

НАУЧНАЯ МЫСЛЬ

СЕРИЯ ОСНОВАНА В 2008 ГОДУ



100
лет

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) ФГАОУ ВО Крымского
федерального университета им. В.И. Вернадского в г. Ялте

**ЛУШНИКОВА Г.И.,
ОСАДЧАЯ Т.Ю.**

СОВРЕМЕННАЯ
АНГЛОЯЗЫЧНАЯ
ЛИТЕРАТУРА:
ТРАДИЦИИ
И ЭКСПЕРИМЕНТ

МОНОГРАФИЯ

Электронно-
Библиотечная
Система
znanium.com

Москва
ИНФРА-М
2018

УДК
ББК

Л

Рецензенты:

Каменева В.А., доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры английской филологии ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный университет»

Колмогорова А.В., доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой романских языков и прикладной лингвистики ИФ и ЯК Сибирского федерального университета

Научный редактор

Синельникова Л.Н. — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и украинской филологии с методикой преподавания Гуманитарно-педагогической академии (филиал) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» в г. Ялте

Лушникова Г.И.

Л

Современная англоязычная литература: традиции и эксперимент : монография / Г.И. Лушникова, Т.Ю. Осадчая. — М. : ИНФРА-М, 2018. — 170 с. — (Научная мысль). — www.dx.doi.org/10.12737/XXXXXX.

ISBN 978-5-16-014044-5 (print)

ISBN 978-5-16-106579-2 (online)

В монографии рассматриваются основные характеристики современной англоязычной литературы, представлены результаты анализа традиционных и новаторских тенденций, которые прослеживаются с разной степенью интенсивности в произведениях ведущих современных авторов. Тексты художественных произведений выступают как объект литературоведческого, лингвистического и лингвокультурологического исследования. В работе дается обзор жанрового своеобразия современной англоязычной литературы, а также подробный анализ нескольких наиболее значимых жанров.

Работа предназначена для широкого круга лингвистов, литературоведов, культурологов, аспирантов, магистрантов и студентов филологических факультетов.

УДК
ББК

ISBN 978-5-16-014044-5 (print)
ISBN 978-5-16-106579-2 (online)

© Лушникова Г.И., Осадчая Т.Ю.,
2018

Предисловие

В монографии представлена общая характеристика современной англоязычной литературы, которая включает анализ основных идейно-тематических, жанровых, композиционных, лингвистических тенденций. В фокусе внимания оказываются общие и специфические, традиционные и новаторские, классические и экспериментальные формы и литературные приемы современных произведений на английском языке.

Актуальность настоящей работы видится в том, что изучение новейшей литературы связывает многие проблемы лингвистики, литературоведения, культурологии, истории и позволяет искать способы их решения, поскольку современная литература отражает современное состояние языка, культуры, политики, а также мировоззрение, представления и взгляды современников на мир, окружающий нас сегодня.

Материалом для исследования послужили художественные произведения английских, шотландских, уэльских, американских, австралийских и других англоязычных писателей разных направлений и мировоззрений конца 20 — начала 21 века, творчество которых наиболее репрезентативно для осмысления такого сложного и крайне разнообразного феномена, каким является современная литература. Общий список проанализированных источников составил более 160 наименований. Ряд произведений подвергается достаточно подробному анализу, другие получили краткое освещение как демонстрирующие наиболее характерные признаки того или иного жанра или в связи с рассмотрением той или иной тенденции. Многие, не менее выдающиеся представители литературного творчества наших дней, остались за кадром, что, к сожалению, неизбежно ввиду практически необозримого их количества. Выбор материала определялся его значимостью для мировой культуры, насколько об этом можно судить на современном этапе, а также личными, субъективными предпочтениями авторов данной монографии.

Теоретико-методологической базой работы послужили фундаментальные труды, монографии, учебные пособия, докторские и кандидатские диссертации, научные статьи отечественных и зарубежных филологов, в которых разрабатываются общие проблемы теории текста, а также вопросы, связанные с изучением постмодернистского направления в литературе, жанрологии, психологизма, мультикультурализма, интертекстуальности. Базовыми методами исследования являются методы литературоведческого анализа, сти-

листки декодирования, элементы когнитивного и концептуально-дискурсологического анализа.

Работа состоит из трех разделов. В первом разделе содержится краткий обзор специфических черт современной литературы в целом и англоязычной в частности, а также дана общая характеристика основных ее тенденций. Во втором разделе наиболее важные из перечисленных тенденций подвергаются детальному анализу на конкретном материале художественных текстов. Третий раздел посвящен изучению жанрового своеобразия экзистенциалистского, исторического, семейно-бытового и университетского романов. Размытость жанровых границ, их сложная контаминация, а также появление в настоящее время многочисленных жанровых подвидов не позволяют поставить окончательную точку в освещении всего жанрового многообразия современной литературы. В этом смысле настоящая работа открывает перспективы для дальнейших изысканий в этой области.

Результаты проведенного исследования могут представлять определённый интерес для литературоведов, лингвистов и лингвокультурологов, так как они имеют непосредственное отношение к истории литературы, лингвистике и стилистике текста, теории жанров и особенностям их функционирования в рамках определённых культур.

Раздел 1

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Глава 1

СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Прежде чем приступить к определению специфики современной художественной литературы, необходимо сказать о трудностях определения ее временных границ — какой период считать современным? Только 21 век? Или конец 20 и начало 21 века? Какие именно годы считать концом 20 века? Следует учитывать и тот факт, что годы жизни и творчества некоторых авторов приходятся на 20 и 21 века. Кроме того, в произведениях некоторых авторов, творивших в 20 веке, прослеживаются черты, присущие современной новейшей литературе, о таких писателях говорят, что они опережают свое время, что их творчество является новаторским. Другие писатели новейшего периода работают в традиционной форме, присущей литературе предшествующих эпох, что несколько не умаляет их достоинств, лишь свидетельствует о том, что и в наши дни имеет место развитие классических тенденций. По этим причинам границы периода «современная литература» чрезвычайно условны, размыты и четко не определены. В нашей работе мы будем придерживаться хронологического принципа и рассматривать творчество писателей второй половины 20 — начала 21 века, не исключая размытости границы.

2. Следующей отличительной чертой современной литературы является то, что авторы и читатели — современники, находятся друг с другом в одной временной плоскости. Читая произведения предшествующих эпох, мы знакомимся с точкой зрения, с интерпретацией событий авторами с позиции их эпохи, которая характеризовалась определенной степенью социально-политического развития, научно-технического прогресса и другими факторами, определяющими систему отношений, тип поведения людей

и, соответственно, персонажей произведений. Читая о событиях, произошедших несколькими десятками или сотнями лет раньше, мы воспринимаем их на расстоянии, со своей нынешней позиции, учитывая трактовку других авторов не только художественных, но и научных, научно-популярных произведений, кинематографа, школьных учебников и т.д. При чтении современной литературы мы находимся в одном временном отрезке, и потому восприятие современной литературы в этом смысле существенно отличается от восприятия литературы прошлых столетий, т.к. трактовки событий и поведения персонажей не прошли проверку временем.

3. И сами современные авторы тоже не прошли еще проверку временем. Отношение к писателям предыдущих столетий неоднородно. Одни из них продолжают пользоваться популярностью в наши дни, их произведения переиздаются, переводятся на иностранные языки, они экранизируются, по ним пишутся сценарии для театральных постановок, по их мотивам создаются оперы, балеты, мюзиклы, ремейки, новые трактовки старых сюжетов, на них пишутся пародии. Другие писатели заслуженно или незаслуженно забыты, известны только узкому кругу историков литературы. С этой точки зрения современные писатели открыты для оценки, их судьба в будущем неизвестна — войдут ли они в фонд мировой литературы или забудутся.

4. В произведениях современной литературы воссоздается современная картина мира, которая наполнена современными нам реалиями действительности, за исключением исторических романов, воссоздающих картину мира описываемой эпохи. Эти современные детали очень важны для сюжетной канвы, т.к. они определяют специфику отношений и характер общения героев, основные конфликты некоторых произведений. Здесь достаточно упомянуть такие достижения техники, как средства связи, транспортные средства и многое другое. Наиболее разительно в этом отношении отличаются детективы прошлого и настоящего времени — интернет, мобильная связь, техника экспертизы переводят описание расследования в иной ракурс и требуют от детектива иных знаний.

