевод включительно),
первый — английский»

О д е с с а
«Астропринт»
2 0 2 1

УДК [821.111+821.111(73)]“19/20”(075.8)
СЗ6

Рецензенты:

Т. П. Рудая, д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М. Т. Рыльского НАН Украины;

Н. И. Ильинская, д-р филол. наук, профессор, заведующая кафедрой мировой литературы и культуры имени проф. О. В. Мишукова Херсонского государственного университета

Утверждено к печати решением ученого совета Одесского национального университета имени И. И. Мечникова (протокол № 9 от 22 марта 2021 г.)

Силантьева В. И.

СЗ6 Зарубежная литература. Новейший период : Английская и американская литература конца XX и первых десятилетий XXI века : учебное пособие для соискателей высшего образования / В. И. Силантьева. — Одесса : Астропринт, 2021. — 228 с.

ISBN 978—966—927—728—2

Учебное пособие адресовано магистрантам гуманитарных факультетов университетов. В том числе тем, кто изучает иностранные языки и литературы Западной Европы и Америки. Предложено теоретическое обоснование литературного процесса конца XX — начала XXI вв. как явления «переходного», «рубежного» порядка. Имена писателей, произведения которых анализируются, уже отмечены престижными литературными премиями, а их творчество воспринимается как явление безусловно талантливое.

УДК [821.111+821.111(73)]“19/20”(075.8)

В оформлении обложки использована работа одесского художника Александра Михайловского «В танце с Матиссом» (2020)

ISBN 978—966—927—728—2 © Силантьева В. И., 2021

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	6
------------------------------	---

Раздел I

Теоретическое обоснование периода

Переходность как фактор развития литературы. Проявления «рубежного сознания» (<i>синтез и сублимация; феномен коммерциальной литературы</i>)	11
Предшественники общей теории переходности (<i>геистальт-теория; теория «взрыва»; синергетический модус нестабильного времени</i>)	17
Синергетический модус литературы переходных периодов	21
Человек в ситуации нестабильных периодов («человек растерянный» и «эрзац-герой»)	29

Раздел II

Истоки и характер художественного переориентирования в литературе Британии и США второй половины XX — начала XXI вв.

Английская литература второй половины XX века (<i>традиционная литература и литература «сердитых людей»; мультикультурализм и постмодернизм</i>)	37
--	----

Литература США во второй половине XX века (<i>традиционная литература и литература «битников»</i>)	41
«Рубежное сознание» в литературе Великобритании и США начала XXI в. Векторы художественного обновления английской литературы (<i>постмодернизм и «новый реализм», «медиа-рецепты»</i>)	44
Американская литература периода переориентации: поиски и решения (<i>межвидовой синтез, варианты «контркультуры»</i>)	50

Р а з д е л III

Персоналии. Современная классика английской и американской литературы

Джон Роберт Фаулз	65
<i>Женщина французского лейтенанта</i>	67
Айрис Мёрдок	76
<i>Черный принц</i>	79
<i>Книга и Братство</i>	87
Иэн Макьюэн	95
<i>Амстердам</i>	96
Джулиан Барнс	103
<i>История мира в 10 ½ главах</i>	104
Джонатан Коу	121
<i>Невероятная частная жизнь Максвелла Сима</i>	123
Джонатан Эрл Франзен	132
<i>Поправки</i>	134
Кадзуо Исигуро	142
<i>Остаток дня</i>	146
<i>Не отпускай меня</i>	152

Раздел IV
(приложение)

**«Переходные формы» в зарубежной
русской литературе**

Евгений Водолазкин	166
<i>Авиатор</i>	171
<i>Брисбен</i>	177
Андрей Макин	188
<i>Французское завещание</i>	189
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	199
<i>Семинарские занятия</i>	206
<i>Список использованной и рекомендованной литературы</i> . .	213

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие «Зарубежная литература. Новейший период» адресовано студентам-магистрантам гуманитарных факультетов, изучающих английский язык и литературу и, шире, литературу в контексте культуры. Предлагается концептуальное освоение литературы рубежа XX—XXI вв. и первых десятилетий XXI века как явления переходного и нестабильного времени. Такого, в котором наиболее характерными выступают показатели «хаоса», поиска нового «космоса», многочисленных вариантов «синтеза».

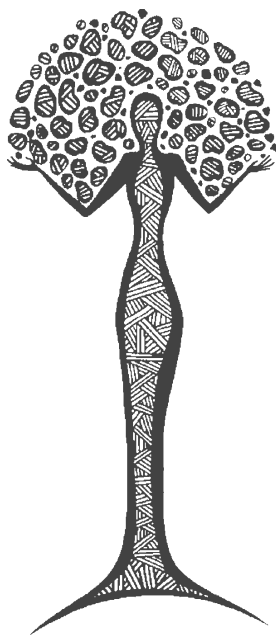
Теоретический аспект работы подкреплен современными научными изысканиями в области переходных (транзитных) литературных форм, хаологии, гештальт-теории, теории взрыва и синергетики. Фиксируется появление нового героя («не-героя») времени, определяется его сущность («человек растерянный»). Показано положение этого персонажа как в литературе элитарной общекультурной коннотации, так и в беллетристике «второго ряда» (мидл-литература; масс-литература).

Пространство литературного поля английской и англоязычной (американской) литературы обозначено границами: «вторая половина XX века»; «рубеж XX—XXI веков»; «произведения, созданные в первые десятилетия XXI века». Определены истоки, причины и основные показатели художественной переориентации; моменты старения традиционных форм повествования; фиксирование «хаоса»; поиск новых принципов и форм отражения нестабильного и становящегося мира.

Категориальный ряд литературоведения обозначен понятиями: «классические формы реализма»; «модернизм и постмодернизм»; «пост-постмодернизм»; «варианты литературного синтеза»; «новый реализм». В процессе анализа произведений конкретных авторов фиксируются эстетические признаки того или иного художественного направления и стиля, определяется модель художественного сознания писателя, место конкретного произведения в его творчестве и в литературном потоке данного времени. Отдельным пунктом исследования стал мультикультурный пласт новейшей литературы.

Английская и англоязычная литература названного периода представлена именами и наиболее яркими произведениями элитарной литературы. Это писатели: Джон Роберт Фаулз (*John Robert Fowles*); Джин Айрис Мёрдок (*Jean Iris Murdoch*); Иэн Расселл Макьюэн (*Ian Russell McEwan*); Джулиан Патрик Барнс (*Julian Patrick Barnes*); Джонатан Коу (*Jonathan Coe*); Джонатан Эрл Франзен (*Jonathan Earl Franzen*); Кадзуо Исигуро (*Kazuo Ishiguro*). Отдельным фрагментом анализа стало творчество современных российских писателей Евгения Водолазкина и Андрея Макина как представителей новейшей литературы «переходного» и «синтетического» типа художественного повествования.

К основной части учебного пособия прилагаются вопросы для самоконтроля. Они ориентированы на усвоение как общетеоретических, историко-литературных понятий; так и вопросов, связанных с усвоением конкретного художественного произведения. Основной список критической литературы, предложенный автором пособия, поможет магистрантам понять стратегии современного литературного и общекультурного творчества и сориентироваться в общих постулатах современной критики.



РАЗДЕЛ I

**ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ
ОБОСНОВАНИЕ
ПЕРИОДА**

ПЕРЕХОДНОСТЬ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПРОЯВЛЕНИЯ «РУБЕЖНОГО СОЗНАНИЯ»

Не всегда в критической литературе, посвященной историко-литературному и культурно-историческому развитию искусства, использовались понятия «рубежное сознание», «переходность» «диссипативность». Но сам исторический период, а именно рубеж XX—XXI веков, заставил исследователей поставить рядом со словами «стабильность», «закономерность» и «постоянство» слова «кризис», «крушение», «хаос» и подтвердить периодическую смену названных явлений.

Признаками переходности и неустойчивости эстетических ориентиров обычно характеризуются *периоды смены культурных эпох* (например, перехода от Средневековья к Возрождению; от Античности к застывшим формам искусства Римской империи) или острое противостояние искусств различных художественных систем (например, реализм — авангард; модернизм — постмодернизм). Уже замечено, что особенно четко «рубежное сознание», или «переходность» дает о себе знать в моменты «перетекания» одного столетия и тысячелетия в другое. Это мироощущение характеризуют такие показатели, как *драматизм, конфликтность, эпатирующая противоречивость*.

Обобщая, можно утверждать, что современные исследователи воспринимают фактор переходности, как:

а) драматический этап ломки устоявшихся канонов и ценностного ряда искусств периода стабильности;

б) этап кризиса, в котором большое место принадлежит хаосу;

в) период ожидаемых перемен, который провоцирует человека на многочисленные эксперименты и поиски нестандартных решений.

Главными чертами «безвременья», «хаоса», но и «времени поиска и ошибок», считается идейный разброд в обществе и неоднозначные, а порой эпатажирующие проявления в искусстве; скептическое отношение к заветам «отцов» (то есть к достижениям предшествующего поколения). В это «растерянное» время обязательно растет популярность мещанской идеологии и соответствующей ей литературы, происходит «выпячивание», а иногда поэтизация безобразного, воспринимаемого как протест. Особенно настойчиво демонстрирует себя «усреднение» художественных вкусов, которое предполагает «заигрывание» с массовым читателем и потакание ему.

Отличительной особенностью художественного отражения подобного времени выступает *многовекторная «веерность»*, или *«разброс предпочтений»*. Как следствие, в жизненных процессах и в произведениях, отражающих их, крайне трудно разобраться современнику, но будущим поколениям такое искусство дарит панораму осуществленных или пропущенных возможностей. Таким образом, одной из важнейших особенностей литературного развития переходных периодов является еще и *противоречивость*. Вначале «перехода» из одной эстетической эпохи в иную авторы произведений еще подвержены устоявшейся традиции и только пытаются видоизменить знакомые формы и жанры. Они стараются продемонстрировать неисчерпаемые возможности привычных видов искусства и просто меняют акценты в традиционных формах письма. Но наступит и тот момент, когда те, кто мыслит традиционно, активные отрицатели прошлого резко противопоставляют разного рода новшества — так оформляется мода на эпатаж, нигилизм и кардинальное изменение художественных вкусов.

Итак, системными показателями искусства переходных эпох вслед за исследователем О. Кривцуном можно назвать следующие:

1. Подведение итогов и переосмысление прошлого. Попытки объединения старых и новых принципов художественного отражения.

2. Дробность картины мира, импрессионистическая «мгновенность» восприятия и отражения жизни.

3. Игровое начало, активное использование всех возможностей смеховой культуры.

4. Разнонаправленная мифологизация прошлого, утверждение «новых кумиров», многочисленные попытки найти новых героев «растерянного времени».

5. Синтез и сублимация как перетекание возможностей одного вида искусства в другой.

6. «Дуальная», «многоярусная» концентрация содержания по симультанному признаку (симультанность — практическая одновременность сюжетного действия, в котором большую роль играет подтекст).

В общем, феномен переходных эпох заключается в ломке мировидения и миропонимания, в изменении основных факторов художественного сознания, в смене идеологических и культурных векторов. Происходит «размывание границ» между «высоким» и «низким», «элитарным» и «профанно-массовым». Переходная эпоха предполагает многие варианты эстетических экспериментов, эклектику художественного развития и провоцирует освобождение от устоявшихся и отживающих догматов. Подчеркнем и тот факт, что с наступлением нового тысячелетия состояние переходности становится константой мироощущения.

Только что названные законы переориентирования и смены художественных предпочтений, с одной стороны, могут привести к существенному обновлению языка искусства (так было, например, с модерном и авангардом в искусстве первой половины XX века). Но с другой стороны, нельзя не учитывать тот факт, что отсутствие новых концептов элитарного искусства приводит и к укреплению позиций «массового», подчеркнуто «популярного» и «развлекательного» искусства, особенности которого, хоть оно периодически и заявляло о своих приоритетах, до последнего времени почти не изучались.

В связи с ситуацией переходности в конце XX в. очевидной стала маргинализация и коммерциализация отдельных слоев культуры; литература в этой ситуации постепенно превращалась в канал *массовой коммуникации*. Становлению массовой литературы способствовало отношение к книге как к объекту купли-продажи, вовлечение автора в рыночные отношения. В результате даже известное слово «бестселлер» (от англ. *Bestseller* — «хорошо продаваемая книга») приобрело новое значение. Теперь это успешная, модная, занимательная книга.

**Феномен
массовой (ком-
мерсионной)
литературы**

Сейчас уже стало очевидным: массовая литература и действительно стала социокультурной реальностью рубежа XX—XXI вв. Сам термин в восприятии интеллектуального читателя означает ценностный «низ», а и иногда и «мусор» литературной продукции. К характерным чертам «массового» литературного потока можно отнести такие элементы, как бесконфликтность; отсутствие оригинальных характеров и психологической индивидуализации героев; убыстренное развитие сюжетного действия со множеством происшествий; «лжедокументализм», то есть попытку убедить читателя в достоверности самых невероятных событий.

Термин «массовая литература» достаточно условен и обозначает не столько широту распространения того или иного издания, сколько определенную группу жанров, в которую входят *детектив, триллер, боевик, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман, мелодрама* и др. В западном литературоведении к подобной литературе применяют еще и термины «тривиальная», «формульная», «паралитература», «популярная литература».

Как представляется, особенно точен термин «формульная» литература, которое удачно ввел в обиход американский культуролог Дж. Кавелти («Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура», 1996). Наблюдая, как популярная массовая литература впитывает и «осовременивает» традиционные ходы и архетипы предшествующего «высокого искусства», он

предложил перечень наиболее эксплуатируемых сюжетов и сюжетных ходов. Это сказка о Золушке, в которой теперь преобладают понятия «счастье», «карьера» «случай/удача». Это мотивы соблазнения и расплаты; испытания верности; катастрофы и невероятного мужества; преступления, расследования и неминуемого наказания. Подобные литературные формулы, о чем-то напоминая, удерживают внимание среднего читателя на уровне не только сознания, но и подсознания, а занимательные сюжеты отвлекают от сиюминутных проблем. Фактически, Дж. Кавелти, исходя из творческих забот сегодняшнего дня, дал новый импульс развитию мысли Аристотеля, изложенной в его «Поэтике». Искусство миметично и действительно подражает жизни, но оно основывается и на памяти предков, то есть использует мифологемы и архетипы. Если же современный автор превращает «память предков» в набор штампов, банальностей и клише, то он неминуемо снижает уровень первичной образности, то есть литературу превращает в «чтиво».

Литературный процесс любой эпохи неизбежно предполагает конфликты и чередование старых и новых жанров. Как правило, в момент оформления чувства «рубежа» размываются границы между типами повествования, усиливается их взаимовлияние, предпринимаются попытки реформировать старое и создать новое. Массовое искусство в этом отношении занимает свою позицию — оно формирует «другое» видение задач художника, оно утешает, отвлекает и развлекает.

Так как формы произведений способны отражать особенности художественного мышления конкретного исторического времени, то закономерно, что переходные («непонятные», нестабильные, транзитные) периоды нашего существования отражаются в «дробном» авторском письме и в «дробных» жанрах. Если же это роман, то он снижено традиционен, многословен и живописует быт. Вполне объяснимо и то, что массовую литературу считают «пограничным явлением» в общем потоке литературы рубежа XX—XXI вв. Она знаменует собой кризис старой художественности и опробование новых способов письма, но обязательно доступных тем «многим», которым недоступно концептуальное осознание происходящего.

Массовая культура занимает еще и промежуточное положение между обыденной культурой, осваиваемой человеком в процессе его социализации, и элитарной культурой, освоение которой требует определенного эстетического вкуса и образованности. Основная ее функция — упрощение и стандартизация информации. Если мы говорим о литературе, то она ориентирована на «среднего человека» и удовлетворяет его спрос на подглядывание, интерес к сплетням, байкам, анекдотам. Особое место в ней занимают любовные романы, позволяющие говорить о чувственной сфере взаимоотношений с большой долей фривольности. Таким образом, феномен современной культуры, живущей в условиях «глобального супермаркета» (Д. Сибрук), связан с понятием «шумиха» и «скандал». Она отвечает запросам «усредненного коллективного» сознания, в котором смешиваются реальные проблемы и домыслы, искусство и порнография, добродетель и жажда денег, а рядом с героем-патриотом может появиться герой-убийца.

Напомним также, что литературные стереотипы создаются и обновляются благодаря средствам массовой информации, средой общения, общим окружением «серого человека» (Ортега-и-Гассет). Создатели «чтения для многих» делают ставку на легкость усвоения, на доступность текста людям разного возраста, разных социальных слоев, разного уровня образования. Эта литература не требует особого художественного вкуса, не ориентирует на глубокие социальные либо философские раздумья. Ее часто называют «одноразовой», «подержанной», «вагонным чтивом», «книгой для залов ожидания». В общем потоке «массовой литературы» на свое обособленное место претендует современная литературная беллетристика.

Беллетристика и массовая литература — понятия близкие, поэтому их часто используют как синонимичные. Но в отличие от «масс-лита», в беллетристике предпочитают видеть «серединную» позицию, в Европе к ней применяют термин «мидл-литература», а шире, — «мидл-арт». По преимуществу, это книги, которые не отличаются большой художественной ценностью, но написаны более или менее талантливыми авторами, способными на самостоятельное (а не стереотипное,

клишированное) мышление. Как и произведения «больших» авторов, книги талантливых беллетристов апеллируют к вечным ценностям, стремятся ответить на вопиющие вопросы сегодняшнего дня, но главным в них остается установка на познавательность, занимательность, событийную сюжетность. И если классическая литература сюжентное всегда рассматривает в контексте вечного; привлекая философскую проблематику, стремится обратить читателя к разрешению общечеловеческих проблем и первенствующими считает вопросы моральной устойчивости, то беллетристика фиксирует узнаваемые приметы сегодняшней жизни и подсказывает, как ориентироваться в ней.

В массовой литературе, которую когда-то называли еще и «мещанской», довольно часто происходит «выпячивание», а иногда поэтизация безобразного, воспринимаемого как протест. Особенно настойчиво демонстрирует себя «усреднение» художественных вкусов, которое предполагает «заигрывание» с читателем и потакание его непритязательному вкусу.

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ПЕРЕХОДНОСТИ

Самым заметным этапом подготовки и накопления данных к постепенному оформлению теории переходности можно считать исследования группы ученых-гештальтистов (М. Вертгеймера, М. Кёлера, К. Коффки, К. Дункера) в области психологии восприятия (1920-е гг.). Изучая процессы возникновения окончательного суждения, которое формируется на основе множества фактов, они пришли к выводу о «внезапном прозрении» человека в момент выбора решения поставленной задачи. Теория гештальтистов была призвана объяснить, как в хаосе разрозненных знаний, но в поле «хорошего гештальта» (напряжения от переизбытка накопленной информации) рождается нечто неожиданное и целостное. Основными конструктами их теории

оказались понятия «гештальт» и «порог». Речь шла о множественности знаний и пространстве, в котором эти разрозненные знания, пройдя порог критической массы накопления, *вдруг* начинали по-новому структурировать ситуацию. Занимаясь этой рубежной ситуацией в области психологии, гешталисты пришли к выводу о том, что роль прошлого опыта в поиске и обретении правильного ответа «на границе» и «на переходе» совсем невелика: основные события, обеспечивающие решение задачи, происходят во время мыслительного процесса каждого отдельного человека. К тому же, как бы «вырванного» из общей стратегии развития.

Вынужденный бежать из Германии, М. Вертгеймер большую часть жизни провел в США, преподавал в Нью-Йорке, где воспитал школу своих последователей. Один из его учеников — писатель, киновед и психолог искусства Рудольф Арнхейм — применил гештальт-схему в теории художественного переориентирования и обновления стилей. Он впервые сказал о том, что художественные стили существуют не в линейной последовательности и не «в затылок друг другу», а «все во всём», то есть в едином конгломерате признаков. Но каждая эпоха в соответствии с требованиями времени делает альтернативный выбор стилевого сопровождения в зависимости от жизненных условий и задач искусства конкретного исторического периода. В общем, как и психический конструкт, конкретный, данный стиль, подобно всем прочим понятиям, остается неизменным только до тех пор, пока не замечен и не заявляет о своей актуальности стиль, который подходит уже другому времени. Тогда и начинается хаотическое соположение показателей различных стилевых пластов, которые пребывают в «безнадежной сложности» отношений. Но процессы энтропии не могут длиться бесконечно, в определенный момент начинается прерывание старых связей и «наведение нового порядка».

Итак, схема гештальт-моделей, представленная в работах М. Вертгеймера и Р. Арнхейма и апробированная во многих дальнейших изысканиях, интересна тем, что иллюстрирует диффузное состояние искусства переходных периодов, представляет характерную ситуацию «брожения» и «перераспределения

признаков». Так как в самом понятии «переходное время» заложен смысл неопределенности и зыбкости, то эта модель соответствует его ритму. Мысль о том, что «полный беспорядок» обеспечивает максимум информации, столь дорогая сторонникам гештальт-теории, подвигает к актуальному сегодня выводу о том, что переходные периоды действительно невероятно богаты потенциальными признаками будущего.

Теория «взрыва» и рождения нового

В отличие от гештальт-психологов, сделавших акцент на разработке «поля напряжения», в котором постепенно формируется потенциал для резкого рывка и перемены ситуации, основатели теории взрыва сосредоточились на точке максимума — то есть на моменте собственно взрыва.

Начиная с Жоржа Кювье (XVIII в.) и его теории катастроф в эволюции человека и животного мира, развитие мыслилось как смена эпох, предел которых обозначался обязательным «взрывом». В работе «Культура и взрыв» (1992) Ю. Лотман, опираясь на теорию катастроф, неоднократно писал о преодолении фатального выбора между застоєм и катастрофой в пространстве культуры. По мнению этого ученого-семиотика общекультурное изменение и обновление может осуществиться только благодаря взрыву. Ему предшествует накопление многих информативных показателей, уже не соответствующих темпу и ритму современности, критический момент накопления ведет к разрыву настоящего с прошлым. Взрыв только кажется неожиданным — тезис Ю. Лотмана о том, что новое в науке и в искусстве осуществляется неожиданно, подкрепляется обнадеживающим доказательством: взрыв формирует пространство для выбора пути и экспериментов; в нем находится «набор равновероятных последствий». А если «равновероятных», то это дает дополнительную возможность для индивидуального познания себя и творческого поиска «для себя и других».

Что касается предпосылок взрыва, то цикличность, повторяемость процессов, столь очевидная в истории человечества, делает неминуемой последовательность «баланс/дисбаланс», «стабильность/нестабильность». Таким образом, процессы

разрушения оказываются столь же постоянными, сколь постоянны и процессы созидания. Если так, то взрыв можно считать не только моментом разрушения, но также исходным моментом будущего развития и, главное, познания себя в новом витке развития мира. Закономерно поэтому, что фактор взрыва в семиотике был назван еще и «точкой поворота». К сказанному добавим, что Ю. Лотман понимал семиотику культуры, названную им «семиосферой», как динамичный непрерывный процесс образования и разрушения знаков, семиотизации и десемиотизации, и при этом такая динамика на всех семиотических уровнях определялась им как динамика *пересечения грани*.

Культурно-семиотическая программа Ю. Лотмана позволяет увидеть закономерности литературного процесса периодов кризиса — хаоса — кардинальной переориентации. Как отмечалось, на рубеже XX—XXI вв. особенно очевидной становится исчерпанность культурной программы, основанной на попытках сохранения классической традиции, ее переосмысления и многочисленных экспериментов на основе прошлого. «Большой культурный взрыв» оказался неизбежным, а благодаря ему пласты культуры, которые когда-то представлялись малозначащими и были выброшены из пространства «высокого» искусства, ворвались в него. Ворвались и предложили новый отсчет времени и новое видение задач современного искусства. Это касается как дробных жанров, фиксирующих «осколки» времени, как целого пласта массовой литературы с ее новым героем/не-героем, так и новых художественных, в первую очередь медийных, средств, вошедших в различные сферы искусства слова и предоставивших ему новое пространство и перспективы.

Взрыв всегда связан с моментом крайнего напряжения противоречий и моментом непредсказуемых последствий. Но непредсказуемость не следует понимать как безграничные и ничем не определенные возможности перехода из одного состояния в другое. Возможности подсказываются характером времени и типом личности, способной стать героем времени. Особенно хорошо эта закономерность проявляет себя на политическом уровне. Именно в переходные периоды необычайно возрастает потребность в «сильном лидере», способном приостановить

процесс распада и поддержать процессы эмерджентных состояний, рождающих устойчивые фракталы. То есть целое, состоящее из дробных самоподобных частей. В искусстве такие фрактальные объединения воспринимаются человеческим глазом как средоточие гармонии и красоты (вспомним «Большую волну...» Кацусики Хокусая и «Осенний ритм» Джексона Поллока).

СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ МОДУС ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРЕХОДНЫХ ПЕРИОДОВ

Наиболее современной и своевременной в ситуации «переходности» XX века в пространство XXI века оказалась синергетика. Отрасль знаний, названная «синергетикой», трактует мир в моменты кризиса, хаоса и последующей неупорядоченности, непостоянства, диссипации. Эта дисциплина сформировалась как постнеклассическая и связанная с разладом цивилизации с природой. Черты этого процесса с особой очевидностью предстали в конце XX века и в какой-то мере объяснили, как образовался поток разнонаправленной информации о мире; сформировалось неверие в прогресс, в будущее; почему с особой силой заявили о себе мысли о «конце гуманизма» и о всеобщих «сумерках человечества». Но главное, синергетики объяснили растерянность человека перед неожиданными глобальными вызовами, а если говорить о литературе, то еще и появление нового «героя/не-героя» времени. Стало очевидным, что сегодняшнее чувство отчаяния часто сопрягается с идеей доисторического Хаоса, в чем-то созвучного и теме Танатоса. Но как бы там ни было, синергетика расширила наши представления о единстве человека и универсума. Предложенная сторонниками этого знания картина мира, в которой задействованы не только постоянство, но и целостность, сопряженная с незавершенностью и спонтанностью, особенно актуальна сейчас и в определенной мере помогает принять происходящее.

Итак, синергетика оказалась в зоне повышенного внимания гуманитариев, начиная с 1990-х годов, когда вопрос

о «хаосе», «сломе сознания» и «больших переменах» заявил о себе с большой остротой. В XX веке истолкование термина «синергетика» предложил немецкий ученый Герман Хакен, один из «отцов» междисциплинарного нелинейного подхода и теории развития сложных систем. Термин утвердил себя в области физики в конце 1960-х, но вызывает нарекания и сейчас, и все же современную его трактовку можно свести к следующему:

— Синергетика — фундаментальное направление научного мышления, имеющее *междисциплинарный характер* и объединяющее естественно-научное и гуманитарное знание.

— Это теоретическая основа естественных и гуманитарных наук, связанная с идеями системности, нелинейности, нестабильности и способности систем к саморазвитию.

Статус синергетики в современной научной литературе определяется почти двадцатью позициями. Органичными для литературоведов можно считать:

а) новое направление знаний и постижения мирового баланса как сверхсложной динамичной системы;

б) новый стиль научного мышления;

в) новую картину мира, включающую в свое пространство как стабильность, так и разбалансированность систем;

г) дискурс научной и художественной мысли эпохи постмодернизма, содержащий в себе понятия «кризис» и «хаос».

Природа нестабильности объясняется синергетиками с позиций «Хаос — Космос».

Хаос как концепт неустойчивых эпох

Это понятие возникло давно и в те времена, когда человек, обретя самосознание, начал задумываться над происхождением и развитием окружающего мира. Хаосом называется явление, которое не имеет границ, какой-то определенной формы и конкретной протяженности во времени. Это нечто рыхлое, пугающее своей незавершенностью и то, что не поддается четкой градации. Отметим, что и сам хаос получил определение только с появлением понятия «космос» как явления, «извне» организованного и упорядоченного (вечно-го) бытия (Е. Стеценко).

В древний период эволюционного развития, когда цикличность, повторяемость жизненных процессов воспринимали как изначальную закономерность и как абсолют, в понятие «цикл» входил не только концепт «жизнь», но и «смерть» с последующим и обязательным «возрождением». Тогда хаос, сопутствующий «переходу» из одного мира в другой, был включен в нерасторжимый и целостный процесс бесконечного чередования разрушения старого и восстановления нового мира. В восприятии предков хаос казался беспредельным и бесконечным «ничем». Но уже древние греки, сравнив хаос с океаном, отметили его возможность творить что-то новое, неожиданное и важное.

Космос

Параллельно с «Хаосом» всегда существовало и продолжает существовать понятие «Космос». Размышляя над дилеммой Космоса, выдающийся исследователь А. Лосев писал о том, что космос представляет собой предельное единство всего идеально-материального в мире и что гармония космоса невозможна без испытания хаосом и сопоставления с ним. Эта мысль находит отражение и в толковании современного процесса переориентирования и «перехода» от гармонии стабильности к дисгармонии и отсутствию порядка. В первую очередь, данная философская доктрина увязывается с теорией относительности, которая в нашем случае трактуется как смена гармонии стабильного времени временем его «дисбаланса». Как следствие, современникам пришлось отказаться от формулы универсума, реализованной в позиции устойчивости, стабильности и «спокойного» перехода из одного состояния в другое. И здесь свое слово сказали как авторы и разработчики теории «семиотического взрыва» (например, Ю. Лотман, Э. Минц), так и основоположники синергетики (Г. Хакен, И. Пригожин, а также их ученики и последователи).

Синергетический подход к объекту изучения означает понимание его позиции в неустойчивом мире как открытой системы, способной к саморегулированию. Произведения, созданные в таком времени, содержанием и особенно формой будут отражать эти процессы. Синергетический их анализ предполагает

восприятие такого произведения с позиций «открытой системы повествования» и неожиданных «нерегулируемых» процессов «склеивания», «сублимирования» и «большого синтеза» отдельных частей. Подобные тексты нелинейны, писатели делают ставку на реципиента, способного по-разному трактовать увиденное и осмысленное автором.

Подытоживая, подчеркнем, что синергетика занимается процессами, которые с особой наглядностью демонстрируют себя в периоды утраты постоянства и являет собой моменты фазовых переходов от стабильности к нестабильности и наоборот. Синергетика исследует процессы формирования «нового порядка из хаоса» и, как следствие, переориентирования. Основные положения синергетики можно представить следующим понятийным рядом:

— Нестабильность (кризис — хаос — переходность): неустойчивость времени, неравновесность систем.

— Нелинейность процессов, предполагающая многовариантность эволюции и возможность неожиданных изменений темпа и направления процессов эволюционирования.

— Колебательный (диссипативный, диссипирующий) контур процессов, обозначающий вибрацию и неустойчивость в развитии той или иной части материи.

— Самоорганизация, или спонтанное упорядочение элементов системы в моменты фазовых переходов от порядка к хаосу и наоборот.

— Бифуркация, флуктуация, аттракция как понятия, обозначающие отдельные фазы существования хаоса и порядка.

— Эмерджентность (динамическая иерархичность): элемент системы, проявляющий себя скачкообразным вектором движения. Своего рода моментальный и недолговечный «порядок», вытекающий из разрушения какой-то глубинной подсистемы.

— Границы хаоса и порядка, обозначающие точки колебания (кризис — хаос; хаос — порядок).

— Фракталы (фрактали). Главный конструкт синергетики, утверждающий позитив хаоса. Это «часть», только что

созданный «осколок», возникающий из целого в процессе хаотических перемещений по принципу «самоподобия».

Свою задачу синергетики видят в создании модели миропонимания на основе философии общей нестабильности и саморегулирования элементов материи в пространстве Вечной вселенной. Материя может быть разной — как физической, так и художественной. Закономерно поэтому, что Г. Хакен настаивал: синергетика — это *междисциплинарное* поле, в рамках которого исследуются системы, состоящие из большого числа элементов.

Утешительным фактором для современного человека, уставшего от ощущения кризиса-хаоса, смены параметров и ценностей жизни, является осознание границ хаоса и порядка. В 1990-е годы об этом, стремясь отметить положительное в жизни своего поколения, писал Л. Андреев. Он утверждал, что на «переходе», «на границах» все-таки с особой силой проявляют себя перспективные качества, превосходящие значение устоявшихся систем, уже подверженных распаду. В то же время отмечено, что концепты новой упорядоченности осознаются и принимаются не сразу. Объяснил это Ю. Степанов — исследователь, который видел в концептах сгусток культуры в сознании человека и то, в виде чего культура входит в ментальный мир нации и отдельного человека. Он же и предупредил о том, что «тонкая пленка цивилизации» не может воспрепятствовать глобальному хаосу.

В наибольшей степени неустойчивости подвержены «подсистемы», олицетворяющие собой потребителей артефактов — то есть людей, утративших ориентиры и частично (или полностью) «потерявших себя». Поглотившая всё противоречивая и разнородная информация, характерная для периодов кризиса, рубежа и перехода, всегда провоцирует недоверие ко всему и пульсирующее, волнообразное отрицание всего. И все же люди как представители «тонкого слоя цивилизации», колеблясь вместе со временем и противопоставляя сиюминутным лозунгам давно выношенные и закрепленные положительные концепты бытия, способны увидеть процесс саморегулирования бушующей материи. Они могут выстоять и выстроить будущее.

В момент первичного осознания происходящего и желания участвовать в строительстве нового о своей важности заявляет *эмерджентность*. Этим понятием обозначают новое качество элементов системы, которым она ранее не располагала и которое проявляется в результате взаимодействия многих, сегодня колеблющихся подсистем. Уже известно: эффект новой системы, которая рождается в результате экспериментов со многими элементами подсистем, состоит как раз в том, что $2 + 2$ не равно 4. Процессы взаимодействия старого с новым могут давать очень *неожиданные результаты*. Типичным можно воспринимать пример, известный всем: каждый член производства среди домочадцев — один, а в коллективе — иной. Две подсистемы: «человек бытовой» и «человек общественный», объединившись, дают эффект совершенно неожиданный. И если в коллективе сотрудников человек попытается оставаться на уровне бытового варианта общения, а в дом внести черты общественного поведения, то в обоих случаях он будет выглядеть неадекватным месту действия. Эмерджентное свойство выявляет себя в «скачкообразном» возникновении новых (чаще всего недолговечных) систем в ходе саморегулирования и саморазвития, свойственного времени «хаоса и перехода». Вот эта способность «перенастраиваться» и важна в современной литературе, демонстрирующей непостоянство и переходность как особое свое состояние. Этапы же перехода хаоса в состояние уравновешенности обозначены терминами *бифуркация, флуктуация, аттракция*.

Бифуркация В системе Хакена — Пригожина этим понятием определяют момент переориентации и начавшегося дробления старых представлений о мире и форм отражения мира. Бифуркация демонстрирует неустойчивость дряхлеющей системы, момент ее разрушения и ветвления. В литературе подобная ситуация давно обозначена словом «распутье». Даже в фольклорных и сказочных текстах такое положение дел выглядит драматическим, потому что в пути героя в отпущенном времени ему придется полагаться только на случай и на быстроту собственной реакции. Прогнозированного будущего в подобном случае быть не может.

Она отвечает за выбор той жизнеспособной ветви, которая возникает после точки бифуркации и может существовать какое-то время. Синергетики в этом случае го-

Флуктуация ворят о «мгновенном отклонении от средне-статистической нормы». В литературоведении это означает «мельчание» жанров, «девальвирование» старых принципов письма, отказ от традиции, когда наступает момент «всеобщей усредненности» и очевидного «торжества серости». Но в какой-то промежуток времени и как бы нечаянно начинается отклонение от названного среднестатистического кано-на. Причем, во многих, в частности, противоположных направ-лениях. Одни писатели ищут способ обрести новый вектор элитарного художественного мышления, другие — начинают активно обслуживать развлекательными формами письма ка-кого-то «среднего читателя». Таким образом, флуктуация — явление разновекторное. С одной стороны, она может приве-сти к созданию шедевров, а с другой — способствовать развитию «среднего слоя искусства», который быстро стано-вится тривиальным и олицетворяющим собой беллетристику второго и третьего ряда.

Аттракция Этим словом у синергетиков обозначается процесс стягивания, склеивания компонен-тов в малопредсказуемых вариантах. Пери-оды переходности, какими бы они ни были — большими или малыми — всегда богаты эклектикой и синтезом как таковым. В этой ситуации аттрактор — это своего рода «цель», «точка стягивания» нелинейных, логически не прогнозируемых дви-жений; в общем, — тот момент первичного созидания, на ко-торый нацелен «человек растерянный». Момент аттракции мо-жет продемонстрировать так называемые «промежуточные», или «спонтанные» формы порядка, а может — фракталы (фрактали). Фракталы в данном случае — это те неожиданно устойчивые образования, которым суждено будущее. В искусстве — жан-ры и формы, которые не утратят своего позитивного значения и спустя десятилетия.

Процессы бифуркации, флуктуации, аттракции под-вержены чередованию позиций рассеивания, склеивания

и промежуточного порядка. Когда промежуточный порядок начинает демонстрировать более или менее устойчивое состояние, наступает момент перелома; в этом случае «спонтанный (недолговечный) порядок» уступает место «устойчивому равновесию». В искусстве устойчивое равновесие прогнозирует появление новых эстетических систем, которые у современников вызывают неоднозначные чувства — от неприятия до восхищения. В то же время, в художественной культуре переходного времени всегда присутствует пласт, восходящий к уже оформившейся традиции, которая еще вчера казалась незыблемой, но сегодня ведет себя иначе — старые формы искусства начинают искать способы своего обновления.

Только что сказанное объясняет, почему литературные периоды «рубежа и переориентирования» так богаты *синтетическими формами*. И в момент кризиса, и в затянувшемся хаосе все попытки создать нечто новое сопряжены с многочисленными экспериментами созидания нового из чего-то старого плюс нового. Философское истолкование синтеза дает возможность понять, что данное явление возникает только в том случае, если создатель этого нового способен перейти от созерцания и поиска к акту обобщения. Тогда начинает действовать триада Г.-В. Гегеля «тезис — антитезис — синтез». Подобным образом трактуют синтез и логики. Для них синтез — это умственный акт, нацеленный на установление связей и взаимодействие частей с последующим познанием вновь образованного предмета в его постоянстве и целостности. Таким образом, синтез, который предполагает «смешивание», «соединение» в нечто целое и новое, конструирует это новое, имея отдельные готовые конструкты, которыми определяются уже известные художественные направления, течения, стили, то есть в синтезе себя реализуют фрагменты уже готовых форм. В наибольшей степени эту закономерность демонстрирует архитектура так называемых «недостиблей» (Г. Вёльфлин) — имеются в виду здания-конструкты барочного типа. В XX веке смешение и проникновение частей в нечто новое продемонстрировали еще и такие виды искусства, как телевидение, музыкальное шоу, а также дизайн,

предполагающий целостную эстетически значимую организацию пространства.

Отметим и важную особенность восприятия синтеза: смешанные формы переходных периодов рождают у современников ощущение «сдвинувшихся границ», «непонятных соположений» и «прогрессирующего хаоса». Часто кажется, что новые произведения только провоцируют коррекцию прошлого в его уничтожительном варианте. Нацеленность на созидательный акт через множественный эксперимент становится очевидной только спустя определенное время. Как следствие, новейшую литературу, отражающую то, что происходит сейчас и подвержено влиянию хаоса, нередко называют пестрой, непредсказуемой, провокативной. И если раньше, вплоть до XX века, можно было сослаться на комплекс правил, свойственных отдельным художественным эпохам, направлениям, течениям и вести разговор о стилях, отражающих язык времени, то конец XX и начало XXI вв. смешали эти понятия. Современный литературный процесс отличается особой дробностью, разнообразием экспериментов и тяготением к самым широким и неожиданным соположениям. В результате возникают жанры и отдельные тексты, природу которых объяснить крайне сложно.

ЧЕЛОВЕК В СИТУАЦИИ НЕСТАБИЛЬНЫХ ПЕРИОДОВ

В переходные периоды значение проблемы «человек и мир» многократно возрастает, так как дальнейшее развитие культуры зависит от того, какой социальный и художественный ориентир, какое решение будет найдено. По мнению А. Мережинской, такие времена неизменно влекут за собой смену концепции человека и трансформацию картины мира. Уже замечено, что «пограничные зоны» существования всегда были и остаются опасными для человека. В их пространстве возрастает общее психологическое напряжение, особенно остро встает вопрос о собственном соответствии новым веяниям.

В ситуации жизни, утратившей ориентиры, разброс предпочтений оказывается неминуемым.

Конец XX и начало XXI вв. как период, отразивший разрушение старой картины мира и кризис веры в рациональное устройство этого мира, стал временем активного пересмотра социальных и мировоззренческих иерархий. Закономерно поэтому, что значительной корректировке подверглась и личностная модель. Что касается каждого отдельного человека, то ощущение общей неустроенности, ставшее почти постоянным, усиливает чувство одиночества, отчуждения и в этой ситуации возрастает значение общей неуравновешенности и «экзистенциального холода».

Как оказалось, в периоды кризиса — хаоса — рождения нового мозговая деятельность человека основывается на параллельном, а не однозначном варианте обработки информации (И. Евин). Так как нестабильное положение обостряет «границы чувств», эмоций и страстей, то поведение человека вблизи «границ» хаоса/порядка оказывается «нелогичным», «неадекватным», «непредсказуемым», «взрывоопасным». Он ощущает «турбулентные вихри коловращения» (Д. Затонский) и, утрачивая привычную логику жизненных позиций, полагается на случайность. В таком человеке стремительно накапливается энергия разлада и отрицания, что может обернуться эмоциональным взрывом, серией непрогнозируемых поступков и саморазрушением. К тому же доказано, что путеводителем в поиске собственного его, предпринимаемом «человеком растерянным», оказывается уже не столько сознание, сколько подсознание.

Главной фигурой нестабильного времени, как и литературы, демонстрирующей его характер, становится *«человек растерянный»*, который подвержен фактору *«неустойчивого сознания»*. Он воспринимает происходящее как череду бесконечно изменяющихся, повторяющихся явлений, а его «поведенческие функции» можно свести ко множеству «фазовых переходов». Естественно, что в названной ситуации усиливается чувство порога и фатального предела, а критическое состояние и отчаяние становятся сопутствующими моментами существования.

Характерной составляющей жизни «человека растерянного» оказывается и «невозможность диалога» (Н. Герасимов). Причина этого объяснима. Так как главным принципом человеческого общения является доброжелательность и *незамкнутость сознания*, а для контакта нужна *способность логического осмысления* целого ряда суждений, то во времена, лишенные логики линейных построений, это невозможно. Таким образом, лишенный права на логически завершённый диалог, человек становится носителем только «своей» правды. «Недоконченные идеи» и глубоко спрятанная неуверенность, в которой не хочется признаться даже себе, становятся доминирующими признаками характера отдельного человека и, соответственно, персонажа произведения.

Роль подсознания в формировании человека неустойчивого времени тоже имеет свои особые черты. В диссипирующем мире ушедшие в подсознание блоки памяти, связанные со стабильным периодом развития, «искривляются», то есть изменяются. «Следы памяти» заявляют о себе непредсказуемо, поэтому коррекция памяти происходит по эпизодическому (случайностному) принципу: что всплыло в данный момент, то и корректируется, исходя из забот сегодняшнего дня. Таким образом формируется смежное существование истин: тех, что проверены временем, и тех, которые привносит в сознание человека время сиюминутное, но не имеющее в своем арсенале логически завершённых выводов. Естественно, что при таком положении дел человек чувствует себя неугодно, он уходит от решений частных и общих вопросов, а потом и отчаивается.

Новая концепция человека переходного времени имеет свою траекторию осуществления. Главенствующим становится вектор движения от культуры «духа» к «культуре тела», от «культуры разума» к индифферентности («пофигизму»). В литературе, ещё претендующей на элитарность, например, в интеллектуальном романе, формируется особый тип «человека-жертвы», «героя-неудачника», «современного лузера», который не хочет быть «как все» и перейти в разряд «серого человека». Такой персонаж мучительно осознает свою обособленность в общем процессе бытия и пытается разобраться

в себе. Ему сопутствует конфликт мироощущения, в произведении о нем всегда присутствует чувство неудовлетворенности и растерянности, акцент делается на противоречивости мыслей, решений и поступков героя. Такой персонаж принимает обстоятельства своей жизни как безнадежную данность, а дилемма «Как жить?» и «Нет, так жить невозможно» становится повседневной. Так как неустойчивое время подсказать выход не может, то, соответственно, литература «разомкнутых» границ, открытых финалов и нескольких вариантов эпилога заявляет о своих преимуществах в потоке художественной продукции.

Особое место в общей модели «человека растерянного» занимает тип героя, наделенного «массовым сознанием» (Ортега-и-Гассет). Обычно представителем массы признается человек «всякий и каждый», который не только не удручен положением «как все», но даже доволен собственной неоригинальностью. Люди массы лишены индивидуальности и не связаны внутри своего сообщества единой жизненной программой. И все же они обладают более или менее сходной системой ценностей: им свойственны невосприимчивость к чужим бедам, отторжение всего, что может опрокинуть их привычные представления о ценностях жизни и о мире вообще. Массовое сознание ориентировано на *комфортность*, поэтому литература, рассчитанная на массового читателя, должна его отвлекать от болезненных психологических, социальных, общественных проблем, не требовать усилий при чтении, быть увлекательной. Массовая литература с ее задачей утверждения «простых ценностей», по мнению многих современных исследователей, призвана обслужить тех, кому хорошо и приятно быть частью общества потребления.

Олицетворением современного масс-литературного героя является гламурно-маскарадный персонаж, потребляющий эрзац-культуру, которую пропагандируют бесчисленные телешоу, интернет-блогеры и глянцевого журналы. Такому герою как бы подвластны многие подвиги, он представляется суперменом и, безусловно, успешным человеком. В нем нет боли за поруганную старость или утраченное поколение подростков, главное, — он предпочтителен и успешен в глазах многих. Таким образом,

власть телевидения, выстраивание реальной жизни по лекалам экранных героев способствует созданию *героя-маски как «героя времени»*, как образца для подражания.

Отметим, что персонаж масс-лита к тому же не рефлектирует, он подвижен, деловито-напорист и разнообразен. Такой герой уже усвоил главную заповедь времени: произошло резкое изменение горизонта ожидания, новым требованиям нужно соответствовать в полную силу. Массовая культура очень оперативно создает эрзац-красоту и эрзац-героев. Осуществляя это, она пропагандирует множество вариантов персонажей, наделенных такими чертами, как стихийность, сиюминутная цельность, непосредственность, страстность, прямолинейность, свобода от условностей. Они отстаивают право на бунтарство, утверждая свое *его любой ценой*.

В переходное время свою актуальность подтверждает старое правило: когда социальная среда и общественные институты лишены доверия, процветает вульгарный индивидуализм. В колеблющейся среде быть неизвестным считается непристойным, свою позицию нужно навязывать любыми способами. В такой ситуации неизмеримо возрастает ценз окупаемости, и человек искусства вынужден подчиниться этому закону: книга — товар, а товар должен продаваться и приносить выгоду. Самый короткий и эффективный путь к коммерческому успеху «любой ценой» — это скандал. Скандал привлекает «серое большинство», всегда обремененное досужим любопытством, поэтому запускается процесс замены художественной ценности рыночной стоимостью. Громко объявляет о себе человек, «который пишет то, что можно продать» (П. Пикассо). Движение от писсуара («Фонтан») М. Дюшана до скандальных образцов реди-мэйда (*Ready-made*) в сегодняшнем концептуальном искусстве неизбежно. Понимая это, приходится констатировать: присутствие поп-масс-суррогатов вместо большого искусства — это вопиющая данность переходных эпох.

Итак, хаос разрушителен. Нестабильность — коловращение — диссипативность рождает вихревые потоки, в которых трудно удержаться без очевидных потерь. Они лишают

человека осознанной перспективой и затрудняют ориентирование в пространстве конкретных десятилетий. В таком времени формируется только сиюминутный, спонтанный «порядок из хаоса». Хаос не располагает к созиданию, но он подталкивает к поиску своего места в новом времени и к эксперименту. Он обостряет отрицание, но, тем не менее, не лишает человека права на новый виток узнавания мира, пребывающего в состоянии своего дробления и следующего цикла обновления.