5. Авторы-современники пишут современным нам языком, воссоздавая тем самым и языковую картину мира эпохи. В этом смысле произведения литературы могут служить источником познания и совершенствования современного языка, особенно если речь идет о чтении зарубежной литературы в оригинале. Здесь необходимо сделать замечание, касающееся негативных проявлений современного языка литературы, — допущение использования неправильных грамматических форм, орфографических и пунктуационных ошибок, сниженной лексики, характерных для разговорного

языка, не может не вызывать отрицательного отношения со стороны консервативно настроенных читателей. Однако и эти негативные моменты являются отражением современного языка. «Энергия интегративных процессов сместила отношения между <...> высоким и низким, официально-деловым и разговорным, привела к ослаблению кодифицирующих ограничителей. В условиях повышенной проницаемости, открытости границ между стилями и жанрами речи накапливаются новые качества языковых единиц, формируются новые типы текстов» [Синельникова, с. 17–18]. Новые типы текстов художественной литературы характеризует, прежде всего, «погруженность в социокультурную реальность» [Синельникова, с. 19], что особенно важно учитывать при их восприятии и интерпретации.

6. Современные произведения быстро издаются, тиражируются, в том числе и через интернет, т.е. гораздо быстрее по сравнению с предыдущими эпохами доходят до читателя. Появилась возможность параллельно знакомиться с произведениями и их трактовками и анализом, предлагаемыми литературными критиками. Все это также сказывается на процессе их восприятия и интерпретации. «Сегодня литературный мир точнее всего было бы описать в категориях Борхеса: "вавилонская библиотека", "сад расходящихся тропок" — словом, всеобъемлющий Текст, свободный от времени и пространства» [Хлыбова, с. 80].

7. Современные произведения достаточно быстро переводятся на другие языки, т.е. быстрее становятся достоянием мировой читательской публики.

8. Современные произведения быстро экранизируются и в экранной версии становятся известными более широкому кругу людей, не только читателям.

В силу причин, указанных в последних трех пунктах, читателям разных стран доступны произведения на разных языках, в отличие от предыдущих лет, когда книги зарубежных писателей, популярные у нас, не являлись таковыми за рубежом. Показательны в этом отношении списки книг для обязательного прочтения по предмету «Зарубежная литература» школьниками в России и в этих зарубежных странах. Парадоксально, но в этих списках совпадало лишь незначительное число писателей.

9. Для читателей любой эпохи было возможно общение с писателями-современниками. В настоящее время такое общение возможно в более широком масштабе и в разнообразных формах. Сейчас, как известно, существуют сайты писателей, социальные сети, в которых писатели могут получать непосредственный отклик читателей — от отзывов до предложений собственных вариантов текста. Приведем в качестве примера посвящение романа

Т. Пратчетта (T. Pratchett) *Witches Aboard / Ведьмы за границей*: «Посвящается тем читателям — почему бы и нет? — которые после выхода "Вещих сестричек" буквально завалили автора собственными вариантами текста Песни про ежика. О горе мне, горе...». Заключительное восклицание автора ставит под сомнение преимущества такого общения, однако оно имеет место, независимо от симпатий или антипатий авторов.

Глава 2

СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Прежде всего, следует учитывать важный момент при знакомстве с англоязычной, как и с любой другой зарубежной литературой, который заключается в том, что мы воспринимаем такую литературу с точки зрения представителей иной культуры, т.е. в культурном, социальном, политическом планах мы находимся в разных измерениях. Чтение художественной литературы сопоставимо с межкультурным общением. Сбои, непонимание в этом общении незаметны, но не менее опасны. По справедливому замечанию С. Г. Тер-Минасовой, «в отличие от прямого, непосредственного конфликта культур, возникающего при реальном общении с иностранцами, такого рода контакты и конфликты с иностранной культурой (книги, фильмы, язык и т. п.) можно назвать косвенными, опосредованными. В этом случае культурный барьер менее видим и осознаваем, что делает его еще опаснее. Так, чтение иностранной литературы неизбежно сопровождается и знакомством с чужой, иной страны культурой, и конфликтом с ней. В процессе этого конфликта человек начинает глубже осознавать свою собственную культуру, свое мировоззрение, свой подход к жизни и к людям» [Тер-Минасова, с. 24].

Кроме того, само наименование «англоязычная литература» отражает лишь язык, на котором написано произведение. Однако обобщение здесь неправомерно, поскольку национальные англоязычные литературы значительно отличаются друг от друга, и литература каждой страны имеет свою специфику, свои характерные черты. И сам английский язык в разных странах имеет свою специфику. Поэтому, когда речь идет о современных тенденциях в англоязычной литературе, необходимо иметь в виду, что та или иная тен-

денция может по-разному актуализироваться в литературе разных стран, несмотря на общность языка.

Основные тенденции в современной англоязычной литературе

1. При всей специфичности современных тенденций англоязычной литературы прослеживаются и общие черты, характерные для мировой литературы в целом — европейской, русской, латиноамериканской, китайской, японской и других. Безусловно, общее не только не исключает, а, напротив, предполагает свою специфику, свой национальный колорит.

2. Несмотря на возникновение современных тенденций, в англоязычной литературе продолжают развиваться традиции литературы прошлого. Многие тенденции зародились в предшествующие эпохи, хотя в настоящее время они получают свое специфическое преломление.

3. Современный литературный процесс характеризуется существованием в художественном пространстве произведения разных (часто противоположных) направлений и эстетических установок. Все более стирается граница между высокой и массовой литературой, происходит совмещение реалистической традиции, модернистских экспериментов и постмодернистской поэтики (при доминировании реалистической парадигмы). По словам исследователя современной британской литературы Н. Бентли (N. Bentley), постмодернизм в литературе проявляется по меньшей мере на двух уровнях: как техника, стиль и форма повествования и как способ мировосприятия:

The postmodern, then, operates at (at least) two distinct and interconnected levels in historical terms. It signals a style of writing that supersedes <...> whilst at the same time employing a philosophical outlook that rejects many of the tenets of modernity... [Bentley, с. 32].

4. Эпоха глобализации, активные процессы миграции, интернациональные формы сотрудничества в разных сферах деятельности ведут к развитию такой черты современной литературы, как мультикультурализм.

5. Психологизм современной англоязычной литературы приобретает особые формы, авторы обращаются к исследованию внутреннего состояния героев, тайн подсознания, аномального поведения.

6. Традиционные жанры литературы изменяются в соответствии с современными тенденциями. Происходит смешение, гибридизация жанров. Появляются новые жанры и поджанры.

7. В современной литературе в большей степени, чем в литературе прошлых эпох, имеют место различные формы повествования, разнообразные типы автора-рассказчика, чаще используется такой вид, как перепорученное повествование, получает широкое распро-

странение прием смены автора-рассказчика, принцип полифонии, дающие возможность представить неоднозначную трактовку одних и тех же событий и фактов, продемонстрировать широкое разнообразие точек зрения. Существует мнение, что роль автора также изменяется: автор уже не творец, не «творческая индивидуальность», а «безличный посредник между текстом и читателем» [Хлыбова, с. 82]; он, как и его персонажи, часто скрывается за множеством масок, играет с достоверностью изображаемой реальности, отрицает идею абсолютной истины, определенной «правильной» версии происходящего. Реальный автор (конкретный писатель) часто отделен от абстрактного, который существует в произведении имплицитно, является воплощением принципа композиции произведения, внутритекстовым представителем реального автора [Мавликаева].

8. В плане техники литературного повествования появляется такой прием, как метаповествование, создание так называемого метатекста, что предполагает комментирование, описание автором своего литературного творчества в самом тексте произведения, раскрытие им секретов мастерства.

9. Современная литература демонстрирует развитие двух противоположных композиционных явлений — многие произведения имеют, с одной стороны, фрагментарный характер, строение по принципу коллажа, а с другой стороны, появляется большое количество циклов, сериалов, сезонов, что в противовес фрагментации отдельных произведений работает на принцип объединения, соединения частей в достаточно объемное целое.