Нестабильное время формирует «человека растерянного». Отсутствие однозначной правды и «недоконченные идеи», сопряженные с отчаянием и непониманием момента, становятся его судьбой. Особенно драматическими оказываются судьбы незаурядных личностей, так как «следы памяти», связанные с положительным опытом прошлого, долго довлеют над ними и мешают «подстраиваться» под происходящее. Но и в этой ситуации обязательно находятся личности, способные осознать свое время и выработать стратегию общения с человеком, призванным к обновлению.

Свое знание о «неспокойном» и «становящемся» мире вносят герои массовой литературы. Эти эрзац-герои хорошо себя чувствуют в диссипирующем мире, они не предаются рефлексии, понятны бытовому человеку, не смущаясь, пропагандируют свою правду, почерпнутую из «глянца» и многочисленных телешоу. Тех эрзац-программ, которые, помня о коммерческом успехе, охотно обслуживают вкусы и желания самого непритязательного потребителя.

РАЗДЕЛ II

**ИСТОКИ И ХАРАКТЕР
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПЕРЕОРИЕНТИРОВАНИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ
БРИТАНИИ И США
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX —
НАЧАЛА XXI ВВ.**

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

После Второй мировой войны, ставшей историческим рубежом в жизни Великобритании, Британская империя как политическая система перестала существовать. В первые послевоенные годы Великобритания начала терять колонии, в стране происходили многие демократические преобразования. Уже в 1960-е годы обозначился поворот к новой политико-экономической программе, отвечавшей интересам крупного капитала. Этот «излом» должна была отразить (и отразила) литература.

Тематика литературных произведений заметно корректировалась: повысился интерес к теме национально-освободительного движения в странах Арабского Востока, Африки, Азии, колониальной политики стран Запада вообще. Появились романы Дэсмонта Стюарта «Леопард в траве» (1953), «Неподходящий англичанин» (1955), трилогия «Смена ролей» (1966—1968); Бэзила Дэвидсона «Речные пороги» (1955); Нормана Льюиса «Вулканы над нами» (1957); Джеймса Олдриджа «Герои пустынных горизонтов» (1954). Но отметим, что на происходящие в стране и в мире события писатели откликались по-разному.

Гуманистическое мировосприятие определяет тональность и содержание романов Грэма Грина, экзистенциальные идеи звучат в ранних произведениях Уильяма Голдинга, Айрис Мёрдок, в романах и рассказах Мюриэл Спарк. Ностальгические мотивы, темы прошлого характерны для творчества Айви Комптон-Бернет и Лесли Хартли.

Широкую известность в период войны и в послевоенные годы завоевал Джон Бойнтон Пристли (1894—1984). Большое сатирическое мастерство и глубина социального анализа, характерные для романов Джорджа Оруэлла (1903—1950), были очень популярны. Только что названных писателей сближало обличение тоталитаризма, интерес к проблеме «нового языка» и мироощущения. Уже чувствовалось жесткое наступление на личностное индивидуальное «я» и это выразил в своем сатирическом творчестве Ивлин Во (1903—1966).

На судьбах англичан, конечно же, сказалась трансформация капитализма, перерастание его в «общество потребления». На какое-то время высокий производственный и потребительский уровень привел страну к ослаблению традиционных социальных противоречий. Причина — научно-техническая революция, высокоразвитая технология — они уравнивали материальные условия жизни людей и формировали «одномерность» (Г. Маркузе). С дальнейшим развитием коммуникаций и воцарением телевидения, повсеместным внедрением радио как бы уравнивались возможности богатых и бедных, какое-то время казалось, что для усиления противоречий нет причин.

Но это продолжалось недолго, закономерно поэтому, что в литературе нескольких последующих лет заявили о себе воинственные настроения молодёжи, проблемы образования и возможности реализации творческих способностей, а еще и комплекс расовых проблем. На этой почве формировались группы «сердитых молодых людей», среди которых были писатели. Реализм «сердитых» характеризовался активным осуждением общества за скрываемые социальные противоречия и протестными настроениями. Само название этого течения закрепило после постановки пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе». Как следствие, чувство «рубежа» и необходимости перемен становилось все более явным.

В этой связи следует вспомнить, что в 1950—1970-е годы заметным явлением в английской литературе оказался «рабочий» роман. О непростой жизни трудящихся все более настойчиво напоминали Алан Силлитоу, Стэн Барстоу, Сид Чаплин, Дэвид Стори, Рэймонд Уильямс. В их произведениях особенно

част сюжет, связанный с судьбой молодого человека из рабочей среды, недовольного своим положением и размышлявшего над тем, как это положение изменить.

На основе национальной реалистической традиции в английской литературе второй половины XX века оформляется особый жанр эпического цикла, характерные черты которого — многоплановость, панорамность и хроникальность отображения действительности. Таковы эпические циклы Чарлза Сноу «Чужие и братья»; Джека Линдсея «Британский путь»; Энтони Поуэлла «Музыка времени». Жанр эпического цикла в своем большинстве воспроизводит «утилитарно-прозаическое» состояние мира, хотя в какой-то мере он мог отражать и «героическое». Обычно в эпических циклах превалирует широкое изображение картин действительности на протяжении многих лет, исторически последовательно чередуются события, осуществляется многоплановое отражение реальной жизни, переплетаются и параллельно развиваются многие сюжетные линии. По своей структуре эпический цикл — это единое целое, но все же романы, входящие в него, относительно самостоятельны.

В последней трети XX века в английской литературе формируется *постмодернизм*. Он воспринимается как художественное явление, которое отражает «слом традиции», «слом времени», «слом сознания» и «торжествующий хаос». Сам момент оформления постмодернизма вызывает споры. Одни критики видят его истоки в «Поминках по Финнегану» Джеймса Джойса, другие относят время его появления к 1950-м годам. Постмодернизм как данность, считают третьи, проявил себя в английской литературе только в конце 1960-х и был связан с появлением романа Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969). Постмодернизм, определяемый как особый тип мышления, передающий «дух эпохи разрушения» во второй половине и особенно в конце XX века, наиболее последовательно представлен в творчестве Питера Акройда, Джулиана Барнса, Дэвида Лоджа, Анджелы Картер. Отдельные приёмы постмодернизма («постмодернистский код») активно использовались в произведениях Антонии Байет, Грэма Свифта, Мартина Эмиса.

Мультикультурализм в английской литературе. Довольно долго считалось, что термин «английская литература» означает, прежде всего, литературу, создаваемую в ареале Британских островов. Литература Соединенных Штатов Америки стояла несколько особняком, так как имела собственную историю. Приток новых сил и новой энергии в английскую литературу начался в конце 1970-х гг. Его связывают с авторами, приехавшими из стран Восточной Европы и с писателями, выросшими либо в бывших колониях, либо в тех кварталах английских городов, где селятся индусы, пакистанцы, уроженцы Карибских островов.

Мультикультурность современной английской литературы определяется деятельностью иностранных авторов, пишущих по-английски. Книги, созданные этими писателями, расширили представление о культурном диапазоне «молодых литератур» и одарили читателей экзотическими подробностями жизни граждан далеких от Великобритании стран (С. Мурашковски). Чаще всего авторы этих «дальних» стран приносили в англоязычную литературу свой национальный код, но несмотря на многие отличия, у всех «постколониальных» писателей есть нечто общее: они склонны к большому эпическому повествованию, часто обращаются к поэтическим возможностям мифа, они любят «широкое» (многословное) живописание, исполненное множества экзотических подробностей.

В современном литературоведении уже получил обоснование термин «новая английская литература», определение которой предполагает несколько вариантов прочтения. Это:

а) литература писателей, граждан Великобритании, которые не являются британцами по происхождению; они въехали в Британию на заре своей юности и, получив образование в английских университетах, стали общаться и писать по-английски;

б) потомки (в основном, в первом поколении) иммигрантов иностранного происхождения; они сохраняют в себе прежние национально-психологические архетипы, но в совершенстве владеют как языком, так и традиционным британским культурным и литературным наследием;

в) большой круг авторов в бывших колониальных странах, которые создают литературу на английском как на втором государственном языке и ощущают при этом свою принадлежность к англоязычной культуре;

г) писатели-билингвисты, которые двуязычны не только в обыденном общении, но и в большей части своих литературных творческих изысканий.

ЛИТЕРАТУРА США ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Конец Второй мировой войны стал рубежом, обозначившим вступление США и американской литературы в новый период своего развития. Война завершилась за океаном, и в новую эпоху, в отличие от европейских стран, США вошли богатой страной. Но уже в 1950-е годы американские писатели и критики снова начали задаваться вопросом о будущем своей литературы, и горизонты нового не были ясны. Некоторые ориентиры обозначил Уильямом Фолкнер в 1955 году в университетской речи штата Орегон, а затем в статье «О частной жизни. Американская мечта: что с ней происходит?» Отвечая на этот вопрос, Фолкнер утверждал: «Была Мечта... Мечта — это свобода равного начала со всеми остальными людьми, это свобода, которая обязывает защищать и охранять это равенство индивидуальным мужеством, честной работой и взаимной ответственностью... Теперь она ушла от нас». Причину происходящего Фолкнер увидел в обезличивании человека, в наступлении на его индивидуальность и частную жизнь.

Так встал и остается актуальным вопрос об антигуманной капиталистической цивилизации, которая нивелирует человека и навязывает ему ложные ценности. Проблема нашла большой отклик в американской литературе нескольких десятилетий уходящего XX века. Героями романистов, драматургов и поэтов, пишущих об этом, становились:

а) участники войн (новое «потерянное поколение» в творчестве Нормана Мейлера);

б) чернокожие герои в романах Джеймса Болдуина и Уильяма Стайрона;

в) молодые герои поколения «разбитых» («битников») в романах и рассказах Джека Керуака и Джерома Дэвида Сэлинджера;

г) «средние американцы» в пьесах Артура Миллера и Теннесси Уильямса, в романах и рассказах Джона Апдайка и Джона Чивера;

д) интеллектуалы в произведениях Сола Беллоу и Торнтона Уайлдера.

Напомним также о пародийно-гротескных героях произведений Курта Воннегута, для которого особую важность приобрела тема дегуманизации общества эпохи НТР и превращения человека в запрограммированного робота.

Протесты против конформизма и буржуазных ценностей жизни в 1950-е годы несли в себе произведения «битников», самыми яркими выразителями настроений которых оказались Джек Керуак и Аллен Гинзберг. Само слово «битник» было предложено Джеком Керуаком — главным летописцем «разбитого поколения» (*beat generation*). По сравнению с 1950-ми, в 1960-е годы в атмосфере недовольства социально-политическими порядками в стране массовое движение протеста нарастает. Многие авторы обращаются к проблемам большого общественного значения, к проблемам осуществленных и не осуществляемых свобод. Настойчиво заявляют о себе Уолтер Лоуэнфелс, Роберт Лоуэлл. Одной из центральных тем литературы этого времени становится тема расовой дискриминации. Она была заявлена в творчестве Джеймса Болдуина (1924—1987), Уильяма Стайрона (1925—2006), Шерли Энн Грау (1929—2020) и др.

Весьма показательно и разнообразие жанровых решений в литературе США второй половины XX века. Элементы философской притчи можно найти в творчестве Торнтона Уайлдера (1897—1975). Курт Воннегут (1922—2009), в романах «Сирены Титана» (1959), «Колыбель для кошки» (1963), «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (1969), поднимая

проблемы антигуманного использования достижений НТР, обращается к возможностям притчи и сатирической фантастики.

Отметим также, что в американской литературе 1970-х годов все еще сохраняется стремление возродить реалистическую традицию, давшую читателям множество выдающихся произведений. Достойны большого внимания романы Э. Доктороу «Рэгтайм» и «Гагачье озеро»; Дж. Гарднера «Никелевая гора». К середине 1970-х годов и с приближением двухсотлетия США особую популярность приобретают произведения об исторической роли и современной судьбе Америки. Наиболее показательным явлением этого периода можно считать романы Г. Видала «Вице-президент Бэрр» и «1876 год». Сюда же отнесем роман У. Стайрона «Выбор Софи», а также роман Дж. Ирвинга «Отель Нью-Гэмпшир». И все же непреложным остается тот факт, что в течение двух десятилетий (1970—1980 гг.) традиционная реалистическая литература себя постепенно исчерпала.

Начиная с 1990-х годов, американскую литературу захлестнул поток массовой литературы, такой, например, как фэнтези У. Ле Гуин, Р. Желязны. Этот и другие жанры беллетристики продемонстрировали попытки облегченного переосмысления социально-исторической прозы, еще недавно такой популярной. Фантазийное начало подобных произведений дало толчок к развитию неомифологизма. Само стремление ввести в беллетристику увлекательный элемент, например, связанный с фантастикой, подтолкнуло к созданию литературы «кошмаров и ужасов». Отметим, что такая проза, созданная С. Кингом, В. Блетти, Ф. Вильсоном, заняла ведущее место на рынке «массовой» и «окупаемой» продукции. Большую нишу в массовой литературе заняла также и «женская» (постфеминистская) литература. Среди наиболее популярных авторов подобных беллетристических опытов назовем Э. Джонг; Э. Уокер. Отметим, что распространению и популярности этого чтения по-своему способствовала НТР. Современные средства информации, занижая планку восприятия культуры, внесли масс-арт в каждый дом. Тем самым данный тип субкультуры содействовал уничтожению духовности, зомбировал человека на уровне «человека потребляющего» и «человека одномерного».

**«РУБЕЖНОЕ СОЗНАНИЕ»
В ЛИТЕРАТУРЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ
И США НАЧАЛА ХХІ в.
ВЕКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБНОВЛЕНИЯ АНГЛИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

В Британии уход Маргарет Тэтчер с поста премьер-министра (1990) воспринимался как «конец эпохи». Но с падением социалистического лагеря Восточной Европы (СССР и страны Содружества) эти же 1990-е годы через какое-то время начали называть и временем формирования «нового мирового порядка», в пространстве которого, как тогда утверждалось, не будет места Холодной войне. Таким образом, чувство «конца истории» начало состязаться с чувством «нового», в большей степени с «началом», нежели с «концом». Естественно, оценки происходящего были разными и «перезагрузка», связанная с переориентацией, существовала во множестве взаимоисключающих мнений. Но спустя два десятилетия стало очевидным, что небольшой период надежд на положительные сдвиги сменился длительным временем сомнений и тревог. Не только СССР, но и страны Запада переживали экономический кризис и кризис сознания. Мир повернулся к человечеству своим бесформенным лицом хаоса, непрогнозируемыми событиями и катастрофой башен-Близнецов (Всемирного торгового центра в Нью-Йорке 2001 г.). К тому же последовали войны на Ближнем Востоке и серия «цветных революций». Естественно, неоднозначность всего происходящего нашла свое отражение в литературе — по-своему тревожной, полистилевой и многовекторной.

Конец XX и первые десятилетия XXI вв. — это новый этап литературного процесса, который заявил о своей оригинальности и «непохожести» на всё прежде существовавшее. Он обозначил себя, в первую очередь, неуклонным поиском новых отношений с традиционным историческим и художественным прошлым и нового языка общения с современным читателем. Главным результатом этого поиска был *синтез*, ставший фактором объединения всех средств, выработанных искусством

прежде и сейчас. В традиционное литературоведение данного времени быстро вошли понятия «интермедиальность», «коммуникативные стратегии», «межвидовая компаративистика», претендующие на ведущую роль в теоретическом осмыслении происходящего. Уходя, XX век запомнился как эпоха распада старого миропорядка и прежних художественных систем, что привело, считают многие исследователи, к определенному упадку литературной культуры.

Стремление «упорядочить беспорядок» (Л. Андреев) в наше время, прежде всего, связано с вопросом о том, насколько опасно перерождение «человека читающего» в «человека переключающего» (каналы). Сейчас с уверенностью можно сказать, что «человек кликающий» (кнопкой мыши) в большинстве своем вдумчивому прочтению шедевра предпочитает литературу «массовую», по большей части «отвлекающую» и «развлекающую». Над современным сознанием властвуют масс-медиа, «глянцевые» журналы и блогеры, стремящиеся заменить традиционную художественную литературу в ее элитарном варианте. Культурное, нравственное, политическое развитие мира все чаще находит отражение в СМИ (в интернете и на телевидении), уже поэтому формируется не столько «человек думающий» (рассуждающий), сколько «человек зомбированный», готовый принять на веру все медиа-рецепты.

В итоге, культурный мир стал «пестрым» и пестрота в литературе столь очевидна, что о чистоте художественных направлений, течений, стилей, жанров говорить не приходится. В новом времени в искусстве особенно громко заявляют о себе те, кто самоутверждается посредством «большого самомнения», то есть наступает очевидный период торжества эгоцентриков. В подобной ситуации на особый статус начинает претендовать не истинная «правда жизни», а вымысел, воображение, безудержная фантазия. В периоды хаоса нет и не может быть окончательных решений, и общим правилом становится не логическая закономерность, а случайность. Непрогнозируемое, случайное сочленение прежде несопоставимых элементов поэтики в одном произведении постепенно оказывается нормой нового искусства переходного времени. Так рождаются пастиш и коллаж,

а высокохудожественная литература с ее традиционными жанрами, литературными стилями и статусом высокой интеллигентности отступает в тень, становясь предметом чтения «избранных».

Постмодернизм привнес свой акцент в литературу противоречивого, переходного времени. С момента своего формирования он сделал интертекстуальность одним из важнейших элементов сюжетного действия. Полифонизм М. Бахтина в этой системе нашел новое обоснование, и «другие тексты» (Р. Барт) стали неотъемлемой частью произведений только что написанных. Как следствие, потребовалась «декодировка» (дешифрование): тексты предшествующей культуры, чаще всего неоднократно переосмысленные, став «вторым слоем» сюжета и его подтекстом, демонстрируют современное восприятие того, что прежде было «объектом поклонения». Получается «новая ткань, сотканная из цитат» (Р. Барт), и к этой, подчеркнута «цитатной», литературе нужно было привыкнуть.

К данному положению дел быстрее других приспособилась массовая литература и сформулировала свой закон заимствования: она предпочла «игровой» принцип постмодернизма и чаще всего переводит художественный код «большой литературы» на другой (более сниженный) смысловой уровень. Ярче многих это продемонстрировал русский писатель Борис Акунин (псевдоним Г. Ш. Чхартишвили) серией романов о монахини Пелагее: «Пелагея и Белый бульдог» (2000); «Пелагия и Черный монах» (2001); «Пелагея и Красный петух» (2003). Этот же прием оригинально использовал Джон Фаулз в романе «Женщина французского лейтенанта». В искусстве данного времени заявили о себе еще и многочисленные ремейки, и снова — они «осовременивают» уже известный сюжет на более низком уровне, нежели тот, на котором существовал первоисточник.

Постмодернизм в «серьезной литературе» прошел путь от искусства, которое «пересказывает жизнь», к искусству, которое «создает форму», способную самим фактом своего существования объяснить жизнь, близкую абсурду. Здесь, начиная с У. Эко, теория грамматики, которая формулировала новое понимание мира посредством активного разрушения стереотипов и предлагала создание концепции новой жизни как

«текста», придуманного одновременно автором и читателем, нашла отклик во многих вариантах ее прочтения. Исследователи Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Р. Барт, М. Фуко с их чувством «изменившихся ролей», «новых супероснований», с констатацией «сумерек» и «смерти автора», предложили большое количество терминов, способных объяснить, как в конце XX века оформлялась общая реакция на кризис послевоенного времени и кризис идей модернизма, который когда-то предрекал гармонию, доступную многим. Сама жизнь с ее трагическими катаклизмами и авангардное мышление «впередсмотрящих» на протяжении уходящего века опровергали эту идею достаточно жестко (вспомним картины П. Пикассо и романы У. Фолкнера), но крушение мечты о «плодах просвещения» и последующем благоденствии с особым напором продемонстрировал все же постмодернизм. Как следствие, констатация кризиса, хаоса и сопутствующее им ощущение «конца истории» и «усреднения» человека вошли в «большую литературу».

В ней новаторски заявили о себе Дж. Барнс (род. в 1946), Иен Макьюэн (род. в 1948), П. Акройд (род. в 1949), Г. Свифт (род. в 1949), которые в контексте эпохи постмодернизма продолжили развивать традиционный английский роман, но при этом создавая особую национальную форму постмодернистской прозы. Сегодня основной отличительной чертой английского постмодернизма принято считать его «традиционность»: только что названные и другие писатели «первого ряда» в начале XXI века предложили особый вид синтеза. В новейшей английской литературе не прервана связь с дореалистической национальной литературой, в ней также присутствует обязательный реалистический компонент и утверждает свое право на семиотическое понимание мира модернизм.

Что касается модернизма, то в новом английском романе он постоянно сопоставляется с постмодернистскими приемами игры. Модернизм как особая эстетическая платформа оказался нужен авторам по нескольким причинам:

а) потому что он напоминает о «высоком модернизме» начала XX века, который позволял автору чувствовать себя Тегургом, а читателю дарил чувство новой гармонии;

б) потому что признанным Шекспиром нового века остается Дж. Джойс, скрытый диалог с ним устойчиво существует и в самой современной литературе, ориентированной на миф и «свободное» отношение к историческому факту.

Но следует учесть: тема прошлого, реформированная в «Улиссе» Джойса, в новом историографическом метаромане трансформируется в довольно необычную модель художественной реальности. Обратившись к этому жанру, такие авторы, как Дж. Фаулз, А. Байетт, П. Акройд, Дж. Барнс, Г. Свифт превращают прошлое в поле «непрочитанного» — они предлагают свои и очень «современные» версии его понимания, в которых реальность и вымысел уже «неотличимы» (Ю. Райнеке). Усиливая момент непознаваемости мира, многие писатели используют детективный элемент сюжетостроения. Совмещение социально-философского начала авторской мысли с приемами детективного ее отражения не нов (вспомним романы Ф. Достоевского), но в современной литературе он оказался особенно популярен и затребован.

Таким образом, в английской литературе первых десятилетий ХХI века создавалась и уже создана постмодернистская матрица многообразного и неоднозначного «текучего» мира, в котором пока что больше хаоса, нежели сложившихся истин. Этим можно объяснить, утверждают литературоведы, почему англичане предпочитают «магический (фантастический) реализм» реализму факта и достоверности. В первую очередь потому, что человеку в «запутавшем» мире нужна поэтическая (волшебная) опора.

Реалистическую составляющую английского постмодернизма, утверждают В. Пронин и С. Толкачев, питает одна из центральных тем английской литературы начала ХХI века — поиск национальной идентичности, то есть «английскости». Именно этот фактор послужил толчком к развитию, а затем и к осмыслению *мультикультурного пространства* новейшей англоязычной литературы. Сам феномен «новых английских литераторов» — индеец Салмана Рушди, нигерийца Бена Окри, полукровок Ханифа Куриши (отец пакистанец, мать — англичанка), Тимоти Мо (отец китаец, мать — англичанка), японца Кадзуо Исигуро — свидетельствует о возникновении новой

британской идентичности и «гибридной» литературы. Такая литература формируется на основе слияния английской и «других» традиций, в данном конкретном случае — восточных (индийской, японской, китайской и др.).

Для всех названных авторов важны проблемы адаптации в новом для них обществе, вопросы национальной идентичности, а заинтересованный британский читатель оказывается в выигрышном положении:

а) он видит свой привычный мир под «иным» углом зрения;

б) он знакомится с мифом, фольклором, литературной традицией экзотического для него мира «других».

Таким образом, в современную литературу внедряется фактор «двойного зрения», что еще более расширяет границы новейшей сюжетологии и поэтики.

Относительно стойкой реалистической традиции, присутствие которой критики постоянно констатируют в английской литературе, также есть свое объяснение. Литературовед Т. Красавченко, размышляя о закономерности «перехода» английской литературы от статуса классики к статусу современности XXI века, сформулировала ряд доказательных выводов.

Современный английский читатель не видит в писателе «мудреца», «пророка», не ждёт от него «социальных прозрений». Уже поэтому в литературе последних лет нет романов о крушении империи, о мучительном изживании британцами имперского комплекса. Этот читатель предпочитает психологический роман нравов, характеров (как правило, с комедийным, сатирико-юмористическим началом). Он охотно всматривается в жизнь отдельных социальных групп, любит оглянуться на жизнь усадьбы, на жителей маленького городка и отдельной семьи. Он тяготеет к историческим романам, предпочитает сюжеты из национальной истории. В силу этого по-прежнему популярны эпико-романтические романы С. Фолкса о любви на фоне Первой мировой войны; Хилари Мэнтл о Томасе Кромвеле, главном советнике короля Генриха VIII, одном из идеологов английской Реформации.

И все же, отвечая на запросы переходного времени, написаны романы Джулиана Барнса, Иена Макьюэна, Мартина Эмиса

с пронзительным чувством «конца эпохи». И хоть в произведениях данных авторов очень ощутимо присутствие постмодернистской составляющей, но считать их повествование классически постмодернистским крайне затруднительно. Просто Иен Макьюэн, например, — писатель мейнстрима и одновременно «очень английский писатель». В его творчестве ощутима мощная, глубокая, идущая от Шекспира, литературная традиция. К тому же он блестяще владеет литературным языком, восходящим к английской «высокой» традиции.

Таким образом, творчество крупных английских авторов, живущих в эпоху постмодернизма, не укладывается в его рамки. Хотя многие из них отдают дань времени: вводят в свои произведения игру с ускользающим смыслом, склонны к разрушению стереотипов из прошлой эпохи, намеренно используют клише разговорной речи. В общем, они создают *иллюзию постмодернизма*, и каждый по-своему разрушает её. Тем самым писатели передают ощущение зыбкой реальности, относительной истины — часто путём введения разных точек зрения на один и тот же предмет, на одни и те же события. Возможно, наиболее последовательным приверженцем постмодернизма сейчас можно считать Питера Акройда. В этом контексте по-новому выглядит даже традиционный исторический роман. Он занимает место между взволнованным возвращением к истории и литературной традиции и тем, что М. Эмис назвал «постмодернистским жульничеством (мошенничеством)».

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ПЕРЕОРИЕНТАЦИИ: ПОИСКИ И РЕШЕНИЯ

Свидетельством ослабления реализма в современной американской литературе, как и в литературе Европы, является тот факт, что ведущим направлением в духовной жизни Америки оказался постмодернизм. В литературе США он заявил о себе

во второй половине XX века и вошел в новую реальность рубежа двух тысячелетий важным звеном эстетической мысли. И если в искусстве Британии, по утверждению Б. Малкольма, постмодернистская литература выглядит одновременно экспериментальной, исследовательской, ретроспективной и все это объединяется понятием «после модернизма», то в американской постмодернистской литературе присутствуют как сходные, так и *отличные от английской литературы* черты.

Формирование и развитие литературного кода постмодернизма в США имеет свою историю. Литература Америки двигалась «в хаос», «игру» и «черный юмор» постмодернистского мышления, в первую очередь, *через контркультуру* 1950—1960-х гг. Тогда генерация молодых людей, не знавших депрессии и усвоивших идеалы «джазового века», яростно протестовала против буржуазных ценностей и олицетворяла собой «неоновый ренессанс». Последующее десятилетие (1970-е гг.) в США называли уже бунтарским и бушующим. Жестко заявляли о себе неоавангардисты, чаще всего это были хипстеры, которые с большим упорством наследовали и отстаивали права контркультуры. Утверждала себя поэзия и музыка битников, тяготевших к искусству открытых форм, и поп-арт в живописи. Общекультурным кумиром и фетишем «массового искусства» окончательно утвердился тандем Мерлин Монро — Элвис Пресли.

В ситуации политической индифферентности предпочтения «человека потребляющего» были отданы хэппенингам (массовым зрелищам). Таким образом, воинствующая нонконформистская струя в литературе, в искусстве и — шире — в культуре набирала силу, положение масс-медийного маргинала становилось модой. На этом фоне средний американец должен был отдать предпочтение соответствующей ему культуре, которая предлагала удобное и жизнеутверждающее «смотриво» и «чтиво». Постепенно изменялась даже позиция писателей-традиционалистов. Они переставали быть похожими на современников Э. Хемингуэя и Ф. С. Фицджеральда. Они устали твердить миру о социальных проблемах поколений, о нравственном оскудении молодых современников. Их преследовало отчаяние, непонимание и, как следствие, отчуждение.

Американский реализм 1990-х гг. часто называют «плюралистическим реализмом», констатируя при этом, что в нем много не только от реализма, но и от постмодернизма. Границы в этом синтезе очень размыты, поэтому некоторые исследователи предпочитают не проводить их и оперируют терминами «пост-постмодернизм», или «постиндустриальная литература». Этот вариант «нового реализма» особенно плодотворен в литературе «белой» Америки 1990—2000-х годов, тогда как магический реализм предпочитают выходцы «черной» Америки и бывшие граждане стран Ближнего Востока. В целом, современная литература США крайне многообразна и разноголо-са. Она открыта как собственным, уже выработанным традициям и традициям мировой культуры, так и новым тенденциям и внедрениям.

В традиционной американской литературе конца XX и первых десятилетий XXI века одной из важнейших оказалась уже не тема протестующего (часто маргинального) героя, а тема ухода и бегства героя от не удовлетворяющих и подавляющих его социальных условий. Но она, восходящая к творчеству таких корифеев американской литературы, как Ф. Купер, М. Твен, Э. Хемингуэй, Ф. С. Фицджеральд, Д. Сэлинджер, постепенно обретала кардинально новое звучание. Если в произведениях предшественников герои пытались разорвать связи с обществом в поисках личной свободы и индивидуального счастья, то в новом витке времени в это «счастье» просто *больше не верили*. А еще «побег» новых персонажей от действительности был связан с желанием уйти от любой формы ответственности. Фактически на смену поколению протестующих пришло поколение тех разочарованных, которые предельно устали искать новые способы «свободы для многих» и «свободы для себя».

Западные критики видят в данном положении дел, как минимум, две причины. С одной стороны, говорят они, проблема индифферентного героя объясняется трагическим опытом второй половины XX века («еврейский вопрос», не утихший и после Холокоста; память об атомной атаке на Японию; война во Вьетнаме; Афганистан; разрушительная политика США в отношении стран регионального значения). С другой стороны,

остроту этой проблемы можно объяснить чувством экзистенциальной усталости человечества атомно-нейтронной эры, уже осознавшего, что научно-технический прогресс углубляет пропасть между человеком мыслящим и человеком природным. Усугубляет картину и травматический опыт существования в мегаполисах и подавления ими малого человеческого «я». Это рождает апатию, нежелание (и уже неспособность) защищать жизнь не только близких (например, семьи), но и свою собственную.

Особенностью американской литературы как литературы «перехода» и «рубежа» является не только коррекция художественных вкусов, но и коррекция жанров. Подобное «нарушение правил» было заметно еще «на переломе», то есть в 1980-е гг. — тогда этот фактор связывали с назревшей необходимостью обновления искусства за счет массовой культуры. Это и произошло, но обновления потребовал и пласт традиционной для Америки реалистической литературы. В этом варианте переориентирования писатели обратились к устоявшемуся способу понимания нового: они ввели в художественную ткань прозы публицистический элемент, который давал возможность «разведать» еще не устоявшуюся действительность. Это случилось в 1990-е годы, и в общем потоке синтеза критики нашли произведения, подтверждающие данный тезис: ими были выделены романы Ф. Рота и У. Стайрона.

И действительно, в произведениях названных авторов художественно-публицистического характера стилевое смешение языка повествования ведет и к изменению жанра реалистического романа. Но помимо этого в романах Ф. Рота «Наследие: Непридуманная история» (1990) и У. Стайрона «Зримая тьма: Воспоминание о безумии» (1992) предпринималась и попытка все-таки вернуть читателю сильного героя. В первую очередь — человека, сильного духом. Так, в книге Ф. Рота речь идет о мужественной борьбе со смертельной болезнью (опухолью головного мозга) Генри Рота, отца автора; а в произведении У. Стайрона — о пережитой и побежденной самим писателем клинической депрессии. Уже эти два романа дают понять, как, отстаивая право на существование новых форм реализма,

писатели ищут способы его обогащения. Ф. Рот и У. Стайрон, конечно, решали задачу реабилитации сильного героя, но материал, привлеченный ими, а также стиль написания давал возможность изменить жанровую природу новой американской литературы.

Эпоха относительной стабильности в США завершилась с началом календарного XXI века: акты международного терроризма, ударившие по Америке, катастрофа 11 сентября 2001 года изменили мироощущение нации. В литературе 2000-х гг. с уходом из жизни или из творчества писателей-реалистов старшего и среднего поколений, отчаяние и стремление уйти от решения наступающих на страну глобальных проблем привели к особенно сильному векторному разбросу. Если речь идет о «новом реализме», то в нем исследователи выделяют «критическую» форму отражения, восходящую к классическому наследию «мегапрозы» XX века. Но те же критики одновременно констатируют и большое влияние на «массу» «грязной» (или «мелочной») формы реализма, возникшей под влиянием «минимализма» и готической литературной традиции, нагнетающей ужас. Обращает на себя внимание и «фото-», или «гиперреализм» с его достоверностью, переходящий в знак и предельное обобщение негативных признаков происходящего. Уже зафиксированы такие формы реалистического синтеза, как «иронический»; «экспериментальный» и «фантастический». Отмечено, что «магический» реализм в обновленном своем варианте XXI века вошел в американское литературное пространство под воздействием латиноамериканской литературы и традиций коренных афроамериканцев. Именно этот пласт культуры предлагает читателю поэтическую фантазмагорию непознаваемого мира и человека в нем.

Отметим также, что современными культурологами констатирован и следующий непреложный факт. Отличительной чертой новой культурной обстановки стало падение престижа художественной литературы и уменьшение личного участия писателей в общественной жизни страны. Литература оттесняется на периферийное поле национального сознания, а ее нишу заполняют кино, телевидение и другие средства массовой

информации (например, видео, поп-музыка). Все большим спросом пользуется не сама книга, побуждающая к раздумчивому ее прочтению, а какая-нибудь авторская (режиссерская) ее интерпретация в формах кино-, видео- и сценической версий. Тем самым способность нового поколения поглощать идею, мыслить самостоятельно, а не под воздействием чужого диктата, уменьшается, что, конечно, снижает общий интеллектуальный уровень молодых.

Итак, в новейший период развития художественной мысли XXI века американская, как и английская литература, вошла, сообразуясь с эстетикой *постмодернизма, неореализма* и *мультикультурализма*. Но — в предельно своем, «американском» статусе.

Самой стойкой составляющей американской литературы периода «рубежа и перехода» оказалась *постмодернистская* составляющая. Скорее всего потому, что ведущие черты американского постмодернизма рождались и набирали силу в «протестной» литературе, отрицающей любой «порядок». Эта «пощечина общественному вкусу» была столь оглушительно-эпатажной, что ее отголоски слышны и сейчас.

И все же о близкой смерти постмодернизма в европейской и американской литературе критики заговорили еще в 1990-е гг. (Кристиан Морару, Нейл Брукс и Джош Тот, Робин ван ден Аккер и Тимотеус Вермюлен). Но прогнозы, особенно в американском варианте существования постмодернизма, пока не оправдались. Это объясняют многие причины. Падение Берлинской стены (1990), рубеж тысячелетия (миллениум), катастрофа башен-близнецов в Нью-Йорке (2001), взлет терроризма, войны на Ближнем Востоке, финансовый кризис — все это «подпитывает» хаос постмодернизма и позволяет ему оставаться значительным явлением в искусстве Нового времени. В первую очередь потому, что ему соответствуют зыбкость мира и чувство разлада, разочарование в неолиберальных движениях. На этой почве в искусство внедряются отчаяние и анархия, хождение по кругу, бесконечные повторы (цитатность), размывание границ между высоким и низким, вымыслом и реальностью. В общем, постмодернизм по-прежнему подвергает

сомнению реальность как на уровне обыденной жизни, так и на уровне литературного правдоподобия.

Многие исследователи американского постмодернизма считают: данный вариант искусства, ужасая, разочаровывая и возбуждая одновременно, отдав большую дань эпатажу и занимательности литературы 1970—1980-х гг., в самом конце XX века решил показать себя еще и просто «игрой», «притворщиком», «симулякром». Но в начале нового XXI века постмодернизм вдруг и неожиданно для многих начал проявлять тяготение к синтезу с другими художественными системами (Э. Докс). Подтверждая сказанное, нужно принять тезис о том, что постмодернизм, как и все другие направления, течения, стили, все-таки способен изменяться и реформироваться. В различных своих проявлениях он существует до тех пор, пока отражает мир колеблющийся, диссипирующий, а не стабильный. Ярчайшим примером сегодняшнего его существования можно считать «наползающие друг на друга» по смыслу и по форме изложения тексты интернет-пространства. Констатируя это, английский критик А. Кёрби предлагает термин «цифро-модернизм», имея в виду компьютерные игры, кино, музыку, которые в сочетании с искусством слова организуют многоликий «мир как текст», реализующий себя киберпространством, только отдаленно напоминающим пространство реальное.

Итак, назовем наиболее характерное в американском постмодернизме — а именно то, что, внедряясь в литературу XXI века, влияет на ее эстетические показатели. Еще раз напомним: «классические формы» американского постмодернизма заявили о себе в контркультуре (субкультуре). «Спонтанная проза» Джека Керуака (1922—1969), произведения Уильяма Берроуза (1914—1989), поэзия Аллена Гинзберга (1926—1997) характеризовали названных авторов как «битников» (*beat generation*) — молодых людей, бросивших вызов «американскому образу жизни», «изъеденных жизнью», «потрепанных» и «уставших». К тому же слово «*beat*» в их биографиях означало еще и ритм джазовых композиций. Этой свободной, малопредсказуемой, всегда индивидуальной импровизации на тему «жизнь» они подчиняли собственное существование.

Закончив или оставив незаконченными престижные учебные заведения, они становились «париями» и «гонимыми ветрами». Их протестное состояние проявлялось как в сугубо личной жизни (например, Дж. Керуак был странствующим писателем, философом, буддистом), так и в позиции писателя-маргинала. Творческим ориентиром для них оставались ниспровергатели основ, которых французы называли «декадентами», любимцем чаще других провозглашался Артюр Рембо.

Был у «разбитого поколения» и свой сленг, который впоследствии от них переняли другие формальные и неформальные группы. Был свой стиль изложения — свободный от правил грамматики и восходящий к «потoku сознания». Сюжетная целостность их произведений поддерживалась внутренним ритмом, и обращала читателя либо к У. Уитмену, либо к «яростному темпераменту» свинга и джаза.

Глашатаем контркультуры 1950—1960-х гг. оказался *Аллен Гинзберг*, автор бит-поэмы «Вопль» (1956). Его воспринимали как неудачника, «ниспровергателя основ» и саморазрушителя. В глазах современников он был тем, кто ищет смысл существования в экспериментах с наркотиками и собственной сексуальностью, но приходит к отчаянию. Но позднее «Вопль», окрестив его «непристойным», стали комментировать как манифест, обозначавший жесткое неприятие буржуазной цивилизации, борьбу со всем «взрослым и правильным». «Придержите края ваших платьев, леди, мы пробираемся через АД», — значилось в предисловии к этому сборнику.

«Вопль» оказался днем рождения новой американской поэзии со свободной экспрессией, сексуальным либерализмом и теми ценностями будущей контркультуры, которая войдет во многие сферы постмодернистской формулы мира. Фактически это был новый протест против «маргинальности». Теперь идея «все равны» имела конкретное преломление: мужчина-гей кричал о правах тех, кого называют «извращенцами», «бродягами-психопатами», то есть не такими, «как все». Сюда же попали и «любители травки». Проецируя сказанное на эстетический модус текста, А. Гинзберг предлагал использовать галлюцинаторную образность и непечатную лексику. И все же,

обобщая, можно утверждать, что помимо всего, он был еще и внимательным читателем У. Уитмена: у старшего поэта А. Гинзберг заимствовал «раскатистую» строку», сосредоточенность на собственном «я», и это новое *ego* провозглашалось единственно возможным. В «Примечании к Воплю», множество раз повторив слово «Свят», он постарается назвать то, что считал святым. А это всё, кроме Молоха и психиатрической клиники в Рокленде.

Свой культовый роман о любви и безумной страсти к жизни («В дороге», 1957), «битник» и такой же глашатай «нового» — *Джек Керуак* — писал «на одном дыхании»: три недели в угаре от кофе и антидепрессантов. В его книге, состоящей из пяти фрагментов, друзья Сал Парадайз и Дин Мориарти, бросив всех и вся, колесят по просторам Америки и Мексики, путая дни и ночи, наркотический бред и явь, мешая сексуальные оргии с любовью и подчиняя жизнь ритму джазовых импровизаций. Экстаз, скорость и «невообразимая череда грехов» давала им ощущение жизни, которая «никогда не закончится». Они были Придурками, Блаженными и одновременно Святыми. Это было существование, которое, презрев респектабельность, можно было провести «в изъеденном молью пальто» и считать по-настоящему правильным, потому что оно было *абсолютно свободным* от запретов и привычной «среднестатистической» буржуазной рутин.

«Прерывистое письмо» *Уильяма Берроуза* — еще один пример бит-культуры. Его метод работы с материалом в критике назван методом «нарезок» (cut-ups). Этот автор предложил писать новое, составляя его из случайно выхваченных фрагментов, смешивая реальное и вымышленное. По-видимому, так рождалась эстетика «*клипового монтажа*», которая впоследствии реализовала себя в экспериментальной электронной музыке и во «фрагментированном кино».

Самым скандальным романом У. Берроуза и сейчас считается «Голый завтрак» (1959). Смысл названия обсуждается до сих пор, по-видимому, удобнее всего сослаться на авторский его комментарий: «Голый завтрак — застывшее мгновение, когда каждый видит, что находится на конце каждой вилки».

Эта книга, состоящая из потока откровенных сцен, патологических признаний, описания педофилии и детоубийства, изобилующая срамным сквернословием, вызывала шок и довольно долго находилась под запретом. В конце концов, ее содержание сравнили с картинами И. Босха, настаивая на том, что работы этого художника никто не называет порнографическими, хотя и «самые отъявленные ханжи в ужасе отталкиваются от “Голого завтрака”». Право У. Берроуза познакомить читателя со своей книгой отстаивал и А. Гинзберг, утверждая, что Америка найдет в себе силы пережить Ад под названием «наркомания», представленный в книге его друга, который «обследовал все помойки на дне общества».

Роман состоит из двадцати трех частей, собранных в произвольном порядке, в нем множество персонажей, вовлеченных в наркозависимость. Этот мир, наполненный кошмарами, секретными агентами, безумными докторами, межпланетными войнами, оргиями и распутством, воспринимаемым как норма, олицетворяет собой мир «сошедших с ума». Это Содом и Гоморра Нового времени, абсурдистская антиутопия. «Порнографический сверхреализм» (Ч. Паланик) романа У. Берроуза должен был взорвать общественное мнение и показать, что процветание Америки — один из ее мифов. Такой подход к теме оказался близок «детям асфальта», что обеспечивало автору яростную поддержку со стороны Дж. Керуака и А. Гинзберга. Отметим, что по прошествии времени, привыкнув к эпатажным формам современного искусства и обратившись к стилистике «Голого завтрака», иногда замечают: в методе «нарезок» У. Берроуза есть своя логика. Он «стал расширенной трактовкой внутреннего монолога Толстого и «потока сознания» Джеймса Джойса» (И. Азаров). В итоге можно сказать, что «Голый завтрак» — это своего рода «роман-загадка», ключ к которому пока не найден.

Одной из самых показательных составляющих американского постмодернизма стал «черный юмор» *Кена Кизи* (1935—2001), вобравший в себя многое из того, что было близким «битникам» и «хиппи». Его роман «Пролетая над гнездом кукушки» (1962) воспринимается метафорой абсурда самого

понятия «свободный американец». Кукушки не вьют гнезда, а если человек живет в таком «гнезде», значит, его пристанище — дом умалишенных. Таким образом, рассказ о «кукушких детях» в исполнении К. Кизи стал одним из основных документов американского нонконформизма. В таком статусе роман вошел не только в читательское, но и в гражданское мышление Америки заключительных десятилетий XX века. Способствовал этому еще и «оскароносный» фильм Милоша Формана с Джеком Николсоном в роли Макмерфи (1975).

Роман «Пролетая над гнездом кукушки» безусловно оригинален и остается актуальным до сих пор. Его действие разворачивается в лечебнице для умалишенных, персонажами являются «веселые проказники» — группа больных или тех, кто притворяется больными, потому что не могут приспособиться к американскому стилю бытия и быта. Жизнь персонажей изобилует несуразными и комическими поступками, у них свой полосатый мир и свои преимущества и потери.

Трагикомические ситуации, которые организуют и в которых участвуют бузотер Рэндл Патрик Макмерфи и его «команда», в общем контексте романа приобретают социальный смысл. В конфликт вовлечены не просто больные и их надсмотрщик старшая сестра клиники мисс Гнусен, а современное общество и рожденный этим обществом порядок. Это «система», «комбайн», государство, призванное держать всех «в кулаке». В лечебнице это делают с помощью лоботомии (операции по отключению мозга), а за пределами больницы — осуществляя жестокий прессинг любыми доступными государству средствами.

Рэндл Макмерфи, картежник, игрок, охотник до женщин и выпивки, забияка и балагур, нечаянно попавший в Учреждение, попробовал сопротивляться отлаженной системе. Однажды он с удивлением понял, что их обитель скорби многим нравится, потому что для этих несчастных «это лучше, чем там» (за пределами Дома). Действительно, пациентов хорошо кормят, водят на прогулки и содержат в чистоте. Их обслуживают и призывают к сотрудничеству с медперсоналом. Но самый прозорливый из сотоварищей — Хардинг — уже понял: «Мы все кролики». Этим «кроликам» предложена «доброжелательная деспотия»

как подарок от «нормальной Америки». А задача такой Америки — превратить лечебницу в Комбинат, в котором «исправляют ошибки, допущенные по соседству, в церквах и школах», то есть подавить «инаковость», унифицировать, подогнать под общий американский стандарт. Непокорных ждет тяжелое лечение электрошоком и операция на мозге, которая навсегда лишает человека разума. Так поступили с Рэндлом: понимая, что жизнелюба Макмерфи ей не победить, сестра Гнусен отправляет его на лоботомию.

Герои Кизи — это узнаваемые типы людей, но одновременно и «герои-гротески», уродливо-комические люди-маски, существующие в оксюморонной среде. Разрушение иллюзий и трагифарсовая интонация романа делают книгу не просто запоминающейся, но и во многом уникальной. И все же невероятно смешная, жуткая по сути, она, тем не менее, не оставляет ощущения безысходности. Рэндлу Макмерфи все-таки удалось отстоять товарищей как живых и чувствующих людей. В свою очередь, Бромден — сын белой женщины и индейского вождя — поняв, что Макмерфи превращен в «овощ», не хочет видеть его таким. Он дарит ему смерть, избавляя от положения тихого безумца.

Показательно, что после первой публикации романа «Пролетая над гнездом кукушки», главное внимание критика уделено даже не столько Рэндлу Макмерфи, сколько двухметровому Бромдену, который притворялся глухонемым. Именно он, преодолев все запреты, все-таки вырвался из лечебницы. По-видимому, в 1960-е годы еще верилось, что бунт и бунтари могут изменить мир. В начале нового века эта надежда сменилась апатией и на смену борцу пришел «человек приспособившийся» и «человек растерянный».

Итак, постмодернизм в американской литературе, оказавший большое влияние на все другие эстетические системы второй половины XX века и его рубежа, имеет свои специфические характеристики. Он пришел в «большую литературу», приняв за основу ведущие показатели контркультуры «битников» и различного рода «хипстеров» с их «черным юмором»

и абсолютной раскованностью нравов. К основным чертам американского постмодернизма можно отнести:

- а) наступательный пафос маргинальных культур;
- б) фиксирование черт и возможностей «другой» (неофициальной) Америки;
- в) создание образа гонимого героя, свободного от буржуазных ценностей.

Главными показателями новой мегапрозы периода восхождения и торжества гиперреализма следует считать различные проявления синтеза. Литература, ориентированная на традиционные формы отражения, активно использует документализм и «новый журнализм». Массовая литература точности факта предпочитает фэнтези. Мультикультурализм вносит в американское искусство нового тысячелетия экзотические элементы национального мышления. Литература, моделирующая симулякральный код «текста-бытия», манифестирует здесь «конец истории».