10. В современных произведениях причудливо соединены реальное и ирреальное, прозаическое и фантастическое, эмпирическое и аллегорическое, историческое и мифологическое, граница между разными мирами достаточно иллюзорна. Данная тенденция дала импульс к появлению нового направления — магический реализм.

11. Интертекстуальность современной англоязычной литературы также значительно модифицируется — появляются ее новые типы и виды, возникают новые интертекстуальные жанры.

12. Ирония и пародия становятся ведущими принципами современной литературы вообще и направления постмодернизма в частности. Особый статус получают самопародия и самоирония.

Раздел 2

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В данном разделе освещаются такие основные тенденции современной англоязычной литературы, как мультикультурализм, жанровая специфика, специфика форм повествования, фрагментарность, циклическое построение текста, изображение реального/ирреального, интертекстуальность, пародия, ирония, абсурд. Остальные тенденции находят свое отражение при описании произведений конкретных жанров в разделе 3.

Глава 1

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ

Одной из тенденций, характерной для произведений *постмодернистского реализма*, является мультикультурализм. В ряде произведений освещается проблематика сосуществования различных этносов, культур, вероисповеданий, а также проблемы и сложности межкультурной коммуникации. Тематика подобных произведений характеризуется столкновением восточных и западных мотивов и традиций [Павлова]. Мультикультурализм, по мнению исследователей, это — «...новый нарративный слой и далекий от традиционного художественный мир авторов, сочетающих в своем творческом "генофонде" различные этнокультурные корни» [Толкачев, с. 12]. Данная тенденция проявляется в произведениях писателей-выходцев из бывших британских колоний: В. С. Найпола (V. S. Naipaul), Х. Курейши (H. Kureishi), С. Рушди (A. S. Rushdie), Б. Окри (Ben Okri), Х. Хоссейни (Kh. Hosseini); представителей национальных меньшинств Америки: Дж. Евгенидиса (J. Eugenides) (грека по происхождению), П. Эверетта (P. Everett) (писателя афроамериканского происхождения), С. Момадая (N. S. Momaday), Дж. Визенора (G. Vizenor) (индейцев), Э. Тан (A. Tan) (писательницы китайского происхождения), Ф. Рота (Ph. Roth) (американца с еврейскими корнями).

Прежде чем перейти к рассмотрению произведений, в которых тенденция мультикультурализма выступает на первый план, следует сказать несколько слов о специфике восприятия национального своеобразия различных культур читателями художественного текста, поскольку это важно именно для произведений, отражающих мультикультурализм. Считается общепризнанным, что чтение художественной литературы иноязычных авторов сопоставимо с процессом межкультурной коммуникации и предполагает постижение национально-специфического содержания в литературном тексте. Неудачи в этом виде коммуникации менее заметны, но не менее опасны. Непонимание, неправильное понимание, частичное понимание произведения зарубежной литературы могут привести к неправильному представлению об иной культуре.

Вопросы, непосредственно связанные с пониманием инокультурного текста:

- 1) в чём проявляется общность всех культур?
- 2) как возникло национально-культурное своеобразие?
- 3) в каких сферах культуры следует искать её специфику?
- 4) каково место и значение языка в национальной специфике культур?

Как известно, различия культур проявляются при сопоставлении своего с чужим. Для такого сопоставления необходимо глубокое знание своей культуры и своей литературы, в частности.

Для современного периода отношений между «мы» и «они» характерны не только осознание общечеловеческого «мы», но и проявление интереса к другому этносу, его культуре, стремление лучше узнать его особенности, установить с ним контакт на основе взаимопонимания. Этому во многом способствует знакомство с литературой зарубежных авторов.

Признаки, характеризующие ту или иную локальную культуру, распадаются на 3 группы: 1) характерные для всего человечества, общие, неспецифические; 2) характерные для группы локальных культур; 3) характерные только для данной культуры — абсолютно специфические.

Первое место среди национально-специфических компонентов культуры занимает язык. Язык в первую очередь способствует тому, что культура может быть как средством общения, так и средством разобщения людей. Язык оказывается как средством самосохранения этноса, так и средством обособления «своих» от «чужих».

Идея существования национально-специфических языковых картин мира зародилась в немецкой филологии конца 18 — начала 19 в. (И.-Д. Михаэлис, И. Гердер, В. Гумбольдт). Язык, во-первых, как идеальная объективно существующая структура подчиняет себе, организует восприятие мира его носителями. А во-вторых,

язык — система чистых значимостей — образует собственный мир, как бы наклеенный на мир действительный.

В ситуации контакта представителей различных культур языковой барьер — не единственное препятствие на пути к взаимопониманию. Национально-специфические особенности самых разных компонентов культур-коммуникантов могут затруднить процесс межкультурного общения. Сюда относятся:

- 1) традиции, обычаи, обряды;
- 2) бытовая культура;
- 3) повседневное поведение, мимический и кинесический коды;
- 4) «национальные картины мира», отражающие специфику восприятия окружающего мира, национальные особенности мышления;
- 5) художественная культура.

В произведениях литературы создается художественная картина мира. В национальных литературах эта художественная картина мира характеризуется специфическими чертами.

Специфическими особенностями обладает и сам носитель культуры. В ролевой репертуар личности, усваивающей знание, входит и национальная роль — «роль русского», «роль немца» и т.д.

Отношение к другой культуре имеет двойственный характер. С одной стороны, это негативное отношение, непонимание и неприятие того, что «не как у нас». С другой стороны, это интерес к тому, что выглядит по-другому, стремление узнать и понять своеобразие другой культуры, не отрицающей оригинальности собственной. Существование обеих тенденций осложняет задачу изучения процессов межкультурного общения, для адекватного решения которой необходимо найти способы исследования национально-культурной специфики этноса, а также создать теорию понимания инокультурного текста.

При чтении произведения, написанного автором иной культуры, осуществляется своеобразный диалог в специфической форме — через художественный текст. Читатель знакомится с иной культурой с точки зрения автора — представителя этой культуры. Когда автор одной культуры пишет о другой культуре, об их взаимодействии, в этом диалоге высвечивается взгляд автора на неродную ему культуру с точки зрения своей. В том случае, когда автор одной культуры пишет о другой культуре, а читатель является представителем третьей культуры, «разговор» протекает уже на фоне трех культур, таким образом возникает полилог представителей трех культур — читатель (одна культура) — автор (вторая культура) — герой/героиня (третья культура).

Мультикультурализм произведений художественной литературы проявляется по-разному, может отражать разные языковые, художественные, социальные, политические, культурные явления.

Практически все произведения, написанные в этом ключе, включают иноязычные элементы, свидетельствующие о межкультурных и межъязыковых взаимодействиях, лексических заимствованиях, языковой интерференции. Как правило, слова, обозначающие специфические национальные реалии, — так называемая безэквивалентная лексика — передаются транскрипцией или транслитерацией. Наибольший интерес представляют собой наименования национально и культурно специфических понятий, концептов, которые не имеют эквивалентов в других языках, поэтому тоже транскрибируются или транслитерируются.

Так, в романах американской писательницы китайского происхождения Э. Тан (A. Tan) латиницей переданы следующие китайские понятия, которые не существуют в американской культуре: *ming yuan*, *taonan*, *hong mu*, *hulihudu* и другие.

Например, для того чтобы раскрыть всю глубину китайского понятия *taonan*, не лишив его при этом эмоционально-экспрессивной окраски и национально-культурного колорита, Эми Тан несколько раз на страницах романа *The Kitchen God's Wife / Жена кухонного бога* использует разные пояснения на английском языке:

It means terrible danger is coming, not just to you, but to many people. So everyone is watching out only for himself. It is a fear that chases you, a sickness, exactly like a hot fever in your brain. So your only thoughts are, "Escape! Escape!" — nothing else, day and night. And the hair on your head stands straight up, because it is as though you can feel a knife pointed at your neck, and someone's hateful breath just two steps away. <....> The fever turns into a chill and runs down your back and into your legs, and you are running and stumbling, running and stumbling.

I tell you, that day, when this fear sickness spread, everyone became a different person. You don't know such a person exists inside of you until you become taonan.