РАЗДЕЛ III

**ПЕРСОНАЛИИ.
СОВРЕМЕННАЯ КЛАССИКА
АНГЛИЙСКОЙ
И АМЕРИКАНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

ДЖОН РОБЕРТ ФАУЛЗ
(*John Robert Fowles, 1926—2005*)

Культура Великобритании, к которой относится литературное творчество Дж. Фаулза как явление современное и оригинальное, в силу своего островного положения и сильных традиций консерватизма

Преамбула избегает крайностей, желание резких изменений всегда было умеренным. Это качество отличает и литературу XX века — динамичную, неоднозначную, авангардно нацеленную. Тяготеея к реалистическим формам английской классики, многие английские авторы жесткому следованию какому бы то ни было новому художественному канону предпочитают синтез старого с новым. Это коснулось как модернизма, так и всех авангардных (и неоавангардных) течений, нацеленных на кардинальное изменение общих представлений о прекрасном и безобразном. Во второй половине XX века в данном фарватере шел и Дж. Фаулз, другое дело, что постмодернистский синтез и предложенная им «игра с прошлым», оказались уникальными.

Напомним, что ранние формы постмодернистского мироощущения проявили себя в английской литературе конца 1960—начала 1970-х гг. Сначала в варианте его прочтения Ихаба Хассана (*Ihab Hassan*), — американского критика, писавшего о постмодернизме как мироощущении, подготовленном «кризисом веры». В искусстве других стран постмодернизм приобрел статус «игры разрушающей» (Й. Хёйзинга); он фиксировал «мир-хаос» и утверждал, что в таком мире «нет знания»; то есть

реальность, которую знал и умел осмыслить человек, больше не существует. Такая неполнота дискурса, фрагментирование того, что недавно выглядело целым, перегруженность аллюзиями становились знаком времени. Подобное положение вещей рождало иронию, сарказм и другие формы сатирического отрицания. Как следствие, — было создано множество мифов о прошлом, в которых присутствовала издевка и снижался уровень высокой статусности традиционной культуры. Но, в отличие от многих форм постмодернизма, английский его вариант оказался толерантным. Его отличительными чертами можно считать:

- а) тесную связь с литературной традицией;
- б) антимодернистскую направленность;
- в) возвращение к иронически-комедийной («мягкой») традиции смеха.

Ориентиром для англичан оставались «большие классики» (Ч. Диккенс, У. Теккерей, Ш. и Э. Бронте, Л. Кэрролл и др.), но момент переосмысления в контексте Нового времени и ирония над не соответствующими этому времени прогнозами и обобщениями великих предшественников все же вошли в новейшую английскую литературу. В результате сложился так называемый английский «постмодернистский реализм» и это констатировали многие исследователи (Доминик Хид, Эми Дж. Элиас, Кэтрин Бернارد). Все сказанное в полной мере относится к *Джону Фаулзу*, творчество которого стало олицетворением английского постмодернизма периода его оформления и дальнейшего существования.

Английский писатель Джон Фаулз — всемирно признанный современный автор, создавший серию романов в контексте новых художественных течений периода эстетического переориентирования. Лучшими из них считаются «Коллекционер» (1963); «Волхв» (1966); «Дэниэл Мартин» (1977); «Мантисса» (1982); «Червь» (1983). Программным в наследии писателя остается роман «Женщина (подруга) французского лейтенанта» (1969). Известно, что Фаулз оставил после себя несколько неопубликованных романов и «Дневники», которые, будучи напечатанными, могут дополнить и несколько изменить общее представление о его творчестве.

Биография Фаулза как писателя своего времени довольно обычна. В Оксфорде он изучал французский язык и литературу, увлекался философией экзистенциализма. Какое-то время преподавал английский язык на одном из греческих островов. Вернувшись в Англию скромным учителем, постарался опубликовать свои первые произведения. Он представил читателю новый экспериментальный роман, нацеленный как на сохранение английской литературной традиции, так и на дерзкое ее переосмысление. Его ждал большой читательский и коммерческий успех, и это позволило Фаулзу изменить свою жизнь: он отошел от преподавания и занялся литературным творчеством.



Дж. Фаулз

Его писательский облик дополняют некоторые эпизоды частной жизни. С 1968 года почти затворником Фаулз жил в доме в Лайм-Реджисе на южном побережье Англии. Сторонился журналистов и рекламы. Отсутствовал на премьерных показах фильмов по своим произведениям. Лайм-Реджис стал местом действия и в романе «Женщина французского лейтенанта».

ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА

(The French Lieutenant's Woman, 1969)

События романа происходят в 1867 году в провинции Соединенного королевства. Это эпоха правления королевы Виктории — внешне спокойное, благополучное и пуританское время в истории Англии, когда ее жители еще беспокоились о соблюдении приличий и строго прописанного церемониала жизни. Они почитали благопристойность, а ее соблюдение считалось важным показателем культуры «среднего класса». Объектом авторского иронического переосмысления стало викторианство как стиль жизни и соответствующая этому стилю викторианская литература. Пласт литературных аллюзий составляют как романтическое повествование о необыкновенных героях и необыкновенных страстях, так и тип повествования — традиционный

английский социально-психологический роман, в котором соотносятся жизнь общества и отдельного человека.

Роман Фаулза «Женщина французского лейтенанта» ассоциативно связан еще и с романом Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» (1928). Но если Лоуренс создал полемический роман, противостоящий английскому семейному роману XIX века, утверждая право женщины на свободу не только духа, но и плоти, то Фаулз, посмеиваясь над отжившими устоями викторианского времени, не противопоставил им какой-либо иной тип любовных или семейных взаимоотношений мужчины и женщины. Уже поэтому в эпилоге романа Фаулза даны три варианта отношений главных героев — Чарльза, Сары, Эрнестины.

Войдя в эпоху викторианства, Фаулз представил читателю наиболее характерные ее особенности. В романе часто рассуждают о роли буржуа, о законах капитализации, обсуждают учение Маркса, ссылаются на выводы некоторых экономистов. Животрепещущей темой для общества времен королевы Виктории было учение Дарвина о законах эволюции. Естественно, об этом говорит и Чарльз. Причем, переводя эти законы из биологической сферы в сферу социальных отношений и, одновременно, боясь согласиться с ними (неужели английский аристократ должен смириться с необходимостью перейти в статус буржуа-предпринимателя?)

Королева Виктория (королева Великобритании и Ирландии) правила страной с 1837 по 1901 гг. Этот период вошел в историю Британии как эпоха процветания и кристаллизации нравственно-этических норм англичан. Среди них — строгий кодекс поведения, нетерпимость к его нарушениям; определенные сексуальные ограничения. В то же время среди британцев начали цениться трудолюбие, пунктуальность, умеренность и умение вести хозяйство. Отметим также, что викторианская эпоха — это время зарождения в Англии среднего класса, а также эпоха галантных отношений, в которую формируется образ истинного джентльмена.

Еще модернисты, заняв ведущие позиции в искусстве первой половины XX века, пытались развенчать ценности предшествующей эпохи как не соответствующие новому времени.

Корректировалось все — от романтизма до натурализма включительно, но особую страсть отрицания вызывало викторианство. Большинство модернистов оно воспринималось как фальшивая доктрина, как время чопорных дам и джентльменов, как олицетворение самодовольства и ложной значительности. Подобного накала отрицания в романе Фаулза нет, он, по-видимому, как человек, получивший высшее образование в престижном университете, хорошо знал: именно в эпоху викторианства Британия пребывала в статусе мирового лидерства, эта эпоха наложила сильный отпечаток на английский национальный характер. Скорее всего, объектом его внимания стала не сама викторианская эпоха, а *викторианский миф* — идеализированное представление о викторианстве как о периоде наивысшего расцвета и благоденствия английской нации. К этому мифу Фаулз относится с известной долей скепсиса и, утрируя, укрупняет некоторые его черты. В конечном результате получилась модернизация викторианского романа с сохранением традиции (общество, семья, любовь, верность, жизненные испытания) плюс интригующая любовная история.

О «новом романе» Джона Фаулза

Этот писатель создал особый тип английского постмодернистского романа, главное в котором — игровое начало. В конце 1960-х для читателя он оказался неожиданным и притягательным. Неожиданным, потому что непонятный «мир-хаос» в этом романе не был страшен и только побуждал к переменам. Притягательным, потому что основой повествования оказалась динамично развивающаяся любовная интрига на фоне социальных сдвигов, которым в жизни общества всегда найдется место и время. Фаулз не отказался от психологизма, восходящего к Диккенсу, но большее внимание уделил страсти, сопутствующей не только любовным отношениям, но и непреодолимому желанию свободы. Его герои Сара Вудраф и Чарльз Смитсон из исторически выдержанной и узнаваемой викторианской среды как бы переместились в современную писателю Англию. В результате оказалось, что тревожные симптомы «рубежного сознания», которые реализовались в контркультуре, в романе, созданном Фаулзом, можно

сгладить разговором о том, что перемены закономерны, неизбежны, но, главное, они знакомят общество с интересными людьми нового поколения. Признавая большой литературный дар Фаулза, некоторые критики назвали его «выдающимся плохим писателем». Имелось в виду, что он в своем творчестве умело обыгрывает модные схемы современного массового чтения. Их проникновение в элитарную литературу тогда казалось невозможным.

Главные герои и их история Действие романа «Женщина французского лейтенанта» происходит в 1867 году в Лайм-Реджиси — городке на берегу залива Лайм, достопримечательностью которого являются Вэрская пустошь и мол Кобб. Незнакомка в черном по вечерам выходит к морю и вглядывается в даль. Образ романтической героини, обладающей своей тайной, начинает формироваться с первых страниц романа. Как джентльмен, Чарльз не может не оглянуться на Сару. По законам жанра загадку этой женщины он должен разгадать. Но вмешивается тонкая ирония автора, пишущего об этом спустя сто лет.

В сюжет вплетается тривиальная история XIX века о стремлении молодого повесы, подверженного сплину, жениться из матримониальных планов. Аристократ из семьи, потерпевшей материальный крах, он так и не закончил учебу в Кембридже, путешествовал, заинтересовался теорией эволюции, теперь собирает «окаменелости». Эрнестина Фримен — дочь богатого бакалейщика, «сахарная Афродита» со «сдержанными манерами» — становится его невестой. Эти двое: он в безупречном сером пальто, держа цилиндр в руке, и она — в наряде, который станет заметным на модницах только следующего сезона, олицетворяют собой достойную светскую пару. Особенно в небольшом приморском местечке.

Конфликт традиционного семейного романа (Ч. Диккенса, Э. Треллопа, У. Коллинза, Дж. Элиот) заостряется ситуацией «безупречная девушка из уважаемой семьи» и «девушка, вольного поведения», которую называют «несчастной Трагедией» за то, что вступила в порочную связь с французским лейтенантом, впоследствии бросившим ее. В этом конфликте угадывается

еще и противопоставление «порядочная женщина» — «инфернальная женщина», свойственное Ф. Достоевскому («Идиот», «Братья Карамазовы»), но оно в романе Фаулза воспринимается с долей насмешки.

Последующее сюжетное действие развивается в антураже викторианского века, но с бесчисленными поправками. Как было принято в романах столетней давности, Чарльз, которого влечет к Саре, встречается с ней «в укромном уголке на склоне холма». Он отправляется на тайное свидание «с первым проблеском зари». Их взаимоотношения дополнены перепиской и невинными встречами в местах, осененных ветвями деревьев и кустов; их свидания оправдываются всяческим участием молодого джентльмена в судьбе всеми гонимой Сары. Фаулз не обойдет вниманием и узнаваемую фигуру деспотичной миссис Поултни, взявшей девушку из бедной семьи в компаньонки, а затем безжалостно прогнавшей Сару из своего дома. Но главное, в произведении присутствует романтическая тайна, которую Чарльзу пришлось разгадывать, отказавшись от той женитьбы, что «устраивала всех», и жестко корректируя свою судьбу.

Фатальная женщина Сара Вудраф необычайна для своего времени. «Мисс несчастная Трагедия», испытав презрение, но решив быть «не как все», объяснил Чарльзу доктор, превратила «свое страдание в свое наслаждение». Она выглядит женщиной «не ко времени», но предпочитает позицию изгоя, которая позволяет ей быть в стороне от традиционных условностей. Главный мотив существования Сары — оставаться независимой. В эпоху викторианства еще не рассуждали об экзистенциализме, но Фаулз дарит своей героине «волю к свободе» из XX века. В конце концов, внутри общего викторианского сюжета она выстраивает захватывающий сюжет собственной судьбы. В этом сюжете есть много моментов, уязвляющих английские моральные устои, и просто шокирующих. Это сцены тайных свиданий, это прозрение Чарльза, когда всеми отвергнутая блудница оказалась девственницей. Это бегство героини и годы ее поиска. Еще — тайна рождения дочери Сары и разбитое сердце Чарльза. Как оказалось, это не он выстраивал ее судьбу, а Сара стала

воспитателем Чарльза и его спутником в поиске самого себя. В конце романа оказалось, что ее путь легко просматривается в перспективе XX века, тогда как судьба Чарльза удерживает его в прошлом. Сара находит себя в лондонском кружке прерафаэлитов, возглавляемом Данте Габриэлем Россетти — теоретиком и практиком нового направления в английском искусстве. А вот отец ее дочери Чарльз — он только «примеривает» на себя варианты эпилога его и ее истории. Интонационно предложенный Фаулзом вариант трехсложного финала отражает один из сонетов реально существовавшего Д.-Г. Россетти:

Любовь нас разделила навсегда,
И в здешней непрестанной перемене
Любимые черты — лишь наважденье,
Лишь призраков туманных череда.

«Женщина французского лейтенанта» — талантливый и оригинальный вариант постмодернистского романа. Работая над материалом спокойной, умиротворенной викторианской эпохи, Фаулз, тем не менее, показывает жизнь как некий общечеловеческий хаос, брожение, в котором цельность миропорядка и понятия «гармония» и «дизгармония» сложно переплетены. Он создал постмодернистский иронически-пародийный вариант английского романа, в котором стилизуются черты реалистического повествования, но одновременно смешиваются реальность и вымысел, жизнь и литература.

Синтетическая модель мира Фаулза определяется соположением двух эпох: викторианской и современной писателю, отстоящих одна от другой на столетие. Но, сопоставляясь, два времени проникают друг в друга по принципу «архетип — современность». Основными показателями авторского мастерства можно считать: а) сюжетный динамизм повествования; б) парадоксальность мышления героев и автора; в) сочетание текста и общекультурного, а также литературного интертекста; г) использование многокодовой игры-шифра; д) стремление показать становление характера, используя новые приемы

психологизма; е) активное экспериментирование формой. Так как литературные ассоциации в «Женщине французского лейтенанта» занимают большое место, то получилась литература о литературе, новый роман в устаревшем романе.

Основным художественным приемом, использованном в произведении, оказался пастиш, то есть имитация образа мышления, поступков героев определенной эпохи, а также уклада и традиций викторианской Англии. Литературный вариант пастиша-парафразы составляют многочисленные тексты известных авторов и особенно — романтические пристрастия героев, психологические тонкости в характеристиках персонажей. Они рассматриваются в ироническом ключе, а иногда пародируются.

Совершенно неожиданным для читателя конца 1960-х гг. оказался финал романа «Женщина французского лейтенанта». Три его составляющие: «викторианский», «беллетристический», «экзистенциальный» обозначают собой три пласта культуры. Это: а) общепринятый «усадебный» финал уходящей эпохи XIX века; б) литературно-книжный (со сложной интригой) финал современного романа для «среднего класса»; в) финал, который переводит любовную интригу на духовный уровень. Последний уровень был особенно интересен и дорог Фаулзу.

В игровом замысле писателя-постмодерниста части произведения не могут противоречить друг другу, в какой бы последовательности они не располагались. Поэтому ДО эпилогов, которые завершают окончательный текст, Чарльз женится на Эрнестине, и Сара пропадает из их жизни. Деньги, жена и многочисленные дети составляют счастье этой семьи. Но конец романа резко опровергает эту идиллию.

Автор вводит свое «я» в заключительную часть романа, превращаясь в открытого автора-повествователя, и предлагает читателю два возможных эпилога. В первом из них, войдя в дом художника Россетти, Чарльз узнает, что Сара родила от него ребёнка. Завершающие строки этой части дают понять, что герои воссоединились и вместе обретут счастье. Во втором варианте эпилога воссоединение не случилось: разговаривая с Сарой, Чарльз с горечью констатировал, что в своем духовном развитии эта женщина опередила его. Их общая жизнь

поставит его в положение «догоняющего», потому что из положения сильного джентльмена он перешел в положение той Сары, которую когда-то увидел на молу Кобб. Поэтому Чарльз уходит из лондонского дома, в котором собирается опередившая время плеяда художников, ему предстоит одинокий поиск себя в уже изменившемся мире. Любимая викторианцами тема большой спасительной любви в этом случае оказывается иллюзией.

Самым «правильным» завершением романа «Женщина французского лейтенанта» критики считают третий финал. В первую очередь потому, что в нем ставится проблема свободы выбора и права на обретение свободы и корректирования своей судьбы. Безусловно, эта тема, ставшая особенно актуальной в XX веке, была подготовлена размышлениями Фаулза о природе экзистенциального протеста против «уготованной судьбы». В современном восприятии у слова «экзистенциальный» существует два основных определения.

Первое значение экзистенциализма восходит к обоснованию Сёрена Кьеркегора (1813—1855), датского основоположника этого учения. В людском сообществе философ выделил четыре типа людей: обыватель, эстетик, этик, религиозно мыслящий человек. Обыватель, говорил он, живет так, как окружающие: старается иметь работу, создать семью, хорошо одеваться и пр. Он подвержен стадному инстинкту. Эстетик знает, что у него есть выбор и может выбрать свой путь. Но чаще всего выбирает то, что дает сиюминутное удовольствие. Этическая стадия развития личности предполагает наличие разума и чувства долга. У такого человека не бывает ощущения пустоты жизни. Но в любой из перечисленных стадий, считал Кьеркегор, отчаяваясь, человек снова способен прийти к пониманию «неполноты» и «ограниченности» его бытия. Тогда и может произойти прорыв на духовный уровень познания себя в мире. Здесь человеком руководят уже сердце и вера, которая не подвластна ни чувственности, ни разуму. По Кьеркегору — это религиозная вера. Путь к ней не прост, свое право на духовное прозрение, многое пережив, человек должен выстрадать.

Второе истолкование экзистенциализма оказалось очень актуальным в Новом времени — на рубеже XX—XXI вв. Оно

непосредственно связано дилеммой существования человека и его выживания в современном мире. Здесь движение к духовности и воспитание духовного человека встает как насущная проблема, потому что «человек без сердца и без веры» может просто погубить мир. Закономерно поэтому, что Жан-Поль Сартр (1905—1980), представитель атеистического экзистенциализма XX века, жестко отстаивал мнение «экзистенциализм — это гуманизм». Для него это был онтологический (базисный) принцип бытия, и философ полемизировал с теми, кто видел в экзистенциализме только самопогружение в собственную судьбу. Он настаивал на том, что любой шаг к человечности — это осознанный выбор каждого человека. Смелчак не рождён храбрецом, но он каждый раз делает что-то, чтобы сохранить этот «образ», но может повести себя и как трус. Усиливая эту мысль, Сартр добавлял: человек оценивается не по мечтам и желаниям, а по конкретным делам. Таким образом, самосовершенствование и движение к духовному восхождению, по мысли экзистенциалистов, все же человеку дано — другое дело, на какой стадии собственного развития он остановится.

Читая Фаулза, можно понять, что в разработке образов Сары Вудраф и Чарльза Смитсона писатель руководствовался идеями экзистенциализма в проблеме «судьба и воля к свободе». Обобщая только что сказанное как имевшее влияние на Фаулза, отметим также, что автору «Женщины французского лейтенанта» была близка и мысль Карла Ясперса (1883—1969) об «акте самотворения». «Сотворение (конструирование) себя», считал этот философ, особенно утяжеляется «в пограничных ситуациях». И подчеркивал: у каждого человека существует «своя граница», но в «пограничье» неизменно усиливается «состояние страдания, борьбы, жестокости и враждебности мира, в которых живет человек».

Проецируя сказанное на судьбы Сары и Чарльза, убеждаемся, что позиция «свободы выбора» была предложена автором обоим персонажам. Чувство распутья, муки и преодоления — все это сопутствовало как Саре, так и Чарльзу, другое дело, что выдержала только Сара. Она вступила в новую эпоху с новым

распределением ролей, тогда как Чарльз пока что остался в эпохе уходящей и отживающей свой «викторианский» век.

Подводя общий итог, отметим следующее. Джон Фаулз, почувствовав диссипирующую природу своего времени, создал «Женщину французского лейтенанта» как формулу мира, который теряет устойчивость. Викторианская эпоха, перенесенная в последние десятилетия XX века, вдруг утратив монолитность и соответствующий порядок, стала полем раздумий писателя и его героев. Эти герои встали перед дилеммой выбора пути и утверждения себя в новом (или пошатнувшемся) времени, а сам писатель должен был найти форму романа, соответствующую новой задаче.

Джон Фаулз создал произведение, балансирующее в позиции «между», или «на грани». Это был неожиданный в английской литературе тип постмодернистского романа, в котором традиция реалистического повествования о жизни общества и человека в нем, уживалась с моделью парадоксального, «потерявшего основы» мира. В «Женщине французского лейтенанта» подверглись сомнению окончательные истины, сложившиеся этические и эстетические нормы, мир предстал в движении и в сложном сочетании реального, искусственно созданного и фикционального.

АЙРИС МЁРДОК

(*Jean Iris Murdoch, 1919—1999*)

Айрис Мёрдок — писатель и философ. Автор нескольких философских эссе, драматург, поэт. Общеввропейскую и мировую известность она приобрела как романист (наиболее известны романы «Под сетью», 1954; «Единорог», 1963; «Черный принц», 1972; «Дикая роза», 1974; «Море, море», 1978). Творчество Мёрдок многогранно, многослойно, подчас противоречиво. Ее произведения являют себя как самобытный симбиоз философской и художественной мысли. Писательницу признают одним из лучших романистов XX века. Она родилась в Дублине, будучи доктором

философии, преподавала в Оксфорде и Кембридже. Учась в аспирантуре, слушала лекции крупнейшего философа и логика XX века, представителя аналитической философии Людвига Витгенштейна, в 1938 году вступила в Коммунистическую партию Великобритании.

Ранний интерес писательница проявила к французскому экзистенциализму (особенно к учению Ж.-П. Сартра), которое, так или иначе, присутствует во всем художественном наследии Мёрдок. Именно о Сартре и его экзистенциальной теории была ее первая научная работа («Сартр. Романтический рационалист», 1953). Принимая теорию Сартра как наиболее соответствующую проблематике времени, Мёрдок, тем не менее, не согласилась с учителем по поводу задач современной личности. Она приходит к выводу о том, что философ остался в плену «личности изолированной», отрешенной от людей. «Свобода» и «воля» такого человека, по ее мнению, — пустая абстракция. Мёрдок не устроило отношение Сартра к человеку как к существу асоциальному и эгоцентрику, ей был нужен человек (герой), способный преодолеть отчужденность и одиночество. Это приятие/неприятие сартровской модели своего современника и формировало особый тип литературного героя писательницы. Он, как все экзистенциалисты, ощущал страх перед жизнью и абсурдность своего существования, был сосредоточен на поиске того, что может оправдать его судьбу, но сверхзадачей такого персонажа всегда была попытка не «уйти» от людей, а «вернуться» к людям.



Айрис Мёрдок

РОМАНЫ АЙРИС МЁРДОК

(Чёрный принц, Книга и Братство)

Романное творчество Мёрдок (двадцать шесть изданных произведений) составляет большую часть ее наследия. Довольно долго в исследованиях, посвященных ей, бытовало мнение, что писательница развивает реалистическую традицию английской литературы. Безусловно комплиментарным

оставалось мнение: Диккенс и сестры Бронте, как и Филдинг, не стали бы отрекаться от подобного наследования. Но такое отношение к творчеству Мёрдок продолжалось до того времени, пока с ее книгами не соотнесли слово «постмодернизм». Сначала, подтверждая приверженность писательницы реалистическому роману XIX века, критики констатировали смешение реализма с романтизмом, отметили наличие в ее произведениях экзистенциальных мотивов и элементов готики, что противоречило главной установке реализма: исследовать типические образы в типических социально-исторических обстоятельствах.

Постепенно оформлялось мнение об уникальном таланте философа-литератора Айрис Мёрдок, и наиболее удачным определением ее художественного мировидения сегодня считается «*трансцендентальный реализм*» (Фрэнк Бэлданза). Имеется в виду особый тип реализма, который допускает совмещение нескольких методов и течений (романтизм, классические формы реализма, модерн, постмодернизм, сюрреализм и пр.). Определились и другие составляющие художественного метода Мёрдок: утверждается, что она — создатель особого типа философского интеллектуального романа, «утяжеленного» большим интертекстуальным материалом; стилистика Мёрдок необычайно многосложна; этим же отличается и сюжетология писательницы. Высказывания самой Мёрдок дают возможность понять, что главной своей задачей она все же считала развитие реализма XIX века, а свои ориентиры определяла творчеством Дж. Остин, Ч. Диккенса, Г. Джеймса, а также Л. Толстого и Ф. Достоевского. Другое дело, что время корректировало ее мировосприятие и способы отражения мира, и если романы Мёрдок можно считать неореалистическими, то с большой поправкой на влияние философско-художественных систем, описывающих неоднозначные процессы «неспокойного времени».

Сейчас многие исследователи полагают, что способность писательницы точно и достоверно воссоздавать социально-бытовой фон ее времени позволит в будущем читать ее романы как летописное свидетельство происходящего подобно тому, как

в XX веке в таком же ключе читали Диккенса. Традиционный английский роман с хорошо прописанной фабулой, с дидактическим наполнением и глубоко исследованными характеристиками все-таки нашел преломление и в «формуле мира» Мёрдок — постмодернистской и трудно рубрицированной.

ЧЁРНЫЙ ПРИНЦ

(The Black Prince, 1973)

В качестве основной проблемы современной литературы Мёрдок выдвигает проблему исследования человеческой личности. По ее мнению, роман должен рассказывать о сложной нравственной жизни, о загадочности человеческой индивидуальности, о большой ценности бытия. Определяющими качествами человеческой натуры она считает романтизм и присутствие мечты, непокорство и умение найти «свой путь», стремление обрести духовные ценности. Работая над характерами персонажей, она стремится создать «полный, нерасчлененный образ».

В нескольких своих романах Мёрдок удалось констатировать и в какой-то мере объяснить причину кристаллизации «нового европейского мышления» последних десятилетий XX века. Это мышление обусловлено ощущением кризиса и «сдвинувшихся границ», страхом перед надвигающимся хаосом, все более подчиняющим мир. Понимание невозможности противодействия хаосу в конце концов рождает апатию — человек начинает воспринимать окружающее в расслабленной, болезненной манере, через призму безвольной, трагикомической шутки. И все же определенная доля позитивного смысла жизни, считает Мёрдок, должна оставаться в литературе, отражаясь в ней пусть в виде парадоксальных и пародийных образов, но таких персонажей, которые светлы и вызывают сочувствие. Эти и другие устремления писательницы в какой-то мере были реализованы и в романе «Черный принц».

«Черный принц» — это одно из самых сложных и загадочных произведений Мёрдок. Он посвящен акту творения

и творческим людям, которые, не понимая формулы «своего мира», пытаются обратиться к «большому миру» с определенным художественным воззванием, то есть с помощью художественного слова. С главным героем, Брэдли Пирсоном, связан и главный вопрос романа: сможет ли человек вырваться из порочного круга и остаться Человеком в век жестокого неверия и всепоглощающей растерянности? Чтобы узнать это, читателю предоставляется череда «состояний сознания» героя и серия его больших и малых «озарений».

Не случаен выбор названия: роман Мёрдок и задуманный (написанный или не написанный?) роман ее героя Брэдли Пирсона строится на шекспировских аллюзиях («Гамлет»), и уже весь сложный текст произведения побуждает читателя разобраться в дилемме: «Кто он и какой он, Гамлет нашего времени?» Это «приближение к Шекспиру» закономерно. Во-первых, потому что обращение к художественному миру и поэтике этого автора в английской литературе XX века оказалось доминирующим. Во-вторых — потому что Шекспир для Мёрдок был эталонным воплощением активных, жизнеспособных персонажей и прекрасной формы изложения. «Шекспировское» в тексте «Черного принца» проявляет себя в аллюзиях, реминисценциях, явных и скрытых цитатах, уподоблениях и ассоциациях. Любовная фабула в сюжете Мёрдок в контексте «Гамлета» Шекспира прочитывается как скорбный путь борьбы Брэдли Пирсона за право творить, любить и быть личностью.

Сюжет и герои Сюжетным импульсом «для всех» (как для элитарного, так и для массового читателя) стала философски осложненная и одновременно примитивная детективная история. В этом романе Мёрдок использует любовный многоугольник прагматично: одни читатели будут постигать фрейдистские тайны любовного жара стареющего мужчины, другие — насладившись подробностями — начнут распутывать клубок преступлений. Сюжет романа составляют отношения Брэдли Пирсона с собственной семьей и с семьей друга Арнольда Баффина, плодовитого автора и конкурента. Все персонажи связаны любовными

отношениями и отношениями соперничества — в наибольшей степени это поддерживает напряжение повествования. Коллизий так много, что в конце романа, запутавшись в нескольких убийствах, покушениях на убийство и самоубийство, читатель так и не узнает, как погибла Присцилла, сестра Брэдли, и кто расправился с Баффиным — жена Рейчел или Пирсон?

Итак, Брэдли Пирсон — писатель, вернее, он считает себя писателем и философом, хотя всю жизнь работал налоговым инспектором. Писатель — его внутреннее самоопределение, на что, считает он, ему дают право три изданные книги: его «квазироман» и сборник философских этюдов в жанре «Мысли» (намек на Паскаля). У Пирсона есть единственный друг Арнольд Баффин. Брэдли считает, что ввел Арнольда в литературу, но друг оказался одновременно хорошим и плохим учеником, потому что, в отличие от Пирсона, уже известен и популярен. Выйдя в отставку, в пятьдесят восемь лет Пирсон собирается приступить к написанию своего главного произведения, к чему он серьезно готовился.

По замыслу Мёрдок, в романе «Черный принц» история самосовершенствования личности должна была соединиться с историей создания художественного произведения — она считала, что приобщение отдельного человека к высокой духовности может произойти через большую интеллектуальную работу. В этом ключе ею переосмысливалась как религиозная идея духовного воспарения Кьеркегора, так и «идея святости» Сартра, ориентированная на творческий акт индивидуального сознания в пределах атеистического мировоззрения. Тема «самотворящей духовности», столь дорогая Мёрдок, в «Черном принце» реализуется в характерах и поступках двух героев — Пирсона и Баффина. Создавая эти образы, писательница отказывалась от основного тезиса экзистенциалистов — «одинаково бессмысленно как принимать мировой хаос, так и бороться с ним», — она предпочла позицию человека, противостоящего хаосу, посчитав ее наиболее достойной (в этом ее позиция оказалась более близкой идеям Камю, нежели Сартра). Но, как это всегда было у Мёрдок, в «Черном принце», как и в других романах, отрабатывается тезис о непредсказуемости человека

и неисчерпаемости реальности, которую нелегко познать. Этим тезисом и прочерчивается глубина характеров в романе «Черный принц», им же определяется многослойное композиционное решение произведения.

Внешняя «реалистическая» линия романа проста: немолодой писатель Брэдли, задумав, наконец, уединиться, чтоб написать книгу, неожиданно для себя и для его друзей Рейчел и Арнольда влюбляется в их дочь, совсем юную Джулиан. Эта любовь-стихия, мучительная, трагическая и одновременно прекрасная, открывает ему такие тайны бытия, о существовании которых он только догадывался. Именно любовь дает мощный толчок к творчеству, к окончательному осознанию истинного назначения искусства.

Но, как оказалось, все это происходит только в сознании героя и может быть понято только многознающим культурным собеседником или читателем. Если же к роману обратится «человек массы», то в этом же тексте он может найти чисто бытательский сюжет, основанный на страстях и нестандартных событиях. В нем есть преувеличенная чувственность, немного ужаса, секса, криминала, то есть всего того, что так необходимо массовому читателю. В таком контексте особенно любопытной оказывается история взаимоотношений уже немолодого Брэдли и почти подростка Джулиан. К тому же этот «роман в романе» соединяет в себе трагические и комичные ситуации. Смешны сцены активных ухаживаний Пирсона, в этом же ключе написаны эпизоды, связанные с повышенным вниманием Рейчел к Брэдли. Накал страстей еще увеличивается к финалу романа. Здесь Рейчел, только что убившая мужа, обвинив Брэдли в убийстве Баффина, приводит его на скамью подсудимых. Потому что ревнует к дочери. Потому что, измученная страстью, хочет быть на ее месте.

Обстановка, в которой происходят события в книге Мёрдок, реальна и предметна. В духе старых мастеров слова она воспроизводит убранство дома Брэдли или комнаты его сестры Присциллы. Приметы английского быта и сама «английскость», реализуемая укладом, этическим кодом взаимоотношений, представлена четко и со знанием дела. Но за внешним,

узнаваемым миром «Черного принца» возникает ещё один мир — мифологический. Когда он открывается, каждая повседневная деталь, которая казалась фоновой и второстепенной, начинает обретать скрытый смысл. Вдруг оказывается, что сам Чёрный принц может быть осмыслен как «князь тьмы», с которым герой ведет диалог. И одновременно в романе возникает аналогия не только с «дьявольщиной», но и с мифом об Аполлоне и Эроте, причём античных мифологических мотивов гораздо больше.

Тему Черного Эроса (Эрота), введенную в роман, связывают с увлечением писательницы идеями Платона, которые она, в конце концов, противопоставила идеям Сартра. Как считают исследователи, важными для Мёрдок оказались платоновские постулаты добра, противостоящего злу, светлого эротического восхождения и творческого деяния.

Действительно, в одном из самых известных своих диалогов («Пир») древнегреческий философ рисует путь восхождения к божественному и вечному через рассуждение о любви. Заканчивает его гимном Эросу. Подобное чувство Мёрдок отдала Пирсону. К своему блаженству (созданию книги) он идет через творчество и созерцание красоты. Сначала его Черный принц — это темный призрак вульгарного Эрота, посланца платоновской Афродиты Пандемос. Но спустя время (в романе оно освящено любовью к Джулиан), ему явится Эрот светлый, благословенный Афродитой Уранией. Отсюда ключевое признание героя: *«Черный Эрот, которого я любил и боялся, — это лишь слабая тень более великого и грозного божества».*

Осознав этот контекст, читатель должен был вернуться к началу романа и вспомнить о роли повествователя. Им в «Черном принце» выступает издатель Брэдли, некто Ф. Локсий, которому Пирсон доверял многие сокровенные мысли. Локсию он посвятил свое сочинение, Локсий, превратив рукопись в книгу и, написав предисловие, издал ее.

«Локсий» — одно из имен греческого бога-покровителя искусств Аполлона. Это имя означает «тёмный», «неясный». Но у Аполлона было ещё одно имя — Феб — «светлый», «чистый» и таким образом в имени издателя соединены

обе сущности Аполлона — свет и мрак. Аполлон действительно соединял в себе двух божеств — самого Аполлона и своего антипода Диониса, соответственно светлое начало и темное, интеллектуальное и чувственное, возвышающее творчество и стихию страстей, способных бросить в пучину нравственных мук и страданий. Двойственность натуры Аполлона как бы отражает двуединую сущность человека. Это двуединство и лежит в основе мифологического пласта повествования, им объясняются поступки Брэдли. Эрот несет герою свет, счастье и радость, но одновременно становится причиной его муки и гибели. И все же положительным импульсом жизни Пирсона можно считать то, что он успеет узнать великую связь между творчеством, духовностью и любовью. Только любя, он мог творить и возноситься к свету.

Роман «Чёрный принц» глубоко метафоричен, потому сложен и многозначен. Метафора в нем выступает универсальной формой авторского мышления. С одной стороны, метафорикой «заражено» сознание Пирсона и повествователя, а с другой — метафора заложена в самой структуре произведения. Оно выстраивается по принципу зазеркалья: что казалось истинным, обязательно окажется ложным и наоборот. Так, например, рассказ героя начинается с сообщения об убийстве — мнимом — его другом Арнольдом своей жены; но этот же рассказ заканчивается убийством — настоящим — Арнольда его женой. Сестра Бредли, Присцилла, в первый раз кончает с собой ложно, второй раз — реально. Число подобных примеров бесконечно, прием опрокинутого зеркального отражения оказывается в романе универсальным.

Жанровый синтез

Если анализировать роман «Черный принц» как *реалистический*, то на первый план выходит конфликт художника-творца и буржуазной среды, которая не понимает его. К этому нужно прибавить создание героя «разбалансированного мира», утратившего прежние границы. Сюда же можно отнести и резко прочерченную линию судьбы Брэдли Пирсона как пути познания самого себя. Но превращению романа Мёрдок в полноправный реалистический «роман характера» препятствует

густая сеть мифологических и символических построений, мистических и фантастических элементов, а также чисто «формалистская» игра приемов, когда не содержание, а структура текста становится главной его составляющей. Препятствует реалистическому прочтению «Черного принца» и невероятная «густота» философско-интеллектуальных аллюзий, формирующих полемический авторский интертекст, близкий модернистам и особенно постмодернистам.

Более новое, современное прочтение романа Мёрдок основано на идее сложного сочленении элементов реалистического и постмодернистского повествования. К реалистической традиции можно отнести объективность авторского рассказа, пропорциональность частей произведения, желание писательницы закрепить определенные эстетические нормы, противостояние модернистским «излишества». Постмодернистская составляющая определяется мифологизацией действительности, многоуровневой организацией текста (интертекстуальностью), активным использованием приемов игры, превращением реального образа в маску-символ-симулякр, а всего романа в сложную для восприятия ризому (С. Толкачев). Внутренний мир героев Мёрдок не поддается логике бытового сознания, а представляет собой арену борьбы разума и тёмных страстей. Судьбой ее героя распоряжается Фатум из античной трагедии, уже поэтому свобода выбора оборачивается для него злой насмешкой, игрой случая.

Экзистенциальная интерпретация «Черного принца»

В этом романе во внутренней полемике с Сартром переосмысливаются такие категории экзистенциализма, как свобода, страх, выбор, воля. На судьбах всех своих персонажей Мёрдок доказывает, что в своей абсолютной отстраненности человек не может быть по-настоящему свободен, потому что он связан цепью уз с другими людьми. Брэдли жаждал одиночества, чтобы творить, какое-то время казалось, что ему действительно мешают окружающие. Но потом оказалось, что это были только отговорки. Истинное вдохновение пришло к Пирсону вместе с любовью-страстью к Джулиан, когда Джулиан уходит,

Брэдли работать не может. Так возникает и оформляется мысль о том, что одним из импульсов свободы является не «самопогружение» и не любовь к «себе», а любовь к «другому». Она дает человеку силу, творческое вдохновение и жизнь.

Шекспир как главный модус интертекста «Черный принц» Мёрдок действительно можно прочесть в контексте творчества Шекспира. Главным шекспировским текстом, конечно, выступает «Гамлет». Отсюда ключевая сцена взаимоотношений Брэдли и Джулиан: разбирая для нее текст «Гамлета», Пирсон понял, что любит ее. В «Черном принце» почти все герои Мёрдок хотят быть похожими на Гамлета. Джулиан играла эту роль в школе, она одевается в костюм Гамлета, когда они с Пирсоном живут за городом. Мнимое безумие Пирсона опять же отсылает нас к соответствующей сцене в трагедии «Гамлет».

Продолжая аллюзийный список, нужно вспомнить еще о юности и чистоте Джулиан-Офелии; о созвучии имен Джулиан-Джувьетты; о попытке увезти Джулиан в Венецию, как это сделал когда-то мавр с Дездемоной; о покушении на убийство в спальне; о дружбе Брэдли и Арнольда, которых пытается рассорить женщина (мотив, прозвучавший в сонетах Шекспира) и пр. Но «шекспириана» Мёрдок — не только интеллектуальный багаж ее романа, но еще и игра с читателем. Писательница намеренно разрушает серьезность отсылок к творчеству великого Шекспира. И в первую очередь, потому что Брэдли Пирсон — только сниженная, невнятная копия Гамлета. Это персонаж иного времени — болезненно комплексующего и «безгеройного».

«Черный принц» как роман-игра В романах Мёрдок почти всегда ставится знак равенства между тайной как законом мироздания и жизнью как спектаклем, игрой. Ее «растерянные» герои часто попадают в ареал трагикомедии, в которой смерти и шутке предоставлено одно и то же пространство. Многомерность и неуловимость природы игры (Й. Хёйзинга) позволяет Мёрдок, создавшей в «Черном принце» «ирреально реальный

мир», играть смыслами и нарушать многие правила. Это касается как познания характеров персонажей, так и стратегии повествования.

Создавая множественные *alter ego*, в «Черном принце» Мёрдок меняет одну маску за другой — она предстает то в образе повествователя, то полностью сливается с протагонистом романа. При этом происходит смена гендерной роли: писатель-женщина становится писателем-мужчиной. Здесь же предложена игра с философскими идеями (Кьеркегора, Сартра, Камю, Платона), и читатель сам должен понять, по какому именно «фарватеру» движется герой.

Без игровой стратегии Мёрдок не могла обойтись и как писатель-постмодернист: игра, пронизывающая все уровни постмодернистского дискурса, всегда указывает на слом культурного сознания (что и происходило в английской литературе последней трети XX века). Игра, как об этом неоднократно писал Р. Барт, заявляет о своем превосходстве в ситуации «смерти автора», потерявшего способность управлять и контролировать героя и все смысловое поле текста. Оказавшись в положении «сиротствующего», такой текст становится рефлексией на самого себя, предлагая читателю стать его «дешифровальщиком». В «Черном принце» эта стратегия используется активно и дает свои плоды — роман представляет собой сложно созданный авторский замкнутый мир, что рождает все новые версии его прочтения.

КНИГА И БРАТСТВО

(The Book and the Brotherhood, 1987)

Творческий путь Айрис Мёрдок обозначен постоянными художественными экспериментами. С каждым новым романом она демонстрирует все новые философско-эстетические и стилевые предпочтения. В ее произведениях могут сосуществовать мифопоэтический и фантастический аспекты повествования с психологическим анализом, характерным для писателей-реалистов. Всегда очень современная и своевременная тематика

реализуется как социально значимым сюжетом, так и сюжетом, ориентированным на массового читателя. Несколько особняком стоит большой роман Мёрдок «Книга и Братство». В нем, возвращаясь к социально-философской проблематике, писательница решает сказать о кричащих противоречиях в жизни современной Великобритании. Она констатирует многие моменты кризиса, которые переживает страна и нация. Среди них: а) негативные последствия революционных технократических идей; б) терроризм, который стал безусловной данностью; в) разрушение структур религиозного и морального сознания; г) заострившиеся личностные проблемы молодежи; д) утрата истинных моральных ценностей.

Герои в состоянии потерь

Самая большая боль Мёрдок в этом романе — несостоявшиеся судьбы молодых интеллектуалов, с которыми Британия традиционно связывала большие надежды. От политических и социальных проблем своего времени писательница в этой книге ведет читателя к нравственным проблемам — к предательству и катастрофе главных героев своего романа. И только где-то на периферии, в подтексте произведения, все еще звучит характерная для нее тема жизненной гармонии и свободы, но уже как несбыточной мечты.

Как всегда у Мёрдок, в произведении присутствует большой массив философских размышлений, автора и героев волнуют законы бытия и экономическая модель, реализуемая в жизни их страны, обсуждается общая мораль общества и нравственная сторона взаимоотношений современной молодежи. В характеристиках отдельных персонажей используется углубленный психосоматический анализ, восходящий к «внутреннему диалогу» (М. Бахтин) Достоевского. Будучи подверженной влиянию современных философских идей (Камю, Сартр, Фрейд, Витгенштейн) и в то же время генератор подобных идей, Мёрдок «испытывает» своих героев комплексом пост-постмодернистского мировосприятия. В «Книге и Братстве» есть место Фрейду и постфрейдизму, Марксу и неомарксизму. Обозначен комплекс проблем интеллектуалов и тех молодых людей, которые, утратив точку опоры, озабочены уже другим:

квазифрейдистскими комплексами и качеством наркотических (психопатических) веществ.

**Постмодер-
нистский хаос
в структуре
романа**

Уже ни у кого не вызывает вопросов художественная природа данного позднего романа писательницы. Предельное приближение к традиционной форме социально-психологического романа не может обмануть: «Книга и Братство» — это образец современной постмодернистской метапрозы в ее авторском, присущем только Мёрдок, восприятии.

Первые же сцены произведения выстраиваются таким образом, чтобы у читателя создавалось ощущение круговорота, хаоса, в котором невозможно ориентироваться и трудно выделить отдельные лица. Турбулентная формула воронки, втягивающая все новых и новых участников — имеющих и не имеющих отношения к курсу умников-гуманитариев, когда-то закончивших Оксфорд — становится главным композиционным приемом, использованным Мёрдок. «Книга и Братство» многогеройный роман, но несмотря на это, его «оком» воспринимается Дэвид Краймонд, а «осью», вокруг которой вращается действие, становится «Книга», которую пишет Краймонд и о которой все говорят постоянно. Эта Книга оказывается непостижимым мифом, созданным однокурсниками Краймонда. Когда-то они решили, что книга должна быть написана и своим появлением она в какой-то мере сможет оправдать долг выпускников Оксфорда, поставивших задачу быть полезными своему времени и своему обществу. А еще с Краймондом связана особая тайна существования современного гения-циника, которого только терпят и способности которого слишком многим кажутся странными.

Действие романа начинается на традиционном оксфордском балу, где Дэвид танцует в шотландском килте. Здесь и происходит знакомство читателя со всей компанией героев сразу, с их дружбами и антипатиями, любовью и ненавистью, с поглощающими их страстями и верой в то, что «Книга» станет большим открытием. Много лет назад этот оксфордский курс организовал своего рода клуб-«Братство»: друзья хотели

помочь однокурснику Дэвиду Краймонду в написании его монументального философско-политического труда, задуманного в университете; они надеялись, что эта «Книга» будет полезна отечеству.

Проходят годы, конца работе не видно, Краймонд живет за счет своих обеспеченных однокурсников, но подчеркнуто дистанцируется от них. Он постепенно превращается в фигуру инкогнито, о степени разработки проблемы и сроках завершения труда его уже никто не спрашивает. И, по-видимому, чтобы заставить о себе помнить и говорить, Дэвид выбирает ход в «духе времени»: он соблазняет жен и любовниц бывших своих «друзей». Оказалось, что уважение и забота со товарищей не предполагают душевной близости и понимания. Причем это касается не только Краймонда и членов «Братства», но и их знакомых. Так, юной Тамар Херншоу, заплутавшей в жизненных невзгодах, как будто все хотят помочь, но так никто и не удосуживается понять, что с ней происходит. Даже давние друзья умники-интеллигенты Роуз и Джерард, Джерард и Дженкин также не чувствуют и не понимают друг друга. Рядом с ними вроде бы «на равных», но все равно «чужие» существуют тридцатилетний безработный Гулливер и американский студент Конрад.

Всех персонажей подхватывает ветер круговращения и в этой «воздушной воронке» они пребывают на протяжении всего романа. Формулой их общения можно считать бездумное «кружение» по многочисленным шатрам и комнатам во время оксфордского бала. То сталкиваясь, то расходясь, они здороваются, перебрасываются репликами, что-то перекусывают, говорят «о важном». Но это «важное» ничего не значит, впоследствии оказывается, что и свои социальные, государственно значимые, профессиональные роли они проигрывают точно так же: хаотически передвигаются друг за другом и решают проблемы, которые так и остаются нерешенными. А в это время стареет и остается с разбитым сердцем Роуз, решается на аборт, а потом «замаливает грехи» все еще похожая на школьницу Тамар, кто-то из прежних друзей «нечаянно» убит (Дженкин), кто-то покушается на самоубийство.