I was never really taonan, only the next level before that happens.

The whole city was taonan-crazy.

There is no American word I can think of that means the same thing. But in Chinese, we have lots of different words to describe all kinds of troubles. No, "refugee" is not the meaning, not exactly. Refugee is what you are after you have been taonan and are still alive. And if you are alive, you would never want to talk about what made you taonan.

Попытка объяснить понятие *taonan* через такие категории американского мышления, как *danger*, *sickness*, *fever*, *chill*, лишний раз подтверждает его уникальность и отсутствие в английском языке полноценного аналога, который бы совпадал и по объему семантики, и по возможностям лексической сочетаемости.

В романе Х. Потока (Ch. Potok) *The Chosen / Избранные* встречаются слова, обозначающие реалии еврейской культуры и религии:

Shabbat, Talmud, Torah, Hebrew, Yiddish, rabbi, skullcap, tefillin. Некоторые наименования сопровождаются пояснениями автора: *tzaddikim — spiritual leader or guide, shtibblach — house of worship*.

Роман Э. Гилберт (E. Gilbert) *Eat, Pray, Love / Ешь, молись, люби*, повествующий о путешествии героини по трем странам, содержит иностранные слова, обозначающие итальянские, индийские и индонезийские реалии и понятия, которых нет в американской культуре. Автор использует слова и выражения итальянского языка, когда описывает типичный итальянский характер и образ жизни для большей точности, для передачи нюансов, поясняя приблизительное их значение на английском языке: *l'arte d'arraniarsi — the art of making something out of nothing; Il bel far niente — the beauty of doing nothing; magari — hopefully*. При описании индийских реалий используются такие слова-интернационализмы, как *yoga, mantra*. Специфические индийские реалии и понятия даются в транскрипции с последующим пояснением: *japa malas — a string of 108 beads, Ham-sa — mantra which means 'I am That'*.

В этом отношении, в первую очередь для русскоязычного читателя, особенно интересен роман Э. Берджеса (A. Burgess) *A Clockwork Orange / Заводной апельсин*, так как в нем встречается очень много русских слов, написанных латиницей: *droogs, Korova milkbar, veshches, skorry, mesto, moloko, peet/peeting, Bog, mozg, deng, veck, vidy, pitsa, a rooker (a hand, that is), liiso (face, that is), shoulders ('pletchoes' we called them)* и многие другие. Это объясняется следующими причинами. В 1960-х годах в Англии был особый интерес к Советскому Союзу, поскольку росла его роль на мировой политической арене, в связи с чем возрастало внимание к изучению русского языка, который получил в то время достаточно большое распространение. Э. Берджес прогнозировал еще большее распространение русского языка в Англии и потому включил в свой роман такой значительный объём русских слов, но его прогноз об увеличении заимствований из русского языка не оправдался — русских заимствований в английский язык в таком количестве не осуществилось.

Явления мультикультурализма прослеживаются в произведениях художественной литературы, посвященных кульминационным событиям, происходящим в разных точках планеты, которые описываются представителями разных культур. Уникальным в этом отношении представляется творчество английского писателя Гр. Грина (Gr. Green). Действие в его романах разворачивается в разных странах мира (Куба, Вьетнам, Швейцария, Испания и др.), а география национальной принадлежности героев еще шире. К наиболее известным в этом плане его произведениям относятся *The Quiet American / Тихий американец, Our Man in Havana / Наш человек*

в Гаване, *Dr. Fisher from Geneva / Доктор Фишер из Женевы, Monsignor Quixote / Монсеньор Кихот.*

В эпоху глобализации, интеграции стран в разных сферах деятельности (бизнес, спорт, образование, культура и др.) имеет место миграция населения, обусловленная условиями работы или учебы по контракту за рубежом. Возрастает и число зарубежных путешествий, причем не только краткосрочных туров, но и поездок с целью ознакомления с зарубежными странами на достаточно длительные сроки. Все это находит отражение на страницах художественных произведений. Например, в романе ирландской писательницы М.Р. Каллахана (M.R. Callaghan) *Emigrant Dreams / Мечты эмигранта* описана достаточно типичная ситуация современной жизни, когда человек работает по своей специальности в другой стране, в условиях другой культуры. Главная героиня этого романа — ирландская женщина, профессор литературы и писатель, несколько семестров преподает в одном из университетских городов Америки.

В романе Э. Гилберта (E. Gilbert) *Eat, Pray, Love / Ешь, молись, люби* описаны длительные путешествия американки по Италии, Индии, Индонезии — такие разные страны продиктованы предпочтениями героини, ее увлечениями итальянской кухней, индийской религией, индонезийской философией жизни.

На страницах ее романа представлены рассуждения по поводу национальной специфики характера типичного американца по сравнению с типичным итальянцем. Автор делится своими наблюдениями о различиях в характерах представителей описываемых ею культур, которые проявляются в отношениях к семье, дружбе, спорту, работе. Приведем примеры таких сравнительных характеристик:

Americans work too hard though they seem to enjoy it. Whereas Romans work hard and resent it massively.

Americans have an inability to relax into sheer pleasure. Italian is an entertainment-seeking nation, but not necessarily a pleasure-seeking one.

Особый интерес для русскоязычного читателя представляют произведения зарубежных авторов, написанные о России или русских, что вполне естественно, потому что всегда интересен взгляд на свою культуру со стороны.

В качестве примера можно привести триллер Дж. Сеймура (Gerald Seymour) *Traitor's Kiss / Поцелуй предателя*. Место действия этого романа — Россия. Главный герой этого шпионского романа — Виктор Арченко, русский морской офицер, который несет службу в Калининграде. В переломный момент жизни, узнав о причинах и обстоятельствах гибели своей матери во время фашистской оккупации, он решает работать на английскую разведку. В течение нескольких лет он передает секретные сведения за границу. Затем,

когда он терпит провал и попадает под арест, английские спецслужбы выручают его и вывозят в Англию. Автор правдиво описывает жизнь в России эпохи перестройки, времени всеобщего дефицита, социальной неустойчивости переходного периода, а также непростые взаимоотношения служащих флота. Эпиграфом к каждой главе выступает вопрос о том или ином факте российской действительности, неизменный ответ на который — «Калининград»:

Chapter One.

Q. Where is the home of the Russian navy's Baltic Fleet?

A. Kaliningrad.

Chapter Four.

Q. Where does 90 per cent of the world's amber originate from?

A. Kaliningrad.

Chapter Eight.

Q. Where was the home of the philosopher Immanuel Kant?

A. Kaliningrad.

Реалистичность повествованию придают типично русские реалии, названия российских населенных пунктов, имена политических деятелей.

Вызывает симпатию тот факт, что большинство характеров русских персонажей написано с уважением, а характер главного героя — с уважением и сочувствием автора.

Шпионский детектив английского писателя Дж. ле Карре (J. le Carré) *Russian Home / Русский дом* также содержит описания российской действительности, московской жизни, в частности, подробностей быта нашей страны, черт русского характера.

В романе Дж. Кроули (J. Crowley) *Переводчик / The Translator* присутствует тема русского поэта-изгнанника, который преподает поэтический перевод в американском университете, а также тема России, куда спустя много лет приезжает его бывшая студентка на конференцию, посвященную его юбилею. В этом романе автор делает попытку осмыслить роль русской поэтической традиции в американской культуре.

России и ее культурному наследию посвящен и роман Дж. М. Кутзее (J. M. Coetzee) *The Master of Petersburg / Осень в Петербурге*. Роман описывает небольшой период из жизни великого русского писателя Ф. М. Достоевского и является, по сути, размышлениями автора о его жизни и творчестве. Для русскоязычного читателя интерес представляют попытки писателя воспроизвести особенности жизни Петербурга второй половины 19 века, передать стиль русской разговорной речи того периода.

Рассказ Дж. Барнса (J. Barnes) *The Revival / Вспышка* также повествует о классике русской литературы И. С. Тургеневе и его любви к актрисе М. Г. Савиной. В рассказе описана их короткая встреча —

эпизод, который для главного героя был подобен возрождению (согласно английскому значению слова заглавия) или вспышке (в соответствии с русским вариантом заглавия).

Современные английские поэты Э. Крофт (A. Croft), В. Н. Герберт (W. N. Herbert), П. Саммерс (P. Summers) издали сборник стихотворений *Three Men on the Metro / Трое в метро*, который явился результатом специального проекта — поездки этих поэтов в Москву с целью знакомства со станциями московского метро и достопримечательностями Москвы. Русскоязычного читателя поражают широкое знание британских писателей русской культуры, социальных и политических событий, известных деятелей политики и культуры России. Многие стихотворения написаны в стиле русских поэтов и писателей, посвящаются их памяти, что эксплицируется в заглавиях или эпиграфах к стихотворениям. Приведем несколько примеров:

Ophelia. From an unfinished sequence not by Anna Akhmatova.

Song of the Banya. Not enough bathhouses, not enough soap (Vladimir Mayakovsky).

Idle was My Springtime. Sergei Esenin did not write this.

The Tale of a Dog. Probably not by Victor Pelevin.

The Wrist Watch. Certainly not by Sergei Lukyanenko.

В этих эпиграфах-указаниях отрицательная частица *not* служит созданию эффекта иронии.

Вполне естественно, что в произведениях о России встречаются описания наших реалий, некоторые слова передаются калькированием и параллельно транскрибированием или транслитерацией: *perhaps-bag (avoska), banya, venic, sovok, vodka, komsomol*. Иногда такие лексические единицы сопровождаются комментариями-пояснениями автора.

Ведущей темой писателей, иммигрировавших в ту или иную страну, является тема иммиграции и аккультурации в новой культуре. Наиболее ярко эта тема развивается в романах американской писательницы китайского происхождения Эми Тан (A. Tan) *The Joy Luck Club / Клуб радости и удачи, The Hundred Secret Senses / Сто тайных чувств, The Kitchen God's Wife / Жена кухонного бога*. Помимо увлекательной сюжетной канвы в ее романах представлены проблемы вживания в чужую культуру — процессы аккультурации, наиболее существенные различия двух наций, двух культур — американской и китайской. Показаны разные возрастные группы эмигрантов: люди старого поколения — эмигранты, как правило, приехавшие со своими детьми или вследствие определенных обстоятельств (политических, социальных, личных), люди средних лет, приехавшие по своему желанию, по своему выбору, дети эмиг-

рантов, родившиеся в новой культуре. Соответственно, их отношение к родной и новой культурам различны.

В романах Э. Тан много интересных рассуждений о некоторых ключевых концептах американской и китайской культур и их языковой реализации.

Так как слова в разных языках различаются семантической емкостью, возникает ощущение избыточности или недостаточности форм выражения одного и того же концепта в английском и китайском языках. Расхождения в языковом мышлении прослеживаются в формах выражения концепта *судьба*. Отправным пунктом является неразрешимое противоречие между вечностью мира и непредсказуемостью человеческой жизни. Показателен в этом отношении пример из романа *The Kitchen God's Wife*, где герои — китайка и американец — размышляют о том, насколько предопределена жизнь человека свыше:

How lucky we were that fate brought us together. But your father did not think it was fate, at least not the Chinese idea of ming yuan.

"Fate", he told me, "is somebody else deciding your life for you. Our love was greater than that". And here he used the American word "destiny", something that could not be prevented.

Несовпадение смысла, который герои вкладывают в слова, объясняется тем, что они изначально рассматривают ситуацию с позиций разных культур и выделяют разные приоритеты. В восточной культуре существует представление о высшей силе, властвующей над человеком, и фатальности, предопределенности его пути. В отличие от него американское мировоззрение величает человека творцом судьбы, которую он создает силой своего выбора, в то же время не отрицая существование высших сил, божественного замысла, согласно которому человек может следовать, если он отказывается быть хозяином своей жизни. В английском языке это понятие выражено в слове *fate*, которое означает следующее: *somebody else deciding your life for you (когда кто-то решает твою жизнь за тебя)*.

Содержание китайского слова *ming yuan* передается в английском через ряд слов, каждое из которых несет лишь часть смысла китайского *ming yun*: *fate, destiny* [Корнеева, с. 144–156].

Тонкое различие в восприятии явлений окружающей действительности типичными представителями американской и китайской культуры выражено словами главной героини китайки:

So I told him, "Maybe you see things in an American way, and I see the same things in a Chinese way. You're saying, 'Look at the pretty fish in the bowl.' And I say, 'Look at the pretty bowl with the fish.' And it doesn't matter what words we use. It is the same pretty bowl, the same pretty fish".

But your father still insisted. ...So may be we were both right, and it was my fate, and his destiny.

Теме вживания в новую культуру посвящены также романы Дж. Квок (J. Kwok) *Girl in Translation*, в котором повествуется об иммигрантах из Гонконга, живущих в Америке, Б.М. Нгуен (B. M. Nguyen) *Short Girls* о вьетнамских иммигрантах, живущих в Америке, М. Х. Кингстон (M. H. Kingston) *The Woman Warrior / Бутельница* о девушке-китайке, выросшей в США и разрывающейся между двумя культурами и некоторые другие.

Британский писатель индийского происхождения А. С. Рушди (A. S. Rushdie) завоевал всемирную славу своими романами *Midnight Children / Дети полуночи*, *Shame / Стыд*, *The Ground Beneath Her Feet / Земля под ее ногами* и самым скандальным романом *The Satanic Verses / Сатанинские стихи*. В его произведениях прослеживаются точки взаимодействия и отталкивания культур Индии, Пакистана, Великобритании и Европы.

Роман Х. Курейши (H. Kureishi) — английского писателя, драматурга и сценариста, родившегося в семье выходца из Пакистана, *The Buddha of Suburbia / Будда из пригорода* посвящен проблемам самоидентификации и аккультурации молодого человека с индийскими корнями в Британии.

Драматические последствия увеличения иммиграционного потока отражены в мультикультурных произведениях второй половины 20 и начала 21 века, написанных еврейскими англоязычными писателями. В романе Э. Л. Доктороу (E. L. Doctorow) *Ragtime / Рэгтайм*, в котором сочетаются историзм и вымысел, основное внимание уделено теме межнациональных противоречий.

Следует также назвать имена таких американско-еврейских писателей, как С. Озик (S. Ozick), одно из ее лучших произведений *Envy; or Yiddish in America / Зависть, или идиш в Америке*, Д. Левит (D. Leavitt), Х. Поток (Ch. Potok) и другие.

В романе Х. Потока (Ch. Potok) *The Chosen / Избранные* показаны удивительные судьбы еврейских иммигрантов, проживающих в США. Детально описан образ жизни ортодоксальных евреев, автор открывает для нас их глубокий интеллектуальный мир, мир поиска истины, духовных исканий. Кроме того, показаны сложности взаимоотношений с представителями иных культур и вероисповеданий.

Более молодые еврейские писатели, приехавшие в Америку из бывшего Советского Союза, такие как Г. Штейнгарт и Л. Вапняр (Gary Shteyngart and Lara Vapnyar), на страницах своих произведений создают впечатляющую картину жизни иммигрантов в США.

Современные американские писатели продолжают развивать тему расовых противоречий, которая и в наши дни остается акту-

альной. Эта тема является центральной в многоаспектном романе Э. Л. Доктороу (E. L. Doctorow) *Ragtime / Рэгтайм*. В его произведении переплетены темы любви, взаимоотношений в семье, показаны примеры добра и ненависти, социальные и политические аспекты американской жизни конца 20 века, среди которых немаловажное место занимают вопросы расовой дискриминации. Романы американского писателя еврейского происхождения Ф. Рота (Ph. Roth) характеризуются соединением американской литературной традиции и этнической специфики и посвящены различным проблемам культурной ассимиляции евреев в американском обществе. Так, его роман *Indignation / Возмущение* рассказывает о судьбе еврейского юноши, которого ждала участь многих американцев его поколения.

В романе К. Стокетт (K. Stockett) *The Help / Прислуга* показаны взаимоотношения афроамериканцев, работающих на белых в качестве прислуги, и белых работодателей. Центральным является вопрос об отношениях между детьми и прислугой — афроамериканскими женщинами, которые за ними присматривают. В романе представлена попытка показать чувства, которые испытывают афроамериканцы к своим хозяевам, к детям, с которыми они очень тесно связаны с момента рождения до времени их взросления. Важный вопрос, который имплицитно поднимается К. Стокетт: каким образом дети, которые порой находятся в более близких отношениях со своими черными нянями, чем с родителями, «превращаются» в хозяев, поддерживающих принципы расовых барьеров.