Жизнь как балаган, приправленный «тонким английским цинизмом», проходит, спотыкаясь о какие-то преграды. Их перешагнут, «Книга» будет написана, но и она окажется никому не интересной.

И все же роман «Книга и Братство» не исчерпывается тематикой экзистенциального одиночества и чувством «всеобщей ненужности». Роман тревожит мыслью о том, куда направлено движение Англии, когда-то диктовавшей свою политическую и экономическую волю многим другим странам.

«Реальный миф» в «Книге и Братстве» Попытавшись ответить на этот вопрос, Мёрдок, как ни странно, обращается к проблеме мифа и современного мифотворчества. Книга Маркеса «Сто лет одиночества» (1967), безусловно, была известна английской писательнице уже потому, что она стала большим художественным открытием для всей читающей Европы. Но если погружение в волшебный миф героев Маркеса позволяло им видеть в Макондо — селении из двух десятков хижин — Землю обетованную и благодаря этому чувствовать себя детьми Адама и Евы, то миф у Мёрдок совершенно иного наполнения. Она обращается к развенчанию реально существующих *политических и общественно значимых мифов*. К этой проблеме она шла от констатации экзистенциального одиночества как болезни послевоенного поколения, через увлечение идеями Платона к христианству и нетрадиционным религиям. Религиозные догматы для писательницы становятся этическим комплексом надежды, данной свыше. К этим мифам, считает она, следует обращаться, но, не создавая при этом человеческие «рукотворные» мифы. Страшнее всего «мифы официальные»: навязанные извне, они становятся ложной идеей, которая обескровливает жизнь многих и отдельного человека, в частности. «Мысль, овладевшая массами», утверждает она, просто губительна.

Аргументируя, Мёрдок, обращается к идее строительства коммунизма, которой «переболел» СССР, и к марксизму как таковому. В ее романе рассуждают о жизнеспособности и научной обоснованности идей социализма и коммунизма,

о возможности пересмотра, совершенствования и современного прочтения экономической составляющей «Капитала», о целесообразности использования многих выводов Маркса сегодняшними английскими экономистами. И в то же время, утверждает Мёрдок, фетишизация любых идей и теорий разрушает человеческие жизни, потому что существует большая тайна вселенной, а человек не может предложить универсальную систему преобразования мира. Таким «мифом о всеобщем благоденствии» в жизни оксфордских выпускников была Книга, которую с большим пафосом и массой уродливых инсинуаций создавал лучший студент курса Дэвид Краймонд. Она стала фетишем группы молодых людей, посеяв в их сообществе сначала мечту и надежду, а затем неверие и разочарование. Финал этой истории примитивен и сер, как серый попугай жако, ставший одним из символов текста Мёрдок: в его окраске могут быть яркие фрагменты, но основное оперенье все равно остается серым.

Вот этим втягиванием в серое пространство, когда активная позиция и надежды на большой успех у молодых людей сменяется разочарованием и увядшими амбициями, определяется содержание заключительной части «Книги и Братства». Вроде бы «Середина лета» (название первой части романа) сменялась «Серединой зимы» (так названа вторая часть романа), а впереди «Весна», но расцвета чувств, движения и общего обновления не предвидится. Роуз, много лет ждавшая предложения от Джерарда, этой весной откажется от возможности замужества с ним. Да и он сам, сделав предложение, тут же раскаивается: *«Зачем он заговорил с Роуз о доме, о жизни вместе? Пускай едет в Йоркшир»*. Лили за день до свадьбы с Гулливером объяснится в любви Краймонду и, повторно отвергнутая им, утром скажет жениху: *«Гулл, дорогой, взгляни на часы, день нашей свадьбы уже настал!»* Характерно, что подобные эпизоды не вызывают у читателя ни активного осуждения, ни полноправного сочувствия. Интонация книги другая: она грустная и сострадательная по отношению к поколению, личные эмоции, принципы и страсти которого обеднены и растрочены.

Анализируя наследие Мёрдок, исследователи отметили бесспорный факт: «моральная философия» писательницы от романа к роману приобретает все более «рыхлый» характер. «Примерив» к современности несколько идеологий и доктрин, Мёрдок в своих поздних произведениях обретает особое качество изображения: рисуя современность, она представляет ее в виде быстро движущейся поверхности жизни. Все персонажи романа вынуждены признать, что они — молодые, красивые и в своем большинстве незаурядные личности — не реализовали себя. На смену карьерным устремлениям приходит понимание, что они — «потерянные люди» и случайные гости в земном пространстве. Единственное, что может им дать Мёрдок — это приправленную горечью мысль о Добре и бескорыстной любви. Но диалоговая структура произведения (адресант-текст-адресат) заставляет принять или не принять эту раздумчивую авторскую позицию.

Главные герои «Книги и Братства» в конце романа говорят не о своих неудачах и растраченных возможностях. Джерард констатирует: *«О господи, он стареет, прежде он этого не чувствовал. Он стар...»*; Лили и Гулл накануне свадьбы рассуждают об улитках. Вспоминают, как по траве, освещенной закатным солнцем, *«ползало множество блестящих дождевых червей и улиток»*. Упоминают о *«вечере танца улиток в Боярске»*. Гулл рассказывает о том, как он спасал улитку. В конце концов, упомянув, что по ее туалетному столику проползла улитка-телепатка, Лили, утверждает: *«У каждого должно быть по своей улитке, чтоб передать на расстоянии сообщение»*. К тому же, большое повествование о судьбе молодых английских интеллектуалов завершается фразой: *«Вытъем за нас — и за улиток!»* Зная о возможности постмодернистского текста разговаривать с читателем с помощью не столько символов, сколько симулякров, можно утверждать, что эти «улитки», сигнализирующие одна другой рожками-антеннками, объясняют общую неприкаянность еще одного «потерянного» для страны поколения.

Как ни странно, но эта авторская позиция сближает Мёрдок с Достоевским. Не случайно английскую писательницу

иногда называли «Достоевским в юбке», она действительно умеет показать нюансы и «бездны» человеческой души. В романе «Книга и Братство» есть момент высокого напряжения, когда вспоминается крик Алеши Карамазова «Не ты убил, брат». С Достоевским, бесспорно, писательницу сближает сострадание к людям, которые могли бы, но так и не смогли состояться. Как и Достоевский, не принимая мира, в котором творится зло, Мёрдок напряженно ищет пути выхода из нравственного хаоса и тупика. Как и Достоевский, она предлагает помнить о нравственности и той морали, которая не позволяет перешагнуть через кровь. Она сопереживает заплутавшим и тревожится о тех, кто грешит, а потом мучительно раскаивается и снова путается в грехе и праведности. «Диалектика мысли», доступная только писателям-философам, присутствует во многих романах Мёрдок, и в «Книге и Братстве», в том числе.

Обобщая сказанное, в творчестве Айрис Мёрдок выделим следующее. Художественный мир и язык романов писательницы многопланов и сложен. Она создает особую форму социально-философского романа, в котором присутствует опыт изучения человеческой природы и углубленный психологизм. Одновременно Мёрдок виртуозно владеет формой, используя при этом особенности и приемы сенсационного, детективного и готического романов. Тем самым она выделяется своей «эксцентричной» манерой письма среди современных ей английских авторов.

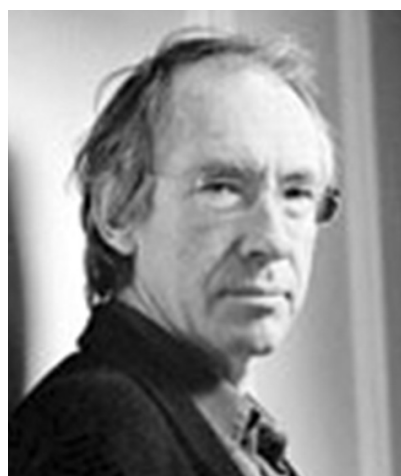
В ее видении мира всегда присутствует волнение и сопереживание, но и оно не лишено иронии. Ирония в модели мира Мёрдок становится способом включения эксцентричных элементов в контекст реальных событий. Что касается использования возможностей различных жанровых форм, то жанры Мёрдок всегда синтетичны, они являют собой кажущееся невозможным сращение черт философского и плутовского романов, интригующего и лирического начал. Кó всему сказанному добавим, что Айрис Мёрдок не пренебрегает и функцией «занимательности», театрализации повествования, и это еще одна черта ее художественного мастерства.

ИЭН МАКЬЮЭН (*Ian Russell McEwan, 1948*)

Иэн Макьюэн буквально ворвался в английскую литературу в 1975 году сборником «Первая любовь, последние ритуалы», как тогда казалось, странных макабрических рассказов, подверженных влиянию «готического ужаса» и сексуальной откровенности. Молодому автору были свойственны будоражащие воображение гротескные темы: смерти, извращений, насилия, безумия крайних юношеских фантазий (М. Бредбери). Как он признался позже, — «Я хотел быть дерзким... думаю, это была реакция. Неосознанный протест против того благопристойного, уравновешенного стиля, который превалировал в те годы в английской литературе».

Об авторе

Второй сборник «В постели» (1978) содержал еще больше сцен сексуальных утех и психических крайностей. «Цементный сад» (1978) оказался мрачной готической историей, рассказанной ребенком о доме, где родители умирают и похоронены в саду; о месте, где оставляют детей миру, в котором правит инцест и кросс-дрессинг. С тех пор Макьюэн удивлял, ужасал, но позднее научился и восхищать. И если в начале



Иэн Макьюэн

своего творческого пути он играл с читателем в постмодернистские игры, предлагал ему ненадежных рассказчиков, в своих текстах шифровал произведения предшественников, то зрелый писатель Макьюэн, уже отмеченный многими престижными литературными премиями, в двадцать первом веке воспринимается как «солист» в искусстве времени. Причем — как «очень английский» писатель и как писатель мейнстрима. В нем чувствуется мощная, идущая от Шекспира литературная традиция, а его «ускользающе простой» язык привлекает своей тонкой «английскостью» (Т. Красавченко).

Иэн Макьюэн родился в городе Олдершот, Хэмпшир. Большую часть детства провёл на военных базах в Восточной Азии, Германии и Северной Африки, где служил его отец, кадровый офицер британской армии. Учился в школе-интернате Вулверстоун, расположенном в Суффолке. Поступив в университет Суссекса, во время учебы он попробовал себя в качестве автора сценариев и скетчей.

С отличием окончив университет (1970), получил степень бакалавра по английской литературе. Затем была учеба в Университете Восточной Англии, где он познакомился с творчеством молодых американских авторов, оказавших на Макьюэна большое влияние. Это были Джон Апдайк, Филипп Рот, Сол Беллоу, Норман Мейлер, Генри Меллоу. Под их влиянием Макьюэн и начал писать «странную прозу», стремясь нарушить «серое и пресное» течение традиционной английской литературы. В 1971 г. он получил степень магистра.

Поворотным моментом в творческой биографии писателя стали 1980-е годы. «Разбалансированный мир» его родины нашел отражение в социально значимых романах глубокого психологического наполнения. В этих произведениях угадывается как историческое беспокойство писателя, который остро ощущает «странное безвременье», так и стремление назвать признаки и объяснить причины кризисных настроений его современников. Все меньшее внимание Макьюэн уделяет литературным играм, все больше интересуется внутренней опустошенностью и гнетущими настроениями людей исторического «распутья». Многие его произведения похожи на тревожные притчи, метафизика уступает место размышлениям о том, как время не только формирует, но и уничтожает личность.

АМСТЕРДАМ

(Amsterdam, 1998)

Иэн Макьюэн в новейшей британской литературе — один из самых известных, плодовитых авторов. Среди многих его романов («Цементный сад», 1978; «Дитя во времени», 1987; «Черные собаки», 1992; «Невыносимая любовь», 1997; «Суббота», 2005; «Закон о детях», 2014) «Амстердам» занимает одно из ведущих мест. Он особенно интересен тем, кто ценит утонченность литературной речи и прозрачную «простоту» письма. Этот роман вводит читателя в мир музыкальных аллюзий и ритмов жизни одного героя (Клайв Линли) и в журналистскую судьбу и редакторскую работу другого (Вернон Хэллей). Сам материал романа «Амстердам» подчеркнуто узнаваем, но одновременно он и провокативен. Фиксируя «слом сознания» своих современников, размышляя о глобальных вызовах и сдвигах в общественной и нравственной жизни конца

XX века, Макьюен предлагает литературным персонажам осилить и понять своего рода «пограничную» ситуацию и призывает к этому и читателей. Он предлагает задуматься о том, почему глобально антонимичные позиции, например, добра и зла, в сегодняшнем мире сближаются и подменяют друг друга. Почему сдвинулись и стали близкими понятия толерантности и воинствующей нетерпимости. В романе «Амстердам» писатель проводит своих главных героев сквозь форс-мажорные испытания и то «пограничное пространство», нарушив которое, они самоуничтожаются. Бывшим друзьям приходится расплачиваться за все, что они делали, оберегая свой покой, карьеру, удобное препровождение времени.

Сюжет и герои «Амстердам» можно воспринимать как отповедь бурным 1960-м годам, не случайно об одном из героев с некоторым небрежением сказано: *«Пулман был поэт-битник, последний оставшийся в живых из поколения Керуака»*. Но в романе «Амстердам» жизнь показана уже не бурной и не бурлящей, а размеренно-спокойной, похожей на ровную поверхность. Она населена вполне довольными собой людьми. В их жизни выработаны новые правила взаимоотношений (они должны быть хоть и с лицемерным привкусом, но удобными); новое восприятие дружбы (без страстей и потрясений); любви («на острие» и без традиционных для Англии секс-преград). Осталась только боязнь ненужных, «нечаянных» стрессов и смерти, которая может оказаться мучительной и «некрасивой».

Два главных персонажа — журналист и редактор Вернон Хэллидей и композитор Клайв Линли — впервые и рядом запечатлены в момент похорон их общей возлюбленной Молли Лэйн, женщины остроумной и «дерзновенной садовницы» секса. Какое-то время спустя, удерживая в памяти «часовню крематория» и «холодный февральский ветер» траурного дня, впечатленные мучительной смертью *«Poor Molly»*, они пообещают друг другу: если одному выпадет подобное испытание болезнью и болью, то другой увезет его в Голландию и избавит от мук с помощью разрешенной там эвтаназии. Но до этого, думает Клайв, он должен успеть написать великий «Гимн

тысячелетия», который затмит оду Бетховена «К радости», а Вернон постарается спасти свою газету от банкротства.

Найденное средство спасения Вернона под стать циничной эпохе: он собирается опубликовать компрометирующие фотографии министра иностранных дел, тоже бывшего любовника Молли. Кажется, игривая завязка, приправленная пеплом Молли Лэйн, имеет малое отношение к реальной жизни с ее проблемами и стрессами. Кажется, что Макьюэн снова вбрасывает в повествование искусственную завязку-игру-испытание и, проведя Клайва и Вернона через серию преград и случайностей, хочет показать их внутреннюю состоятельность либо несостоятельность. Но это не так, роман «Амстердам», по мнению критики ставший знаковым в творчестве Макьюэна, по тематике и в своей повествовательной стратегии более объемен и широк.

Первое, на что следует обратить внимание, — «Амстердам» можно рассматривать как своего рода итог развития экзистенциальной проблематики в литературе XX века. Не случайно, в 2002 году, подводя предварительный итог своим литературным поискам, в одном из интервью писатель говорил: «Вначале я находил опору в экзистенциалистском романе, но потом почувствовал, что в каком-то смысле хожу на костылях». «Отбрасывая костыли», Макьюэн, как и многие, обратился к возможностям реализма. Напомним, что европейский психологический роман, формирование которого ученые относят к XVII веку, а расцвет к XIX, нашел свое место и в XX, но — претерпевая существенные изменения. Помимо того, что элитарный роман стал подчеркнуто интеллектуальным и оснащенным большим подтекстом, он «играет» возможностями нереалистических течений. Изменилась и сюжетология: современная эпическая проза повествует не об истории героя или целого семейства в контексте общей проблематики социума, а о внутреннем разладе своего «я», подверженного деформации. Особый психотип героя, сформированный чувством «порога», «разлада», «хаоса», разного рода «бифуркаций», демонстрирует разные формы ухода от реальности: один персонаж может предпочесть экзистенциальный выбор свободы, другой — подчиниться синдрому экзистенциального одиночества. Разные личностные позиции

сопровождаются многими вариантами саморефлексии, которая в любой момент может закончиться смертью.

В отличие от многих, Макьюэн в «Амстердаме» смог ненавязчиво сочетать социальную проблематику с игрой воображения и даже с эксцентриадой. Подробности творческого акта (музыка в жизни Клайва) и журналистские будни (попытка спасти газету от краха в жизни Вернона) даны в романе вполне достоверно. Внутренний разлад героев и мир-перевертыш в пространстве двойных стандартов, принятых в современном обществе, вполне узнаваемы и вызывают отторжение. Все это можно отнести к доброй традиции реалистов показывать человека на фоне противоречивого социума. Как было принято, определенное место в романе отдано критическому пафосу и нравственной проблематике, имеющей выход в общественное сознание. Но у Макьюэна есть свой оригинальный ход: в «Амстердаме» повествование сразу же взрывается несколько эксцентричной сценой у крематория: именно в этот момент происходит нечто, разламывающее жизнь двух его героев на части — «до» и «после». Такой синкопой (резким отсечением) в судьбах Клайва и Вернона оказалась смерть Молли, одновременную сексуальную связь с которой все — любовники и муж — не считали греховной. Дальнейшие события только углубляют разрыв между «высоким и низким», моралью и безнравственностью, давнишней дружбой и вспыхнувшей ненавистью. Таким образом, взяв на вооружение возможности реализма в изображении современности, автор «Амстердама» не столько берет у традиции, сколько дает ей новую жизнь, создавая странную и головокружительную иллюзию жизни, которая мало похожа на жизнь, какой она была у предшествующих поколений.

Развитие действия и «ненадежная реальность»

Макьюэн в «Амстердаме», несмотря на некоторую пикантность завязки романа, берет на себя роль не сказителя заблудшей человеческой цивилизации, а, скорее, ее психоаналитика. Ему интересен не сам факт эвтаназии, благословленной в «свободном городе»

Амстердаме, и не отношение к этому действию общественности или отдельных лиц, а история о том, как двое бывших друзей

Клайв и Вернон убивают друг друга руками услужливых голландских врачей под предлогом эвтаназии.

Они оба живут в пространстве со сплошным «нарушением правил жизни», которые еще недавно считались традиционными и устоявшимися. Узаконенное установление норм в личных и общественных отношениях перестало быть обязательным порядком, что приводит, считают психологи, к индивидуальным формам «психологической дисфункции» (М. Кордуэлл). На протяжении романа читателю предоставляется возможность наблюдать за тем, как, сделав «черное» «белым», поменяв местами добро и зло, герои вырабатывают свою константу нормы и пытаются привести её в соответствие весь окружающий мир.

Выработав эту «норму», каждый из героев проходит свой путь познания «новой» жизни, разительно не похожей на жизнь «старую». Клайв отправляется в «озерный край» английских романтиков XIX века в надежде приблизиться к их высокому духовному мышлению. Там он действительно *«услышал музыку, которую искал»*, но, став нечаянным свидетелем преступного насилия над женщиной, не захотел вмешаться в ситуацию и помочь ей. Причину объяснил просто: побоялся утратить услышанную им (великим композитором) новую мелодию. Под стать ему действует и Вернон: решив напечатать двусмысленные фотографии министра иностранных дел, он не думает о морали или государственном благе. Он думает о деньгах и собственной карьере. Отсюда насмешливо-саркастическое определение момента: *«Последующие два часа прошли с живостью оперетты... в которой хор смешанных голосов восхвалял его»*.

Закономерно, что двойственность избранной позиции ощущают оба героя. Они понимают — фотографии Джулиана в женском платье *«было частным делом Молли и Гармони»*, их не следовало тиражировать и ждать общественной осуждающей реакции. Но подвело желание собственной (пусть скандальной) известности, быстрого успеха и, конечно, жажда исключительности. Оба, Клайв и Вернон, хорошо образованы, не лишены талантов, они хотят быть востребованными в своем времени и в этом нет ничего предосудительного. Но, понимая, что мир стал другим и желая к нему приспособиться, они «переступают

черту» давно выработанных человечеством морально-этических норм, — и это касается как карьерного роста, так и внутрличностных отношений. Как следствие, примерив маску всеобщего лицемерия, заигрывая с новым временем, оба терпят крах.

Ход их мыслей понятен и по-своему тревожен. Привыкнув слышать и слушать только себя, в какой-то момент себялюбцы начинают подмечать первые признаки собственного физического распада: у Клайва, как прежде у Молли, начинает неметь левая рука; Вернона мучает ощущение омертвления правого полушария мозга. Это быстро проходит, но если учесть, что оба напуганы болезнью и смертью своей подруги, что немощность воспринимается ими как разрушение культа молодости, энергии, здоровья и большого успеха, то чувство крушения становится их ужасом. Их настигает экзистенциальный страх, потому что ни Клайв, ни Вернон не способны выйти за пределы самовлюбленного «я» и увидеть «другого» равнозначным себе. Клайв тешит самолюбие тщеславным «Я — гений», его «неотразимая мелодия» должна стать «элегией умирающего века». Вернон в двусмысленной истории с фотографией Гармони все равно воспринимает себя поборником демократических свобод, *«значительным и милосердным»*, хотя и *«немного жестоким...»* Несостоявшийся триумф у обоих (Клайва и Вернона) рождает чувство непреодолимой катастрофы: они хотели быть исключительными и сильными, а стали теми, кого сравнивают с «блохами». Публичный контрход будущего премьер-министра Джулиана Гармони и его жены — их лозунг «шантаж не пройдет» — выбрасывает Вернона из профессии. Клайв, уже подчитавший гонорар за свою музыку, вдруг понимает, что его симфония далека от совершенства, более того, она не самостоятельна и только цитирует аккорды «Оды к радости» Бетховена.

Финал
«Амстердама»

В разумном мире с устойчивыми правилами и не разрушенным кодексом чести он мог бы показаться надуманным. Если бы не миллениум. Если бы не «рубеж сознания» и не «пограничный мир», в котором живут герои и все общество. В этом «перевернутом мире» бывшие друзья, движимые местью, заказывают смерть друг другу в Амстердаме. Расчетливо

проконсультировавшись с врачом, считая, что о замысле не догадается другой, каждый из них добавляет в бокал товарища порошок, который обессиливает и притупляет сознание. Последнее, что почувствуют и поймут в своей жизни Клайв и Вернон — двое в белых халатах делают болезненный укол в руку. Насмешкой воспринимается и то, что гробы с их телами из Голландии сопровождают их недруги — муж Молли и любовник Молли, тот самый, Джулиан Гармони, который рядился в женское платье и очень хотел быть премьер-министром.

В европейской критике содержание и финал романа Макьюэна предпочитают связывать с крахом идей «шестидесятников»-протестантов, которые «успокоились» и сосредоточились на собственном *ego* в условиях всеобщего блага, сделавшего общество потреблением иконой времени. Но рассматривается и другая перспектива. Крах сопутствует не малой прослойке общества и не одному поколению «молодых», а философии экзистенциального индивидуализма, который не дает возможности выйти за рамки собственного «я» и нивелирует то, что считалось нравственной нормой, например, нерушимость дружбы, способность сочувствовать и делать добро. Отстаивая свое право на первенство и оригинальность, Клайв и Вернон в романе «Амстердам» утвердили это право не на жизнь, а на смерть. Идея свободного «надчеловека» терпит крах и в их варианте. Таким образом, в обществе всеобщего лицемерия, двойных и тройных стандартов ложные предпочтения и подмена понятий неизбежны.

Итак, роман Макьюэна «Амстердам», который запоминается нетривиальной (но все же тривиально-провокативной для массового читателя) завязкой и метафорикой музыкальной образности, соединяет в себе трезвый анализ современного общества, психологизм и ту «игру мнениями», которой так богата литература современного постмодернистского и пост-постмодернистского наполнения. И все же игра, предложенная автором, — не тот серьезный прием, которым первые постмодернисты подчеркивали несостоятельность прежних скреп жизни. Игра Макьюэна, в первую очередь, иронична, она дает почувствовать только одно: современное общество «заигралось»

и утратило главное — свой нравственный, гуманитарный и этический потенциал. Текст «Амстердама», несмотря на кажущуюся серьезность происходящего, воспринимается трагикомически. Нелепыми в своих притязаниях на исключительность выглядят и оба главных героя, они — девианты, ложные супергерои, которых не поймут и не примут ни «свои», ни «чужие».

ДЖУЛИАН БАРНС (*Julian Barnes, 1946*)

Джулиан Барнс — современный британский писатель, переводчик, эссеист, литературный критик. Он — лауреат престижных литературных премий, таких как премия Сомерсета Моэма (роман «Метроленд», 1980), Буковской премии (роман «Предчувствие конца»,

Об авторе

2011). Его произведения вызывают споры литературных критиков, некоторые из его текстов в разные годы становились сценариями. На протяжении творческой жизни, будучи великолепно подготовленным в области филологии, он явно и самобытно экспериментировал многими литературными жанрами — в арсенале писателя есть детективные романы, изящные эссе, новеллы о любви, интеллектуальные рецензии. В нашей стране Барнс особенно популярен как автор современной антиутопии «История мира в 10 ½ главах». Среди наиболее известных его произведений обычно называются «Метроленд» (1980), «Попугай Флобера» (1984), «История мира в 10 ½ главах» (1989), «Как все было» (1991), «Артур и Джордж» (2005), «Предчувствие конца» (2011), «Уровни жизни» (2013). По общему мнению критики, творчество Джулиана Барнса можно считать одной из вершин современной постмодернистской культуры.



Джулиан Барнс

Он пришел в литературу на рубеже 1970—1980-х гг. после окончания Оксфордского университета, где специализировался в западноевропейских языках (английский, французский, немецкий, который однажды заменил русским). Его считали человеком,

наделенным живым воображением и склонностью к фантазиям — и это проявилось хотя бы в том, что в 1965 году вместе с группой студентов он отправился на микроавтобусе в путешествие по Советскому Союзу. Большие города до тех пор неизвестной Джулиану страны показались ему «огромными и пленительными», но особенно запомнился эпизод, связанный с недавней Великой войной. В Харькове их автобус припарковался в центре города и, услышав иностранную речь, несколько женщин средних лет начали бить кулаками по его бокам, решив, что в город заехали молодые немцы. Барнс признался: «К счастью, мы смогли объяснить, что мы англичане. И, конечно, я тогда не знал об огромных потерях, которые русские понесли во время харьковских операций».

Интерес к русской культуре и ее великим деятелям проявился и в отношении музыки Д. Шостаковича. «Когда я впервые услышал его музыку, мне было лет 16. И я слушаю ее всю жизнь», — сказал писатель интервьюеру. В русском композиторе он почувствовал гения, противостоящего власти. Рассказал о нем как о человеке, совершившем свой подвиг — вынужденный прислушиваться к «шумам» тоталитарного времени, великий музыкант был напуган, неугоден, боялся арестов, но помнил об ответственности перед музыкой, которую слышал только он. Беллетризованная биография Д. Шостаковича, созданная Барнсом, названа им «Шум времени» (2016). И она, как и многие другие произведения писателя, взламывает возможности этого жанра. Поняв и приняв жизнь музыканта в непростом времени сталинского и постсталинского периодов, Барнс подарил миру оригинальную «трёхчастную симфонию в словах» (А. Копач).

ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ

(A History of the World in 10 ½ Chapters, 1989)

Названный роман — это своего рода ироническая «метафизика истории» (Л. Хатчен), которая могла появиться только в предчувствии хаоса, жесткой переоценки общечеловеческих ценностей и в литературе постмодернистского содержания. Субъективная авторская модель мира, предложенная в романе, выстраивается в соответствии с высказыванием самого Барнса, адресованном читателю в главе «Интермедия»: *«История — это ведь не то, что случилось.*

История — это всего лишь то, что рассказывают нам историки...» Задачей автора романа, как нам видится, является стремление напомнить и по-новому прокомментировать показательные вехи человеческой цивилизации. А именно, Ноев ковчег; легенда об Ионе, проглоченном китом; гора Арарат как конечный пункт путешествия Ноя; гибель «Титаника»; современные «гости цивилизации» (террористы); джунгли, ставшие последним пристанищем «естественного человека».

Произведение состоит из десяти с половиной новелл с разными сюжетами, действие которых разворачивается в ключевых исторических эпохах: в Древности, Средневековье, Возрождении и в настоящем. Читатель посещает основные континенты земного шара — Евразию, Африку, Северную и Южную Америку. Объемный хронотоп позволяет автору создать альтернативную картину общей истории человеческого развития — но такой, какую выносил в сознании он сам. Эта история выстраивается не в хронологическом, а в хаотическом порядке. После мифологической Древности следует XX в., на смену ему приходит Средневековье, затем являет себя Возрождение, в какой-то момент наступает время для современности. Заданная траектория происходящего позволила Барнсу создать образ мира, лишённого логики последовательных событий, единого замысла и привычного, давно затверженного смысла. Формула мира писателя — это Вселенная, которая живет и развивается вне плана Бога-Демиурга и, тем более, человека. В своей книге Барнс выступает субъективным интерпретатором европейской культуры, точкой отсчета которой считает Всемирный потоп.

В постмодернистской литературе Европы, представленной такими именами, как Клод Симон (Франция), Джон Фаулз (Англия), Умберто Эко (Италия), Кристоф Рансмайр (Австрия), Барнс индивидуален и безусловно оригинален в своем «ново-историческом» мышлении. Творчество только что названных писателей составляет единое постмодернистское пространство, которое включает в себя как множество национальных, так и большое количество индивидуальных авторских моделей культуры. В них есть все, что свойственно постмодернистскому взгляду на мир: использование текстов литературного наследия

предшественников (цитатность), произвольное переосмысление элементов культуры прошлого, текст-подтекст-интертекст, разнообразные приемы игры со всем тем, что еще вчера казалось незыблемым. Но роман Барнса все же иной. Его «История мира в 10 ½ главах» относится к категории текстов, которые переосмысливают не отдельные «заблуждения предшественников», а само европейское видение цивилизационных процессов от времен Ноя до наших дней.

В «Истории мира...» не просто присутствует, а утверждается эпистемологический скепсис по отношению к той «достоверности», которая занимала умы как нерушимое знание о мире. Эта книга воспринимается как попытка нарушить и, может быть, разрушить устоявшиеся скрепы традиционных представлений о развитии мира, а в литературном аспекте — еще и скрепы традиционных жанров. В данном конкретном случае — исторического романа или романа о всемирной истории. Получилась фантастическая, псевдоисторическая хроника в исполнении Джулиана Барнса. В ней присутствуют сатирические приемы антиутопии, но отрицает Барнс не право диктаторов навязывать свою волю человечеству, а придуманную праотцами благостную историю прогресса. Движение мира в восприятии этого писателя обуславливается извечными попытками выбраться из «хаоса большого и малого», преодолев при этом множество случайностей и несуразностей.

Всеобщий кризис авторитетов, столь характерный для мышления постмодернистов, в книге Барнса порой кажется вызывающим. Он говорит о крушении научного детерминизма и утверждает ставший непреложным факт: в эпоху кризисов картина мира оказывается совершенно другой, нежели представлялась раньше; она не подчиняется законам причинно-следственных связей и взаимной обусловленности явлений. Читатель Барнса должен понять, что все ранее усвоенные знания о действительности — не больше чем *представления* о ней, а представления всегда зависят от конкретного исторического времени, целей и точки зрения создателей «всеобщей картины прогресса». Новый мир Барнса, в отличие от предшественников, принципиально калейдоскопичен, а так как развал целого и скепсис меняют

точки зрения глобально, то восприятие мира как объективной данности, доказывает писатель, невозможно. Своевременность и актуальность исторического мышления Барнса объясняется еще и тем, что он иронично, а порой и скептически, показывает последствия слепой веры в подлинность знаний, предоставляемых наукой и религией. В пору хаоса, говорит он, доверие к официальным версиям разрушается. И это касается не только восприятия истории, но и самого мира.

Образы-символы (симулякры) романа

Главный лейтмотив, отражающий концепцию мира Барнса, — это образ корабля-ковчега, который плывет неизвестно куда. Помимо того, что он везет «чистых» и «нечистых», олицетворяющих собой человечество, которое отправилось в плавание в хлипкой посудине, он еще и точка отсчета человеческой цивилизации. В зависимости от эпохи и обстоятельств повествования, этот корабль приобретает форму то ковчега, то парохода, то современного океанского лайнера, то лодки, то плота, появляясь во всех главах, кроме третьей и девятой. С кораблем-ковчегом происходят различные трансформации.

В первой главе романа, повествующей о библейском Потопе и о Ное с его ковчегом («Безбилетник»), он из средства спасения «тварей земных и небесных» превращается в плавучий концлагерь, где живые существа находятся в предчувствии гибели, подготовленной не Богом, не Потопом, а самим Ноем. Рассказывается о тюремных порядках, царящих на ковчеге, комендантском часе, наказаниях, изоляторе, доносительстве.

Аналогичную трансформацию ковчега читатель находит и в последующих частях романа. В главе «Гости» исламские террористы захватывают круизный лайнер «Санта Юфимия», который совершает «Турне Афродиты» по Средиземному морю. Многонациональный состав пассажиров здесь становится аллегорией человеческого сообщества, а отсылка к библейскому мотиву деления на «чистых» и «нечистых» — метафорой слабостью надежды на спасение для одних и положения «жертвенных баранов» для других. Взаимное оглушение людей определяется репликой «главного террориста»: *«Они глупы, потому что думают, что мы глупы».*

В главе «Три простые истории», снова используя библейский миф о ковчеге и спасении, автор рассказывает о теплоходе «Сент-Луис», на котором депортируемые из фашистской Германии евреи пытаются спастись, пройдя через беспокойные воды океана и достигнув Америки. Однако принять несчастных беженцев не согласилась ни одна страна мира. Лидеры государств, которые могли спасти пассажиров, стали требовать от них деньги. В конце концов «Сент-Луис» вынужден был вернуться в Европу, где евреи были распределены по разным европейским странам. Часть из них, попавшая в страны с профашистским режимом, тут же оказалась в лагере *«с колючей проволокой и сторожевыми собаками»*.

«Корабль без управления» и слабой надеждой на спасение присутствует и в главе «Кораблекрушение», повествующей о гибели фрегата «Медуза» и некомпетентности руководства кораблем, которое так и не сумело распорядиться судьбами людей. Экспедиция в Сенегал 1816 года, насчитывавшая четыре судна (фрегат, корвет, флот, бриг) и 365 человек экипажа и пассажиров, погибла почти полностью, причем — пройдя через убийства полуживых и раненых, через муки обезвоживания и каннибализм.

Ковчег как лодка со странной пассажиркой и двумя кошками на борту появляется и в главе «Уцелевшая». Показательно, что в этот современный ковчег-перевертыш помещена героиня (Кэтлин Феррис), которая, живя в мире, где ее никто не понимает, озабоченная судьбой отравленных радиацией северных оленей (*«Все началось с северных оленей, которые летали по воздуху на Рождество»*), отказывается от привычной жизни и отправляется на лодке в плавание по неизвестному маршруту. После длительного дрейфа ее ждет случайное спасение, но помутненное сознание не оставляет ей шанса осознать мир и себя в нем.

Так оформляется современная концепция вселенной Барнса: люди, брошенные в мир без знаний о нем, отправляются в свой путь на хлипких посудинах, подверженных стихиям. Движение по кругу, дрейф от Ноевых дней до сегодня — их судьба. И все это потому, что управляет этим путешествием не Бог,

а такие же малознающие мир люди, которые могут выглядеть то червем-древоточцем, то сумасшедшей с двумя кошками.

Люди и судьбы В романе Барнса это герои-мученики непонятного и обремененного мифами мира, в котором все сместилось и все перемешалось. Одной из важнейших проблем, к которой обращается здесь писатель, является вопрос о человеческой природе вообще, о человеческой цивилизации, а также о возможности (или невозможности) счастья в мире, который утратил ориентиры.

Барнс не первый автор, который обратился к идее изначальной ущербности человека. Аналогичная концепция человека характерна для творчества таких писателей, как Д. Свифт (четвертая часть «Путешествий Гулливера»), А. Франс («Остров пингвинов»), М. Твен («Таинственный незнакомец»). Но в романе «История мира в 10 ½ главах», прерывая представление о библейском праведнике, проходит путь развенчания и падения. Это нечистоплотное человекоподобное существо, *«похожее на гориллу»*. Он *«зlobен, вонюч, криводушен, завистлив и труслив»*, к тому же, замечает Барнс, *«он не был даже хорошим моряком»*.

Другие персонажи, живущие в разные исторические эпохи, выступают потомками Ноя и, так или иначе, наделяются чертами своего символического прародителя. Например, Франклин Хьюз — преуспевающий журналист, лектор-путешественник («Гости»). На борту круизного судна «Святая Юфимия» он приобщает слушателей к важнейшим памятникам древней греческой цивилизации. Он заботится о своем имидже ученого знатока, он предупредителен со своей спутницей Трицией. Но как только на корабле оказывается «гость», о котором сказано: *«в руках у человека был большой пулемет, а на голове — один из тех тюрбанов в красную клетку, которые прежде были отличительным признаком симпатичных воинов-пустынников...»*, — лоск ученого-гуманиста быстро испаряется. Спасая себя, он входит в сговор с террористами, предав и своих слушателей, которых расстреливают по двое, и Трицию.

Грэг, муж Кэтлин Феррис («Уцелевшая»), настолько эгоистичен и так равнодушен к своей жене, что истинные

супружеские отношения она, в конце концов, видит только во взаимоотношениях кошек Пола и Линды, с которыми плывет неизвестно куда. Смешной и неловкой в своем религиозном фанатизме предстает и Аманда Фергюссон («Гора»). Страшной, порой неоправданной жестокостью запоминаются пассажиры плота «Медузы» («Кораблекрушение»). Алчность движет главами правительств, не пожелавших разрешить швартовку корабля с евреями, которых депортируют из Германии («Три простые истории»). Истории судеб и поступков героев Барнса, по-видимому, можно завершить репликой, снижающий канонизированный образ одного из американских президентов: *«Даже наш герой-демократ Кеннеди обслуживал женщин, как конвейерный рабочий...»* («Интермедия»).

Галерею персонажей современного мира в главе «Проект «Арарат»» у Барнса завершает Спайк Тиглер — американец, который, пройдя войну в Корею и другие испытания, в конце концов попал в отряд астронавтов. Летом 1971 года, стоя на поверхности Луны, он *«бросил футбольный мяч на сорок пять тысяч миль»*, порадовался этому, но, вернувшись на Землю, заявил: *«Со мной говорил Бог»*. Оказывается, Бог велел *«узнать, что осталось от Ноева ковчега, который лежит на вершине горы Арарат»*. Спайка, которого сочли душевно больным, уволили из отряда покорителей космоса, но, движимый идеей, он собрал экспедицию в горы. Путь к легендарной вершине был так же труден, как и в пору восхождения Аманды Фергюссон сто или сто пятьдесят лет назад («Гора»). И тогда, и теперь путешественников ждало трудное преодоление препятствий, мольбы о помощи и спасении, обращенные к Богу. И оба — когда-то Аманда, теперь Тиглер — произнесли фразу «Мы нашли Ноя».

Спайк и его спутник Джимми в одной из пещер действительно обнаружили старый скелет с остатками истлевшей материи на костях. И хотя после раздумий Джим спросил товарища: *«А кто же прикрыв наготу библейского Ноя?»*, — его друг Тиглер не хотел размышлять над этим. Потому что рождалась новая легенда о последнем прибежище Ноя и они, Спайк и Джимми, становились квазиизвестными фигурами нового

мифа. С образцами костной ткани путешественники придут на родину. Придут, чтобы позднее прочесть вердикт из Вашингтона: *«возраст присланных на исследование Костей составляет сто пятьдесят плюс-минус двадцать лет», к тому же — «позвонок почти наверняка женский»*. По-видимому, из своего небытия им передала «привет» Аманда Фергюссон («Гора»), но это ничего не меняло — придут новые и новые поколения, которые по незнанию и заблуждению будут придумывать свои легенды от Ноя с его ковчегом до наших дней. Раздумчиво-ироническим высказыванием астронавта Спайка Тиглера: *«Я одолел двести сорок тысяч миль, чтобы посмотреть на Луну, а смотреть-то стоит только на Землю»*, — можно определить историческую и гуманитарную позицию самого Джулиана Барнса.

Опорными моментами в нравственных рассуждениях писателя, который размышляет о судьбах своих современников, по-видимому, следует считать следующие. Барнс заставляет понять, что современное человечество живет в искаженной реальности и постепенно утрачивает связи с реальностью. Но, процитировав в одной из глав несколько измененную автоэпитафию Джона Гея *«Какой обман — вся наша жизнь земная. // Так раньше думал я — теперь я это знаю»*, — он все же не хочет оставлять читателя с чувством этого «земного обмана». В «Истории мира...» действительно присутствует мысль о том, что, заменив мифами истинное знание о мире, человек становится «неприканным» и «потерянным», что искаженная реальность мстит всем.

И все же в романе есть и другое. Констатируя кризисную «несобранность» и «погибельный хаос» двадцатого века, Барнс предлагает людям две модели существования: «философию религии» и «философию правды и любви». Что касается Бога и религиозной константы бытия, то одним из главных аспектов нравственной модели мира для Барнса остается «спокойный атеизм», исключаящий богоборчество. В периоды торжества машинного разума и покорения Космоса, говорит он, Бога как Высшего судью уже не признают, поэтому в какой-то момент человека настигает чувство отчаяния, предела, абсурдности жизни. Но каждый, включая и «человека отчаявшегося»,

ищет и может найти своего Бога. Об этом главы «Сон» и «Интермедия».

В заключительной главе «Сон» объектом размышлений становится понятие «Рай». Но такой «рай», каким его представляет «человек потребляющий». А для него Эдем в потустороннем пространстве — это праздность и гурманство, откровенное чревоугодие, развлечения и знакомство со знаменитостями; а еще умопомрачительный секс, шопинг, игра в гольф. Текст этой главы горько-ироничен и начинается/заканчивается фразой *«Мне снилось, что я проснулся»*. В первом случае она обозначает переход границы «жизнь/смерть», а во втором — отчаяние того, кто, проведя в «демократическом раю» несколько веков земного времени, осознал: *«...зачем это все? Зачем нам Рай?»* Оказалось, что пресыщение едой, напитками, сексом не дает главного — Бога, к которому устремляется душа. Пропастью, зияющей между вопросом эдемского неофита: *«Я не хочу показаться неблагодарным... но где же Бог?»* и ответом одной из распорядительниц Рая: *«Все получают именно такой Рай, какой хотят»*, — определяется внутренняя суть современного человеческого стада, каким его видит Барнс.

Что касается счастья, то, по мысли Барнса, оно обязательно сопрягается с понятием «любовь». Об этом писатель рассуждает в главе-половинке «Интермедия». В формуле мира Барнса любовь может быть синонимом нормальности, противопоставленной пагубным комплексам и причудам героев, как, впрочем, и чувству Пустоты. Главный порок бытия видится ему не в насилии или несправедливости (они были и будут всегда), а в том, что история передразнивает сама себя, и единственной точкой опоры в этом хаосе является любовь.

Любовь у Барнса имеет личностно-социальные и индивидуально-потаенные качества. Любовь, говорит он, *«не изменит хода истории (вся эта болтовня годится для самых сентиментальных); но она может... научить нас не пасовать перед историей»*. В любви, утверждает он, больше надежности и правды, чем в религии, но это не значит, что любовь лишена внутренней проблемности. С одной стороны, *«когда занавески не пропускают света, уличную тишину нарушает*

лишь ворчанье какого-нибудь бредущего домой Ромео», а рядом лежит любимая женщина, тогда, пишет Барнс, и наступает момент счастья.

Но есть и любовь-страсть, которая может делать человека счастливыми и несчастным одновременно. Если так, то на любовь следует смотреть так же честно, как на смерть. И все-таки преимущество любви состоит в том, что, исходя «из физики элементарных частиц», она «высвобождает скрытую энергию». А благодаря этой «энергии» мы можем «бросить вызов миру», «обретаем индивидуальность». И если преклонение перед любовью можно сравнивать с преклонением перед именем Христа, то даже усомнившиеся в учении Христа *«притормаживают у домика любви»*. Следует вывод: *«без любви самомнение истории становится невыносимым»; «то, как вы обнимаетесь во тьме, определяет ваше видение истории мира»*.

**Гипертекст
Барнса, новаторство**

Этот роман был неоднозначно встречен западной критикой, дискуссии не прекращаются и сегодня. Но общим остается вывод о том, что «История мира в 10 ½ главах» — талантливое постмодернистское произведение «новой волны», роман, который по своим художественным качествам сравним с произведениями Г. Свифта, С. Рушди. Единодушным можно считать и мнение о том, что Барнс предложил читателям эксперимент с традиционной романной формой: он создал коллаж, в котором можно усмотреть признаки, свойственные музыкальной (симфонической) форме.

Философско-методологический аспект постмодернизма в романе Барнса, в первую очередь, заявляет о себе на содержательном уровне. Изображенный писателем момент «искажения» мира и последствий этого состояния во многом соответствует теоретическим обоснованиям постмодернистского мышления таких исследователей, как Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ж. Бодрийар, Р. Барт, Ф. Кермоуд. И все же метанарратив и эпистемологическая неуверенность постмодернистского сознания не принимаются Барнсом полностью. В его романе нет торжества Хаоса в варианте Апокалипсиса. К тому же, несмотря на всю свою сложность, мир Барнса не равновелик миру антиутопии.

Формула сегодняшнего бытия человечества у него — это просто очередной виток цивилизации, современный вариант ее существования. Это мир, в котором человечество балансирует на грани катастрофы, дрейфует в пространстве лжи, легенд, глобальных и мелких просчетов. Но его следует принять и в нем нужно жить. Барнс предполагает, что хаотическое перемещение миров в пространстве космоса — это главный компонент истории и поэтому, получив большой опыт трагедий, сегодняшнее поколение воспринимает катастрофы облегченно и со смешком — как фарс и симулякр трагедии.

В стилистическом отношении «История мира в 10 ½ главах» представляет собой сложное сочетание художественной и публицистической речи. Так, некоторые части романа написаны в виде документа, архивной рукописи, исторически выверенного послания. Но в книге Барнса документ как признанный исторический источник, объективно излагающий события, подвергается большому сомнению. Предлагая свой вариант истории, писатель переводит существующую истину в разряд вымысла; общепринятая интерпретация событий становится у него лишь одной из возможных версий.

Оригинально заявляет себя в этой книге и текстологическая нарративность. В романе есть отсылки к Ветхому Завету, к материалам конкретных эпох (религиозные войны Средневековья, Колумб и современная Америка, узнаваемые события, связанные с Арабским Востоком и современной Украиной — родиной Чернобыля). Но, в отличие от укоренной в постмодернизме традиции, в романе Барнса вдруг заявляет о себе авторский анализ нескольких произведений современников. Особенно запоминается анализ картины Теодора Жерико «Плот «Медузы»» («Сцена кораблекрушения»). Предложенный комментарий, далеко выходящий за пределы даже такой «рыхлой» системы, как постмодернизм, делает текст Барнса новаторским и заставляет воспринимать его как интеллектуальное, а не массовое чтение. Экзистенциальная драма персонажей «Плота» представлена с особой очевидностью, многие философские и искусствоведческие рассуждения писателя доступны читателю, обладающему определенным багажом знаний.

О принципиальной фрагментарности «Истории мира в 10 ½ главах» говорят и пишут все критики и читатели Барнса. Действительно, новеллистическая природа его произведения очевидна. Но даже слово «коллаж», неоднократно употребленное при анализе жанра этого романа, дает основание видеть в нем нечто цельное. Обычно цельность художественной форме придает ведущий сюжетный мотив, а в произведениях с облегченным фабульным действием эту задачу выполняет сквозное лирическое настроение. Подобная стратегия повествования хорошо отработана в традиционной реалистической литературе, можно утверждать, что этот прием использован и Барнсом. Его роман представляет собой ряд событий, связанных между собой понятием «всемирная история», причем — от путешествия Ноя до путешествия на луну. Центральным символом повествования выступает Ковчег, а серия полистилевых новелл о событиях многих исторических эпох объединяется общим рядом слов-символов, имеющих отношение к мифологемам. В романе Барнса это «океан (море) — ковчег — чистые — нечистые». Таким образом жанровая природа «Истории мира...» Барнса определяется понятием синтеза, но синтеза «реалистически-постмодернистского», то есть такого, в котором современные формообразующие идеи сочетаются с традиционной логикой повествования, хорошо отработанной в английской литературе.

Итак, роман Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах», как и многие произведения его талантливых писателей-современников, заставляет говорить о сложном сочетании и взаимопроникновении черт постмодернистского и пост-постмодернистского мышления в одной жанровой форме. Но если «игровое поле» других авторов чаще всего ограничивалось экспериментами на уровне формы, то Барнс посягнул на основы всеобщей истории. Глобальным можно считать вывод писателя о том, что неустойчивые эпохи, рождающие сомнения «всех и во всём», ведут рефлектирующее человечество к предубеждениям различного рода — и здесь возможно даже циничное отношение к собственной и общечеловеческой истории.

Что касается формы произведения, то рыхлая структура разрозненных частей воспроизводит не только формулу хаоса-крушения привычного мира, но и формулу существования человека (и человечества) в мире, лишенном вселенской гармонии. Это касается как самого автора-нарратора, так и его персонажей. Психопатический комплекс характеров всех героев Барнса характеризуется тем, что называют неустойчивостью, фантазийностью, брожением и огульным отрицанием. В такой атмосфере и Ной будет лишен статуса каноничности, и освященная легендами гора Арарат окажется пристанищем разного рода спекулянтов и псевдооткрытий.

ДЖОНАТАН КОУ, ДЖОНАТАН ФРАНЗЕН

Современники английский писатель Дж. Коу и американский писатель Дж. Франзен предложили читающему миру новый семейный роман, ориентированный на переосмысление образцов «традиционного семейного чтения», популярного в Великобритании и Америке многих прошлых десятилетий. Эволюция этой формы повествования выглядит следующим образом.

Преамбула Быстрое становление и развитие семейного романа связывают с эпохой Просвещения и с именами Сэмюэля Ричардсона и Генри Филдинга. Именно эти авторы, по мнению М. Бахтина, предложили две схемы семейного повествования «для всех и для избранных».

Эпистолярный роман «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740) Ричардсона положил конец тогда уже известному приключенческому роману с увлекательным и неправдоподобным сюжетом. Книга Ричардсона погружала читателя в бытовые подробности жизни и в психологию взаимоотношений мужчины и женщины. Сентиментальная эпоха требовала изливания чувств и назиданий, поэтому в романе Ричардсона присутствуют как добродетели простых людей, так и распущенность представителей аристократического круга; как душевная

отзывчивость одних, так и черствость других. Но добродетель согласно установкам и замыслу торжествует, господин Б. становится официальным мужем юной служанки по имени Памела Эндрюс, назидание (будь скромна и стыдлива, мечтай о благе и не поддавайся искушениям) преподносится как рецепт и руководство к действию.

«История Тома Джонса, найденыша» (1742) Филдинга стала своеобразным протестом писателя против излишней идилличности «Памелы». Филдинг помещает своего героя Тома — незаконнорожденного сына аристократа — в большой мир, в котором много жизненных трудностей, бесстыдства и хитроумных козней. Опутанный интригами, Том долго скитается, бывает прав и неправ одновременно, но добродетельное время щадит его. В конце своего объемного романа Филдинг решит судьбу героя так, как было принято в литературе его времени — Том узнаёт правду о своем зачатии и происхождении, будет обласкан богатым родственником, женится на любимой Софье и станет счастливым семьянином. Нужно отметить, что Филдинг называл свои романы «комическими эпопеями в прозе». Используя десятки персонажей, он показывал широкую панораму жизни общества и, таким образом, несколько ироничный семейный роман приобретал у него черты социального бытописания.

Схема сюжетного действия подобного рода семейного романа была определена М. Бахтиным. Она выглядела следующим образом: «Движение романа ведёт главного героя из большого, но чужого мира случайностей к маленькому, к обеспеченному и прочному родному мирку семьи». Именно в этом «малом мире» царствуют «истинные человеческие отношения», главное в которых — любовь, брак, деторождение, семейные трапезы, спокойная старость.

Следующий по времени написания и популярности у европейского читателя семейный роман — «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759) Лоренса Стерна. Он задумывался уже как пародия на характерный для эпохи Просвещения роман о личных и семейных отношениях. Большую часть внимания Стерн отдал не столько событиям в жизни героя, сколько его душевным переживаниям. Он сосредоточился

на исследовании характеров персонажей и причин их чувств и поступков. Следуя традиции просветительского романа, Стерн начинает повествование с момента рождения героя. Но писатель одновременно и нарушает её, усложнив подачу материала. Так, начав рассказ с зачатия Тристрама, Стерн заканчивает его первыми месяцами существования ребенка. Потом следуют многочисленные отступления от основной линии, в сюжете появляется много новых персонажей и только где-то на периферии напоминает о себе пятилетний, а потом и взрослый Тристрам. Детальное описание характеров, а также многочисленные отступления и вставные рассказы о других персонажах значительно замедляют сюжетное действие и делают роман рыхлым. К тому же, в книге несколько переосмысливается тема семьи: в конце ее перипетии бытовых отношений автор называет «историей про Белого Бычка».

Викторианская эпоха обозначила новый и важный этап развития английского семейного романа: в это время он пережил свой расцвет. Именно посредством изображения семьи Уильям Теккереи и Чарльз Диккенс демонстрируют то, как государственные проблемы и общественное мнение влияют на обычных жителей страны. И хотя все конфликты остаются у них внутри семьи, социальная и общественная жизнь в сочинениях писателей прочитывается довольно легко.

Особой ценностью семейных романов можно считать стремление их авторов подчеркнуть: домашний очаг, уют и взаимопонимание в доме достигаются в атмосфере любви, при наличии традиционных моральных ценностей, которые проявляют себя в семейном воспитании и в этикете. Примером может послужить семейство Бенеттов в романе Джейн Остин «Гордость и предубеждение». Несмотря на скромное финансовое положение этой семьи и трудности, которые пришлось преодолеть, дом для большинства персонажей этого романа остается пристанищем и уютным кровом.

Отметим, что в британской литературе викторианской эпохи жилища очень часто становились символом надежд, счастья, гармонии, тепла или их утраты. Так, в романе Теккерея «Ярмарка тщеславия» мрачное поместье семьи Кроули символизирует

собой упадок семейства. В романе «Домби и сын» метафорой несчастья становится всегда холодный дом мистера Домби. Семейная тема в пору королевы Виктории часто сопрягалась и с темой детства. В этом отношении особую важность приобрели романы Диккенса — он умел писать как о становлении личности («Дэвид Копперфильд»), так и о страшных судьбах сирот, об эксплуатации детского труда, о недобросовестном опекунстве («Приключения Оливера Твиста», «Большие надежды») и др.

В конце XIX века в тематике семейного романа происходят определенные сдвиги. Это связано с ускорившейся капитализацией страны и последовавшими изменениями во взаимоотношениях людей. Появляется особый «роман поколений», повествующий о разительном несходстве «отцов и детей»; как следствие, уходит в прошлое идиллически-патриархальное изображение семьи. Такой подход к теме отражают романы «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891) Томаса Гарди, семейная сага «Радуга» (1915) Дэвида Лоренса. С особой силой и талантом «конец Викторианской эпохи» и связанное с ней крушение традиционных для Англии семейных отношений запечатлел Джон Голсуорси в «Саге о Форсайтах» (1906—1921). В серии романов этого автора личные судьбы героев оказались связанными с историческими событиями первой трети XX века и последовавшими изменениями в нравственных отношениях людей, прошедших войну и усвоивших мораль «больших денег» и «большой собственности».

Новый тип семьи и семейных отношений затем фиксируют Дэвид Лоуренс («Любовник леди Чаттерлей», 1928), а также Ивлин Во («Возвращение в Брайдсхед», 1945). Эти книги, помимо рассказа о новых веяниях, ворвавшихся в мир, исполнены элегической грусти по «старой Англии». Городской дом (квартира), сменив поместье и простой сельский дом, символизируют теперь зыбкость рухнувшего уклада и резкое отчуждение прежде близких людей. Ностальгия по прошлому и синдром непонимания одних другими становятся движущим мотивом многих произведений, созданных в это время.

Особенно острые изменения в семье, произошедшие в британском обществе, литература фиксирует в 1970—1990-е годы.

Главными становятся вопросы сексуальной революции, всеобщего образования и увеличения социальной занятости женщин. Все это в корне меняло традицию семейного английского уклада и формировало новый взгляд на отношения внутри семьи. Изменения коснулись как формы изложения («эпос частной жизни» издержал себя), так и авторской повествовательной стратегии. Теперь семейный роман больше походил на *роман воспитания*. В первую очередь потому, что английское, как и все европейское общество, вошло в период «растерянного времени», которое было определено временем «кризисным» и «непредсказуемым». Шокирующие реалии поколения потребителей, а не созидателей сделали свое дело: на смену позитивному герою прежнего романа пришел герой экзистенциального плана. Этот персонаж должен был опробовать новые модели взаимоотношений с социумом, он был лишен традиционных горизонтов карьерного роста, на первый план в его жизни выходила проблема индивидуального осмысления своего места в мире.

Уже известен и не раз подтвержден факт: во время социальных и исторических потрясений, либо во времена кризисов и переориентирования сознание человека становится дискретным — он воспринимает мир как дробный, прерывистый, фатально непредсказуемый. В таком мире прежние ценности перестают быть абсолютными, человек отправляется в путь нового познания, в этом поиске его ждут большие испытания и разочарования, что рождает отчаяние, цинизм, апатию. Закономерно поэтому, что тема внутреннего преодоления, социального и психологического изменения героя становится одной из главных в произведениях многих английских и англоязычных авторов.

Отсчет новому видению героя, скорее всего, нужно вести с тревожной книги Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951). Это произведение, считают многие, послужило первоосновой для последующей литературы о взрослении юного и молодого героя. В подобном ключе будут написаны «Повелитель мух» (1954) У. Голдинга; «Заводной апельсин» (1962) Э. Бёрджесса; «Осиная фабрика» (1984) И. Бэнкса; «Хорошо быть тихоней» (1999) С. Чбоски; «Детство Иисуса» (2013) Дж. М. Кутзее; «Щегол» (2013) Д. Тартт. И если тип героя

классического романа о воспитании — это герой-правдоискатель с обостренным чувством личностного самосознания, то в литературе конца XX и начала XXI вв. он предстает растерянным: он *проверяется* возможностью действовать и психологически изменяться. Такой герой часто выглядит «никчемным», «ненужным» и просто «не-героем». Ему сопутствует тоска по прошлому, непонимание сегодняшнего мира, чувство торжествующего хаоса, его мучают фантазии и желание погрузиться в мир искусственно созданной эйфории. Именно эти качества, но каждый в своем оригинальном варианте продемонстрируют английский писатель Дж. Коу и американский писатель Дж. Франзен.

ДЖОНАТАН КОУ (*Jonathan Coe, 1961*)

Джонатан Коу родился 19 августа 1961 года в пригороде Бирмингема. Его родителями были физик-исследователь и учительница музыки и физической культуры. Сочинительство преследовало Джонатана с раннего возраста, первый свой триллер «Замок тайны» он написал в восемь лет. Образование Коу получил в Кембридже, докторскую диссертацию защитил по роману Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша». Какое-то время он преподавал английскую поэзию в Уорикском (Варвик) университете. До того, как стать профессиональным писателем, Коу думал о карьере музыканта. Он выступал как исполнитель и сочинитель джазовой и эстрадной музыки, вошел в состав группы *Peer Group*, пытался записывать собственные музыкальные сочинения. Играл на клавишных инструментах и даже писал тексты для феминистской группы с довольно провокационным названием *Wanda and the Willy Warmers*. Еще он работал корректором и внештатным журналистом.

Писательская карьера Джонатана Коу началась в конце 1980-х гг. Дебютный роман «Случайная женщина» был опубликован в 1987 году, но самую большую известность ему принес роман «Какое надувательство!» (1994), воспринятый как острая сатира на британское политическое сообщество времен Маргарет

Тэтчер. Произведение было переведено на несколько европейских языков и признано во Франции «лучшей иностранной книгой» (1995). После этого каждое новое сочинение Коу встречалось



Джонатан Коу

критикой и читателями с энтузиазмом. Среди наиболее известных романов автора книги: «Прикосновение к любви» (1989), «Дом сна» (1997), «Клуб ракалий» (2001), «Круг замкнулся» (2004), «Пока не выпал дождь» (2007), «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима» (2010), «Номер 11» (2015), «Средняя Англия» (2018) и др.

Можно утверждать, что какое-то время от Коу ждали не столько беллетристики, сколько социальных разоблачений, ему довольно долго предрекали судьбу писателя-сатирика. Но в зрелом

творческом возрасте Коу предпочел ироническое письмо. При этом неоднократно подчеркивая, что ирония — ведущая стилистическая черта его любимых английских авторов, например, Филдинга и Диккенса («Я усвоил это, еще будучи юным, от всех британских писателей, когда проходил их в школе. Да и в любом повседневном разговоре мы привыкли использовать иронию»).

В сегодняшнем писательском багаже Джонатана Коу, конечно же, присутствуют произведения, тяготеющие к постмодернистской эстетике. Закономерно поэтому, что в критике долго преваляло мнение о том, что этот автор «умело сочетает традиции классической британской литературы с новаторскими идеями, присущими постмодерну»; что его романы показательно интертекстуальны; что он экспериментирует так же талантливо и разнообразно, как в свое время это делали его любимцы Г. Филдинг, С. Беккет, Б. С. Джонсон. Действительно, эксперименты первых лет творчества открывали писателю большой простор для игры с жанрами и читательским восприятием. Но в первые десятилетия нового века он постоянно говорит об «ироническом реализме», который предпочитает все чаще. Его все больше интересуют люди в их повседневных заботах. Преобразования в социуме он хочет исследовать на частной жизни отдельных людей и внутрисемейных отношениях. Так родилась «семейная сага» Джонатана Коу, названная им «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима».

НЕВЕРОЯТНАЯ ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ МАКСВЕЛЛА СИМА

(The Terrible Privacy Of Maxwell Sim, 2010)

Как интеллеktуал и филолог, в своей писательской деятельности Джонатан Коу подвержен влиянию литературного наследия Англии. Интерес к семье как малому институту общества присутствует в большинстве его романов. Учитывая традицию семейных саг от Филдинга, Диккенса, Голсуорси, семейные проблемы и проблему «человек и общество» писатель раскрывает на фоне политических и социально значимых проблем. Так же, как и любимый им Филдинг, Коу прибегает к иронии и сатире в изображении социальных пороков и многих эгоистичных членов семей. Но отличительной чертой Коу как писателя XXI века оказалось стремление показывать людей, которые, будучи образованными и не обделенными материальными благами, растворяются в среде прогрессирующих обывателей, нивелируются и приобретают статус депрессивного субъекта. Причем, это не те обиженные судьбой «маленькие люди», о которых так пронзительно, например, писал Диккенс, а люди, превратившие себя в «маленьких» и никчемных. Роман «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима» и его герой — яркое тому подтверждение.

Эта книга отражает авторскую формулу во многом непонятного сегодняшнего мира и современного «ненужного (несчастливого) героя». Одним из названий произведения, предложенных самим Коу, было «Ужасное одиночество». Предполагалось, что в этом случае на первый план выйдет тема одиночества «в мире фейсбука, случайных связей и дешевых авиабилетов». Окончательный вариант именованья, в отличие от первого, несет в себе двойную авторскую оценку происходящего — ироничную и драматическую одновременно. Кажется, сорокавосьмилетний Максвелл Сим должен был прожить вполне благополучную жизнь человека, получившего престижное высшее образование, имевшего (пусть и не самую лучшую) работу, любившего жену и особенно дочь. На самом деле, все это оказалось химерой, Макс живет в коконе комплексов

и невзгод, жизнь оказалась пустышкой, а людское сообщество его просто страшит. Кто же он? Исходя из текста, — «ненужный герой» нашего времени. Такое определение персонажа подсказывает сам писатель: он предлагает читателю возможную эпитафию на смерть Макса — «Здесь лежит Максвелл Сим, самый ненужный человек на свете». Дополняет портрет еще одна снижающая образ авторская оценка: «Торговый агент найден голым в машине».

Сюжет романа Книга начинается интригующим прологом: никому не известный торговый агент найден в машине нагим и полумертвым. Его обнаружили патрульные из Грэмпиана на занесенном снегом участке шоссе А93 между Бреймаром и Приютом Гленши. Полицейским показалось, что машина брошена. Но при осмотре выяснилось, что водитель в машине есть. Им оказался мужчина средних лет, практически обнаженный и в бессознательном состоянии. Его одежда была разбросана по салону, на переднем сиденье найдены две пустые бутылки из-под виски.

Заглянув в багажник, патрульные удивились еще больше: они увидели две коробки приблизительно с четырьмястами зубными щетками и большой мешок для мусора с открытками, рекламирующими красоты восточных стран. Водителя, серьезно пострадавшего от переохлаждения, доставили в Абердинскую Королевскую больницу на вертолете «скорой помощи». Позднее была установлена его личность: Максвелл Сим, возраст сорок восемь лет, место проживания — Уотфорд, Англия. Профессия — торговец-фрилансер компании «Зубные щетки Геста», терпящей крах.

История жизни Максвелла Сима начинается в Австралии (в Сиднее), куда он «вдруг» и «неожиданно» направился навещать отца, с которым фактически не поддерживал отношения. Она продолжается в самолете, летящем в Лондон, где он знакомится с соседом по пассажирскому месту, который умрет от инфаркта спустя несколько часов. Потом, пересев в собственный автомобиль, Макс отправится на Шетландские острова «внедрять» в пространство Шотландии четыреста зубных щеток, главная особенность которых — деревянные («экологичные») ручки.

По существу, весь роман является рассказом о путешествии по странам, континентам, а еще от себя и к себе. В этом затянувшемся дорожном приключении Макс Сим узнает неожиданную и совершенно «не в духе старой Англии» правду о своих друзьях, о своих ближайших родственниках, о себе самом. В конце концов, он осознает, что мир не просто изменился по сравнению со временем старшего поколения его семьи, этот мир просто вывернут наизнанку. Сograждане и он сам не готовы к таким переменам и теперь приходится привыкать к новой картине быта и бытия, от реальности многие уходят в гаджеты и фейсбуки.

И все же разрозненные наблюдения Максвелла Сима постепенно укладываются в картину-лего, и вырисовывается новое представление о жизни и «кодексе чести», соответствующем сегодняшнему дню. Оказывается, легче плыть по течению: обывательски, не задумываясь, не отказывая себе в удовольствиях, нежели менять что-то и противостоять чему-то. Лучше не доверять другу, нежели верить ему — абсолютное большинство предпочтет подставить товарища, а не самому оказаться сотрудником фирмы накануне ее краха. Предпочтительнее следовать лжи, которая нравится всем (как это сделал Дональд Кроухерст, отправившись в растиражированное новостными каналами кругосветное путешествие), нежели на самом деле обогнуть мыс Горн.

К концу повествования картина мира комплексующего Макса не только прорисовывается, но становится обширной, обобщающей и общественно значимой. Сначала он находит объяснение всеобщему экзистенциальному одиночеству: *«Автомобили — как люди. Каждый день мы вливаемся в толпу, носимся туда-сюда, едва не касаясь друг друга, но реальный контакт происходит очень редко»*. Потом рождается ощущение, что таким, как он сам, удобнее жениться на автонавигаторе собственной машины, нежели искать и поддерживать знакомство с реально существующей женщиной. Следующий шаг — констатация общего неблагополучия страны: *«...на месте завода «по современному проекту» отстроят «эксклюзивное жилье» и торговый центр — поселок-утопию,*

где у людей не будет иных забот, кроме как поест, поспать и пройтись по магазинам». Оказывается, Макс способен почувствовать странную закономерность, уже довольно давно преследующую его сограждан, ему встречается «...образованная продвинутая англичанка, которая не прочь выдать себя за кокни». Окончательному общему выводу Максвелла, наверное, мог бы позавидовать и экономист-профессионал высокого уровня: «...мы движемся куда-то не туда — снос заводов ради возведения магазинов уже не кажется блестящей идеей». И все же это, пусть и позднее прозрение, не делает героя романа ни более удачливым, ни более жизнеспособным — на севере Шотландии, на пороге своего пятидесятилетия он пытается покончить с собой.

Отметим, что судьба Макса как тревожный символ современности заставила высказаться многих интернет-рецензентов. Универсально обобщающим можно считать вывод: «Карту жизни Максвелла Сима разыграл Дьявол в образе писателя: Гете? Достоевский?»

Герой

Большинство литературоведов и критиков, прочитав роман Коу «по горячим следам», предпочитают его комментировать, исходя из традиционных норм определения типажа, не делая поправки на признаки цивилизационного кризиса, которому подвержена современная Европа. Многочисленные резюме однотипны: «Коу обращается к проблеме одиночества человека в мире, полном виртуальных технологий». «Максвелл Сим — классический неудачник, брак его распался, работа не в радость, и вот он уже полгода пребывает в клинической депрессии» (М. Рычкова).

В отличие от профессионалов, молодые и дерзкие рецензенты из интернет-сообщества, глобально не обобщая, констатируют остро прочувствованные ими приметы времени и называют человеческие типы, соответствующие этому времени:

«Максвелл Сим — этот тот, кем все мы боимся стать, никому не нужный, выброшенный их жизни изгой. У него нет друзей (если не считать семьдесят «френдов» из *Facebook*), ему не с кем поговорить, и каждый контакт с живым человеком для него глобальное событие, которое он может и не пережить».

«Создается ощущение, что у большинства людей кризис среднего возраста наступает где-то после окончания школы и длится до глубокой старости, после чего плавно сменяется старческим маразмом. Мы как запрограммированные роботы заканчиваем университеты, стремимся занять приносящие стабильный доход должности, заводим семью и детей, только чтобы в какой-то злополучный момент застыть в нерешительности и подумать, а ради чего все это?»

Инфантильность «героя времени» как проблема многих его современников подкрепляется хлестким противопоставлением близкой знакомой Макса, сравнившей прошлое с настоящим — *«И тогда я подумала: может, я и ошибаюсь, но, по-моему, когда Пикассо писал «Гернику», вряд ли его главной мыслью было: «А что скажет мамочка?»*

Беда частного человека Максвелла Сима, по-видимому, кроется в том, что он, в детстве пережив зависть к более одаренному однокласснику, в пору зрелости все-таки решил жить «как все». То есть, сливаясь с толпой «компьютерно-продвинутых» и не бедствуя в «эпоху всеобщего процветания». Но, как оказалось, его жизнью распорядилась трагедия штампа. Он не заметил, как вошел в ритм автоматического лавирования (заходит лишь в сетевые рестораны, потому что только они предсказуемы). Он решил жениться и женился на миловидной шатенке, работавшей в секции «Товары для матерей и младенцев», но мечтавшей написать «свой первый роман». Она «разожгла любопытство», но результат такого семейного союза оказался современно-предсказуемым: *«Я был ей не пара, но даже странно, что мы протянули вместе так долго»*. К моменту повествования жена вместе с дочкой Люси ушла, сказав, что «разочарована во всем». И действительно, констатирует Макс: *«Самым печальным в нашем браке было то, что за последние несколько лет мы напрочь утратили способность находить общий язык. Будто забыли, как надо разговаривать друг с другом...»*

Дискомфорт собственного одиночества поддерживается наблюдением, которое подсказывает мысль об одиночестве всеобщем. В ресторане Максвелл наблюдает: *«Напротив меня*

сидела пара, судя по всему, они отмечали Валентинов день, — он то и дело поглядывал на часы, она как заведенная проверяла мобильник на эсэмэски. За столиком сзади расположилась семья из четырех человек: два мальчика резались на геймбо-ях, а муж с женой за десять минут не проронили ни слова». Увиденное подталкивает его к обобщению: «Человечество... изобретает все новые и новые способы, призванные помочь лю-дям избегать прямых контактов друг с другом». Результат — у Макса Сима нет семьи, нет друзей, любимого дела, он скользит в депрессивном полусне мимо всех и всего.

Один из рецензентов книги Коу, констатируя суть нового героя времени, задается вопросом: «Максвелл Сим — типичный великовозрастный подросток, живой диагноз обществу?» Ему отвечают утвердительно и дополняют: этот инфантильный че-ловек — «теплохладный», «никакой». Во многом подтверждая этот вывод, все же отметим одну важную составляющую ха-рактера, созданного Джонатаном Коу.

Проблемы Максвелла, помимо социального подтекста, носят и психологический личностный характер. В его жизни не было любящей матери и достойных воспитателей, которые помогли бы ему преодолеть природную застенчивость и пойти наперекор всеобщему отчуждению. Трудности при взаимодействии с окру-жающей средой, начавшиеся в детстве из-за отсутствия взаимо-понимания с отцом-одиночкой, дополняются обстановкой, со-здаваемой современными благами цивилизации. Как следствие, неуверенный в себе Макс мечется между естественным стрем-лением обрести дружбу с людьми и желанием убежать от них и погрузиться в виртуальное пространство. Но его отрешен-ность от реальной жизни рождает экзистенциальное одиноче-ство такого уровня, который он не может преодолеть.

Показательно, что Максвелл, как и многие его современ-ники, находит оправдание себе и своим решениям. На про-тяжении романа он с незавидным постоянством обращается к истории «странного» путешествия Дональда Кроухерста, который решил на одиночное кругосветное плавание, пота-кая обществу, желавшему видеть «нового героя». Ему льсти-ло внимание прессы и множества людей, он чувствовал себя

личностью национального масштаба. Но такой же неуверенный в себе, как Максвелл, Дональд Кроухерст наговорил на кассетник еще до отплытия: *«Когда человек находится один в море, он испытывает огромное напряжение, и в таких условиях его слабости, вероятно, проявляются сильнее, чем при любой другой деятельностью»*. Пройдет немного времени после торжественных напутствий, и автопредсказание подтвердится. Не справившись с морским испытанием и одиночеством в пространстве мирового океана, Кроухерст «посреди Атлантики» «находит третий путь» — он начинает передавать ложные сведения о своем местонахождении в заранее намеченных широтах. Проиграв стихии, он решил: *«стоит лишь в бортовом журнале нацарапать карандашом липовые цифры — и все поверят, что он, сражаясь со штормами в южных морях, обогнул мыс Горн»*.

Проецируя собственный путь в северную Шотландию на путешествие Дональда Кроухерста, Макс Сим, герой «нового приключения», объясняет произошедшее с предшественником и с ним самим общим состоянием современников, уже привыкших ко лжи как к правде. Вывод Максвелла хлестко универсален: *«...ему пришла в голову мысль, достойная нашего достославного премьер-министра. Как и мистер Блэр — когда тот делал мучительный выбор между одинаково нежеланными капитализмом со свободным рынком и социализмом с неповоротливым хозяином-государством, — Дональд Кроухерст смекнул, что имеются и другие возможности, так называемый «третий путь»*. И хотя следующей мыслью Симы будет: *«в наши дни такое надувательство уже не прокатит»*, — он все равно решит: ложь — лучше правды. Камертоном его настроения останется наблюдение над ландшафтами родины: *«С обеих сторон автомагистрали раскинулась Англия — тихая, приветливая, скромно расцветенная»*. Эта картина возвращает его в прошлое, отзывается теплом в душе. Но Сим нарушает заранее намеченный маршрут, понимая: *«Кажется, я превращаюсь в Дональда Кроухерста (фальшивое путешествие, от которого сходят с ума и в этом находят блаженство)»*. Констатация этого факта возвращает его к вопросу, который

волнует сейчас многих молодых людей («почему мы все чаще идентифицируем себя не с настоящими героями?»), но ответ на него Максвелл найдет только в попытке самоубийства.

Жанровая форма

Путешествие, в котором Джонатан Коу предпочел представить обновленную *пикареску*, стало основой сюжетного действия его романа. Пикареска, заявив о себе в литературе XVI—XVII вв., когда-то воспринималась как облегченный вариант путешествия — она живописала бродягу и стала олицетворением «эпохи бродяжничества». Зародившись в авантюрной прозе ренессансной Испании, этот жанр, как уже доказано, чаще всего заявляет о себе в литературе переходных эпох, которые всегда пугают неопределенностью и подталкивают к поиску себя в непонятном мире. Коу как писатель XXI века действительно включает своего героя в экзистенциальный мир, который, абсолютизовав свободу, как оказалось, в большинстве случаев нивелирует человеческое *Ego*.

Нужно отметить, что Джонатан Коу оригинален в своем отношении к пикареске. В романе «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима», используя путешествие как шанс познания себя и мира, он наслаивает друг на друга несколько тем и мотивов, в результате чего авантюрный мотив отходит на второй, а иногда и на третий план. Такой ход повествования определяется еще и умением писателя комическое перевести в разряд драматического, хотя преимущественный тон его романа все же иронический. Тот, который предполагает насмешку и сочувствие одновременно.

Герой романа оказывается втянут в комедию нравов, когда друг Тревор, спасая себя от неминуемой потери рабочего места, подставляет Максвелла. Всего лишь на место фрилансера с туманной перспективой, но Макс соглашается. Как считает — чтоб сделать «решительный шаг»: «*Универмаг был давно устоявшимся бизнесом с армией преданных клиентов и названием, известным всей стране. А я вот взял и от всего этого отказался...*» Оказывается, в очередной раз его подвела преданность прежним идеалам: «*...я доверял Тревору*». Тонкая насмешка Коу над Симом реализуется в двусмысленном

слогане-этикетке к зубным щеткам, которые нужно было продать шотландцам: *«Мы заходим дальше всех»*.

Еще один «решительный шаг» он сделал в самолете, решив ответить на предложение соседа познакомиться. Ритуал-клише знакомства прозвучал обыденно: *«— Меня зовут Чарльз. Чарльз Хейворд. Для друзей я Чарли. — Максвелл, — представился я. — Или Макс. Полностью Максвелл Сим»*. Но случилось то, что случилось — *«Чарльз умер тут же в кресле от инфаркта»*. Реакция Сима оказалась реакцией «виртуала»: *«Бедняга Чарли Хейворд. Когда я принял решение возобновить контакты с миром, он стал первым человеком, с которым мне удалось поговорить. Не слишком блистательное начало»*. И в этом случае присутствие авторской иронии по отношению к герою неоспоримо, но неоспорим и тот факт, что эта легкая насмешка впитывает в себя ощущение трагедии и сарказма: Макс воспринимает смерть соседа отрешенно, так, как это делают подростки, увлеченные компьютерными геймбоями.

Сарказм обычно заявляет о своих правах в том случае, если рассказ о человеческих недостатках проецируется на кричащие недостатки общества, спровоцировавшие несчастья героя. В романе Коу дан портрет отдельного человека и общества, которые вошли в абсолютный цивилизационный тупик. Как писатель, Коу, конечно, в большей степени приверженец Стерна, нежели Свифта, но его видение проблем времени и людей, выросших в этом времени, делает его сатириком. Подтверждением может служить эпизод, почти случайно «выхваченный» из текста романа о Максвелле Симе. В поле зрения героя попадает девушка, которая, с отличием окончив исторический факультет в Оксфорде, работает «по содействию супружеской измене» и объясняет это внешне спокойно: *«Мы обслуживаем людей, которые завели интрижку на стороне»*. На вопрос: *«А как насчет... морального аспекта?»* — отвечает: *«Я уже миновала ту стадию, когда меня волновали подобные вещи»*.

Сюжет о семье и частной жизни «ненужного человека» Макса Сима у Джонатана Коу предельно расширяется еще и за счет размышлений о «странном поколении» его современников. Зазорным зрелищем им не кажется яркая порнорекламная

продукция. Выпускнице высшего учебного заведения предлагают работу секретаря директора в стриптиз клубе. Мир становится другим, что неизбежно, но в нем нарушены главные составляющие жизни людского сообщества и настоящей жизни развивающейся страны: куда-то ушли заводские ворота, ранний подъем на работу, производство — все то, что теперь стало «вульгарным делом». И рядом с вопросом одного из героев романа: *«Мы что, совсем из ума выжили?»*, — в книге Джона-тана Коу оказывается опосредованный ответ-метафора бывшей жены Макса Сима. Констатируя, что ее муж «новый лишний», она ограничивается фразой: *«Почему трава зеленая? Ну кто задает такие вопросы? Она просто зеленая»*.

ДЖОНАТАН ЭРЛ ФРАНЗЕН *(Jonathan Earl Franzen, 1959)*

Джонатан Франзен — признанный мастер современной американской литературы, лауреат многих литературных премий, в том числе премии Американской академии (2000), номинировался на Пулитцеровскую премию 2002 г. За роман «Поправки» удостоен престижной литературной награды США — Национальной книжной премии (2001).

Об авторе

Франзен родился 17 августа 1959 г. в Чикаго, штат Иллинойс, рос в штате Миссури, в городе Сент-Луис, учился в колледже Суортмор. В студенческие годы получил стипендию фонда Фуллбрайта, позволяющую лучшим студентам продолжить образование за рубежом. Американец Франзен предпочел университеты Германии. Сейчас Франзен живет в Нью-Йорке и является постоянным автором журнала «The New Yorker».

Его первый роман «Двадцать седьмой город» («The Twenty-Seventh City») вышел в 1988 году. Эта книга — о Сент-Луисе, бывшем в 1870-е четвертым городом страны, но постепенно терявшем лидирующие позиции. Книга была хорошо принята, после нее во Франзене стали видеть подающего надежды автора. В 1992 г. было опубликовано «Сильное движение» («Strong Motion») — книга, повествующая о «неблагополучной» семье Холландов и о катастрофе

на восточном побережье США, вызванном землетрясениями. Уже здесь автор прибегнул к определенной метафорике: природная катастрофа проецируется на современные семейные отношения, которые, утверждает писатель, далеки от традиционных.

Франзен известен также и как автор малых жанровых форм. В 2002 г. он выпустил сборник эссе «Как быть одиноким» («How to Be Alone»), а в 2006-м — книгу мемуаров «Зона дискомфорта» («The Discomfort Zone»). В обеих он с беспокойством размышлял о снижении уровня элитарного художественного чтения и, как следствие, профанировании вкуса читателей. Выступает Франзен и в качестве переводчика. В 2007 г. вышел его перевод книги немецкого писателя Франка Ведекинда «Весеннее пробуждение» («Frühlings Erwachen»), комментируя свою работу, Франзен объяснил, что перевод сделан еще в 1980-е гг., но после того, как это произведение было поставлено на Бродвее в виде мюзикла, он решил предложить публике свой вариант прочтения, т. к. считает его более удачным.



Дж. Франзен

Джонатану Франзену свойственно тяготение к реалистическому творчеству, но мир-хаос и чувство отстраненности от реальной жизни диктуют свои права. При всей видимости достоверности происходящего, в пространство его романов постоянно врывается мир, который осмыслить логически крайне трудно. Самим автором он осознается как драматическая страница постиндустриального периода развития Америки. Раздумья о прошлом-настоящем-будущем Франзена реализуют себя в особом чувствовании человека, который утратил целостное представление о гармонии. Как следствие, роман «Поправки» демонстрирует уже устоявшиеся признаки постмодернистского мышления. Это: а) видение жизни как «театра абсурда» и «апокалипсического карнавала»; б) соответствующие этому попытки героя корректировать уже известные представления о смысле и течении бытия; в) демонстрация

**Авторский
метод**

подчеркнутой независимости индивидуума, противостоящего «общему мнению».

Что касается стилистики, то в «Поправках» можно наблюдать смешение традиционных «высоких» и «низких» жанровых признаков; ироническое и пародийное начало во внешне серьезных вещах. Роману свойственна постмодернистская мозаичность композиции, которая проявляется в «коллажности», в наложении многих, отстоящих далеко друг от друга, фрагментов. В текст своей «семейной саги» Франзен вводит коммерческие объявления, интернет-послания, электронные письма, деловые бумаги, фрагменты сценария главного героя.

Можно утверждать, что формула мира, предложенная Франзенем своим персонажам, несколько сюрреалистична. Человека Франзен рисует «на грани», на «рубеже», «на сломе» между нормальным и аномальным психологическим состоянием. Парадоксальность, алогизм, случайность буквально преследуют всех его героев, и, заявив о своей значимости в их жизни, делают ее той, которая противоречит самим понятиям высокого смысла, достоинства, гармонии и простого благополучия.

ПОПРАВКИ

(The Corrections, 2001)

Итак, проблема семейных отношений в новейшей американской литературе тесно связана с воспроизведением «новой» реальности, т. е. современности, которая отражает реалии общества потребления (Е. Груздева). Таким образом, изначально семейный роман рассматривается как вариант хорошо выраженного социального романа, в котором традиционный рассказ о нескольких поколениях семьи сочетается с исследованием изменяющегося и уже изменного мира.

Обычно исследователи выделяют три отличительных признака семейного романа: а) это роман об эволюции семьи через рассказ о нескольких ее поколениях; б) это повествование о том, как семейная традиции соотносятся с требованиями времени и социума конкретного исторического периода; в) это

роман определенной, уже устоявшейся схемы, когда вертикаль частной жизни героя рассматривается в контексте горизонтали семейных отношений в прошлом и настоящем. При этом акцент делается на социальное и культурное развитие семьи, подчеркивается важность сложившихся семейных обрядов.

В книге «Поправки» Джонатан Франзен нарушает жесткие скрепы устоявшегося жанра и предлагает новое его прочтение. Главный импульс его повествовательной стратегии — мир изменился и в связи с зафиксированными изменениями корректируются семейные отношения. Коррекции подверглась и манера исполнения художественных замыслов: если семейные хроники прошлого были интересны своим медлительно-горизонтальным описанием судеб героев нескольких поколений в контексте исторического времени, то теперь писатель учитывает опыт постмодернистского прочтения эпохи и человека, познающего мир как хаос и переживающего «кризис истории». Такая «хаотизация» мира должна корректировать любой устоявшийся жанр, в том числе, и жанр семейного романа. Можно утверждать, что в этом отношении «семейная сага» Франзена — достойная иллюстрация сказанному. Отметим также, что «веяния нового времени» коснулись и ориентированности автора на успех книги у сегодняшнего читателя: его роман являет собой гибридную форму повествования с шокирующими реалиями и выраженным развлекательным компонентом. Такой подход к материалу делает текст писателя многоплановым и неоднозначным.

В контексте всего сказанного уже название романа воспринимается метафорически. С одной стороны, оно, как заметили критики, обозначает общее несчастье молодых представителей семьи Ламбертов — двух сыновей и дочери, осознавших зияющую пропасть, которая существует в их семье между «отцами» и «детьми». Каждому из них в кажущейся благополучной стране Америке каким-то образом нужно срочно «исправлять» свои судьбы (Ю. Шевченко). С другой стороны, — «поправки» необходимы как семьям, так и стране: поколение «потребляющих» утратило или постепенно утрачивает те морально-этические, духовные скрепы, которые объединяют семьи и нации. И, в-третьих, сам роман Франзена с его художественной

стороны являет собой ряд «поправок» к традиционному жанру многопланового семейного повествования.

Его составляет рассказ о двух поколениях Ламбертов (Альфред, Инид, их трое детей — Гари, Чиппер, Дениз — и внуков). Это семья, которая когда-то нашла свое

Сюжет пристанище в небольшом селении на Среднем Западе. Старшее поколение трудилось здесь во благо родины. Дети, получив образование, уехали в большие города, включая Нью-Йорк, общее прошлое их семейства кажется детям-внукам Инид и Альфреда анахронизмом.

Одним из центров сюжетного повествования является стремление Инид Ламберт в этом году собрать детей на празднование «последнего Рождества» вместе с отцом (Альфредом), который страдает болезнью Паркинсона и состояние которого быстро и резко ухудшается. Нежелание детей вернуться в дом в Сент-Джуд сопровождается общим рассказом о прерванных связях с детьми, каждый из которых переживает свой личный и эмоциональный кризис.

Обобщенный образ семейства Ламбертов у Франзена одновременно традиционен и несколько необычен. Противостояние «старших» и «младших» объясняется не только психологически и законами «общего отрицания», но особенно остро — социально и философски. По мнению писателя, общество потребления и «всеобщего процветания» рождает эмоционально нивелированные особи. Их лозунг *«Жизнь, как товар, который может быть дорогим и дешевым»* перечеркивает чисто человеческие, воспитанные на моральных устоях, отношения. Это коснулось и семьи, поэтому свой рассказ о Ламбертах Франзен строит на пересечении иронической и лирической интонаций. В общем, Ламберты похожи на многие современные семьи: все они любят и ненавидят друг друга, портят и спасают друг другу жизнь. Автор рассказывает о них с иронией (иногда с сарказмом), но и с любовью.

Действие романа «Поправки» охватывает как быт и традиции семейного дома старшего поколения Ламбертов в Мидвест, так и квартиры и случайные пристанища младших Ламбертов — от Гринвич Вилидж до гостиницы в Литве. Этот широкий охват

пространства и времени, как кажется, дает основание для создания панорамной картины жизни современных американцев. Но дело в том, что писателя по большей части занимает не описание пространств и бытовых подробностей жизни его соотечественников, а воспроизведение внутреннего состояния героев, которые вовлекаются в хаос и остро чувствуют постоянную неустойчивость своего положения.

Закономерно поэтому, что одной и очень яркой особенностью «семейной саги» Франзена является не только описание их жизни, но и нагнетание чувства страха, довлеющего над всеми членами семейства. Подчеркнем, что своим героем этот автор обычно выбирает человека, занимающего более или менее весомое положение в обществе, добившегося профессиональных и материальных успехов. В семье Ламбертов не было и нет голодающих и бедствующих, но чувство распада все равно преследует их. В романе подчеркивается, что страхи семейства имеют как реальную, так и надуманную подоснову. И если первое объясняется боязнью утраты работы и неопределенности финансового положения, а в случае со старым Альфредом еще и болезнью Паркинсона, то второе (нереальные страхи) связано с постоянным применением психотропных препаратов в качестве средства избавления от депрессии. Оказывается, все герои романа лишены душевного покоя, ощущения гармонии с окружающей средой и чувства человеческого счастья.

Герои

Старшее поколение, в первую очередь, представляет старый Альфред. Даже при теперешней сутулости он *«сохранял былое величие»*, его *«густые белые волосы лоснились, словно шкура полярного медведя»*. У Альфреда *«широкие плечи»*, когда-то он был мускулист и горласт. Тридцать лет жизни этот человек служил в железнодорожной компании «Мидленд Пасифик» и со своей стороны очень старался поддерживать эту *«крепкую систему»*. Но времена изменились, ветка железной дороги, на которой честно трудился Альфред, перепродана, рельсы и старые шпалы еще существуют, но уже варварски содраны сигнальные провода и коробки, а в придачу — медная проволока, за которой всегда охотятся нерадивые хозяева. Итогом

жизни старика стала только болезнь. Она, пишет Франзен, *«оскорбляла в нем чувство собственности»*, так как *«трясущиеся руки принадлежали ему и тем не менее отказывались повиноваться»*, они *«вели себя, как непослушные дети»*. Средством самоутверждения Альфреда осталось старое синее кресло, в котором он просиживает многие часы.

Мать семейства Инид, привыкшая полностью контролировать ситуацию в доме, беспокоится о том, что, став самостоятельными, дети своим образом жизни уже не соответствуют ее представлениям о дружной семье. По мнению одного из детей, она пишет ему *«вычурные послания»*. И делает это потому, что не хочет потратиться на *«дорогостоящие междугородные разговоры»*. Желая детям добра, но, преследуя практические цели, Инид просит Чипа оставить *«непрактичную»* аспирантуру гуманитария и приносить *«пользу обществу»*, став врачом. Как следствие, дети не посвящают мать в свои проблемы, поэтому их состоявшаяся (или не состоявшаяся) частная жизнь ей непонятна. Более того, они (особенно Гари) в духе времени предлагают продать отчий дом, который Инид все еще воспринимает как оплот семьи.

Детям — Гари, Чипперу и Дениз — тесно в провинциальном Сент-Джуде, они ищут себя в Филадельфии и в Нью-Йорке. Молодые люди вливаются в ритм современной жизни мегаполиса, кажется — им неважно, где их отчий дом. Они переезжают с места на место, но ощущение, что дети Ламбертов становятся *«существами без корней»*, не оставляет читателя. Как оказалось, тема прочного дома стала у Франзена одной из главных.

Самой отчаянной, несобранной и драматической в романе оказывается судьба и метания Чиппера, которого чаще называют Чип. До недавнего времени он верил, что *«в Америке вполне можно преуспеть, не зарабатывая больших денег»*, но пришлось понять, что это не так. О нем сказано, что учился он всегда хорошо, но с раннего возраста обнаружил непригодность ко всем формам экономической деятельности и потому выбрал гуманитарную академическую карьеру. В момент повествования о семействе Ламбертов он представлен мужчиной высокого роста с торсом, усовершенствованным на тренажерах, но уже

с «сеточкой морщин под глазами» и с «маслянисто-желтыми» поредевшими волосами. Вследствие серьезного проступка при соучастии студентки, которая донесла о «развратных действиях» своего преподавателя, хотя сама спровоцировала его на секс, Чип лишился должности. Место профессора-ассистента на кафедре текстуальных артефактов в Д-ском университете в Коннектикуте ушло, жизнь начала превращаться в подобие мелочной кредитной истории.

Не желая признаваться родителям в собственном крахе («Альфред однажды весьма кротко, но внушительно заметил, что не видит никакого смысла в литературной теории»), Чип старается доказать, что есть и другие профессии, связанные с гуманитаристикой. Он пытается стать литератором и пишет сценарий. Как оказалось, мешает серьезное образование — рынок требует иного, «не классического» отношения к теме. Получилось плохо: «Ох, Чип! — сказала Джулия. — Твой сценарий начинается с лекции о проблемах фаллоса в елизаветинской драме...» Объяснение — «этот монолог предваряет все развитие сюжета. В зародыше там присутствует буквально каждая тема» — не улучшило дела. Ему отказали, Чип решил, что его беда состоит в неуверенности в себе самом. Общий итог: «Чипа с головой накрывала вина: он так здоров, так крепок и при этом — ни то ни се!» Дальнейшая судьба героя окажется связанной с аферой с фиктивными литовскими инвестициями. К чести героя, разобравшись, что теперь платят «даже не за песок и гравий, а всего лишь за паршивый розыгрыш», что кто-то на этом хочет сделать не десятки тысяч долларов, а миллионы, он сбежал.

Гари и Дениз Ламберты оказались более практичными, но не более счастливыми. Этим детям Инид и Альфреда также не удалось уйти от чувства своей «никчемности».

Так, председатель Совета федерального резерва Гари боится развода с женой из-за финансовых последствий. Он считает, что представления старого Альфреда о чести и справедливости являются досадным анахронизмом, что жить нужно иначе. Как? — полностью принимая внешние образчики преуспевающих людей. Как следствие, он предпочитает одеваться так,

словно не нуждается в работе: *«джентльмен просто получает удовольствие, заглядывая к себе в офис и помогая коллегам»*. Свое время он характеризует как эпоху всеобщей купли-продажи: *«Сейчас время покупать»*. Но слабость и внутренняя неустроенность Гари проявляются хотя бы в том, что, пообещав жене Кэрлайн никогда не отмечать Рождество в Сент-Джуде, он переживает внутренний кризис и, как результат, погружается в депрессию.

Дениз Ламберт работает шеф-поваром в фешенебельном ресторане. Приготовление еды по изысканно-сложным рецептам становится для нее главным способом самореализации и одновременно сглаживает противоречия ее семейной жизни. Эта молодая женщина запоминается своим скоропалительным союзом со взрослым мужчиной, а затем своими нетрадиционными интимными отношениями. Характеризуя Дениз и ее внутреннюю жизнь, писатель использует довольно неожиданную метафору. Он сравнивает сексуальные отношения героини с мужем как *«тяжелую, но иногда необходимую кухонную работу»*. Достижение оргазма им соотносится с долгим приготовлением сложного блюда, *«которым из-за усталости она все равно не может насладиться»*.