В романе американской писательницы Т. Моррисон (T. Morrison) *A Mercy / Жалость* также показаны расовые и женские проблемы. Автор проводит параллели между 17 веком, который описывается в романе, и современными реалиями США. Образы четырех женщин — англичанки, индианки и двух афроамериканок, которые волею случая становятся одной семьей, можно назвать метафорой многоэтничности и мультикультурности современной американской культуры.

Роман П. Эверетта (P. Everett) *I am Not Sidney Poitier / Я Не Сидней Пуатье* написан в русле практически всех современных литературных тенденций: он касается наиболее актуальной для литературы США последних десятилетий темы самоидентификации личности; главный герой и другие персонажи носят имена реальных известных личностей, что придает дополнительные коннотации вымышленной художественной реальности; главный пафос повествования — ирония и сатира, иногда достигающие уровня гротеска; автор пародирует устоявшиеся в американской литературе штампы и стереотипы, касающиеся расовой дискриминации афроамериканцев [Щепачева].

Расовые противоречия американского общества касаются и проблем коренного населения США. Одним из наиболее известных представителей индейской культуры является писатель, критик и теоретик литературы Дж. Визенор (G. Vizenor). Его роман *Hiroshima Bugi: Atomu 57 / Хиросима Буги: Атомный 57-й* посвящен проблемам взаимодействия культуры индейцев с мирами других культур, в частности японской. Сам автор определяет жанр своего произведения как «роман-кабуки», что отражает среди прочего прием коллажности повествования.

Особое место в литературе США принадлежит произведениям писателей народности чикано (этнического смешения американцев и мексиканцев). Так, Р. Ананья (R. Anaya) в своем романе *Bless me, Ultima / Благослови, Ульtima!* рассказывает о жизни маленького городка на юге США и проблемах его жителей.

Итак, тема расовой и этнической идентичности, расовых противоречий становится одной из основных в современной американской литературе. Персонажи произведений приходят к пониманию, что они являются носителями одновременно двух (а иногда и более) культур, что неизбежно отражается на самоидентификации и самовыражении их личности, поисках своего места в жизни, стремлении сохранить собственную этническую самобытность [Карасик 2009].

Еще одной темой, которая волнует англоязычных писателей-мигрантов, является тема оставленной родины, ее проблем и истории, тема постколониальной эпохи бывших колоний. По мнению исследователей, роль писателей-мигрантов в современной литературе можно описать, используя понятие «промежуточное пространство» (термин Х. Бхабы). «Писатель-мигрант обнаруживает черты принадлежности к обоим мирам и в то же время не вписывается ни в один из них. Создавая прозу "в пределах" и "изнутри" таких пограничных зон, писатели-мигранты подвергают анализу и сомнению неравные взаимоотношения между людьми, расами и языками» [Толкачев, с. 15].

Писатели, выходцы из бывших колоний, вольно или невольно, с одной стороны, привносят в свои произведения культурные архетипы своих народов, а с другой стороны, переосмысливают классические образы англоязычной литературы [Толкачев]. Англоязычные писатели, чье творчество стало воплощением синтеза традиций Запада и Востока, представляют все регионы в прошлом колониального пространства. Английский писатель В. Найпол (V. S. Naipaul) — по происхождению индеец — является лауреатом Нобелевской премии по литературе. В центре его внимания — положение стран и судьбы людей в постколониальном мире. Разрыв с метрополией и ее культурой, поиск самоидентификации, попытки создать «новую культуру» — эти и похожие темы находят отражение в его произведениях. Английский писатель африканского происхождения Б. Окри

(В. Окри) получил Букеровскую премию за роман *The Famished Road / Голодная дорога*, который рассказывает о жизни и нелегкой судьбе нигерийцев. Произведение наполнено тревогой по поводу сохранения самобытной культуры страны. Английский писатель индийского происхождения В. Сет (V. Seth) — автор романа *Подходящий малый / A Suitable Boy* — самого большого по объему произведения в современной англоязычной литературе на данный момент. В этом романе автор описывает жизнь постколониальной Индии на примере четырех больших мультикультурных семей.

Американский писатель афганского происхождения Х. Хоссейни (Kh. Hosseini) пишет проникновенные, полные любви и боли романы о жизни его соотечественников в Афганистане — *The Kite Runner / Бегущий за ветром*, *A Thousand Splendid Suns / Тысяча сияющих солнц*, *And the Mountains Echoed / И эхо летит по горам*. Его произведения открывают самобытный и практически совсем неизвестный западному читателю мир, населенный яркими образами персонажей и афганских городов.

Творчество Дж. М. Кутзее (J. M. Coetzee), уроженца бывшей британской колонии (ЮАР), довольно долго прожившего в Великобритании, США и Австралии, является примером того, как писатель объединяет в своем сознании культурную память своего народа и парадигмы английской культуры: роман *Foe / Мистер Фо* — это особый тип текста, который по-новому переосмысливает темы произведений колониального дискурса [Струкова]. В этом романе по-новому расказанная биография Даниэля Дефо является пространством для размышлений о проблемах колониальной истории Англии, о приемлемости или неприемлемости власти одних людей над другими.

Писатели-иммигранты в своих произведениях освещают и общие, наднациональные темы. В этой связи заметное место занимает Вл. Набоков (V. Nabokov), уникальный писатель, который создавал свои произведения одинаково профессионально на русском и английском языках. Палитра тем его работ чрезвычайно разнообразна — психологизм, судьба гения, одиночество, любовь.

Британский писатель японского происхождения К. Исигуро (K. Ishiguro) в романе *The Remains of the Day / Остаток дня* рисует портрет английского дворецкого по имени Стивенс, который не может адаптироваться к бурным изменениям жизни британского общества 50-х годов 20 в. и обрекает себя на одиночество и несчастье, потому что отказывается признать, что любовь и человеческое участие являются самыми важными ценностями для человека.

Чтение произведений зарубежных авторов подразумевает постижение особенностей иных культур сквозь призму их представителей. В глобальном плане такие произведения в какой-то мере способствуют созданию межкультурных и межнациональных мостов, значение которых трудно переоценить.

Глава 2

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

Проблемам жанра и его истории посвящено много работ как отечественных (М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, Н. Д. Тмарченко и др.), так и зарубежных (Ц. Тодоров, С. Фрай и др.) исследователей. В эволюции жанра находят отражение все изменения, характерные для литературы того или иного времени. В этом смысле жанр — своеобразное «зеркало» литературного процесса. Известно, что наиболее интересные процессы происходят тогда, когда начинается взаимодействие разных жанров. По Ю. Н. Тынянову, эволюция жанра связана с его смещением, и потому дать статическое определение жанра невозможно [Тынянов, с. 256]. Сам жанр по своей природе — явление не статичное, а динамическое, и изменение канона, равно как и представлений о жанре, отражает эту динамическую природу жанра.

Имеется тесная связь жанра с языком, прежде всего, с историей языка, лексикологией и стилистикой. Поэтому процессы, которые происходят в языке, не могут не сказываться на жанровом развитии.

Особенности развития и трансформации жанра во многом зависят от характера и особенностей развития литературы той или иной страны, искусства, культуры в целом. Иногда это всего лишь один из этапов его развития, связанный с переходом жанра на новый уровень и с изменением самого представления о жанре.

Одновременное присутствие в тексте признаков разных жанров — свидетельство эволюции жанра и исчерпанности традиционных форм. Любой новый жанр является трансформацией одного или нескольких древних (С. Фрай). Жанр представляет собой интенцию произведения, которая может выражаться как на содержательном, так и на формальном уровнях [Жук].