Общество потребления

Идея потребления жизненных благ как ценз и смысл существования, по мнению многих исследователей, стала философией нескольких послевоенных поколений США. Но из социально-бытовой проблемы перейдя в философию обязательного материального благополучия, она превратилась в проблему общего духовного состояния нации. Остро и настойчиво говорит об этом в романе «Поправки» и Франзен. Можно утверждать, что мир его героев предельно овеществлен и преимущественно материален. Все персонажи романа, в первую очередь, *потребители*. Закономерно поэтому, что каждый из героев связан с какой-то вещью накрепко, и она (а не общие рассуждения любого из них) объясняют его суть.

Так, символом жизни Альфреда стало его кресло, с которым он никак не хочет расставаться. В университетском курсе Чип ведет семинары на тему «Потребление текста», и текст здесь

рассматривается как товар, который «потребляют», а не над которым задумываются и размышляют. Закономерно, что ему, преподавателю университета, на семинарах приходится говорить о художественной литературе параллельно с рекламными сценариями. Как следствие, напоминать студентам, что *«не реклама повлияла на Шекспира, а наоборот»* (Е. Груздева). Чип учит критиковать тексты рекламы, сопоставляя их с текстами классиков, но это не помогает: выросло поколение студентов, которые плохо понимают текст вне его практического приложения.

Словами «потреблять» и «тратить» обозначены главные решения и порывы героев Франзена. Характеризуя их существование, писатель использует не привычный набор слов, связанный с жизнью («проживать», «горевать», «любить», «радоваться»), нет, его герои свои дни «тратят» и «растрачивают». Их лозунгом, а лучше сказать, привычным «слоганом-раскруткой» стало выражение *«не выглядит рабочей лошадкой»* (т. е. тружеником). Успел Франзен отметить и такое явление, связанное с восприятием жизни «поколения потребляющих», как ангедония. Ею обозначено пресыщение, т. е. психологическое состояние, которое мешает человеку извлекать удовольствие из приятных с обычной точки зрения вещей. Взрослые перестают радоваться коллекциям, велосипедным прогулкам, хобби, театральным премьерам, когда-то любимой еде; дети (например, сын Гари) — изобилию игрушек в детской.

Повторяется ситуация, знакомая по роману Джонатана Коу: его Максвелл Сим, сравнив свое путешествие в Северную Шотландию с ложным кругосветным путешествием Дональда Кроухерста, понял, что его современники правде предпочитают яркую фейк-подделку, важно разрекламировать товар, а не обозначить его истинную цену. В «Поправках» Франзена эта тема реализуется в еще более драматическом ключе.

Очень современно и узнаваемо звучит в романе и тема инвестиций как кабалы, которую сильная страна накладывает на более слабую страну, пользуясь ее наивностью в мире большого капитала. Авантюра посла Литвы в ООН Гитанаса Мизевичюса, который, используя американские связи, после утраты власти решил стать предпринимателем и на интернет-сайте

разместил броский призыв «Демократия в обмен на прибыль», имела моментальный отклик. За право назвать улицу в Вильнюсе или маленький город близ Вильнюса, портретом покрасоваться в Галерее национальных героев и просто перепродать литовский песок американцы были готовы стать инвесторами. Но потом появились те, кто хотел на этом деле сорвать куш побольше. Все закончилось крахом «малого треста», авантюра стала очевидной, но стало ясно и другое: большие деньги подавляют все, что поменьше.

Итак, цель Джонатана Франзена, как и Джонатана Коу, видится в их стремлении показать, как философия потребления становится *умоисступлением*. Обеспечивая комфорт только «для себя», человек сам становится вещью, утрачивая при этом чувство личности. Крайний индивидуализм разрушает веками проверенные принципы семейных отношений, нарушая связи поколений. Род, семья, традиции уходят в небытие и в этот момент, отмечают оба писателя, перед человечеством остро встает проблема самоидентификации.

КАДЗУО ИСИГУРО (*Kazuo Ishiguro, 1954*)

Творчество английского писателя японского происхождения Кадзуо Исигуро рассматривается в пространстве мультикультурализма. Этот термин появился в политологии и социологии как *антоним глобализации*, но со временем, став междисциплинарным, закрепился и в литературоведении. В Великобритании мультикультурализм оказался преемником постколониализма, и, одновременно, направлением в искусстве, обогатившим литературу за счет привнесения в нее новых тем сугубо национального разнообразия и национальной образности. Закономерно поэтому, что Г. Гачев называет мир, которым оперируют мультикультуралисты, «национальным образом мира».

Особую актуальность понятие «национальная литература» приобрело в конце XX века в связи с активным перемещением многих «не-европейцев» в страны англоязычного ареала. Что касается Великобритании, то здесь вплоть до 1970-х гг. считалось, что «английская литература» означает литературу, создаваемую в пространстве Британских островов. Творчество крупных писателей, живущих вне Англии, либо не изучалось, либо ассимилировалось в пределах английской традиции. Исключение составляла литература Соединенных Штатов, имевшая собственную историю. Закономерно поэтому, что западные критики заговорили об оформлении «новой английской литературы», которая включает в себя творчество писателей разных национальностей и культур, «создающих литературу на английском языке и ощущающих при этом свою принадлежность к англоязычной культуре» (Е. Белова). Таким образом, мультикультурализм, который настаивает на своем праве «диалога культур», противопоставил этот диалог уже устоявшейся традиции «плавильного котла».

Идеология мультикультурализма в чем-то созвучна эстетическим и философским основам постмодернизма: в обеих системах главными оказываются проблемы идентификации и самоидентификации; выбора этических (и эстетических) ценностей; ориентации в новейшем пространстве всеобщего разнообразия. С особым упорством в этой литературе поднимается тема «свой — чужой». При этом невозможно отрицать и тесную связь британского мультикультурализма с предшествующей традицией (немаловажную роль в этом играет язык, на котором создаются произведения). Эта связь просматривается во внимании к судьбе отдельного человека; в восприятии и переживании национального прошлого; в общей гуманистической направленности произведения.

Мультикультурная литература неоднородна и гибридна, что может проявляться на разных уровнях произведения. Литературный мультикультурализм заявляет о себе довольно большим перечнем приемов и индивидуальных творческих стратегий, причем каждый из авторов может предложить *свой вариант* прочтения данного понятия. У одних обращение к мультикультурализму проявляется на сюжетно-понятийном

уровне (З. Смит, С. Рушди, В. С. Найпол), у других — на лингвистическом, когда автор создает гибридные языковые конструкции (Т. Мо), у третьих мультикультурный дискурс прочитывается на уровне философского содержания произведения (Д. Лессинг, М. Этвуд). Одни писатели, такие как С. Рушди или Х. Курейши, выбирают темы взаимодействия культур в качестве основных в своем творчестве, другие, как Исигуро, пользуются ими для выражения определенного содержания.

Для Кадзуо Исигуро как мультикультуралиста характерно сочетание традиционной европейской романной формы с экспериментом, причем экспериментирует Исигуро оригинально и разнообразно. В романе «Когда мы были сиротами», например, он обращается к методу спонтанной памяти Пруста; в романе «Остаток дня», используя прием «взгляда со стороны», предлагает читателю сгусток уходящей традиционной «английскости» в варианте владельца английского замка и его идеального дворецкого.

Изучая близкую и одновременно чуждую ему британскую культуру, писатель активно использует в своих текстах стереотипы и клише, объясняющие самое понятие «традиционная английскость». В роли клише у него могут выступать: а) характер человека в профессии (например, дворецкий в «Остатке дня»); описание ландшафта («английский вид»); давно утвердившая себя жанровая форма (детектив в романе «Когда мы были сиротами»). Эти «ярлыки» разрешают у японца-англичанина Кадзуо Исигуро свою, важную для писателя, художественную задачу. Но если в начале своего творчества Исигуро больше внимания уделял философско-психологическому противопоставлению понятий «Япония — Британия», то его поздние романы повествуют о другом. Так, в романах «Безутешные», «Не отпускай меня» писатель названное противостояние заменяет общекультурным «прошлое — настоящее». Чаще всего он сталкивает эти понятия, чтобы из разницы между тем, «что было», и тем, «что есть», вывести одно ощущение: утратив прошлое с его родными, устоявшимися традициями, мы чувствуем себя заброшенными и экзистенциально одинокими. Отметим, что эта дилемма часто приобретает у писателя форму притчи.

Кадзуо Исигуро родился 8 ноября 1954 года в Нагасаки (Япония). В 1960 году семья эмигрировала в Великобританию — отец

Об авторе

начал исследования в Национальном институте океанографии. В детстве и юности Кадзуо мечтал стать музыкантом, играл в различных клубах, но его записи так и не вдохновили музыкальных продюсеров. В 1978 году Кадзуо Исигуро получил степень бакалавра в Кентском университете (в Кентербери), а через два года стал магистром искусств, окончив учебу в университете Восточной Англии. Он также выпускник литературного семинара, которым руководил Малькольм Брэдбери. Литературная карьера Кадзуо Исигуро началась в 1981 году, когда в антологии молодых писателей были опубликованы три его рассказа.



Кадзуо Исигуро

Дебютный роман Исигуро «Там, где в дымке холмы» вышел в 1982 году, он был положительно отмечен критикой и удостоен национальной литературной премии. Книгу перевели на тринадцать иностранных языков. Второй роман писателя «Художник зыбкого мира» (1986) завоевал в Великобритании премию Уитбрета как книга года. Еще большую славу снискал роман «Остаток дня», опубликованный в 1989 году (Букеровская премия), а через четыре года на экранах мира с большим успехом прошла его экранизация с Энтони Хопкинсом и Эммой Томпсон в главных ролях. В 1995 году Кадзуо Исигуро выпустил новый роман — «Безутешные».

Сегодня можно утверждать, что творчество английского писателя японского происхождения Кадзуо Исигуро является ярким примером слияния культурного мировосприятия Запада и Востока. Автор, живущий в Англии с шести лет, создал один из самых «английских романов» конца XX века, в совершенстве овладев искусством слова другой страны. В первую очередь, это относится к роману «Остаток дня», в котором традиционная «английскость» продемонстрирована в трех ипостасях: «английский джентльмен», «английский дворецкий», «английский загородный дом и пейзаж».

Исигуро всегда реагирует на актуальные проблемы своего времени. Это, например, темы ужасных последствий войны

и художника, не понявшего исторической перспективы своего времени и своей родины. Можно казать, что первые романы Кадзуо Исигуро засвидетельствовали интерес автора к Японии и собственной национальной идентичности. Это книги «Там, где в дымке холмы» (1982), «Художник зыбкого мира» (1986). Но уже роман «Когда мы были сиротами» (2000) на первый план выводит тему *памяти о прошлом* и о том национальном чувстве, которое, где бы он ни был, всегда остается с человеком.

После первых романов, которые в критике были названы «японскими», Исигуро создает «истинно английские» романы, причем — исследуя сам феномен «английскости» («Остаток дня», 1989). Но универсальность писательского мышления Исигуро проявилась еще и в том, что он, ориентируясь на «всеобщее восприятие», создает художественные формы, тяготеющие к причтеобразию. Они постепенно приобретают статус «международных» («Как писатель я стремлюсь создавать международные романы...») и к таким произведениям можно отнести романы «Безутешные» (1995), а также «Не отпускай меня» (2005).

ОСТАТОК ДНЯ

(The Remains of the Day, 1989)

«Остаток дня» — третий роман Кадзуо Исигуро. Сюжетно роман представляет собой повествование-монолог дворецкого Стивенса, который, не осознавая трагедии положения и даже гордясь своим идеальным служением лорду Дарлингтону, рассказывает о невольном предательстве собственного «я» и о погубленном чувстве собственной личности.

Образ дворецкого Стивенса, главного героя романа, являет собой образ носителя «истинно английского» характера первоклассного слуги-дворецкого в настоящем «английском» загородном доме. Одновременно это «ненадежный рассказчик», который, по-своему понимая исторические события в Европе 1930-х гг., не может по-настоящему оценить ни эти события (съезд англичан-приверженцев фашизма в Дарлингтон-холле), ни крах собственной жизни. Еще, по мнению многих критиков

(К. Уолл, Я. Ли, А. Барроу), с образом Стивенса Исигуро увязывает проблему памяти и самообмана.

Действительно, в связи с характером идеального слуги Стивенса в книге Исигуро, в первую очередь, вскрываются «корни» лакейского мышления. Заповедью и главным правилом жизни его героя стало убеждение: *«...таким, как мы с вами, никогда не постичь огромных проблем современного мира, а поэтому лучше всего безоглядно положиться на такого хозяина, которого мы считаем достойным и мудрым, и честно и беззаветно служить ему по мере сил»*. Конечно, он не может осознать (что делает за него автор романа) неизбежные последствия добровольной слепоты.

Отметим, что герой романа «Остаток дня» намеренно списан с известных литературных образов дворецких и является как бы продолжением и развитием их характеров. Литературными предтечами Стивенса оказались Лейн из «Как важно быть серьезным» О. Уайльда; Крайтон из пьесы Дж. М. Бэрри «Великолепный Крайтон»; слуга из романа А. Комптон-Бернетт «Слуга и служанка»; очень известный Дживз П. Г. Вудхауса. Эти лакеи в умах многих были «достойным приложением» к образам благородных английских джентльменов, они опосредованно и дополнительно характеризовали общую значимость британцев. Но их время прошло и, в отличие от своих литературных предшественников, Стивенс предстает уже мифической фигурой в ситуации, когда низложена сама вера в великий английский миф. Утратив свою «великую миссию», Англия, а вместе с ней и дворецкий, становятся лишь копией-маской того, что когда-то предполагало статусность и высокий смысл. Одно из высказываний Исигуро подтверждает эту мысль: *«Я выбрал героя-дворецкого не случайно, так как думаю, что сам, по сути, дворецкий. Думаю, большинство из нас не более чем дворецкие (we're just butlers)»*.

Сюжетное действие романа выстраивается с использованием мотива путевых заметок и исповеди главного героя, который впервые за долгий срок своего служения получил недельный отпуск и смог отправиться в небольшое путешествие по юго-западной Англии. Показательно, что право на отдых Стивенс

получил не в благодарность от лорда Дарлингтона, а от американца Фаррадея — нового хозяина английского поместья.

Что известно о Стивенсе? Он более тридцати лет служил дворецким в Дарлингтон-холле, а после смерти лорда Дарлингтона вместе с домом перешел в собственность богатого американца мистера Фаррадея. Получив разрешение на поездку, которая длится шесть дней в июле 1956 года, дворецкий не только описывает достопримечательности Англии, но и рассказывает о своем прежнем хозяине и периоде наивысшего расцвета Дарлингтон-холла в 1920—1930-е годы. Таким образом, он как бы соединяет два времени: план настоящего — хронотоп дороги (пейзажные зарисовки и описание достопримечательностей, чередующиеся с небольшими дорожными приключениями) и план прошлого — хронотоп фамильной усадьбы (события 1920—1930 годов в Дарлингтон-холле). На пересечении времен перед читателем постепенно проступают три главных персонажа: сам Стивенс, лорд Дарлингтон и мисс Кентон — бывшая экономка дома, к которой и едет Стивенс, надеясь вернуть ее на службу на прежнее место, но только к новому хозяину.

Создавая образ идеального английского слуги, Исигуро использует довольно оригинальный прием. Он дает право высказаться Стивенсу о себе самом и, внешне не противореча Стивенсу-рассказчику, выстраивает повествование так, чтобы, познакомившись с путешествием дворецкого и особенно с заключительными эпизодами этого путешествия, мы в конце поняли: этот человек прожил «не ту жизнь» и многие годы служил «не тем» идеалам. Отсюда нетрадиционное выстраивание образа: в романе нет однозначной портретной характеристики героя, нет его психологических переживаний, присутствует только саморефлексия персонажа, который, не подозревая этого, обманывается в восприятии себя. Стивенс хотел стать идеальным лакеем и стал повторением этого образа, но в Новое время и в Новой эпохе. Уже поэтому в романе «Остаток дня» столь существенной оказалась роль маски, то есть повторенного, сниженно-клишированного образа. В этом ключе воспринимаются размышления Стивенса, подобные следующему: «...*решающим компонентом «достоинства» является способность дворецкого*

никогда не расстаются со своим профессиональным лицом (...) Великие дворецкие тем и велики, что способны сживать-ся со своим профессиональным лицом, срастаться с ним на-мертво».

Развенчивая ложный идеал лакейства, Исигуро блестяще использует выражение «Что видел дворецкий», в английском языке ставшее идиомой. За долгую службу в Дарлингтон-холле Стивенс видел многое, но что он понял? В этом отношении всем знающим английскую литературу вспоминаются персонажи классиков-традиционалистов. Д. Дефо писал о преданном слуге Робинзона, но в какой мере Пятница понимал мир своего хозяина? Ч. Диккенс рассказал о мистере Пиквике и Сэме Уэллере, то же сделал Уилки Коллинз, посвятив читателя во взаимоотношения леди Джулии Вериндер и дворецкого Беттереджа. Слуги были по-настоящему преданы хозяевам и по-своему им благодарны. Их служение соответствовало представлению о благородстве и высоте положения хозяев. В двадцатом веке мир обслуживающего класса в каких-то случаях тоже оказывался параллельным миру хозяев, но не соответствующим времени и крайне мифологизированным. «Идеальное служение» Стивенса уже не вызывает большого уважения, потому что его личная жизнь прошла впустую. Получилось: увлеченный служением, он не успел проститься с умирающим отцом; не смог объяснить и составить свое счастье с мисс Кентон.

Не осознав этого в большей и лучшей части своей жизни, Стивенс у Исигуро — фигура трагическая. До самых последних страниц своей исповеди он заставляет себя верить в величие лорда Дарлингтона и самой Британии, в важность своей миссии достойного прислуживания. Последние страницы романа «Остаток дня» заставляют читателя осознать, что после встречи с бывшей экономкой мисс Кентон, все-таки создавшей семью, Стивенс будет вынужден пересмотреть свою жизнь. Сможет ли? — на это ему дан остаток жизни. В этом контексте прочитывается и вывод одного из критиков: «Кадзуо Исигуро написал блистательную трагикомедию нравов (...) Он создал метафору человеческой жизни, омраченной тенями благих упований, заведомо обреченных надежд и губительных самообольщений».

Эта особенность в «Остатке дня» в наибольшей степени проявляет себя именно в образе Стивенса. По мнению многих критиков, в нем воплощены некоторые важные принципы восточного мировоззрения, и в первую очередь, идеалы служения, восходящие к кодексу *бусидо* (яп. бусидо — путь благородного воина). Эта культурная традиция сложилась в Японии и означает миропонимание, основанное на особом восприятии служения. Вся живая и неживая природа (растения, травы, камни, скалы, воды) обладает своей уникальной сущностью — *ками*. Человек представляется как частица этого общего единства, поскольку духи предков уходят в неживую природу. Так как человек своим появлением обязан предкам, а социальный порядок, созданный предками и поддерживаемый государством, должен почитаться каждым, то, наследуя традиции взаимного проникновения, человек может чувствовать себя в гармонии «со всеми». Только включенность в общество, культуру, природу, формирует представление о собственном «я» как элементе общей природы, истории, общего прошлого и будущего. Герой романа «Остаток дня» и действительно определил свое место в мире подобным образом, формулируя свой «кодекс чести» так: *«Каждый из нас в глубине души мечтал внести и свою скромную лепту в создание лучшего мира и понимал, что с профессиональной точки зрения самый надежный способ добиться этого — служить великим людям современности...»*

Кодекс бусидо складывался на пересечении трех религиозных учений: конфуцианства, даосизма, синтоизма и формировал совершенно «японское» отношение к понятию «служение». В XII веке он был ориентирован на воспитание военного сословия самураев, но, как считает Инадзо Нитобэ, автор труда «Бусидо. Душа Японии», этот кодекс проник во все сферы жизни японцев и соблюдается ими сейчас, определяя способ их жизни. Японские авторы XVIII века Ямамото Цунэтомо и Дайдодзи Юдзан в трактатах, посвященных бусидо, перечисляют ряд принципов, которым должен подчиняться настоящий самурай. В первую очередь, это верность, преданность,

доблесть. В трактате «Хагакуре» («Сокрытое в листве») Ямамото Цунэтомо говорит, что путь бусидо — это путь слуги. «Самурай, доверяя хозяину во всем, должен отказаться от собственного «я» и приносить свое мастерство во имя тех целей, которые видит хозяин».

В отличие от японской, в европейской культуре безоговорочное подчинение и служение титулованным особам ценилось только в эпоху Средневековья. С наступлением Нового времени это качество замещается на уважение к личности, способной нести ответственность за свои поступки. Стивенс хотел стать идеальным слугой и стал им, но гармония с миром в его жизни не присутствовала.

Синдром служения и благородного самоотречения Исигуро отмечает в своем дворцеком с самого начала повествования. Вот во время поездки Стивенс останавливает внимание на скромной красоте и уже потому благородстве английской природы, которая *«лишена эффектности и театральности»*. В его представлении подобное «величие» природы соответствует величию английской нации, которое выражается в сдержанности и самоконтроле. Следует вывод: самоконтроль и достоинство — это качества, необходимые для настоящего англичанина и, конечно, для дворецкого. Таким образом, уже в первой главе путевых заметок рассказчик обрисовывает основные ценности, соответствующие синтоистскому мировоззрению: единство человека и природы, прошлого и будущего, природы и культуры. И так же, как самурай должен сдерживать свое горе, грусть и переживания, прикрывая их улыбкой, которая отождествляется с благополучием, так истинный слуга своего хозяина обязан помнить о службе, а не предаваться личным эмоциям.

В наибольшей степени «самурайское» в Стивенсе проявляется в момент съезда в Дарлингтон-холле тех, кто принял доктрину Гитлера и, в общем, тех англичан высокого сословия, которые считают себя последователями его идеологии. В этот момент Стивенс, верно служа Дарлингтону как исключительному человеку, служа Дому, в котором вершится «судьба мира», по-своему демонстрирует все качества «большого воина»: он беспредельно предан своему лорду и его гостям и тем

сам приобщается к «большой» политике Англии, к истории и к мироустройству вообще.

«Английский вариант» бусидо, воплощенный в характере Стивенса, оказался пародией на благородство, совершенно очевидно: по-своему понимая честь, благородство, сдержанность, Стивенс воспринял их в сниженно-клишированной, калькированной сути. Что же касается мультикультурной составляющей этого образа, то, безусловно, японская тема, присутствующая в образе английского дворецкого, делает этот образ кросс-культурным (В. Лановая).

НЕ ОТПУСКАЙ МЕНЯ (*Never Let Me Go, 2005*)

Это одно из лучших произведений Кадзуо Исигуро, оно, по мнению большинства критиков, отражает основные эстетические принципы и философские убеждения автора. Условная форма романа «Не отпускай меня» позволяет назвать его романом-притчей. Фантастический элемент, использованный в произведении, разрешается в традициях антиутопии как жанра, который оставляет под вопросом гуманистическую составляющую современных идей и научных открытий. В романе прослеживается влияние как западной, так и восточной (японской) литературной традиции, причем если британское наследие обнаруживает себя в большей мере на идейно-содержательном уровне, то «восточная» эстетика проявляется на уровне поэтологическом. В романе «Не отпускай меня» демонстрирует себя синтез двух национальных литературных традиций, что позволяет говорить о книге как о произведении, показательном для современной мультикультурной ситуации.

Сюжет и главные герои

В романе «Не отпускай меня» рассказ построен в форме воспоминаний главной героини Кэти Ш. о Хейлшеме — закрытом и, как оказалось, привилегированном пансионе, где она воспитывалась. Действие происходит в Англии 1990-х годов, но выстраивается таким образом, чтобы читатель

постоянно сравнивал Британию прошлых десяти- и столетий, со страной, о которой он читает сейчас. Фактически перед нами альтернативный вариант прежней Англии — страна, в которой копирование прошлого с установкой на будущее стало философией и социально запрограммированным действием. Даже пансион Хейлшем организован для временного пребывания детей-копий — клонов, предназначенных не для их жизни и радости, а для «выемки» органов в донорских целях. Воспитанникам внушают мысль об их медицинской миссии с раннего детства, потом, в юношеском возрасте, их переведут в Коттеджи. Здесь, предоставленные самим себе и ничего не знающие о жизни вне границ пансиона, они просто будут ждать своей медленной смерти: сначала одна операция по «выемке», потом следующая — и так, сколько выдержит донор. Боль и страдания подопытных «существ» людьми «извне» в расчет не берутся, в послеоперационный период за ними будет ухаживать тоже обреченный на «выемки» выпускник Хейлшема, например, Кэти Ш.

Основным конфликтом сюжетного действия выступает видимое противоречие между отношением к воспитанникам пансиона как созданиям «второго сорта» и внутренним миром этих воспитанников — как оказалось, детей, а затем девушек и юношей, которые чувствуют и воспринимают мир «как все». Клонам говорят правду об их предназначении, но далеко не всю. Долгое время они живут в неведении о том, что им предстоит на самом деле и какой части жизни их просто лишили. Об этом знают опекуны-воспитатели и некоторые из них не выдерживают: для того, чтобы подтвердить индивидуальность и творческие способности пансионеров, в Хейлшеме организуют своего рода ярмарку поделок воспитанников, которыми они могут обмениваться, но самые лучшие творческие работы отправляют в таинственную Галерею, о которой знает только Мадам. Благодаря ярмаркам можно проявить индивидуальные склонности — дети создают свои «коллекции», которые в какой-то степени характеризуют их внутренний мир. Но, как оказалось, верховных создателей пансионеров подобного типа это не интересует; клонирование продумано и поставлено на поток.

Закономерно, что кульминационным моментом сюжета об обитателях Хейлшема и их воспитателях становится сцена в спальне, где одиннадцатилетняя Кэти Ш. под песню Джуди Бриджуотер «Не отпускай меня» танцует, прижав к груди подушку. Ей представляется мать, долго не имевшая детей. К счастью, случилось чудо — женщина рождает младенца, прижимает его к груди и напевает «Детка, детка, никогда не отпускай меня». Кэти увлекается придуманной картинкой: она изображает ту самую мать, а ее подушка становится новорожденным ребенком. Но в какой-то момент она видит в дверях плачущую Мадам и увиденное ее поразит. Кэти, еще не осознавшая трагедии собственной судьбы, не может понять, что именно оплакивает строгая Мадам. Позднее, уже взрослая Кэт из разговора с ней узнает: Мадам увидела тогда *«...девочку с зажмуренными глазами, прижимавшую к груди старый мир, более добрый (...), и она держала его, держала и просила не отпускать ее»*. Рефреном этого разговора стала фраза, произнесенная взрослой женщиной, понимающей трагическую тайну детей-клонов, — *«Несчастливые создания. Что же мы с вами сделали? Мы — со всеми нашими проектами, планами...»*

Некоторые исследователи, выделяя главные мотивы романа Исигуро, подчеркивают: основным импульсом восприятия сюжета являются потаенная боль и непреходящая рана. Обитатели Дома в Хейлшеме изначально лишены родителей и детства, всегда освященного чувством гармонии мира. Они — солдаты чужой воли и должны выполнить приказ: отдать свои органы и умереть. Этот «новый гуманизм» рождает боль и наставников, которым запрещено проявлять какие-либо чувства к воспитанникам. Некоторые из них не только остро переживают судьбу клонов, но и понимают свою причастность к трагическому будущему современного общества, создающего подобные пансионы.

Таким образом, в романе об альтернативной, то есть современной и новой стране, самым острым оказывается вопрос об истинном и ложном гуманизме, о научном и псевдонаучном прогрессе. Сопротивление запланированным «выемкам» оказалось бесполезным — наставники Хейлшема, зная об участии «детей из пробирки», попытались собрать информацию, которая бы

изменила их судьбу, но потерпели поражение. Вердикт был однозначным: эти дети должны пожертвовать собой во благо других людей. И никто не взял в расчет: донорство благородно, если оно одномоментное и добровольное, а в Хейлшеме оно поставлено на поток, изначально обрекая юных доноров на мучительную смерть. Убедившись, что дети здоровы, их отправляют в госпитали на заклатие, желательно, «после четвертой выемки». Так оформляется основная мысль романа «Не отпускай меня»: человечность как высшее качество людского сообщества не должна утратить своего изначально высокого смысла, и в сегодняшнем, очень изменившемся мире, об этом нужно задуматься.

В развитии сюжетного действия романа «Не отпускай меня» присутствуют два плана. Сначала читатель, еще не осознавший трагедии воспитанников Хейлшема, знакомится с обитателями Дома как с обычными детьми. Кажется, они живут, как живут многие их сверстники: растут в неплохих условиях, развиваются и обучаются «как все». В романе есть рассказ о детских играх, о первой любви, о преданности и предательстве, о дружеских проявлениях и о детской жестокости. Единственная разница — эти дети живут с ощущением тайны, которую они стараются разгадать. В конце концов, разгадают. Окажется, что им не дано узнать своих родителей, познать большой мир, вместо любви им предложат суррогатный секс, а когда станет ясно, что повзрослевшие Том и Кэт любят друг друга, то даже мифическая отсрочка от «выемок» длиной в четыре года им не будет подарена.

Второй план сюжета обозначен авторским, ориентированным на читательское восприятие, ощущением происходящего. Протестное «нет, так не должно быть» становится постоянным эмоциональным переживанием прочитанного. В памяти оседают то детское признание: *«Когда-нибудь — может, пусть даже не скоро — ты поймешь, каково это»*; то читатель не может отречься от решения, высказанного (после «четвертой выемки») Томми: *«Кэт, пожалуйста, пойми меня правильно. Я очень много об этом думал, и выходит так, что мне нужен другой помощник»*. Потому что у него уже отказали почки, потому что *«такого будет еще намного больше»*, а любимая девушка не должна это видеть.

Потрясающим эмоциональным аккордом и ключом ко всему роману окажется заключительный его эпизод. Тридцатилетняя Кэти в реабилитационных центрах уже одиннадцать лет помогает умирающим клонам-донорам. Она находится рядом с ними в дни, когда, истерзанные болью после операций, они нуждаются в дополнительном уходе и участии. И помогает им та, которая обязательно, через какое-то время, разделит их участь. Она уже потеряла самых близких — Рут, Томми — и внешне бесстрастно осознает свою близкую смерть. Только однажды заедет в Норфолк — тот самый город, который когда-то манил их необъятным морем и приоткрыл тайну их будущего. Теперь это место подскажет Кэти, чем же на самом деле были ее детство в Хейлшеме и вся последующая взрослая жизнь.

Она остановилась на дороге, которая шла параллельно кромке моря. Но от берега ее отделили два ряда колючей проволоки, увешанной *«всевозможным летучим мусором»*. В ветвях деревьев хлопали на ветру *«куски пластиковой пленки и обрывки пакетов»*. Теперь перед ней расстилались не морские просторы, а пустые поля. И буквально накануне она вспомнила, что сказал ей в последние свои дни Томми: *«Мне все чудится река, течение быстрое-быстрое. И двое в воде, ухватились друг за друга, держатся изо всех сил, не хотят отпустить — но в конце концов приходится, такое там течение...»* Сновидение Томми окажется метафорой их любви, так и непонятой жизни и страшного, запланированного кем-то ухода.

Жанровый синтез. Пост-постмодернизм, или «новый гуманизм»

Этот «японско-английский» роман Исигуро — еще один пример поэтологического и жанрового синтеза в современной литературе. В произведении очевидно следование автора сложившимся в новейшей британской литературе художественным традициям, которые в наибольшей степени проявляются на идейном и содержательном уровне. «Японское» заявляет о себе философско-эстетической составляющей повествования. «Особая реальность» и «ненадежный рассказчик», которые создал автор, заставляют вспомнить пост-постмодернистский комплекс сегодняшней английской литературы,

которую часто называют литературой «нового гуманизма». От уже классических форм постмодернизма Исигуро отделяет то, что в своем стремлении к реалистичности повествования он не только отказывается от явных формальных принципов постмодернизма (намеренная хаотизация изображаемого мира и сюжетного действия; воинствующий нигилизм по отношению к прошлому и к устоявшимся традициям; «игра» с читателем и самой формой романа); но, беря их на вооружение, по-своему вводит в пространство произведения.

В романе «Не оставляй меня» есть узнаваемый бытовой фон и последовательность изложения событий; присутствует финальное раскрытие «всех тайн»; однозначно определена позиция автора, которая совпадает с предполагаемой сострадательной (а не плюралистической) реакцией читателя. Все сказанное позволяет говорить о реконструкции постмодернистского мира-хаоса в современной британской литературе и в романе Исигуро, в частности. Основные особенности этого нового на сегодняшний день метода изложения комментируются следующим образом.

Литературовед О. Джумайло, исследуя большой пласт новейшей английской литературы, приходит к выводу о том, что английский пост-постмодернистский роман конца XX века успешно эксплуатирует набор игровых стратегий, свойственных собственно постмодернизму. Но в то же время ни философские, ни формальные его признаки не стали для британцев самодостаточными. Постмодернистская игра смыслами ради самой игры, едкая ирония в эпоху утраты «больших идей» не заставили писателей отказаться от внимания к человеку, живущему в конкретное, узнаваемое историческое время, то есть сегодня. Мучительные поиски этих людей своего места в непростом периоде истории и новая исповедальность стали основой романов Грэма Свифта, Салмана Рушди, Мартина Эмиса, Иэна Макьюэна, Питера Акройда, Кадзуо Исигуро, Джулиана Барнса, Дональда М. Томаса, Антонии Байетт, Анджелы Картер, Жанетт Уинтерсон и многих других писателей.

«Литературе на перепутье» (Д. Лодж), то есть искусству рубежа XX—XXI вв., считают многие, свойственно «возвращение

к истокам», но не с целью разрушения прошлого, а с желанием прикоснуться к проверенному временем жизненному опыту. В этом плане читателю нужен узнаваемый, а не сконструированный, хаотический, децентрированный и совершенно «странный» мир.

Канадская исследовательница постмодернистской прозы Линда Хатчеон, размышляя над природой нового английского стиля повествования, предлагает термины «постмодернистский реализм» и «британский магический реализм», в котором, считает она, есть место мифопоэтическим элементам. В отличие от сложившихся во второй половине XX века принципов постмодернистской философии и этики, в новейших произведениях английской литературы речь вновь идет о целостности мира и существующем опыте его постижения. В новых «игровых романах», считает она, звучит человеческое страдание и сострадание к живущим в непростом и только «складывающемся» мире.

Гетерогенная «постмодернистская чувствительность», вошедшая в литературоведение в определениях Лиотара, Бодрийяра, Джеймисона, с помощью трансформаций новых авторов приобрела иной вид: в современной литературе цитатность перестает быть самоцелью, это уже не прием, а подтверждение собственной мысли с опорой на выводы тех, чей опыт был непрекаем. История в таких романах не становится пространством для инсинуаций, она воспринимается как устоявшийся предмет для понимания и объект ностальгии; хаос и апокалипсис, встречаясь в новых текстах, становятся не предсказанием ближайшего будущего, а художественным образом и метафорой сегодняшнего дня.

Если спроецировать сказанное на творчество Кадзуо Исигуро, и в частности, на роман «Не отпускай меня», получается следующее. Отношение этого писателя к конструированию реальности сходно с устремлениями современного ему британского пост-постмодернизма и продолжает национальную литературную традицию, которая сложилась в эпоху постмодернизма. Но этому автору свойственна особая манера повествования, связанная с индивидуальностью художника и мультикультурной

природой его творчества. Поэтический мир Исигуро всегда синтетичен: писатель смело соединяет приемы письма, характерные разным культурам и художественным эпохам.

Главной художественно-поэтической особенностью романа «Не отпускай меня» стало его притчеобразие. Художественная модель мира, предложенная Исигуро, — это не столько рассказ о клонировании в стране по имени Англия, сколько универсальное повествование о том, как можно нарушить баланс всего живого на Земле и то, что называют «общемировым (планетарным) порядком».

Притча — это малый повествовательный жанр назидательного характера, в котором та или иная нравственно-этическая проблема чаще всего подается в аллегорической форме. Автор притчи заостряет внимание на какой-нибудь важной для всего человечества идее и высвобождает ее из повседневного ситуационного контекста. Так случилось с клоном-овечкой Долли: идея клонирования, изъятая из пространства биоинженерии, перенесена писателем Исигуро в общечеловеческое пространство, где она становится авторским предостережением. Предостережением все о том же: не нарушают ли люди, увлеченные научными открытиями, «общемировой порядок», данный человечеству изначально; не забывают ли они о нравственных нормах сосуществования «всех» со «всеми»; не утратило ли человечество уважение к каждой человеческой жизни, подаренной людям вечностью, а не конкретной лабораторией.

При всей видимой реалистичности романа «Не отпускай меня», в произведении присутствуют черты универсального порядка. Это: а) возможность прочтения в истории героини Кэти Ш. и ее товарищей «любой» человеческой судьбы; б) утверждение проблемы гуманизма как основополагающей в судьбах всех людей; в) предостережение от попыток коррекции общемирового природного баланса. Если бытовое и даже историческое время имеет свою протяженность (из прошлого в настоящее и предполагаемое будущее), то универсальное время циклично. Цикличность отпущенного Кэти и всем воспитанникам Хейлшема жизненного времени Исигуро поддерживает своеобразно и оригинально.

В жизни обычных людей прошлое (хотя бы в варианте предков) определяет будущее; у детей-клонов нет прошлого и нет воображаемого будущего: они знают, что они доноры и что умрут рано. Кэти и Томми попытались получить отсрочку от «выемки», как им говорили, получила ее влюбленная пара предшественников. Но оказалось, что это миф. Поэтому их цикл — только повторение судеб таких, как они, клонов. Так как клоны существа «второго сорта», то цикличность им дана примитивная и заранее запрограммированная. Они лишены участия в общем круговороте жизни, поэтому пейзаж пустынной (необитаемой) земли буквально преследует взрослую Кэт; а машинизированных, состоящих их деталей-запчастей зверушек рисует Том. Человек связан со временем многими скрепами, и если это «человек обыкновенный», то жизнь ему кажется бесконечной. Кэти и ее товарищи лишены этого восприятия, а значит, у них украдено главное: чувство сопричастности с нормальным временем-пространством как чувство гармонии с вечностью. Закономерно поэтому, что запреты, и «заборы» всегда с ними. Даже Норфолк, обыкновенный город на побережье восточной Англии, становится местом «забытых вещей» и тупиковым пределом судьбы Кэти, Рут и Томми.

Все сказанное объясняет и финал романа «Не отпускай меня». Комментируя его, большинство критиков и литературоведов говорят о «восточной» (японской) его составляющей. Действительно, умозрительно-философский итог жизни героини определяется тезисом «свою судьбу умеи принять смиренно». Кэти Ш. не протестует и не пытается избежать операций, она принимает мир, каким ей его предложили. После одиннадцати лет служения в атмосфере «выемок» и реабилитационных мук она готова и сама пройти испытания и «завершить» (т. е. умереть). И все же есть и альтернативный, «европейский» вариант прочтения финала. Всем детям из Хейлшема и подобных ему пансионатов, как и Кэти, *придется* смириться со своей усеченной судьбой — большой мир у них украли изначально.

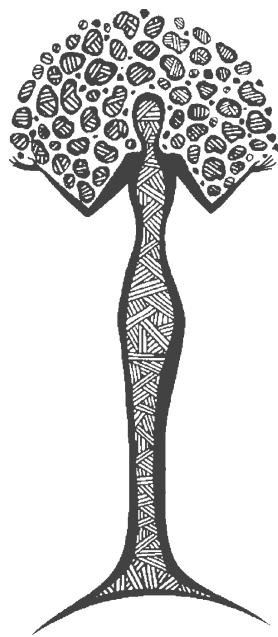
Оригинальность произведения Исигуро состоит еще и в том, что фантастический элемент как обязательная составляющая

антиутопии имеет у писателя не главное, а второстепенное значение. Читатель воспринимает историю воспитанников и выпускников Хейлшема реалистически, потому что читает о них как об обычных людях. А если так, то не футуристические «изыски» будущих городов и механизированной жизни будет их удивлять и радовать, их заставит задуматься жизнь обычных людей, переступивших извечный закон бытия.

Обобщая, отметим следующее. Творчество Исигуро в пространстве мультикультурализма демонстрирует новый ракурс видения английской литературной традиции и «английскости» как культурного феномена. Но если в первом из прочитанных романов («Остаток дня») превалирует японское видение преданности и служения («бусидо»), то во втором («Не оставляй меня») служение ложной идее «клонирования во имя добра» рассматривается с позиций истинного и ложного гуманизма как всеобщего гуманистического кода.

В романах Исигуро, как и у многих его современников, присутствуют элементы постмодернистского литературного метода, но их использование оригинально: этот автор предпочитает «игру приемами», а не его «моделью». И если модель данного миропонимания ориентирована и воспроизводит концепт хаоса и героев, утративших свою идентичность, то Исигуро предпочитает постмодерн-прием в пространстве новых форм реализма. Чаще всего, его герои внутренне состоятельны и наделены многими позитивными качествами, а его «ненадежный рассказчик» существует в «особой реальности», далекой от постмодернистской. Цитатность, обязательная в постмодернистском тексте, в романах Исигуро также перестает быть самоцелью и служит отсылкой к уже известным произведениям только для подтверждения авторской мысли.

Таким образом, в варианте общих представлений о постмодернизме как концепции современного диссипирующего мира творчество Исигуро определяется в пространстве пост-постмодернизма, или «новой реальности» («нового гуманизма»), т. е. позиций, которые фиксируют новый подход к отражению реально существующего мира.



РАЗДЕЛ IV
(приложение)

**«ПЕРЕХОДНЫЕ ФОРМЫ»
В ЗАРУБЕЖНОЙ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН, АНДРЕЙ МАКИН

С именами и творчеством Е. Водолазкина и А. Макина связано одно из важных явлений «переходности»: сюжетно-фабульное действие их произведений *лиризуется*. Повествование в таком случае становится «дробным», фрагментарным: чаще всего, это дневниковые записи и зарисовки, которые, формируя сюжет, в большей степени передают внутреннее состояние автора, нежели последовательную цепь происходящих событий. Тем самым усиливается эмоциональный фактор произведений и формируется «сюжет-настроение».

С одной стороны, этот тип архитектоники произведения связан с импрессионистической поэтикой, а импрессионизм, как известно, формирует дробную картину мира, в которой эмоциональное переживание и мгновенное впечатление первенствуют над событием (см. работы художников К. Моне, Э. Мане, Э. Дега; стихотворения Ин. Анненского). С другой стороны, лирическое начало всегда связано с философскими размышлениями о жизни в контексте бытия. В этом случае возникает дилемма «земная жизнь и Вечность», и человек соотносит свое земное мгновение с тем временем-пространством, которому нет границ. Если у автора есть ощущение «непонятного времени» и «отсутствия перспектив», то есть чувство пограничья и рубежа, то настроение его произведения становится элегическим (грустно-раздумчивым).

Элегия как жанр поэзии была особенно популярна в эпоху сентиментализма и романтизма, предполагающих воспевание

тонких чувств и любовных отношений. В прозу элегическое настроение пришло на рубеже XIX—XX вв. с ощущением исторического «распутья» и «крушения надежд». Художественно-эстетические достижения А. Чехова, И. Бунина, И. Шмелева в полной мере продемонстрировали эти чувства. Их сюжеты («жизнь как она есть») имели подтекстную составляющую («жизнь, какой она должна быть») и зияние между этими полюсами заполнялось настроением уходящей культуры и несостоявшейся жизни. Настроение таких произведений было преимущественно грустным.

Е. Водолазкини А. Макин развивают эту традицию в новом витке времени, но тоже в «переходном» и «пограничном», усиливая при этом чувство вечности и острого желания найти свое место в «непростом времени». Это неизбывное вечное время входит в пространство их художественных произведений то образами «святых и мучеников», которые как будто поняли тайну вечного; то особой ритмоорганизацией текста, когда слова и фразы становятся «звучащей музыкой» соответствующего настроения.

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

(1964)

Этот писатель несет в себе потенциал двух культур — украинской и русской. Языком литературоведа и критика можно называть его мультикультуралистом, но в оценках творчества Водолазкина проглядывает и другая тенденция: его бикультурность и славянское двуязычие, считают многие, восходит к имени Н. В. Гоголя — автора, который написал «Вечера на хуторе близ Диканьки» на таком русском, что все читатели смогли оценить богатство украинского языка и фольклорного мышления. Закономерна поэтому сноска к роману «Брисбен», в котором отсыл к украинскому особенно част: «Автор исходит из того, что украинский язык русскому читателю в целом понятен».

Он родился в Киеве, в 1986 окончил филологический факультет Киевского национального университета имени Т. Шевченко. В этом же году поступил в аспирантуру Института русской

литературы АН СССР в Отдел древнерусской литературы, который возглавлял академик Д. С. Лихачев. Водолазкин сейчас — доктор филологический наук, всемирно известный медиевист, ведущий научный сотрудник Пушкинского Дома АН России и писатель, книги которого вызывают большой интерес как явление «настоящей литературы». В России, учитывая стилистику основных романов, его называют «русским Умберто Эко», в Америке, после выхода романа «Лавр» на английском, «русским Маркесом».



Евгений Водолазкин

Водолазкин — лауреат многих международных и престижных русских литературных премий («Большая книга», «Ясная Поляна», «Книга года»). Пять главных романов писателя («Соловьёв и Ларионов», 2009; «Лавр», 2012; «Авиатор», 2016; «Брисбен», 2018; «Оправдание Острова», 2020) поражают разнообразием подходов к избранной тематике и стилистическим совершенством авторского слова. Можно утверждать, что каждое из названных произведений уникально. Погружаясь в различные пласты времени — от Средневековья до наших дней — смешивая времена и эпохи, писатель подчеркивает мысль о том, что «времени не существует, все едино и связано со всем». Это значит, в какой бы момент вселенской истории человек ни родился, каким бы испытаниям он ни подвергся, главными составляющими его земного и бытийного существования остаются одни и те же. Милосердие и сострадание в совокупности с поиском себя в мгновенном жизненном цикле составляют суть человеческого «я». Напутственным словом писателя можно считать его высказывание: «Понимаю, что все временно, и надо просто делать свое дело».

РОМАНЫ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Романы писателя составляют наиболее значимую часть его творчества. Прекрасное знание русского языка, виртуозное владение древнерусской историей и языками этой эпохи (старославянским и древнерусским) делают его произведения неповторимыми и определяют авторское творческое кредо.

«Лавр» и «Оправдание Острова» восходят к профессиональному филологическому багажу ученого-медиевиста. В первом случае Водолазкин трансформирует канон житийной (агиографической) средневековой литературы, во втором — концепты летописных хроник. Показательно, что повествовательная манера этого автора полиструктурна: в ней присутствуют как многочисленные стилизации архаического летописного слога, так и наступательное стаккато блогерского и медийного сленга.

Используя современный литературоведческий аппарат, можно соотнести только что названные произведения с фэнтези. Но тексты, предложенные Водолазкиным, ни в коей мере не подчинены только занимательности историко-приключенческих романов, например, Толкина («Властелин колец»), Льюиса («Хроники Нарнии»), основанных на фантазийном переосмыслении мифологической составляющей средневековой и ренессансной культуры Европы. Водолазкин пишет о русских подвижниках: средневековом аскете-целителе по имени Лавр, княжеской чете Парфении и его светлейшей супруге Ксении, которые пришли к читателю и во французское кино сквозь столетия. Но в его повествовании первенствует не рассказ о неоднозначных, а порой странных событиях, а подтекстный диалог нашего современника с предками, которых одни считали святыми и праведными, другие — юродивыми.

В «не историческом романе» «Лавр» и в «не исторической хронике» «Оправдание Острова» писатель, внешне следуя летописному своду изложения событий и дат, подчиняет их иной авторской воле. Проецируя былое на сегодняшнее, он ведет читателя к мысли о том, что все события и катаклизмы обозначают себя единой логикой извечного вселенского цикла — Время одно, только приметы и атрибуты его разные. Люди все те же: интриганы и праведники, воплощение зла и олицетворение смирения и сострадания. Разъясняя, почему средневековый мир был хоть и жесток, но однозначно понятен, а сегодняшняя явь стала временем путаников, утверждает: *«Всё дело в том, что в центре средневекового мира был Бог, а в центре нынешнего — человек. Бог один для всех, и потому взгляд Средневековья — это взгляд сверху... Сейчас же, когда в центре мира*

человек, взглядов много — как людей». Но, размышляя о сути исторического времени и каждого отдельного человека в нем, добавляет: «История есть лишь путь, по которому идет человек. На этом пути можно умножать добро или сеять зло, и это зависит от выбора каждого» («Оправдание Острова»).

В «романах о XX веке» как времени потрясений, репрессий, войн великих открытий и дьявольского их использования («Соловьёв и Ларионов», «Авиатор», «Брисбен») Водолазкин не отказывается от той же идеи — видеть сиюминутное в хронотопе Вечного. Он считает необходимым напомнить и утвердить в памяти значимые вехи трагического века, рассказать о душевной эволюции современников и о тех ценностях, которые все-таки возносят их к вершинам Духа. Эти ценности остаются прежними, издревле значимыми, но конкретное время испытывает героев по-своему.

Роман «Соловьёв и Ларионов» посвящен жизнеописанию Соловьёва (студента — аспиранта — ученого-историка), который начинал свой научный путь с позиции «*historical fiction*», что в судьбе начинающего исследователя означало одно: «*tabula rasa*». То есть, проделав путь от крохотной железнодорожной станции с названием «715 километр» до столичного вуза, в какой-то мере он напомнил своему научному руководителю архангелогородского путника Ломоносова, который когда-то с рыбным обозом прибыл в Москву и стал впоследствии «нашим первым университетом». Способности, жажда знаний и возможность получить образование в советскую эпоху стали для Соловьёва выигрышным билетом: его рывок от первой курсовой работы к большому и честному исследованию судьбы генерала Белой армии Ларионова был обозначен становлением человека и ученого. Конечно, он шел к себе «через тернии», конечно, с грузом смешанных желаний, отмеченных романтическими и сексуально-эротическими аллюзиями, свойственными юноше «ниоткуда». Обретение зрелости у Соловьёва сопровождается самоиронией, а иногда и долей сарказма, и тогда архивные поиски и попытка ответить на вопрос, почему, потерпев поражение в «красном Крыму» и не уехав из страны, генерал не был расстрелян, приобретает характер неразрешимой загадки,

а само повествование «с разгадыванием тайн» начинает напоминать триллер.

Как и в последующих своих книгах, Водолазкин в романе «Соловьев и Ларионов» объединяет судьбы двух героев единым Временем, сказав, что в каждом из его отрезков человек ищет свой путь, ошибается, творит зло и добро, но тем самым он и выстраивает собственную судьбу. Уже поэтому, чем глубже историк погружается в прошлое своего героя, тем больше вневременные события в жизни Соловьева и Ларионова наползают друг на друга, и вскоре современное Соловьеву время перестает течь по привычным сюеинутным законам. Ничего, что в юноше с дальнего железнодорожного переезда нет мощи Ларионова, в котором угадываются черты реального участника Белого движения Якова Александровича Слащева и его литературного (булгаковского) двойника Хлудова. Оказывается, совершенно разные люди, которые по причинам хронологического порядка никогда не встречались, едины в их общем пространстве, а их судьбы просто дополняют одна другую. Так утилитарно воспринимаемый тезис «без прошлого нет настоящего и будущего» у Водолазкина приобретает глубинно-философский смысл.

Этот социально-философский и познавательный-современный пласт романа «Соловьев и Ларионов» изначально передает обложка книги. Ее автор — всемирно известный художник М. Шемякин — своей аскетичной графикой воспроизвел топос советской эпохи: черно-белой, штрих-контурной, узнаваемой в своих подробностях и одновременно иллюзорной. Необыкновенно просто разрешена в рисунке связь времен: сегодняшней молодой ученый Соловьев крепко связан с бывшим генералом Ларионовым. Но связан — колючей проволокой, узнаваемым символом отошедшей советской эпохи.

Романы «Авиатор» и «Брисбен» снова и неожиданно демонстрируют новые грани таланта Водолазкина. Их безусловная близость «профессорской прозе» очевидна, но они не столько «филологичны», сколько социально-психологичны в самом высоком смысле известного всем литературоведам понятия. К тому же — лирическая интонация авторского минора, восходящая к прозе А. Чехова и особенно И. Бунина, делает эти

произведения очень личностными для писателя и определяющими собой интонационный строй его новых книг.

АВИАТОР (2016)

Герой романа «Авиатор» — человек-пустота: очнувшись в 1999 году на больничной койке, он понимает, что не знает о себе ничего — ни своего имени, ни кто он такой, ни где находится. В надежде восстановить историю своей жизни, он по совету врача начинает записывать отрывочные воспоминания: Петербург начала XX века, дачное детство в Сиверской и в Алуште, гимназия и первая любовь, революция 1917 года, увлечение авиацией и авиаторами как людьми, взлетевшими в небо. Проявится Соловецкий лагерь, проснутся в памяти имена предателей и мучителей: сначала коммунального доносчика Зарецкого и почти рядом — Соловецкого садиста чекиста Воронина.

Дневниковые записки и отдельные реплики доктора Гейгера помогут создать пусть мозаичную, приблизительную, но картину судьбы отдельного человека в пространстве советской истории. Героем «Авиатора» оказался человек, замороженный в 1926 году в экспериментальной лаборатории в Соловецком лагере и воскресший в последнем году XX века благодаря новейшим достижениям науки. Современный читатель, уже знающий об истории бальзамирования тела Ленина и последовавших экспериментах по длительному замораживанию людей с целью дальнейшей рекреации, принимает эту историю как возможную данность. Первые десятки страниц книги подталкивают к мысли о том, что незамутненный взгляд неопита будет использован автором для оценки непосредственно происходящего (а это развал страны). В какой-то мере предположения подтвердятся, но при всей узнаваемости реалий советской и постсоветской действительности роман все же не об этом.

Как всегда у Водолазкина, Иннокентий (значение имени: «честный», «невинный»), получив фамилию Платонова, должен

был увидеть новую для себя эпоху в толще других времен. Античный философ Платон, автор теории двух миров — мира идей и мира вещей, противопоставленных и одновременно дополняющих друг друга — различал видимое, осязаемое и абстрактно-символическое значение вещи в глубинах так называемого «эйдоса». Таким образом, своему Платонову автор поручает рассмотреть собственную судьбу и, наверное, весь XX век «извне» и «сверху», превратив частные ощущения и впечатления в предельное обобщение. Примечательно, что первичной «вещью» в воспоминаниях Платонова становятся не только события и бытовые подробности, но, главное, — запахи, звуки, эмоциональные переживания прошлого и настоящего. Эта закономерность объяснима: лиризованное повествование, к которому в данном случае тяготеет Водолазкин, требует от героя индивидуальной потаенной эмоциональности, которая формирует настроение предложенного текста. Этому способствует и дневниковая форма рассказа.

В первую очередь, эйдос Платонова коннотируется понятиями «Робинзон Крузо-Остров»; «Авиатор-Икар»; «Художник-Летописец». Как Робинзон, в свое время и уже эком, он оказался на «острове», где божественное провидение его судьбы и человеческая жестокость смешались в сознании Платонова-мученика. Спустя десятилетия, снова как Робинзон, Иннокентий начнет осваивать реальность конца XX века. И здесь его ждут многие проблемы: внедрение в новый пласт жизни и невозможность уйти от прошлого, воплощением которого остался так и не разрешенный вопрос о том, почему так страшно совпадают фамилии Анастасии, дочери погибшего в лагерьях профессора Воронина, и соловецкого садиста Воронина.

Осознав, что когда-то он начинал карьеру художника, Иннокентий Платонов пытается вспомнить и воспроизвести не просто памятные предметы прошлого, а те их образы, которые стали знаковыми в его судьбе. Это относится к гипсовой статуэтке Фемиды и стукача Зарецкого с его «колбаской». Так как дух творчества в нем все-таки проснулся, Платонов «удваивает» его возможности: сначала записывает воспоминания, которые не просто фиксируют приметы времени, а передают

«дух времен», потом начинает рисовать не просто предметы, а объекты-символы своей судьбы (например, Фемиду и вызвавшего теперь жалость Зарецкого).

Словом «Авиатор», вынесенным на обложку книги, определяется внутренняя сущность Платонова. В своей прежней жизни на заре воздухоплавания он был увлечен «взлетавшими в небо» («*Меня завораживало само слово авиатор*»), он так и не согласился со словом «лётчик» («*которого будто бы придумал Хлебников*»). В романе неоднократно цитируется и стихотворение А. Блока со словом «летун», но, по-видимому, и оно не удовлетворило Платонова. А вот одна из строк блоковского стихотворения — «Скользнув в воздушные струи» — она стала платоновским ощущением полета. Несмотря на злую судьбу, внутренняя сущность Икара в нем осталась живой.

И все же крайним обобщением эйдоса Платонова окажется воскресший Лазарь, которого Бог зачем-то вернул к жизни через четыре дня после захоронения, когда тело уже начало разлагаться. Вопросы «зачем?», «во имя чего было совершено это чудо?», станут наиболее важными в судьбе воскресшего Платонова. Их постепенное разрешение и составляет главную линию сюжета об Авиаторе, аэроплан (но не сам полет) которого обречен на гибель. И если евангельскому Лазарю для осознания его греха были даны тридцать лет земной жизни, то Иннокентию Платонову только полгода.

Размышляя — «*Зачем Бог воскресил Лазаря? Может быть, Лазарь понял что-то такое, что понять можно было, только умерев?*» — герой Водолазкина приходит к теме неискупленного греха, о котором должны узнать из его собственных уст. Он открывает тайну своего преступления (оказывается, именно он убил Зарецкого) и, отправившись авиарейсом в Мюнхен для консультации с немецкими врачами, не сможет приземлиться в аэропорту Петербурга. Авиатор Фролов, самолет которого на заре воздухоплавания «споткнулся» на летном поле близ Петербурга, вернется к Платонову. Но не смерть в полете, а гимн городу, в котором родился и рос, образ которого сопровождал его в забвении и в выстраданной жизни, становится последней реальностью Платонова: «*Под крылом*

Петербург и ни малейшего признака шасси. Время от времени кто-то из команды подходит к иллюминатору, но видит то же, что и я, — линии Васильевского острова, купол Исаакия и Петропавловский шпиль. Редкий город может в последний момент одарить такой красотой». Просветленному уходу героя противопоставлена в романе близкая смерть уцелевшего до наших дней Соловецкого душегуба Воронина, сказавшего при встрече с воскресшим Платоновым только одну фразу-отповедь: *«Покаяний не жди».*

**Иннокентий
и Анастасия**

В судьбе Икара-Авиатора Платонова Анастасий оказалось две, но обе — с христианским значением имени «возвращение к жизни, воскресение, возрождение». Только это «возрождение» рядом с любимой происходило в разное время.

Уже всем читателям Водолазкина известно его умение войти в культурный слой эпохи и с достоверностью непосредственного участника жизни этого времени передать его суть. Причем, «большой истории» предпочитая «историю малую», сотканную из деталей обыкновенной жизни и дорогих воспоминаний. Об этом в его романе высказался и Платонов: *«Ватерлоо — это мировая история... Беседа — это событие личной истории, для которой мировая — всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли...»* Объединяющим фактором в этой системе оценок у писателя оказывается не «громкий патриотизм», а *«шум дождя, ночной шелест листьев — и миллион других вещей».* Руководствуясь этим принципом, его Платонов передает «запах истории» и ее «музыкальное сопровождение» (цокот копыт по городской мостовой; запах булочной; грохот весенней грозы и шляпки дождя на дощатом помосте маленькой железнодорожной станции; тихий шелест ночного наряда юной возлюбленной).

В этих «двух историях» — большой и малой — в наибольшей степени задействованы сам Платонов и его Анастасии. Первая из них, дочь профессора Воронина, соседка по коммуналке и целомудренная первая любовь Иннокентия; вторая — внучка прежней Анастасии Настя, которая появляется в судьбе нового Платонова и которую он предпочитает называть

именем прежней возлюбленной, тем самым утверждая связь времен. Своими голосами, поступками, жизненными предпочтениями и, главное, словесным рядом Иннокентий и обе Анастасии обозначают путь страны от современного эстетства начала XX века до его постмодерного жесткого конца. Отношения Платонова с первой Анастасией определяются несколько изысканно-романтической образностью (*«Анастасия. Удивительное имя — полногласное и нежное одновременно, три «а», два «с»...; «запах ее пшеничных волос»; «целомудрие наших отношений»; «я стал узнавать Анастасию по шагам...»; «рубашка ей очень идет — шелковая, струящаяся с ее острых плеч»; «мы так и не перешли с ней на «ты»»*). Даже юношеское воспоминание о незнакомой гимназистке на катке — *«снежная королева на новеньких коньках Галифакс»* — он предпочел соединить с образом Анастасии.

Если речь идет о Насте-внучке, — то ей сопутствует иной антураж, иные, соответствующие 1999 году, поступки и лексика. Например, назначенное место встречи: для Насти метро «Спортивная», тогда как для Платонова — это «возле Князь-Владимирской часовни». Например, облик очень молодой, но деловой женщины: незаменимая для поездок в тесноте городского транспорта холщовая сумка через плечо с переброшенной кофточкой. Плечи открыты, волосы распущены. На реплику Платонова *«никогда еще не ездил в метро»* отвечает современно и жестко: *«Вы не много потеряли»*. Она пахнет незнакомыми тонкими духами, и Платонов констатирует — *«в прежние времена женщины пахли иначе»*.

Как оказалось несколько позже, Настя учится на популярном в 1990-е годы экономическом факультете, она прагматична, умеет «организовать жизнь». Она заключает рекламные контракты, Насте нравится внимание СМИ и, адаптируясь к новому быту, за приличный гонорар Платонов выступает в нескольких шоу. Но при этом и новая Анастасия не лишена сострадания и такта. Конечно, ее *«хронотоплес»* — слово, которым она определила записки Платонова — заставляет прочувствовать как самого Иннокентия, так и читателя то расстояние, которое отделяет Платонова от прежней жизни.

Но все дело в том, что в восприятии Платонова образ Насти наслаивается на образ прежней Анастасии («*волосы, походка — все как у Анастасии*»; «*сквозь тонкий Настин парфюм пробивался запах волос Анастасии*»; «*у нее улыбка как у Анастасии*»; «*издали увидел Настю — хрупкая, с зонтиком, похожая на статуэтку*»). Это констатирует и сама Настя: «*Он любит меня двойной любовью — к бабушке и ко мне*».

Показательно, что «вчерашний человек» Платонов, внутренний облик которого составляет все то же «модерное» эстетство Серебряного века, за полгода совместного существования с Настей предельно сближает ее с прежней Анастасией. Той, которая, прожив более девяноста лет и умирая, будет страдать от мысли, что сама нечаянно «заказала» Зарецкого, то есть подтолкнула Платонова к мести за расстрелянного отца. Истинная и милосердная любовь Насти неоднократно проявит себя в супружеской жизни с Платоновым, но главное — она начнет мыслить и оценивать мир в одной музыкальной гамме с «Платошей»: «*Как редко сейчас поют утренними голосами. Можно сказать, что и не поют. Грамотное звукоизвлечение, профессиональное, только волшебства нет. Нет утра*». И хоть Платонов в конце концов решит, что сравнивать юную Анастасию с прежней не стоит, но первичное сравнение, по-видимому, станет определяющим в жизни обеих — его жены Насти и дочери Анны, которая должна родиться в скором времени. Связь времен и здесь обязательна.

Таким образом, «метафорой смыслов» в романе Водолазкина «Авиатор» выступает не столько история Иннокентия Платонова и двух его Анастасий, сколько мысль о непреложности человеческих устоев, которые могут подвергаться сомнению в разных пластах времени, но остаются нетленными в любой эпохе. Что касается самого Платонова, то он остается Авиатором-Икаром, пришедшим в сознание постмодерного времени из времени романтиков начала XX века, похожих на тех мечтателей, которых в пору его юности в русской живописи запечатлел А. Дейнека («Будущие летчики», «Краснокрылый гигант», «Гидроплан», «Парашютисты над морем»). Показательно, что на полотнах этого художника даже спортсмены-бегуны,

футболисты-вратари и теннисисты представлены стремительно взлетающими или взлетевшими.

Снова обратим внимание на обложку книги: авангардный художник М. Шемякин, поместив Платонова-Лазаря в подтаявшую ледяную глыбу, предлагает ему выйти в мир изломанных линий нового времени, в котором красота юности будет дарована старостью, а еще не родившейся дочери предстоит какая-то «другая» жизнь. В условном пространстве земной тверди, на плитах-скрижалях которой начертаны памятные Платонову символы и даты, ему — Робинзону — предстоит новый этап познания себя в мире. Ориентиром может служить маяк на дальнем плане рисунка, малой вертикалью направленный в небо.

БРИСБЕН (2018)

Брисбен — точка на карте далекой Австралии. Но, говорит Водолазкин, — «К городу Брисбену... роман не имеет никакого отношения, иначе я не назвал бы его так. Брисбен — это символ того, что находится на другой стороне земного шара, цель мечтаний, усилий, которая, конечно же, недостижима».

Это роман о Художнике, книга о таланте и творчестве, «моцартианстве», за которое расплачиваются жизнью. В общем списке самых известных произведений о людях искусства (Р. Роллан «Жизнь Бетховена»; Т. Манн «Патетическая симфония»; Д. Мережковский «Воскресшие боги, или Леонардо да Винчи»; С. Моэм «Луна и грош»; И. Стоун «Микеланджело. Муки и радости», «Ван Гог. Жажда жизни»; Л. Фейхтвангер «Гойя, или Тяжкий путь познания») книга Водолазкина «Брисбен» занимает особое место. В первую очередь, это относится к стилистике и композиции произведения. Герой романа талантливый музыкант Глеб Яновский, который, виртуозно играя на гитаре, соединяет «Альбини и Баха» с мелодикой украинского и русского фольклорного распева («Ніч така місячна»; «Летят утки»). К тому же, он предлагает особую манеру исполнения: «гудит», сопровождая гитарное звучание пением с закрытым ртом, создающим необычный музыкальный эффект.

Еще одна особенность: в этом произведении герой выступает не столько как объект биографического и профессионального исследования, сколько как медиатор — он переводит слова в музыку и облакает музыку в словесный ряд. Механизм этого взаимопроникновения и личность исполнителя в этом действе составляют главную тему сюжета. Оригинальность книги состоит и в том, что, по мнению критиков, роман написан «ради самого текста» и «ради его звучания» (Г. Юзефович). То есть текст как музыка, музыка как элемент повествования становятся основой лиризованного рассказа о жизни и творчестве нашего современника Глеба Яновского. Музыкальность и певучесть этого текста, в котором могут рифмоваться части слов и звуки, богатство интонаций — от возвышенного пафоса до иронии и самоиронии — погружают читателя в мир высокого творчества и в душу героя.

Роман в чем-то автобиографичен, потому что писатель тоже Художник, а отстраненное «он» в определенный момент повествования переходит в напряженное «я», и читатель погружается в эмоционально-философскую сферу самого автора, а не его нарратора. В произведении можно выделить черты притчи о сущности таланта и о его предназначении, а также черты биографического сюжета о мальчике, потом юноше из города Киева, высшее образование получившего в Санкт-Петербурге, но ставшего пассионарием и человеком мира. Его дарование оказалось уникальным, а расплата за талант оглушительной. Поиск, ошибки, «нетерпение сердца» дали возможность взлета, но одновременно и падения, когда мозг Глеба постепенно отказался улавливать звуки, а голос и руки их воспроизводить.

Полифонический сюжет романа

В прозе, которая предпочитает лирический сюжет, крайне трудно выделить главный и второстепенный событийный ряд. Но если учесть, что в «Брисбене» происходит симфонизация настроений, то можно утверждать: лирическая тема просветленного детства (киевские эпизоды жизни Глеба) в сочетании с темой взросления и познания мира (Петербург, филологический факультет университета, любовь и обретение себя), проникая друг в друга и преобразуясь,

выливается в общий трагедийный мотив предназначения таланта и его реализации. «Черный человек» Моцарта (болезнь Паркинсона) настигает гитариста-виртуоза Яновского в момент международного признания и лишает его главной возможности диалога — общения с людьми посредством музыки. Эта тема усугубляется смертью приемной дочери Веры и «ощущением конца». В общем контексте многочисленных бытовых и душевных проблем героя разлука с музыкой означает не просто конец карьеры, а конец жизни. Когда-то сделанное им обобщение — *«моцартовский Реквием был для него не описанием ухода, а самим уходом; не изображением страдания, а собственно страданием»* — в судьбе Глеба реализуется полностью. Но если говорить о законах жанра и особенностях литературного воплощения трагической темы, то в соответствующем произведении трагедия всегда сопряжена с катарсисом. Просветлением и очищением Глеба-музыканта и человека становится Брисбен. Этот город, бывший для его матери притягательным миражом и «раем», путешествие к которому закончилось трагедией, для верующего христианина Глеба также становится омофором — «покровом Богородицы», укрывающим страждущих.

Итак, последнее *«andante cantabile»* в лондонском Альберт-холле закончилось только вступлением симфонического оркестра, которым дирижировал «великий Санторини». Маэстро Глеб Яновский не смог играть и сопровождать музыку голосом (*«Из полуоткрытого его рта не раздается ни звука, по щекам текут слезы... Глеб молчит»*). Но это «беззвучие», которым, конечно, определен конец карьеры музыканта, чуть позже возвращает его в детское воспоминание о крутой тропинке с обрыва. Двухлетнему Глебу страшно, он на руках у матери и чувствует, как ей тоже страшно. Он хочет сказать, что «может быть, не надо вниз», но слов нет, а «других путей не предвидится». Ирина тяжело дышит и ладонью закрывает от ребенка пропасть, и в этот момент Глеб слышит «свою» музыку: *«Звучит музыка, рожденная ритмом этого нелепого и грозного спуска»*. Как в далеком детстве, ему и теперь предстоит «грозный спуск». И снова, как и тогда, над обрывом-пропастью

окажется *«неизвестная»* как *«впередсмотрящий»*. Но музыка все равно остается с Глебом, в конце концов, сказано в книге, — *«идеальная музыка — это молчание»*.

Интонационно-музыкальный сюжет в романе «Брисбен» соединяется с рассказом о герое-современнике; узнаваемые приметы места, времени и характерные черты людей периода исторического излома и «майданной действительности» представлены в романе узнаваемо, художественный хронотоп произведения довольно объемён. Первый этап жизни героя определяется 1970—2000 годами; ими обозначено время-пространство от первого прикосновения к инструменту, сначала к домре, до первого успеха гитариста Яновского. Преимущественно это киевско-ленинградский периоды детства и студенческой юности, мемуарная часть повествования (*«Стоял удивительный киевский июнь — с теплыми вечерами, лодочными прогулками по Днепру и первыми купаниями»*; *«Глядя на громаду (ленинградского) моста, он понимал, что эти ночи запомнятся навсегда, и сердце его сжималось от будущих воспоминаний»*). Главы о втором этапе жизни всемирно известного музыканта Яновского (2012—2014 гг.) написаны от лица Глеба, но не «вослед» рассказу о детстве-юности, а сопоставляясь с ним. Тем самым усиливается ощущение непосредственного участия в жизни героя и читательского соучастия в его судьбе. Главы обеих частей романа чередуются, сменяя друг друга, создавая особый тип композиционного полифонизма.

Стратегия литературного изложения материала напрямую зависит от типа сюжета. Если предполагается событийно-описательный сюжет, то в этом случае на первый план выдвигается фабульное действие с его линейно-последовательным изложением происходящего. Лиризованная проза, в которой отдается предпочтение эмоциональному переживанию, делает конкретные события жизни героя второстепенными, как бы «нечаянно» выхваченными. Это дает возможность войти во внутренний мир автора-повествователя, сделать этот мир особенно важным, а само расположение фрагментов, ориентированное на усиление эмоции, заставляет говорить не столько о сюжете, сколько о композиции произведения. В романе «Брисбен»

полифоническое, многозначное и, главное, многозвучное сочленение фрагментов — главная составляющая общей архитектоники текста.

Отметим, что в «Авиаторе» уже был опробован этот прием: сплетаясь в один узел, тема смерти и воскрешения Платонова реализовалась в отрывочных записках самого героя и его окружения (Настя-Анастасии, врача с немецкой фамилией Гейгер, которая, чтобы подчеркнуть интонационное ее значение, переводится как «скрипач»). Показательно, что в заключительных фрагментах этого романа оказалось неважным, кто делает очередную запись, вопрос «почему этому человеку была дана такая судьба?» становится общим, а отдельные записи безымянными. В романе «Брисбен» слово «полифония» встречается часто. То безотносительно к стилистике текста, только как отдельный момент интеллектуальной жизни семьи Глеба (*«Катя помнит. Подходит к книжному шкафу и берет наугад книгу. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского... полифония твоя здесь»*); то знаковым элементом к пониманию стиля (*«Понимаешь, в жизни одни события уравниваются другими. Одна и та же мелодия может прозвучать вначале в миноре, а затем в мажоре и наоборот»*). Но если в «Авиаторе» полифонизм имел отношение к тематике произведения, то в «Брисбене» — к звуку и голосу, то есть к эмоциональному переживанию отдельных дат и событий. Но, выдвигая на первый план звукоряд, воспроизведение и поглощение авторской эмоции, Водолазкин предлагает читателю особенно сложный синтез описания и эмоционального переживания. Нужное многозвучие текста достигается благодаря интонационному сочленению фрагментов по принципу гармонии и конфликтующих с ней диссонансов. Активное использование имен композиторов, названий произведений, их жанровых именованных и терминов исполнительской практики — все это усиливает общий эффект симфонизма. В этом случае слово подчиняется звуку, лирически-отстраненная интонация сменяется трагически-напряженной и, как это бывает в классической музыке, на первый план выходят не факты из жизни героев, а общечеловеческие ценности: жизнь, смерть, вера, любовь, бессмертие.

Его характер, по мнению некоторых критиков, «не выписан», считается, что в образе героя нет той глубины, которую предполагает обращение автора к традиции психологической школы анализа, следование которой блестяще продемонстрировала литературная русская классика. Но «Брисбен» — явление *пост-постмодернистской неоклассики*, важной составляющей которой является ассоциативно-аллюзийный ряд сюжетного действия, объединяющий собственно текст с подтекстом. Последовательное описание внутреннего состояния героя и его поступков в этом случае неуместно. «Недостающие элементы в рассказе, — писал А. Чехов, впервые вводя подтекст, — читатель добавит сам». Стратегию пунктир-характеристики Геба Яновского можно объяснить еще и тем, что этот герой воспринимает мир как многие варианты созвучий и аккордов, из них и составляется «мелодия» его характера. Она зависит не от конкретных дат и поездок, наполняющих жизнь Глеба, а в большей степени от тех музыкальных пассажей, которые он исполняет в данный момент.

Такому персонажу, как Глеб, необходим и должен быть свойствен момент не «внешнего», а «внутреннего» хронотопирования мира, закономерно поэтому, что автор «Брисбена» постоянно обращается к *памяти* своего героя как к тому пространству, в котором располагаются не сами события, а *воспоминания* о них. Воспоминания всегда непоследовательны и дробны, но мозаичная картина, созданная из них, может претендовать на цельность, позволяющую войти во внутренний мир героя. Именно так оформляется душевный и потаенно-личный «микромир» Глеба. Но тот же Глеб Яновский не чуждается людей; замкнутость, столь свойственная человеку искусства, в его варианте судьбы не превращается в абсолютное одиночество. Как следствие, читатель знакомится еще и с «макромиром» героя: он знает о влюбленностях и большой любви Глеба; о его взаимоотношениях с бабушкой, дедом Мефодием и отцом Федором; вместе с героем знакомится с городами Европы и образом жизни европейцев (например, немецкой семьи Катарини). Что удивительно, но при всей пунктирности

характеристик, предложенной автором, читатель вполне представляет и колоссальный «мегамир», то есть Космос и Вселенную Глеба Яновского, где на первый план выходят духовные начала жизни, «эра милосердия» и высокое служение таланту.

Отметим также, что Глеб Яновский оказался еще и мультикультурным героем. Можно утверждать, что этот персонаж, в первую очередь, стал тем образом, который органично воплощает в себе концепт «мирного сосуществования наций на основе естественно сложившегося уклада» (Л. Хабибуллина, А. Виноградова). Наверное, также не случайно Глебу дана фамилия, восходящая к роду Гоголей-Яновских и к фамилии очень известного украинского советского писателя Юрия Яновского. Совмещение двух языков и культур в конгломерате одного таланта — это и есть Глеб Яновский, созданный Водолазкиным. В его понимании украинское «прикро» легко переводится русским «досадно»; когда Федор просит сына называть его «та-том», Глеб соглашается, хоть и знает: *«Мало кто в Киеве так называл отцов»*. На негативно-ругательного «москаля» он реагирует точно так же, как на «собаку», которая, в отличие от русского языка, присутствует в украинском как особь мужского рода, считая, что подобные коннотации обусловлены либо исторически, либо мифологически и зависят от конкретных социально-исторических предпосылок. Что касается общечеловеческих ценностей, то они едины и поэтому отец, который был родом из Каменец-Подольска, женился на матери Глеба, которая родилась в Вологде, и оба они встретились, будучи студентами Киевского института гражданской авиации.

Глеб как непреложная «часть целого» чувствует себя «своим» как в украинском Киеве, так и в российском Санкт-Петербурге. Не случайно также он предельно сближает и «рифмует» знаковые социальные потрясения российской и украинской современной истории. А именно — ленинградскую версию событий 1991 г., когда отправился на Исаакиевскую площадь, чтобы защищать новую власть; и киевские события 2014 г., когда наблюдал Майдан и осознал трагедию губительного раскола. Трезвый вывод о том, что *«тысячи рискуют жизнью для того, оказывается, чтобы в итоге несколько господ*

за бесценнок приватизировали скважины», определит его отношение к происходящему. Трещина, уже существующая между представителями одного славянского этноса, отзывается в нем больно и долго («— Скажи, братику, ти Україну хоч трохи жалієш?.. В тебе серце не болить? — Болит. Россия и Украина для меня — одна земля. — Для нас — не одна»).

Идея всеобщего мирового и культурного пространства в романе «Брисбен» постепенно становится «личной историей» Глеба. Как носитель общекультурного кода и, отвечая на запрос времени, он объединяет классическую и современную музыку. Явно предпочитая классику, выступает вместе с Полом Маккартни, Элтоном Джоном, Миком Джаггером и Шинейд О'Коннор. Эмигрировав в конце 1990-х на родину жены в Германию, он обретает себя на концертных площадках в больших городах Европы и США (Мюнхен, Дрезден, Лондон, Париж, Нью-Йорк). И если родители его немецкой возлюбленной, а потом и жены Катарины воспринимают Глеба «другим» и не близким себе, то со временем супружеский союз Катарины (Кати) и Глеба оказывается формулой взаимопритяжения и «прорастания» как отдельных людей, так и отдаленных друг от друга наций и культур. Главными обобщениями, которые Глеб Яновский делегирует миру, можно считать: «...музыкальное проистекает из человеческого»; «Стяжи мир, и тысячи вокруг тебя спасутся...»

Форма и метод Современный читатель, уже привыкший к фрагментарному повествованию как форме отражения хаоса и литературному концепту отрицания и насмешки над прошлым, не найдет постмодернистского «стёба» в романе «Брисбен». Причем — констатируя в романе фрагментарность и видимую «рыхлость» сюжета. Нет в «Брисбене» и пародийного пафоса, хотя переключки со многими литературными биографиями великих предшественников безусловно присутствуют. Нет чувства абсурда или приближения ко всеобщему краху и к тому, что называют «концом истории». Нет и жесткого гротеска, который искажает, унижает и уничтожает то, что есть, и то, что было дорого. И хоть этот роман содержит активный исторический код, но это не псевдонаучная мистификация. В «Брисбене» присутствует

довольно много конкретных исторических дат, но они не корректируют современную историю, а только вводят читателя в наш неустойчивый мир. И если Глеб потрясен событиями на киевском Майдане, если он осознает бессмысленность и трагизм происходящего, то уже традиционная для постмодернизма «травма истории», которая должна воздействовать на личность героя, в книге Водолазкина отсутствует. В ней есть другое: герой как отражение своего времени (путанного и незавершенного) и талант как символ такого времени («странного» в своем эксперименте и обреченного на короткий взлет).

Один из интернет-обозревателей назвал метод изложения материала в «Брисбене» «лукавым постмодерном». Но то, что в журналистской практике может определяться авторским тропом, в литературоведении имеет и несколько иную коннотацию. Литературный постмодернизм и пост-постмодернизм — понятия рыхлые, многоуровневые и, к тому же, заостренные не на «всеобщее», а на индивидуально-авторское их восприятие. Когда стало очевидным, что наступила усталость от «чернушного» и уничижительного отношения ко всему, что происходит, появилось желание иными способами осмыслить «новую реальность». Наверное, точкой отсчета стал «Манифест метамодерниста» Люка Тёрнера (2011), который, констатируя турбулентность современного мира, заявил спокойно: «Мы признаём, что колебания — естественный миропорядок». Как следствие, реалистическое, исследовательское начало вновь ворвалось в искусство, и в литературоведении появился ряд понятий: неореализм, постреализм, трансметареализм, сентиментальный натурализм (романтизм). Многие из названных определений используются сейчас как в анализе произведений, тяготеющих к традиционализму, так и в оптике познания новых, цифровых изданий. Свою нишу занимает массовая беллетристика, которая усвоила стилевые (игровые и жестко экспериментальные) уроки постмодернизма, но, понимая, что среднестатистический читатель тяготеет к познавательной узнаваемости современного мира, предлагает им эту возможность. Как говорят исследователи, «на бессознательном уровне» продолжая традиции русской классики с её гуманизмом» (Н. Иванова). Таким образом,

не утрачивая связей с некоторыми формообразующими элементами постмодернизма, новые авторы нацелены на другое. «Пост-постмодернизм с человеческим лицом» в формулу хаоса вводит естественные человеческие эмоции, сопровождающие время хаоса, или «транзитное время». Интонация таких произведений чаще всего лирически-грустная, потому что сам автор и его читатель испытывают реальную боль, наблюдая суетливость и абсурдную нелепость многих событий.

«Брисбен» написан в этом ключе. При всей кажущейся хаотизации текста в книге есть свой жизнеутверждающий стержень. Он — в лирической интонации принятия мира как подвижного (а не однозначно застывшего) пространства и времени. Судьба обыкновенного человека и гения подвержены коррекции конкретного исторического периода, но во вселенской формуле мира все едины: в любом историческом времени каждому дано право на взлет и каждого подстерегает падение. Неореализм, войдя в модель Вселенной Водолазкина, в «Брисбене» воспринимается как дань классической традиции, как изображение непосредственно происходящего, отсюда и острая тема столкновения «заплутавшего героя» с новой и малопонятной ему действительностью. Мотив деятельного сочувствия и милосердия, ставший сквозным во всех романах Водолазкина, в его «Брисбене» звучит особенно остро, потому что в данном случае он связан с судьбой особо одаренного человека.

Что касается философского осмысления таланта, то «моцартианство» в интеллектуальном романе Водолазкина, в первую очередь, восходит к пушкинскому прочтению гениальности как предначертания судьбы и таланта, обращенного в будущее («Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь»). Но есть в этой книге и другая нота — нота случайного, непредвиденного восхождения. Она ассоциативно резонирует с темой Антонио Страдивари и Джузеппе Гварнери (дель Джезу), осмысленной Аркадием и Георгием Вайнерами в романе «Визит к Минотавру». Здесь тема зависти Сальери (Григория Белаша) к признанному взлету Моцарта (скрипачу-виртуозу Льву Полякову) соседствует с темой «случайного восхождения», которая звучит в романе пронзительным аккордом. Кто может объяснить,

почему скрипки Страдивари были оценены и востребованы даже его современниками, тогда как скрипки Гварнери и его исполнительское мастерство не принимались всерьез? Почему один выдающийся мастер имеет дом, семью и признание, а другой — нищ, бездомен, греется у случайного костра и подвергается насмешкам бродяг? В «Брисбене» эта проблема разрешена с позиций философского смирения: человеку дано знать свое прошлое, видеть себя в настоящем, он не может познать будущее, но у него есть Вечность. Утешая отчаявшегося Глеба, об этом в средневековой часовне в Риме говорит ему «маленький, седой» отец Нектарий. Когда-то всеублажающая Вечность разрешила судьбу Гварнери, она же провидит и судьбу Глеба. А пока — *«вместо долготы дней тебе будет дана их глубина»*.

Констатируя тот факт, что повествовательная манера Водолазкина многообразна и полиструктурна, отметим, что в ней присутствуют как стилизации архаического летописного слога, так и наступательный ритм современного слова (от литературной его формы до, реже, медийного сленга). Многообразны и жанровые предпочтения писателя: его «не исторический роман» и «не историческая хроника» могут соседствовать и в чем-то сочетаться с современной лиризованной прозой, которая погружает читателя в сферу эмоциональных переживаний автора.

Объединяющим фактором всех художественных текстов Водолазкина является фактор Времени: конкретно-исторического и бытийного (иногда житийного). Это вселенское время формирует особый художественный хронотоп произведений писателя, благодаря которому судьбы его героев прочитывают сквозь толщу времен — от библейского, средневекового до наших дней. В таком контексте каждый помысел и движение человека приобретает особый, «вечный», давно атрибутированный нравственно-этический смысл, а неприятие старых (но не устаревших) истин лишает его «диалога с предками» и делает парией.

Современный постмодернистский хаос кодовым знаком сегодняшнего мира в произведениях Водолазкина не является. Тем не менее, констатируя узнаваемую неустроенность сегодняшнего существования, писатель использует некоторые внешние

приемы отражения непорядка. Но то, что стало отчаянием и «стёбом» постмодернизма, неприемлемо для Водолазкина. В первую очередь потому, что он говорит о сиюминутной истории как части извечной человеческой истории, в которой каждому из нас дана возможность либо отстоять право быть личностью, либо погубить в себе личность.

АНДРЕЙ МАКИН (1957)

Андрей Ярославович Макин — французский прозаик и драматург русского происхождения. Его творчество рассматривается в пространстве двух культур: французской и русской как явление билингвизма и современной метапоэтики. Он родился в Красноярске, его детство связано с Пензой, согласно легенде, он — внук французской эмигрантки, жившей в России с 1917 года и познакомившей его с французской культурой и языком Франции. Макин окончил филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, преподавал в Новгородском педагогическом институте. В 1987 году по программе обмена учителями выехал во Францию, где попросил политического убежища и получил его. Во Франции он проделал путь от бездомного ночлежника в склепе на кладбище Пер-Лашез, до признанного писателя. Сейчас Макин известный в Европе автор, его книги издаются большими тиражами на многих иностранных языках. Он Лауреат Гонкуровской премии и Премии Медичи (1995); избран членом Французской академии (2016) и награжден церемониальным оружием (шпагой).

Довольно долго Макин как писатель не был известен во Франции. Своим первым крупным успехом он обязан «Французскому завещанию» — четвертому роману, опубликованному в 1995 году. С тех пор этот автор считает себя французским писателем, все его последующие произведения написаны по-французски, но, как отмечают критики, большинство его книг в той или иной мере связаны с Россией. Это, помимо «Французского завещания», «Дочь Героя Советского Союза», «Время реки Амур», «Преступление Ольги Арбелиной», «Реквием по Востоку», «Земля и небо Жака Дорма». Таким образом, с именем и творчеством Макина связано понятие «дву-

язычное лингвистическое сознание», ценность его литературной деятельности определяется обращением не только к французской, но и к классической русской традиции.

По мнению критиков и литературоведов, все романы Макина могут быть прочитаны как единый текст; его проза имеет четко выраженные общие черты как сюжетной, так и интонационной логики (М. Рубинс). Как и в варианте творчества Водолазкина, важной составляющей произведений Макина выступает *лирическое настроение* (в данном случае оно еще и ностальгическое), да и сам Андрей Макин неоднократно повторил: чаще всего он пишет об узловых моментах истории советской страны XX века. Причин несколько: а) стремление понять, чем было его русское прошлое и как оно соотносится с французским настоящим; б) желание пробудить и утвердить французского читателя в его интересе к современной России; в) констатация того, что в его жизни Россия остается настолько огромной, «что она одна представляет собою весь мир».



Андрей Макин

Понятия «переход» и «обретение себя в неизвестном новом пространстве» связано у Макина с положением иммигранта и, как любой человек, утративший чувство корней, он ощущает свое положение «между» как испытание и причину для диалога. Этот «диалог» и составляет мультикультурный контекст творчества Макина, как следствие — доминирование в прозе писателя многих признаков «переходного» художественного сознания.

Понятия «переход» и «обретение себя в неизвестном новом пространстве» связано у Макина с положением иммигранта и, как любой человек, утративший чувство корней, он ощущает свое положение «между» как испытание и причину для диалога. Этот «диалог» и составляет мультикультурный контекст творчества Макина, как следствие — доминирование в прозе писателя многих признаков «переходного» художественного сознания.

ФРАНЦУЗСКОЕ ЗАВЕЩАНИЕ

(Testament francais, 1995)

Сюжетной основой этого романа стали воспоминания, а единство повествования о детстве, отрочестве и возмужании главного героя (Алексея) поддерживается не линейно, а «логикой памяти-воображения» (В. Пестерев). «Французское завещание» можно рассматривать в контексте традиций семейной хроники, романа воспитания и романа о художнике. И все же оригинальная сторона произведения состоит в том, что

автором предложена *трансформированная* традиция. Читателю дана не автобиография, а псевдобиография (т. е. придуманное жизнеописание); не история таланта или гения, а пробуждение литературного таланта как этап взросления; повествователя интересует не столько подлинная русская или французская реальность, сколько действительность литературно обработанная, т. е. авторская или национальная ее метафора. На первом плане книги оказывается не жизнеописание героя, а время литературно-эстетического осмысления жизни и в этом Андрей Макин может выглядеть последователем модернистов. Но «метатекст» и «металитертурность» Макина как писателя переходной эпохи восходит и к экспериментам постмодернистов, так как мир-хаос и неустойчивая (неустоявшаяся) действительность последней трети XX века заставляют его видеть свой путь в конкретный исторический период как путь в неизвестность: отсюда мотивы непостижимости бытия и «раскрытия тайн», присутствующие в романе.

Повествование и герой Героем стал ребенок, потом подросток и взрослый Алексей — «олитературненный» образ реально существующего Андрея Макина. Он, рожденный в Сибири и живший с родителями в индустриальном городе на берегу Волги, приезжал на каникулы к бабушке, затерявшейся в сибирской глубинке. Бабушка Шарлотта была необыкновенной: в ней текла французская кровь, и благодаря ее рассказам Алеша в свой «русский мир» ввел мир французский. Он оказался столь притягательным, что, повзрослев, Алексей сделал все, чтоб «стать французом» и поселиться в бабушкиной стране.

Роман, в первую очередь, интересен тем, что написан русским во Франции о себе, своей семье и бабушке-француженке Шарлотте Лемоннье в России. Это приводит к столкновению двух концептосфер «русского» и «французского», по-своему понятого «своего» и «чужого». Читатель должен ожидать погружения в национальные стереотипы, «ключевые слова и ключевые метафоры» (Ю. Степанов) двух культур. Это и случается.

Погружение во «французское» начинается с первых страниц романа. Живя «на краю» непостижимого пространства

России, маленький Алеша часто разглядывал фотографии и газетные вырезки в бабушкином альбоме и уяснил истину, известную, как ему казалось, очень женственным француженкам: *«Эти женщины знали — чтобы быть красивыми, за несколько секунд до того, как их ослепит вспышка, надо произнести по слогам таинственные французские слова, смысл которых понимали немногие: «пё-титё-помм...». Стоило сказать «пётитё помм», и тень отрешенной, мечтательной нежности заволакивала взгляд, утончала черты». Это «petite rotte» («маленькое яблочко») становится для ребенка магическим заклинанием, способным переделать жесткую реальность русской жизни и привнести в нее момент нездешней красоты. В дальнейшем, так понятое «французское» контрапунктом будет присутствовать в жизни Алеши и объяснит его отношение к родине, а также все его поиски и решения.*

Судьба француженки-сибирячки Шарлотты завязана на жестоких русских бедах двадцатого века. Ее жизнь ничем не отличается от жизни миллионов советских людей того поколения, но общая культура бабушки позволяет ей хранить историю страны и свою историю в воспоминаниях, которые она «прячет» в сибирском сундуке. Жизнь Шарлотты похожа на сказку о любви и преданности. Но не только памяти о матери Альбертине Норбер, которая когда-то стала женой русского мужа, но и к России, ставшей родиной ей самой. Благодаря бабушке ее внуку кажется, что если смотреть на мир из заснеженных равнин родины, то Франция должна и может выглядеть волшебной страной и мечтой. В этой очарованности Францией-Атлантидой он проживает детство и отрочество.

Последующее развитие действия в романе связано с тем, что называют «бикультурным» творческим сознанием человека, оказавшегося «между» двух традиций и стран. Мир Алеши на многие годы будет обозначен разгадыванием оппозиции «свой/чужой», а читателю предложат два зеркально отражающих друг друга образа — образ России, созданный француженкой, и образ Франции, созданный русским. Отсюда ряд признаний героя: *«Я видел Россию взглядом француза! Я был далеко. Вне моей русской жизни...»; «Когда я произносил по-русски*

«царь», передо мной возникал жестокий тиран; а французское «tsar» наполнялось светом, звуками, ветром, сверканьем люстр, блеском обнаженных женских плеч»; «Так, значит, я вижу по-другому! Что это — преимущество? А может, ущербность, изъян?»

В дальнейшем образ Алешиной родины конкретизируется многими узнаваемыми приметам советского быта. Рядом с *«белым безбрежьем Сибири»* и бабушкиной Саранзой, *«застывшей на краю степей в глубоком изумлении перед бесконечностью, открывавшейся у ее дверей»*, появится промышленный гигант на берегах Волги с *«полуторамиллионным населением, военными заводами и широкими проспектами, огражденными большими домами в сталинском стиле»*. Этот город, по мнению повествователя, станет воплощением могущества империи, живущей *«во имя светлого будущего»*. Но в нем, замечает герой, не помнят о прошлом, срывают купола церквей а, покоряя Космос, строя речные порты и метро, не замечают общей нищеты и стараются не говорить о сибирских лагерях и их обитателях. Этот город, *«закрытый для иностранцев»*, окажется для Алексея воплощением *«фараоновой важности Сталина»*, который, несмотря на все достижения цивилизации, видится ему сидящим у стола, *«на котором печально горит свеча»*.

Запад, сопоставленный и одновременно противопоставленный родине, у Макина окажется разным. Сначала, в детском сознании, он будет эфемерным и придуманным. *«Обманная мечта»* Алеши воплотится *«во всем французском»*, например, в самих французах с их языком; в Париже с его вокзалом Ранелаг; в воздухе Шербура *«с его соленым туманом, влажной галькой пляжа»*. Но когда взрослый Алексей оказывается в столь желанной Франции, мечта постепенно разрушается, и тогда уже родина в его воспоминаниях оказывается *«мифической репрезентацией»*. Самой пронзительной из них станет воспоминание о *«самоварах»* — так называли вернувшихся с Великой Отечественной войны калечных, у которых вместо рук и ног были культы.

«Самовары!» Так в ночных разговорах отец и его друзья называли иногда солдат без рук и без ног, живые обрубки,

в чьих глазах сгустилось все отчаяние мира». Золотым, отсвечивающим на солнце «самоваром» оказалась душа искалеченных солдат: «...эту-то истерзанную душу люди и звали «самоваром».

Как оказалось, вобрав в себя боль истерзанной войной страны, «француженка» Шарлотта *«подвела всему итог одной картиной: однорукий «самовар» сидит, прислонясь к стволу огромной сосны, и молча смотрит на отблески волн, гаснущие за деревьями...».* Сказав внуку: *«А иногда я говорю себе, что понимаю эту страну лучше, чем сами русские. Потому что столько лет ношу в себе лицо этого солдата... Потому что почувствовала его одиночество там, на озере...»*, — она стала частью русского мира.