На современном этапе развития литературы наблюдается ярко выраженная тенденция к смешению жанров. С. Ш. Шарифова говорит о том, что тенденция к жанровому смешению усиливается после 18 века. С отходом от классицизма наблюдается также отход от догмата строгого различения жанров. Один из постулатов классицизма — недопустимость жанрового смешения, то есть строгое соответствие «жанровым признакам» и обеспечение «жанровой чистоты». Однако современная теория жанров позволяет отходить от данного принципа. В постромантическом пространстве, в пору укрепления реализма произошло крушение жанрового мышления [Шарифова 2005, с. 7].

Автор утверждает, что «...таким образом, с одной стороны, жанровое смешение выступает как инструмент создания нового жанра, а с другой — как инструмент эволюции самого жанра, обогащения его содержания и появления в нем различных подвидов. Внутрижанровое многообразие достигается за счет вкрапления в произведения отдельных элементов, присущих другим художественным родам и жанрам» [Шарифова 2005, с. 9]. С. Ш. Шарифова выделяет два способа смешения жанров. Во-первых, имеется в виду присутствие в тексте романа отдельных вставок, которые составлены в иных жанровых формах (речь идет о вставных частях в романе). Во-вторых, жанровое смешение осуществляется посредством взаимодействия элементов романа и элементов иных жанров по всему тексту произведения [Шарифова 2005, с. 11–12].

По мнению исследователей, для современного англоязычного романа характерен ряд специфических черт, которые одновременно являются комплексом взаимосвязанных тенденций его развития:

- деканонизация романа (разрушение традиционных ценностей, размытость жанровой системы, присутствие элементов абсурда);
- стирание различий национальных литератур (унификация, «вестернизация» и ее последствия);
- усиление заимствования сюжетов и жанров;
- рост нелинейности и фрагментарности пространственно-временных характеристик (смешение древнего и современного миров, переплетение реального и сюрреального пространств);
- дереализация событийности;
- расширение объема «памяти жанра» романа за счет усиления внеродовых форм (включение в текст инородного материала), внежанровых конструкций, метапрозы (повествования с элементами критического эссе);
- введение в романное пространство гипертекстов (создание писателем «иерархии» разностатусных текстов, возможность неожиданного смещения позиции читателя, дающего ему возможность выбирать различные алгоритмы знакомства с текстом романа) [Шарифова 2011].

Жанровое своеобразие современной англоязычной литературы, по мнению многих исследователей, определяется доминированием постмодернистских приемов поэтики. Однако наряду с данным направлением очевидна тенденция совмещения традиционных подходов с постмодернистскими, своеобразное переосмысление и творческое развитие характерных особенностей постмодернизма. В связи с этим появилась идея разграничивать собственно постмодернистскую литературу (которую можно назвать экспериментальной) и литературу эпохи постмодерна (которая охватывает все формы литературы как новаторские, так и традиционные) [Wagner, Стомба].

В современной литературе продолжают свое развитие традиционные жанры, такие как экзистенциалистский роман, семейно-бытовой роман, исторический роман, приключенческий роман, детектив и другие. На современном этапе эти жанры могут приобретать специфические черты и развивать новые формы. Характерной тенденцией становится появление подвидов, жанровых вариаций. Например, появляются разнообразные подвиды детектива: жесткий, политический, интеллектуальный, женский, психологический, шпионский, гангстерский, иронический и др., подвиды фэнтези: готическое, приключенческое, мифологическое и др. Женская проза переживает активное развитие в варианте chicklit (chicklit) — молодёжная женская проза, литература для молодых женщин, создаваемая молодыми женщинами. Кроме того, дифференцируются такие новые виды романного жанра, как спонтанная проза, региональная проза и др. Традиционные жанры предшествующих эпох приобретают новые формы воплощения по причине научно-технического прогресса. Так, новый эпистолярный роман пишется в виде электронных писем, переписки в контактах, смс-сообщений. Расследования в современных детективах неизбежно включают описания новейших технических средств криминалистики.

В обозначении жанров в последнее время нередко преобладают индивидуально-авторские номинации, которые нельзя не принимать во внимание. «Что касается романа, то здесь встречаются самые причудливые наименования: роман-музей, роман-странствие, роман-конспект, мета-роман, роман-фрагмент, главы из романа с газетой, ненаписанный роман, роман-версия, роман-диссертация и т.п. То же относится и к повести: повесть-эссе, испанская сюита, сказка-быль для новых взрослых, повествовательная партитура, дорожная фантазия и многие другие. Использование подобных обозначений свидетельствует о стремлении подчеркнуть индивидуально-стилевые тенденции в произведении или становится примером своеобразной игры с текстом, характерной для постмодернизма. Признавая открытость и незавершенность жанровых процессов в современной литературе, не следует игнорировать существования сложившихся жанровых структур, несмотря на то, что они существуют в самых разных модификациях» [Эсалнек, с. 154].

Представим краткую характеристику некоторых ведущих жанров англоязычной литературы эпохи постмодерна.

1. Экзистенциалистский роман. Это произведения, которые продолжают традиции модернистской философской прозы. Ни один из романов не является экзистенциалистским в чистом виде, это скорее стремление авторов к глобальному осмыслению мира. Философия экзистенциализма легла в основу творчества «битников»

в Америке. Выражением идей писателей-битников стал роман Дж. Керуака (J. Kerouac) *The Town and the City / Городок и город*. Дж. Керуак изобрел *спонтанный метод* повествования, то есть способ записывать мысли в том порядке, в каком они приходят в голову. Т. Уайлдер (Th. Wilder), Н. Мейлер (N. K. Mailer), С. Беллоу (S. Bellow), У. Стайрон (W. Styron), А. Мердок (J. I. Murdoch), М. Спарк (M. Spark) в своих произведениях также пытаются осмыслить роль личности в современном мире.

Экзистенциалистскими можно назвать романы таких современных англоязычных писателей, как Й. Макьюэн (I. McEwan), Дж. Барнс (J. Barnes), Д. Лодж (D. Lodge), Т. Пинчон (T. R. Pynchon), Дж. Барт (J. S. Barth), Дж. Ирвинг (J. Irving) и других.

2. *Исторический роман*. Произведения в данном жанре пытаются переосмыслить историю страны, отдельных исторических периодов и эпох, событий, явлений, процессов. Некоторые авторы вступают в диалог с произведениями викторианской эпохи, создавая так называемый «неовикторианский роман» [Толстых]. К данному жанру можно отнести следующие произведения: А. Байетт (A. S. Byatt) *Possession: A Romance / Обладать, Angels & Insects / Ангелы и насекомые*, С. Уотерс (S. Waters) *Tipping the Velvet / Бархатные коготки*, Й. Макьюэн (I. McEwan) *Atonement / Искупление*, С. Фолкс (S. Folks) *Birdsong / И нелю птицы...*, Х. Мэнтл (H. Mantel) *Wolf Hall / Вулф холл*, Дж. Барнс (J. Barnes) *Arthur & George / Артур и Джордж*; другие англоязычные писатели, работающие в этом жанре: британцы М. Эмис (M. L. Amis) *The Zone of Interest / Зона интересов*, австралийцы Р. Флэнаган (R. Flanagan) *The Narrow Road to the Deep North / Узкая дорога на дальний север*, Т. Кенэлли (T. Keneally) *Schindler's Ark / Список Шиндлера, The Daughters of Mars / Дочери Марса*, ирландцы К. Тойбин (C. Toibin) *Brooklyn / Бруклин*, Дж. Бойн (J. Boyne) *The Boy in the Striped Pyjamas / Мальчик в полосатой пижаме, The Boy At The Top Of The Mountain / Мальчик на вершине горы*, писатель ямайского происхождения М. Джеймс (M. James) *A Brief History of Seven Killings / Краткая история семи убийств*, американцы Э. Дорр (A. Doerr) *All the Light We Cannot See / Весь невидимый нам свет*, М. Хелприн (M. Helprin) *In Sunlight and In Shadow / На солнце и в тени*, Дж. Литтелл (J. Littell) *Les Bienveillantes / Благовольительницы*, С. Груэн (S. Gruen) *At the Water's Edge / У кромок воды*.