По-иному шли к осознанию себя в Европе Андрей Макин и его Алексей. Конечно, по своей тональности «Французское завещание» — это своего рода панегирик Франции. Но в этом проглядывает и заявка писателя-иммигранта на получение пропуска в мир, олицетворением которого являются Париж, Елисейские поля и необыкновенные иностранные слова, вроде Нёйи-сюр-Сен. Отметим, что «французская часть» романа у него прописана тщательно и с огромной любовью, будь то воспоминания бабушки о столице и ее пригородах, о Марселе Прусте в парижском кафе и визите царственной семьи во французскую столицу. Но этому отвечают и внешние причины, не имеющие прямого отношения к герою романа: Макин, попав во Францию, живя в комнате для прислуги и в полной мере почувствовав бездомье, признавался: *«Я делал все, чтобы меня напечатали. Рассылал одну и ту же рукопись под разными псевдонимами, менял названия романов, переписывал первые страницы...»* Его любовь к Франции была оценена Гонкуровской премией и премией Медичи. Но французам, по-видимому, льстила еще одна важная составляющая романа: это мысль о том, что французская бабушка Шарлотта Лемоннье, кроме чемодана вырезок о своем французском прошлом, оставила внуку общекультурное наследство — язык французской нации.

Другое дело, каким оказался воссозданный в романе образ России. Изданная во Франции, книга должна была предложить

читателю набор французских имиджей-стереотипов о России и милую европейцам легенду о загадочной русской душе. Во «Французском завещании» это действительно присутствует: есть пьянство и посконный бабий разврат; есть непонятное, «неприбранное» и национально не осознанное огромное пространство; есть медведь «после долгой зимы»; не обошлось без «русской мадонны» — молодой женщины с ребенком у морозного окна. Но есть и другое: драматический разрыв между французским и российским менталитетом, который особенно чувствуется на последних страницах «Французского завещания».

«Русским концептом» Макина и его Алексея стала *ностальгия*, почти равнозначная патриотизму. И в этом контексте современная Франция обоим представилась «фантомом». Последовало выстраданное откровение: *«Именно во Франции я едва не забыл окончательно Шарлоттину Францию»*, а «французским завещанием» и наследством бабушки оказалась уже не Франция, а страшная правда о рождении и усыновлении Алексея. Он, который, припоминая самое раннее свое впечатление, считал его «французским» (*«солнечный осенний день на опушке леса, и некое незримое женское присутствие, и очень чистый воздух, и пряжа Святой Девы, плывущая в светозарном пространстве...»*), после смерти Шарлотты узнал страшную, но очень «русскую» правду: *«Теперь я понял, что лес этот был на самом деле бескрайней тайгой... А пряжа Святой Девы была не чем иным, как новой, не успевшей заржаветь колючей проволокой. Я гулял со своей матерью на территории женского лагеря...»* Мать звали Мария Степановна Долина, и она просила бабушку *«ничего не говорить ему как можно дольше»*.

Итоговым аккордом лиризованного повествования о России и Франции у Андрея Макина станет признание в странной, вымученной и непонятной европейцам любви к родине, которой определяется русский менталитет: *«Эта любовь была постоянной растравой. Чем открывавшаяся мне Россия была чернее, тем неистовее становилась моя преданность. Как будто, чтобы любить ее, надо было вырвать себе глаза, заткнуть уши, запретить себе думать»*.

Повествовательная манера автора «Французского завещания», в первую очередь, восходит к русской лиризованной прозе конца XIX — начала XX веков. На рубеже этого «давно ушедшего времени» А. Чехов, предчувствуя приход нового, наполнял свои произведения лирической мелодией прощания («*О, как играет музыка! Они уходят от нас... мы останемся одни... Надо жить... Надо жить...*») Эта элегическая интонация стала камертоном и основных парижских произведений И. Бунина, жизненный излом которого был обусловлен эмиграцией. И если модернисты, разрабатывая и утверждая кодекс новой художественности, шли к этой цели уверенно и целеустремленно, то А. Чехову и И. Бунину, принимавшим модерн как закономерную необходимость, хотелось опереться на классическую (реалистическую) традицию. Как оказалось, лирический хронотоп романа Макина укладываются в эту же схему.

Современные исследователи, рассматривая «Французское завещание» в контексте литературы XX века, называют две словесно-художественные традиции, использованные автором. Отмечается ориентирование писателя как на классиков-реалистов русской и французской литературы (Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов, И. Бунин, Стендаль, Г. Мопассан), так и на тех авторов, которые в большей степени тяготели к модерну и авангарду (Г. Газданов, М. Пруст). И все же близость романа Макина произведениям названных предшественников во многом внешняя, «Французское завещание» оригинально по замыслу и воплощению.

Знаковым отличием романа Макина является его подчеркнутая «литературность». Она проявляется как в богатом литературном подтексте книги, так и в имиджевых образах-мифах России и Франции, в создании концептов этих стран на основе индивидуальных представлений (прочитанных книг, воспоминаний бабушки, частного возрастного восприятия «своего» и «чужого»). Таким образом, авторский синтез, предложенный Макином, содержит не только конкретно-исторические реалии из жизни двух стран в XX веке, но, прежде всего, авторское *литературно осмысленное пространство*. Причем такое,

в котором ослаблена функция фактографии, но усилена функция эмоционального переживания. Сказанное подтверждается мнением повествователя, присутствующим в тексте «Французского завещания»: *«...в книгах надо искать не анекдотов, искать надо... проникновенную гармонию видимого мира, которую увековечивает открывший ее поэт».*

Гармония, которую ищет герой романа, рождается из контрапункта Россия — Франция: сумрачная, соответствующая официозным советским будням реальность, соотносясь и одновременно противостоя «французской Атлантиде» («*тупая свирепость толпы*» и «*нимфа со струящимся телом, оплетенным извилистыми стеблями*»), формирует мир подростка, который можно назвать литературной фантазией и миражом. Этот мир исчезнет во взрослой жизни Алексея, но, тем не менее, он помогает сформироваться характеру, нацеленному на поиск гармонии, а не глобального презрения к собственной родине.

С писателями И. Буниным и М. Прустом Андрея Макина роднит фрагментарное письмо, культ искусства как главной составляющей жизни, а также утверждение литературы как особой и подлинной реальности. В качестве основной темы произведения у обоих авторов выступает не сама жизнь в ее осязаемом и видимом варианте, а творческий процесс постижения жизни с помощью знаний, фантазий и литературного владения словом. Как и у М. Пруста, в «Завещании...» Макина присутствует еще и синдром «утраченного времени». Но если у французского модерниста он связан с «непроизвольной памятью» и «потокосознанием» (в данном случае с потоком ощущений), то у Макина «непроизвольный поток» отсутствует — вкус жизни Алеши формируют конкретные рассказы бабушки и реальная жизнь советской страны.

Совершенно очевидно, что на создателя «Французского завещания» повлиял И. Бунин. Пристальное внимание Макина к творчеству этого автора уже неоднократно подтверждено. Интерес Макина к наследию писателя не был чисто литературным, творческим: кроме этого, он написал и защитил в Сорбонне диссертацию «Поэтика ностальгии в прозе Бунина». Что касается поэтики и стиля, то прием «свободного потока

ассоциаций», свойственный И. Бунину-создателю «Жизни Арсеньева», он считал высшим проявлением бунинского таланта. Этот же прием, «выхваченного фрагмента жизни», но усиленный магией фотографического снимка, оказывается художественной составляющей «Французского завещания».

Отметим также особое отношение Бунина и Макина к мимическому компоненту текста. Бунин любил скрупулезно описанные бытовые подробности, которые сопровождались «тихим» эмоциональным переживанием, благодаря которому читатель должен был воспринимать бытовое в контексте лирического. Макин прибегнул к экфрасису — введению в текст литературного произведения *фотографий*, наделив их особой магической силой. Снимки предлагают читателю оптику «второго зрения» и с помощью этой «оптики» фиксируются отдельные мгновенья не придуманной жизни, начиная с дам из прошлого века и до женщины в мужской ушанке и в ватнике, явно выпадающей из «французского списка». Но все они дополняются воображением мальчика и формируют его волшебный мир.

Фотография — всегда — это нечаянно выхваченный фрагмент какой-то истории, но по всем законам типизации из фрагментов нельзя создать целостную картину. В романе Макина, как оказалось, — можно. В первую очередь потому, что ряд разрозненных и разведенных во времени снимков попадает в пространство памяти, а память нелинейна, в ней всегда есть пробелы. И череда фотографий из бабушкиного сундука стала для Алеши тем материалом, из которого выростала его индивидуальная история, лакуны этой истории заполнялись фантазиями ребенка, а потом подростка. В импрессионистическом тексте, одним из вариантов которого является «Французское завещание», всегда существует зияние недосказанности, провоцирующее на домысливание ситуации. В общем контексте романа Макина это нестандартное додумывание оказалось школой творчества — так оформлялся талант самого Андрея Макина и его *alter ego* Алеши. Так оформилась и особая метафорика «Французского завещания» — опосредованный прием характеротворчества, когда формирование человека происходит «через» и «при участии» фотографии. Напомним, что

именно фотография матери Алексея, погибшей в сибирских лагерях, перевернула его уже как будто выстроенный мир.

Синтез литературной формы, предложенный Макином, развивает и подтверждает озвученный тезис о конгломеративной природе произведений переходных периодов. Тяготение к изысканной манере И. Бунина, который реализм сделал импрессионистичным; использование уроков М. Пруста, предложившего эстетство модернистского слова, в условиях современного «конца и перехода» помогло Макину создать свою формулу контрапункта и эфемерной гармонии. Можно утверждать, что, исходя из традиций модернистской прозы начала XX века, развивая и во многом и изменяя их, Макин создает свой *лирико-эпический* текст, посвященный поиску человека себя в непростом мире; эстетство в этом процессе играет не последнюю роль. Но в турбулентном и диссипирующем мире переосмысление того, что было гармонией, неизбежно, и в текст «Французского завещания» врывается постмодернистский комплекс отрицания. На тематическом уровне это картины глухой и голодной русской провинции, уродство политической системы, покрывшей собственную страну лагерями смерти. На поэтическом — «*ocriture*» (особый тип написания) Ж. Дерриды позволил Макину создать многоярусную диалогическую форму современного романа, в котором нет и не может быть однозначного решения судьбы современного «заплутавшего» героя.

Итак, синергетическое сознание современной прозы подтверждается и романом Андрея Макина «Французское завещание». В варианте этого писателя — подчеркнутой «литературностью» его книги; ее богатым интеллектуальным подтекстом, побуждающим к трудным размышлениям; опосредованной характерологией; фрагментарностью, обозначившей распад того, что казалось целым. В этом произведении есть отсыл к устоявшимся предпочтениям автора (например, к классике), но присутствуют и эксперименты с современными художественными течениями и стилями. Но главное, во «Французском завещании» запечатлен трудный путь к себе и в «никуда» человека, подверженного бесконечным флуктуациям.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛЫ

1. «Рубежное» состояние культуры, характеристика «рубежа» и «перехода» конца XX — начала XXI вв.
2. Понятие о переходности как факторе развития литературы.
3. Основные показатели литературы переходных периодов.
4. Теории «рубежа» и «перехода» в современном литературоведении.
5. Гештальт-теория и теория взрыва: понятие о накоплении и обновлении эстетической энергии.
6. Понятия «хаос» и «переориентирование» в синергетике.
7. Корректирующие механизмы в литературе и культуре переходных периодов.
8. Человек в ситуации нестабильного времени, его поиски и ошибки.
9. Герой интеллектуальной литературы названного периода.
10. Персонажи «мидл-литературы» и «масс-литературы»: сходство и различия с героями интеллектуальной литературы.
11. Признаки «усталости форм» в английской литературе второй половины XX века.

12. Показатели «кризиса» и «хаоса» в американской литературе второй половины XX века.

13. Векторный разброс в художественной культуре Британии и США второй половины XX века.

14. Проявление «рубежного сознания» в литературе Британии конца XX — начала XXI вв.

15. Оформление «переходных» форм в американской литературе конца XX — начала XXI вв.

16. Мультикультурализм как общекультурное и литературное явление начала XXI века.

17. Особенности развития мультикультурализма в британской и американской литературах.

18. Художественный синтез как показательный фактор литературы переходного времени.

19. Мейнстрим и маргинальные формы литературы в культурной жизни Великобритании и США.

20. Постмодернизм и формы пост-постмодернизма в английской и американской литературах.

Творчество Джона Фаулза («Женщина французского лейтенанта»)

1. Книги Дж. Фаулза в новейшей английской литературе.

2. «Антивикторианский роман» как форма постмодернистского приема («Женщина французского лейтенанта»).

3. Запреты и табу английского общества в современном писателю мире.

4. Экзистенциальные мотивы в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта».

5. «Свобода» и «страх свободы», реализованные в образах романа «Женщина французского лейтенанта» (Сара, Чарльз, Эрнестина).

6. Постмодернистский эпилог в художественной системе романа Дж. Фаулза.

Творчество Айрис Мёрдок («Черный принц», «Книга и Братство»)

1. Творчество А. Мёрдок в новейшей английской литературе.
2. Основные романы А. Мёрдок и поиски стиля, соответствующего времени «перехода и обновления».
3. Роман «Черный принц» в творческом наследии А. Мёрдок.
4. Тема искусства и позиции художника в ситуации «излома традиции» в романе «Черный принц».
5. Тема любви и ее связи с искусством в романе А. Мёрдок.
6. Шекспировский модус романа «Черный принц».
7. Экзистенциальное в характерах основных героев романа.
8. Проблемы Локсия и Аполлона; Гамлета и Черного Эроса в романе «Черный принц».
9. Пост-постмодернизм и «новый реализм» романа А. Мёрдок «Черный принц».
10. Социально-философская проблематика романа А. Мёрдок «Книга и Братство».
11. Роман «Книга и Братство» в творческом наследии А. Мёрдок.
12. Герои в состоянии потерь; несостоявшиеся судьбы молодых интеллектуалов в романе.
13. Миф и «реальный миф» в книге А. Мёрдок.
14. Образы главных героев романа «Книга и Братство» (Краймонд, Роуз, Джерард, Дженкин, Тамар).
15. Новый реализм и постмодернистский хаос в структуре романа.

Творчество Иэна Макьюэна («Амстердам»)

1. Интеллектуальный роман Иэна Макьюэна в современной английской литературе.
2. «Разбалансированный мир» и его последствия в книге «Амстердам».

3. Приоритеты психологического анализа в романе И. Макьюэна.

4. «Психологическая дисфункция» характеров главных героев (Вернон Хэллидей, Клайв Линли).

5. Кризис цивилизации и «ненадежная реальность» в романе «Амстердам».

6. Модель современного мира Иэна Макьюэна: вопросы гуманизма и антигуманности.

Творчество Джулиана Барнса («История мира в 10 ½ главах»)

1. «Историческая метафикция» в литературном наследии Дж. Барнса («История мира в 10 ½ главах»).

2. Иронический сюжет и ризоматическая композиция романа «История мира в 10 ½ главах».

3. Люди и судьбы в романе «История мира в 10 ½ главах».

4. Образы-символы (симулякры) романа.

5. Гипертекст Дж. Барнса, миф и реальность в модели мира писателя.

6. Нравственно-философское значение вставной главы «Интермедия».

Творчество Джонатана Коу («Невероятная частная жизнь Максвелла Сима»)

1. Новый семейный роман Дж. Коу в контексте английской литературы: традиция и новаторство.

2. Коррекция семейных отношений и авторская формула «непонятного мира» в книге Дж. Коу.

3. Максвелл Сим как вариант «человека растерянного».

4. Искривленное сознание современного героя, Максвелл Сим и Дональд Кроухерст.

5. Постмодернистское пространство в романе: реальное и виртуальное в жизни героев.

6. Роман-путешествие и пикареска: художественный синтез в книге Дж. Коу «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима».

Творчество Джонатана Франзена («Поправки»)

1. Творчество Дж. Франзена в новейшей американской литературе.

2. «Семейная сага» в контексте новых отношений «отцов» и «детей».

3. «Непослушные дети» семьи Ламбертов в разбалансированном мире современной Америки.

4. Философия общества потребления и жизнь как фейк (болезнь ангедонии).

5. Постмодернистская коллажность повествования, симулякры новой реальности в романе (интернет-послания, электронные письма, деловые бумаги, фрагменты сценария).

6. Реальное, сюрреалистическое, ироническое и пародийное начало как составляющие стиля романа Дж. Франзена «Поправки».

Творчество Кадзуо Исигуро («Остаток дня», «Не отпускай меня»)

1. Понятие о мультикультурализме. Творчество К. Исигуро как культурный феномен мультикультурализма; черты мультикультурализма в романах «Остаток дня», «Не отпускай меня».

2. Роман «Остаток дня» как явление двух культур — английской и японской.

3. Кодекс «бусидо» в Дарлингтон-холле.

4. Судьба «идеального дворецкого» Стивенса.

5. Новое прочтение жанра путешествия в романе К. Исигуро «Остаток дня».

6. Модус «ненадежного рассказчика» в постмодернистском контексте романа «Остаток дня».

7. Философия расчеловечивания в романе К. Исигуро «Не отпускай меня».
8. Нравственно-этические мотивы произведения.
9. «Первый» и «второй» планы повествования романа «Не отпускай меня».
10. Судьбы воспитанников и воспитателей Хейлшема, итоги их жизни.
11. Сюжет воспоминаний и раскрытия тайн в романе «Не отпускай меня».
12. Притчеобразие и цитатность в пост-постмодернистском тексте К. Исигуро («Не отпускай меня»).

Творчество Евгения Водолазкина («Авиатор», «Брисбен»)

1. Мультикультурализм Е. Водолазкина, особенности его проявления.
2. Художественно-поэтическая модель мира Е. Водолазкина.
3. «Полифонический сюжет» романов Е. Водолазкина, основные особенности стиля писателя.
4. Сюжет как трагическое приключение (книга «Авиатор»).
5. Реальное и вселенское в хронотопе романа «Авиатор».
6. Характеристика героев (Платонов, две Анастасии, доктор Грейгер) в контексте библейского времени-пространства.
7. Метафоры смыслов в романе «Авиатор».
8. Роман о Художнике в исполнении Е. Водолазкина, особенности реализации сюжетного действия («Брисбен»).
9. Силь, подчиненный музыкальному ритму («Брисбен»).
10. Реалии советской и постсоветской действительности, вписанные в «новый реализм»: конкретное и Вечное в пространстве романа «Брисбен».
11. Моцарт-Глеб Яновский: проблема предназначения таланта («Брисбен»).
12. «Разговор о сиюминутном и вечном» в романе Е. Водолазкина «Брисбен».

Творчество Андрея Макина («Французское завещание»)

1. Пространство двух культур в романе А. Макина «Французское завещание».
2. Межвидовой художественный синтез в романе.
3. Основные особенности лирического эпоса: импрессионистическая поэтика мгновенного и модернистский эстетизм А. Макина.
4. Формула неустойчивого мира в романе «Французское завещание» и постмодернистская составляющая текста.
5. Современный «человек растерянный»: поиски, ошибки и обретение себя героем А. Макина.
6. Автобиографический элемент в романе «Французское завещание».

СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Т е м а 1

Ведущие направления и течения в новейшей английской литературе. Постмодернистский роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта»

П л а н

1. Основные художественные направления и течения в новейшей литературе: причины возникновения, признаки, категориальный ряд.

2. Постмодернизм как философия периодов кризиса и хаоса. «Новый рационализм» (И. Пригожин) постмодернизма.

3. Ретро-роман в творчестве Дж. Фаулза. Пародия на жанр викторианского романа.

4. Развенчание романтического мировосприятия в романе «Женщина французского лейтенанта».

5. Новые герои времени Сара Вудраф и Чарльз Смитсон.

6. Игра смыслами в романе «Женщина французского лейтенанта».

Л и т е р а т у р а

Фаулз Джон Роберт. Женщина французского лейтенанта.

Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона (О романе Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта») // Джон

Фаулз «Любовница французского лейтенанта. Санкт-Петербург, 1993. С. 473—492.

Зарубежная литература XX века : учеб. для студ. вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. ; под ред. Андреева Л. Г. [2-е изд., испр. и доп]. Москва : Высшая школа, 2003. 559 с.

Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств : [монография]. Харьков : Харьков : Фолио, 2000. 256 с.

Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. Москва : Интрада, 1996. 253 с.

Постмодернизм : энциклопедия. Минск : Интерпрессервис, 2001. 1040 с.

Т е м а 2

Английский интеллектуальный роман Айрис Мёрдок: «Черный принц» и «Книга и Братство»

П л а н

1. Постмодернизм в контексте хаологии. Основные возможности и показатели постмодернизма.

2. Текст и интертекст интеллектуального романа Айрис Мёрдок.

3. «Массовая культура» и постмодернизм в романах Айрис Мёрдок.

4. Современный Гамлет в книге «Черный принц».

5. Жизнь и «Черный Эрот» в романе «Черный принц».

6. Английские интеллектуалы в произведении Айрис Мёрдок «Книга и Братство».

7. Художественный синтез в романе Айрис Мёрдок «Книга и Братство».

Л и т е р а т у р а

Мёрдок Айрис. Черный принц; Книга и Братство.

Зарубежная литература XX века : учеб. для студ. вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. ; под ред. Андреева Л. Г. [2-е изд., испр. и доп]. Москва : Высшая школа, 2003. 559 с.

Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств : [монография]. Харьков : Харьков : Фолио, 2000. 256 с.

Котова Ю. С. Смысл названия и шекспировская тема в романе Айрис Мердок «Черный принц» [Электронный ресурс] // Альманах современной науки и образования. Тамбов : Грамота, 2012. № 2(9): в 3 ч. Ч. III. С. 87—90. Режим доступа: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/36.html

Скуратовская Л. Роман Айрис Мердок: расширение границ жанра // *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 85. С. 104—113.

Conradi P. J. Iris Murdoch: A Life. N. Y. ; London : W. W. Norton and Co. 2001. 706 p.

Т е м а 3

«Человек растерянный» в романах Джонатана Коу и Джонатана Франзена

П л а н

1. Современное состояние реализма в английской и американской литературе (Дж. Коу «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима»; Дж. Франзен «Поправки»).

2. Коррекция жанра семейного романа в новейшей английской и американской литературе (произведения Дж. Коу и Дж. Франзена).

3. «Рубежное сознание» современных героев: отношение к традиционным ценностям и новые представления о семье и семейных связях.

4. Поиск себя и судьба главных персонажей Дж. Коу и Дж. Франзена.

5. Проблема «поколения потребителей» в романах Дж. Коу и Дж. Франзена.

Л и т е р а т у р а

Коу Джонатан. Невероятная частная жизнь Максвелла Сима. *Франзен Джонатан.* Поправки.

Ващенко Ю. А. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навч. посібник / Ю. А. Ващенко, Г. С. Стовба. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. 152 с.

Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : [підручник]. 2-ге вид. / наук. редактор: Олександр Галич. Київ: Либідь, 2005. 460 с.

Груздева Е. А. Роман Джонатана Франзена «Поправки» в контексте проблемы общества потребления. *Филология и культура* : [науч. сб.]. 2015. № 4 (42). С. 211—215.

Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття : [навч. посіб.]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 487 с.

Луков В. А. Зарубежная литература от истоков до наших дней : [учебн. пособие]. Москва : Академия, 2008. 512 с.

Храмова Ю. А. Мотивы утраты и одиночества в романе Д. Коу «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима» // *Филологический класс*. 2020. Т. 25. № 2. С. 258—266.

Тема 4

Мир как хаос в творчестве Джулиана Барнса (постмодернистская формула развития человечества)

П л а н

1. Мифология и интертекст романа Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах». Основные черты культуры постмодернизма в произведении.

2. Конфликт прошлого, настоящего и будущего в романе Дж. Барнса.

3. Реальное и метафорическое в изображении событий романа.

4. Композиция и ритмоорганизация текста романа «История мира в 10 ½ главах».

5. Игра с традиционными образами и жанровыми формами в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах».

Л и т е р а т у р а

Барнс Джулиан. История мира в 10 ½ главах.

Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств : [монография]. Харьков : Харьков : Фолио, 2000. 256 с.

Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. Москва : Интрада, 1996. 253 с.

Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. 250 с.

Лошакова Т. В. Зарубежная литература XX века (1940—1990-е годы) : [учебн. пособ.]. Москва : ФЛИНТА, 2016. 326 с.

Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе : [учебный комплекс для студентов-филологов]. Москва : ФЛИНТА : Наука, 2004. 216 с.

Т е м а 5

Мультикультурная литература Запада: идеи, формы синтеза коррекция жанров

П л а н

1. Общее понятие о мультикультурализме.
2. «Свое» и «чужое» в системе мультикультурализма.
3. Мультикультурные явления и ведущие мультикультуралисты в литературе Запада (имена авторов, происхождение, названия произведений).
4. Природа синтетических сращений в произведениях мультикультуралистов.
5. Ведущие идеи и тематика произведения, избранного для прочтения.
6. Закономерности и векторы жанровой коррекции в мультикультурной литературе.

Л и т е р а т у р а

Висоцька Н. Концепція мультикультуралізму і питання естетики [Електронний ресурс] // *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 110—121. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2009_77_16.

Мультикультуралізм як соціально-правове явище: виклики глобалізованого світу / за ред. А. М. Подоляки. Київ : ТОВ Арт-технологія, 2015. 205 с.

Elliott E. Introduction: cultural Diversity and the Problem of Aesthetics // *Aesthetics in a Multicultural Age* / Ed. by Emory Elliott, Louis Freitas Caton, Jeffrey Rhyne. N. Y.: Oxford Univ. Press, 2002.

Stam R., Shohat E. Contested Histories: Eurocentrism, Multiculturalism, and the Media // *Multiculturalism: a Critical Reader* / Ed. by D. Goldberg. Oxford, UK, & Cambridge, USA: Blackwell, 1997. P. 296—324.

Т е м а 6

Проблематика и поэтика мультикультурных романов Кадзуо Исигуро («Остаток дня», «Не отпускай меня»)

П л а н

1. Понятие о мультикультурализме как современном явлении глобализации.

2. Место и значение творчества Исигуро в английской и мировой литературе.

3. Романы Исигуро как образцы современных мультикультурных произведений.

4. «Японское» и «английское» в произведениях Исигуро.

5. Синдром лакейства в романе «Остаток дня»: английское и японское понимание проблемы. Образ «идеального лакея».

6. Гуманизм и антигуманизм в сегодняшнем восприятии: роман Исигуро «Не отпускай меня».

7. Образы Кэти, Тома и Рут в произведении Исигуро «Не отпускай меня».

Л и т е р а т у р а

Исигуро Кадзуо. Остаток дня; Не отпускай меня.

Белова Е. Н. Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» (к проблеме художественного мультикультурализма) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Воронеж, 2012. 19 с. Режим доступа: <https://vivaldi.nlr.ru/bd000324825/view>

Висоцька Н. Концепція мультикультуралізму і питання естетики [Електронний ресурс] // *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 110—121.

Лобанов И. Г. Модернистские интенции в творчестве Кадзуо Исигуро [Электронный ресурс] // *Современные исследования социальных проблем* : [электрон. науч. журн.]. 2012. № 7(15). 34 с. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/modernistskie-intentsii-v-tvorchestve-kadzuo-isiguro>

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Basic literary texts

Barnes Julian Patrick. A History of the World in 10 ½ Chapters. New York : Vintage/Random, 1989. 307 p.

Ishiguro Kazuo. The Remains of the Day. London : Faber and Faber, 1989. 245 p.

Ishiguro Kazuo. Never Let Me Go. New York : Alfred A. Knopf, 2005. 288 p.

Coe Jonathan. The Terrible Privacy of Maxwell Sim. London : Penguin Books, 2010. 339 p.

McEwan Ian. Amsterdam. London : Jonathan Cape, 1998. 178 p.

Murdoch Jean Iris. The Black Prince. London : Chatto and Windus, 1973. 364 p.

Murdoch Jean Iris. The Book and the Brotherhood. London : Chatto and Windus, 1987. 601 p.

Fowles John Robert. The French Lieutenant's Woman. London : Jonathan Cape, 1969. 445 p.

Franzen Jonathan Earl. The Corrections. New York : Farrar, Straus and Giroux. 2001. 566 p.

Основные художественные тексты

Барнс Джулиан Патрик. История мира в 10 ½ главах / [пер. с англ. В. Бабков]. Москва : Эксмо, 2013. 448 с.

Исигуро Кадзуо. Остаток дня / [пер. с англ. В. Скороденко]. Москва : Эксмо, 2015. 288 с.

Исигуро Кадзуо. Не отпускай меня / [пер. с англ. Л. Мотылев]. Москва : Эксмо, 2017. 412 с.

Коу Джонатан. Невероятная частная жизнь Максвелла Сима / [пер. с англ. Е. Полецкая]. Москва : Фантом Пресс, 2012. 512 с.

Макьюэн Иэн. Амстердам / [пер. с англ. В. Голышев]. Москва : Эксмо : Домино, 2008. 176 с.

Мёрдок Айрис Джин. Черный принц / [пер. с англ. И. Бернштейн, А. Поливанова]. Москва : АСТ, 2002. 496 с.

Мёрдок Айрис Джин. Книга и Братство / [пер. с англ. В. Минушин]. Москва : Эксмо : Домино, 2012. 656 с.

Фаулз Джон Роберт. Женщина французского лейтенанта (Любовница французского лейтенанта) / [пер. с англ. М. Беккер, И. Комарова]. Москва : Эксмо : Домино, 2010. 608 с.

Франзен Джонатан Эрл. Поправки / [пер. с англ. Л. Сумм]. Москва : АСТ : Corpus, 2017. 670 с.

* * *

Водолазкин Евгений. Авиатор. Москва : АСТ. Редакция Елены Шубиной, 2016. 409 с.

Водолазкин Евгений. Брисбен. Москва : АСТ. Редакция Елены Шубиной, 2019. 416 с.

Макин Андрей. Французское завещание / [пер. с франц. Ю. Яхниной, Н. Шаховской] // *Иностранная литература*. 1996. № 12. С. 18—127.

К р и т и ч е с к а я л и т е р а т у р а

Абабіна Н. Література і синергетика : [навч. посібник]. Одеса : Фенікс, 2020. 152 с.

Азаров И. О романе Уильяма Берроуза «Голый завтрак» [Электронный ресурс] / Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2010/10/19/390>

Андреев Л. Г. Импрессионизм. Москва : Изд-во МГУ, 1980. 244 с.

Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 488 с.

Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / [пер. с англ. Г. Е. Крейдлина]. Москва : Прометей, 1994. 352 с.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / [пер. с франц. ; сост., общ. ред и вступ. ст. Г. К. Косикова]. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Худож. лит., 1973. 464 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : сб. науч. тр. Москва : Искусство, 1986. 445 с.

Бахтина М. А. Интерпретация исторического в творчестве Дж. Барнса : автореф. дис. ... канд. филол. наук / [Воронеж. гос. ун-т]. Воронеж, 2012. 23 с.

Белова Е. Н. Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» (к проблеме художественного мультикультурализма) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Воронеж, 2012. 19 с. Режим доступа: <https://vivaldi.nlr.ru/bd000324825/view>

Бодрияр Ж. Симулякры и симуляции / [пер. с франц. А. А. Качалов]. Москва : Постум, 2017. 320 с.

Бойніцька О. С. Особиста та суспільна історія в романі Кадзуо Ішігуро «Залишок дня» [Електронний ресурс]. *Мовні і концептуальні картини світу* : [зб. наук. пр. / відп. ред. О. І. Чердниченко]. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2012. Вип. 38. С. 74—78. Режим доступу : www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/mikks/mikks_2012_38.pdf

Бондаренко Л. В., Фридрикова Д. М. Новый гуманизм: «метафора раны» в романе К. Исигуро «Не отпускай меня». *Культура народов Причерноморья* : [науч. журн.]. Симферополь : Крым, 2013. № 255. С. 219—221.

Бредбері М. Британський роман Нового часу / [пер. з англ. В. Дмитрук]. Київ : Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.

Вертгеймер М. Продуктивное мышление : [пер. с англ. / общ. ред. С. Ф. Горбова, В. П. Зинченко]. Москва : Прогресс, 1987. 336 с.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств : Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / [пер. с нем. А. А. Франковский]. Москва : В. Шевчук, 2009. 344 с.

Владимилова М. М. Две Атлантиды: образ Франции и образ России в романе А. Макина «Французское завещание». *Норма. Интерпретация. Диалог культур* : [сб. науч. тр.]. Нижний Новгород : Изд-во НГПУ им. Н. И. Лобачевского, 1998. С. 10—15.

Гачев Г. Д. Ментальность народов мира. Москва : Эксмо, 2008. 544 с.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / [пер. с нем. Б. Г. Столпнер и др.]. Москва : Искусство, 1968—1973. Т. 1. 330 с. ; Т. 2. 326 с. ; Т. 3. 623 с. ; Т. 4. 667 с.

Гельмгольц Г. Как приходят новые идеи. Психология мышления. Хрестоматия по психологии. Москва : Наука, 2008. С. 627—628.

Герасимова И. А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. С. 126—142.

Гиленсон Б. А. История литературы США : учеб. пособ. для вузов. Москва : Академия, 2003. 704 с.

Груздева Е. А. Роман Джонатана Франзена «Поправки» в контексте проблемы общества потребления. *Филология и культура* : [науч. сб.]. 2015. № 4 (42). С. 211—215.

Губко М. В. Творчість Ієна Мак'юєна в контексті сучасної критики. *Філологічні науки* : [зб. матер. підсумк. наук. конф. викладачів та студентів]. Дніпро : Акцент, 2017. Ч. 4. С. 29—32.

Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.

Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття : [навч. посіб.]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 487 с.

Деррида Ж. Позиции / [пер. с франц. В. В. Биbihин]. Москва : Академический проект, 2007. 160 с.

Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / [пер. с англ. Дмитрий Кралечкин]. Москва : Изд. Ин-та Гайдара, 2016. 808 с.

Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980—2000. *Вопросы литературы.* 2007. № 5. С. 7—45.

Джумайло О. А. Английский исповедально-философский роман 1980—2000 гг. : [монография]. Ростов-на-Дону : Изд. Южного федерального университета, 2011. 318 с.

Домброван Т. И. Язык в контексте синергетики : [монография]. Одесса : КП ОГТ, 2013. 346 с.

Дункер К. Качественное (экспериментальное и теоретическое) исследование продуктивного мышления. *Психология мышления* : [сб. пер. с нем. и англ. / под ред. А. М. Матюшкина]. Москва, 1965. С. 21—85.

Дункер К. Психология продуктивного (творческого) мышления. *Психология мышления* : [сб. пер. с нем. и англ. / под ред. А. М. Матюшкина]. Москва, 1965. С. 86—113.

Евин И. А. Принципы функционирования мозга и синергетика искусства. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве.* Москва : Прогресс-Традиция, 2002. С. 307—321.

Зарубежная литература XX века : учеб. для студ. вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. ; под ред. Андреева Л. Г. [2-е изд., испр. и доп]. Москва : Высшая школа, 2003. 559 с.

Затонский Д. С. Постмодернизм в историческом интерьере. *Вопросы литературы.* 1996. № 3. С. 194—195.

Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Курнозе З. И. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме : [учеб. пособ.]. Москва : Флинта : Наука, 2007. 224 с.

Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Курнозе З. И., Рябов Г. П. Словарь по межкультурной коммуникации : Понятия и персоналии. Москва : Флинта : Наука, 2010. 136 с.

Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм [Электронный ресурс]. *Знамя.* 1998. № 4. Режим доступа: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453>

Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. Москва : Интрада, 1996. 253 с.

Импрессионизм: Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / [пер. с франц. П. В. Мелкова]. Ленинград : Искусство, 1969. 388 с.

Кавелти Дж. Изучение литературных формул. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33—64.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. 554 с.

Калинина О. В. Образ России в романе А. Макина «Французское завещание». *Знание. Понимание. Умение* : [науч. журн.]. Москва : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 2013. № 3. С. 203—206.

Кёлер В., Коффка К. Гештальтпсихология / [пер. с нем., науч. ред. А. А. Алексеев]. Москва : АСТ-ЛТД, 1998. 704 с.

Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. 414 с.

Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика. Нелинейность времени и ландшафты коэволюции. Москва : КомКнига, 2007. 272 с.

Кордуэлл М. Психология А—Я : словарь-справочник / [пер. с англ. К. С. Ткаченко]. Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2000. 448 с.

Красавченко Т. Н. Коллекционеры и художники [предисл. Фаулз Дж. Коллекционер]. Москва : Известия : Библиотека ИЛ, 1991. С. 5—7.

Красавченко Т. Н. Английская литературная критика XX века. Москва : РАН ИНИОН, 1994. 282 с.

Красавченко Т. Английская проза: новое дыхание. *Лит. газета*. 2010. № 6—7, 17—23 февр. С. 4.

Красавченко Т. Н. Постмодернизм мертв? Дискуссии в англоязычной критике (обзор). *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература* : рефер. журн. Сер. 7 : Литературоведение. Москва, 2018. С. 207—217.

Кривцун О. Эстетика. Москва : Аспект Пресс, 2000. 434 с.

Кривцун О. А. Психология искусства : [учеб. для бакалавриата и магистратуры]. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Юрайт, 2019. 265 с.

Кювье Ж. Рассуждение о переворотах на поверхности Земного шара / [пер. с франц. Д. Е. Жуковского]. Москва ; Ленинград : Полиграфкнига, 1937. 378 с.

Ланова В. В. «Японський контекст» романів Кадзуо Ішігуро. *Записки з романо-германської філології* : [наук. зб.]. Одеса, 2019. № 1 (42). С. 162—170.

Ланова В. В. Кросс-культурный герой у романи К. Исигуро «За-лишок дня». *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. Харків, 2020. Вип. 81. С. 70—74.

Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» [Электронный ресурс]. *Вопросы литературы*. 2002. № 4. С. 3—41. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html>

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / [пер. с франц. Н. А. Шматко]. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 159 с.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Книга II. Москва : Фолио, 2000. 690 с.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Лотман Ю. М. Семиосфера : Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. С. 12—149.

Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм [Электронный ресурс]. Коллаж-2: соц.-филос. и филос.-антропол. альманах. Москва : ИФ РАН, 1999. С. 18—25.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.

Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80—90-х годов XX века : [монография]. Киев : ИПЦ «Киев. ун-т», 2001. 433 с.

Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? [Электронный ресурс]. *Metamodern* : журн. о метамодернизме. Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/chtopridet-na-smenu-postmodernizmu/>

Михальская Н. П., Пронин В. А. Зарубежная литература. XX век : [учеб. для студ. пед.вузов]. Москва : Дрофа, 2003. 464 с.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. *Ортега-и-Гассет Хосе. Избранные труды* : [пер. с исп. / сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич]. Москва : Весь мир, 1997. С. 43—161.

Пестерев В. А. Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX века : [монография]. Волгоград : Изд-во Волгогр. ун-та, 1999. 312 с.

Помогайбо Ю. А. Литературный процесс в ситуации переходности (новые подходы к систематизации материала). *Художественный мир современной немецкой литературы : 1990—2010 годы* : [учеб. пособ. для студ. и аспирантов]. Одесса : Астропринт, 2016. С. 26—35.

Постмодернизм : энциклопедия. Минск : Интерпрессервис, 2001. 1040 с.

Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. Москва : Изд. Кулагиной : Intrada, 2008. 358 с.

Пронин В. А., Толкачев С. П. Современный литературный процесс за рубежом : [учеб. пособ.]. Москва : МГУП, 2000. 168 с.

Ревалд Дж. История импрессионизма / [пер. с англ. П. В. Мелкова]. Москва ; Ленинград : Искусство, 1959. 456 с.

Рейнгольд Н. И. Мартин Эмис: реальность покорно следовала за мной. *Вопросы литературы*. 2001. № 5. С. 135—175.

Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой / [пер. Ф. Шаргородская]. Москва : Искусство, 1974. 300 с.

Рубинс М. Русско-французская проза Андрея Макина [Электронный ресурс]. *Независимый филологический журнал*. 2004. № 66. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/rub16.html>

Сибрук Дж. Nowrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры / [пер. с англ. Владимир Козлов]. Москва : Ад Маргинем, 2016. 204 с.

Силантьева В. И. Переходные периоды в искусстве: вопросы синтеза и синкретизма форм. *Проблемы сучасного літературознавства* : [наук. зб.]. Одеса : Маяк, 1999. Вип. 3. С. 99—107.

Силантьева В. Переходные периоды: вопросы синтеза и синкретизма форм. Силантьева В. И. *Художественное мышление переходного времени (литература и живопись)* : А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин : [монография]. Одесса : Астропринт, 2000. С. 29—89.

Силантьева В. И. Рубежное сознание в искусстве: основные показатели переориентации. *Проблемы сучасного літературознавства* : [наук. зб.]. Одеса : Маяк, 2001. Вип. 7. С. 9—21.

Силантьева В. И. «Малые жанры» в ситуации «слома эпох». *Проблемы сучасного літературознавства* : [наук. зб.]. Одеса : Маяк, 2001. Вип. 9. С. 32—43.

Силантьева В. И. Понятие «переходности» в искусстве (теоретический аспект). *Південний архів* : [наук. зб.]. Філологічні науки. Херсон : Айлант, 2001. Вип. XII. С. 142—146.

Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени: постановка проблемы; терминология. *Русская литература накануне третьего тысячелетия: Итоги развития и проблемы изучения* : [науч. сб.]. Киев : Логос, 2002. Вып. 3. С. 229—237.

Силантьева В. И. Проблема переходных форм в искусстве. *История и современность в русской литературе* : [науч. сб.]. Rzeszów : Wyd-wo Uniwers. Rzeszów. 2003. Вып. 3. С. 145—161.

Силантьева В. И. Переходность как тип мышления: постановка проблемы, новейшие научные источники. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна* : [наук. зб.]. Серія : Філологія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2004. Вип. 39, № 607. С. 18—23.

Силантьева В. И. Логика хаоса и порядка: опыт прошлого и современность. *Біблія та культура* : [зб. наук. ст.]. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 11. С. 107—111.

Силантьева В. И. Синергетика в литературоведении: нужна ли она? *Південний архів* : [зб. наук. пр.]. Філологічні науки. Херсон, 2012. Вип. 54. С. 21—25.

Силантьева В. Теория переходности: традиционный литературоведческий и синергетический подходы. *Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики : Писатели и художники периодов эстетической переориентации* : [монография]. Одесса : Астропринт, 2015. С. 40—65.

Силантьева В. И. Феномен переходности в искусстве: литературоведческий и синергетический подходы к проблеме. *Синергетика в филологических исследованиях* : [монография / общ. ред. Л. С. Пихтовникова]. Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2015. С. 180—204.

Силантьева В. И. Традиция в перспективе переходного времени. *Уральск. филол. вестн.* : [науч. сб.]. Екатеринбург, 2016. № 3. С. 67—81.

Синергетическая парадигма / [отв. ред. В. А. Копцик]. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. Вып. 2 : Нелинейное мышление в науке и искусстве. 496 с.

Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. Москва : Языки славянских культур, 2007. 248 с.

Стеценко Е. А. Концепты хаоса и порядка в литературе США от дихотомической к синергетической картине мира. Москва : ИМЛИ РАН, 2009. 264 с.

Стеценко Е. А. Судьбы Америки в современном романе США. Москва : Наследие, 1994. 237 с.

Тёрнер Л. Манифест метамодерниста [Электронный ресурс]. *Метамодернист. Манифест* / [пер. с англ. Артемий Гусев]. Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/manifesto/>

Глостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. Москва : РШГЛИ РАН «Наследие», 2000. 400 с.

Толкачев С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа : дис. ... докт. филол. наук. Москва, 2003. 380 с.

Толкачев С. П. Современная английская кросскультурная литература в поле постколониальной теории. *Вестник МГЛУ*. 2011. Вып. 22 (628). С. 118—151.

Толкачев С. Гибридная образность в русской и английской постколониальной литературе. *Филология и культура*. 2017. № 2 (48). С. 193—200.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / [пер. с франц. В. П. Визгин, Н. С. Автономова]. Санкт-Петербург : Академия, 1994. 408 с.

Хабibuллина Л. Ф., Виноградова А. А. Концепции мультикультурного пространства в романе Дж. Евгенидиса «Средний пол». *Вестн. Пермск. ун-та* : [науч. сб.]. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 4 (32). С. 135—141.

Хакен Г. Синергетика и некоторые ее применения в психологии / [пер. с нем. Е. Н. Князева]. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. С. 296—309.

Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 437 с.

Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / [пер. с голландск. Сильвестров Д. В.]. Москва : Азбука, 2019. 400 с.

Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 448 с.

Чайковская И. Возвращение авиатора. *Знамя*. 2017. № 2. С. 215—218.

Шанина Ю. А. Экзистенциальная проблематика в романе И. Макьюэна «Амстердам». *В мире науки и искусства: вопросы*

филологии, искусствоведения и культурологии : [сб. ст. по матер. XXX международной науч.-практ. конф.]. Новосибирск : Изд. СибАК, 2013. № 11 (30). С. 207—213.

Шевченко Ю. В. Жанрові модифікації роману Дж. Францена «Виправлення». *Вісн. СевНТУ* : [зб. наук. пр.]. Філологія. Севастополь : Вид. СевНТУ, 2010. Вип. 102. С. 118—123.

Юзефович Г. Роман в три октавы — о том, как устроен «Брисбен», самая музыкальная книга Евгения Водолазкина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2018/12/08/roman-v-tri-oktavu>

Bernard C. Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift // *Postmodern Studies 7. British Postmodernist Fiction*. Ed. T. D'haen and H. Bertens. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1993. P. 121—144.

Docx E. Postmodernism is dead: Essay // *Prospect magazine*. London, 20.07.2011. URL: <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazme/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism>

Elias Ami J. *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 2001. 320 p.

Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York : Routledge, 1988. 284 p.

Gibbons A. Postmodernism is dead. What comes next? // *Times literary supplement*. London, 12.06.2017. URL: <https://www.the-tls.co.uk/articles/postmodernism-dead-comes-next/>

Goldberg D. T. *Multiculturalism: A Critical Reader*. Oxford and Cambridge : Blackwell Publishers, 1994. 468 p.

Hall S. *Cultural Identity and Diaspora* // P. Williams and L. Chrisman (eds.). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. New York : Columbia University Press, 1994. 394 p.

Head D. *The Cambridge introduction to Modern British Fiction, 1950—2000*. N. Y. : Cambridge University Press, 2002. 317 p.

Jameson F. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991. 350 p.

Kirby A. *How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. N. Y. : Continuum, 2009. 282 p.

Kirby A. The Death of Postmodernism and Beyond // Philosophy now: A magazine of ideas. Oct/Nov 2016. Issue 58. P. 34—37.
URL: <http://art-tech.arts.ufl.edu/~jack/home/images/a/ae/DoPaB58.pdf>

Sim W. Kazuo Ishiguro. London ; New York : Routledge, 2010. 187 p.

The Mourning After. Attending the Wake of Postmodernism / Ed. by. Brooks N., Toth J. Amsterdam / New York : Rodopi, 2007. 318 p.

Young R. Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race. London : Routledge, 1995. 256 p.

Навчальний посібник адресований магістрантам гуманітарних факультетів університетів. У тому числі тим, хто вивчає іноземні мови і літератури Західної Європи та Америки. Запропоновано теоретичне обґрунтування літературного процесу кінця ХХ — початку ХХІ ст. як явища «перехідного», «рубіжного» порядку. Імена письменників, твори яких аналізуються, вже відзначені престижними літературними преміями, а їх творчість сприймається як явище безумовно талановите.

Навчальне видання

СИЛАНТЬЄВА Валентина Іванівна

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

НОВІТНІЙ ПЕРІОД

**Англійська та американська література
кінця ХХ і перших десятиліть
ХХІ ст.**

*Навчальний посібник
для здобувачів вищої освіти*

*ступеня «Магістр»
спеціальності 035 — філологія,
спеціалізації 035.041 «Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша — англійська»*

Російською мовою

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*
Технічний редактор *Д. М. Островеров*
Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*

Формат 60×84^{1/16}. Ум. друк. арк. 13,25.
Тираж 300 прим. Зам. № 247 (35).

Видавництво і друкарня «Астропринт»
(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-14-25, 33-07-17,
(048) 7-855-855
astro_print@ukr.net
www.astroprint.ua; www.stranichka.in.ua