Одной из особенностей произведений данного жанра исследователи называют *метаповествование*. Метароман — это текст, который комментирует свой вымышленный статус, подчеркивает «сделанность» произведения, обнажает «текстуальность текста» [Райнеке]. Данная тенденция прослеживается в романах Дж. Барнса (J. Barnes) *History of the World in 10½ Chapters / Историямирав 10½ главах*, П. Акройда (P. Ackroyd) *Hawksmoor / Хоксмур*, Гр. Свифта (G. Swift)

Waterland / Водоземье, М. Бредбери (M. S. Bradbury) *To the Hermitage / В Эрмитаж*, Л. Норфолка (L. Norfolk) *Lemprière's Dictionary / Словарь Ламприера*, Э. Резерфорда (E. Rutherford) *Sarum: The Novel of England / Сарум. Роман об Англии*.

Одним из течений в рамках жанра *исторического романа* является *неофабулизм*. В своих произведениях авторы обращаются к широко известным текстам и образам, пытаются пересказать их заново в утрированном постмодернистском ключе, в духе метапрозы. Первым опытом создания произведения в подобном жанре были произведения Дж. Барта (J. Vart), который пересказал сюжеты арабских сказок, древнегреческой мифологии, Библии. В основу неоконченного романа У. Голдинга (W. G. Golding) *Double Tongue / Раздвоенный язык* положены мифы Древней Греции, они переплетаются с историческими фактами. Кроме него в данном жанре работали американские авторы Дж. Райман (G. Ruman), Дж. Смайли (J. Smiley), Дж. Апдайк (J. Updike) *Gertrude and Claudius / Гертруда и Клавдий, Brazil / Бразилия*. Современные авторы, работающие в этом жанре: У. Селф (W. Self) *Dorian, an Imitation / Дориан*, Дж. Харрис (J. Harris) *The Gospel of Loki / Евангелие от Локи* и другие.

3. *Жанр биографии, автобиографии, дневниковой прозы*. Данный жанр можно разделить на следующие поджанры: 1) документальная проза (non-fiction): биография, автобиография, дневники; 2) художественно-документальная проза (biofiction, docufantasy): литературная или беллетризованная биография, роман-дневник, мемуарная проза.

В жанре *литературной биографии* работал П. Акройд (P. Ackroyd), которого можно назвать основателем этого жанра в англоязычной литературе [Шубина]. Факты о жизни и творчестве известного человека совмещаются с вымыслом, иногда с пародией, стилистической имитацией и даже критикой его произведений. К этому жанру относятся романы В. Набокова (V. Nabokov) *The Gift / Дар*, Э. Берджесса (A. Burgess) *Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare's Love Life / Влюбленный Шекспир*, Дж. Барнса (J. Barnes) *Flaubert's Parrot / Попугай Флобера*, *The Noise of Time / Шум времени*, Р. Най (R. Nye) *The Late Mr. Shakespeare / Покойный г-н Шекспир* и других писателей.

В жанре *автобиографии* написаны романы П. Ховарда (P. Howard) в соавторстве с Р. О'Келли (R. O'Carroll Kelly) *The Orange Mocha-Chip Frappuccino Years*, С. Коллинза (S. Collins) *Celtic Warrior*.

В жанре *мемуаров, путевых заметок* написаны романы Р. Баха (R. Bach) *Part-Time Angels / Ангелы на полставки...*, Дж. Чайльд (J. Child) *My Life in France / Моя жизнь во Франции*, Э. Гилберт (E. Gilbert) *Eat, Pray, Love / Ешь, молись, люби*, Дж. Уорф (J. Worth) *Call the Midwife / Вызовите акушерку* и другие.

4. *Семейно-бытовой роман*. Данный жанр можно также назвать семейный роман, семейная хроника или семейная сага. На современном этапе этот жанр, с одной стороны, сохраняет традиционные черты и обращается к вечным темам, с другой стороны, попадает под влияние актуальных проблем современного мира и пытается их решать.

Литературовед К. Делл (K. Dell) (Германия) предлагает следующее деление произведений о семье на поджанры [Dell, с. 33–35].

- *Семейная сага* (этот жанр также может называться семейная хроника) — это роман о жизни более двух поколений семьи. Семейная сага — традиционный для английской и всей англоязычной литературы жанр. Обстоятельства жизни членов семьи могут также быть тесно связаны с событиями в жизни их родственников и друзей. Классическими примерами данного поджанра в англоязычной литературе 20 века являются романы Дж. Голсуорси (J. Galsworthy) *The Forsyte Saga / Сага о Форсайтах*, Дж. Стейнбека (J. Steinbeck) *East of Eden / К востоку от Эдема*, трилогия У. Фолкнера (W. Faulkner) о Сноупсах: *The Hamlet / Деревушка*, *The Town / Город*, *The Mansion / Особняк*, эпопея Дж. О'Хары (John O'Hara) *The Lockwood Concern / Дело Локвудов*.
- *Семейный «романс»* — жанр, в котором изображается зарождение семьи, на первый план выдвигаются отношения, развитие чувств; как правило (но не всегда), романы данного жанра имеют счастливый конец (помолвка, бракосочетание). Классическим примером произведений этого жанра являются романы Л. М. Олкотт (L. M. Alcott) *Little Women / Маленькие женщины*, Э. Гаскелл (E. Gaskell) *North and South / Север и Юг*.
- *Семейный* (домашний, семейно-бытовой) роман, который описывает образ жизни семьи в пределах одного или двух поколений. Классическим примером данного жанра могут быть романы И. Во (E. Waugh) *Brideshead Revisited / Возвращение в Брайдсхед*, А. Кронина (A. Cronin) *The Stars Look Down / Звезды смотрят вниз*.

В данной работе мы условно разделяем жанр семейно-бытового романа на два поджанра: а) семейная сага и б) семейный/любовный роман.

Современные *семейные саги* в англоязычной литературе представлены следующими произведениями: Дж. Ирвинг (J. Irving) *The Hotel New Hampshire / Отель «Нью-Гэмпшир»*, Э. Тайлер (A. Tyler) *A Spool of Blue Thread / Катушка синих ниток*, К. Фоллетт (K. Follett) *A Dangerous Fortune / Опасное наследство*, К. Уэбб (K. Webb) *The Legacy / Наследие*, М. Э. Монро (M. A. Monroe) *The Summer Girls / Летние девчонки*, А. Байетт (A. S. Byatt) *The Children's*

Book / Детская книга, Э. Резерфорд (E. Rutherford) *Paris / Париж*, М. Джейкоб (M. Jacob) *The Sleepwalker's Guide to Dancing / Самоучитель танцев для лунатиков*, К. Аткинсон (K. Atkinson) *Behind the Scenes at the Museum / Музей моих тайн*, Т. Дж. Браун (T. J. Brown) *Summerset Abbey / трилогия Аббатство Саммерсет*, Дж. Евгенидис (J. Eugenides) *Middlesex / Средний пол*, Дж. Франзен (J. Franzen) *Freedom / Свобода*, М. Каннингем (M. Cunningham) *Flesh and Blood / Плоть и кровь*, Л. Мориарти (L. Moriarty) *Last Anniversary / Последний шанс*.

Современные семейные/любовные романы: С. Уинман (S. Winman) *When God Was a Rabbit / Когда Бог был кроликом*, Дж. Коу (J. Coe) *The Rotters' Club / Клуб ракалий*, *The Closed Circle / Круг замкнулся*, К. Мортон (K. Morton) *The Secret Keeper / Хранительница тайн*, М. Этвуд (M. Atwood) *The Blind Assassin / Слепой убийца*, Дж. Бёртон (J. Burton) *The Miniaturist / Миниатюрист*, С. Джо (S. Jo) *Blackberry Winter / Ежевичная зима*, Дж. Форд (J. Ford) *The Shadow Year / Год призраков*, Д. Тарт (D. Tartt) *The Little Friend / Маленький друг*, К. Аткинсон (K. Atkinson) *Human Croquet / Человеческий крокет*, Дж. Франзен (J. Franzen) *The Corrections / Поправки*, Э. Тайлер (A. Tyler) *Dinner at the Homesick Restaurant / Обед в ресторане «Тоска по дому»*, Э. Страут (E. Strout) *Olive Kitteridge / Оливия Киттеридж*, *My Name is Lucy Barton / Меня зовут Люси Бартон*, Т. Парсонс (T. Parsons) *Man and Wife / Муж и жена*, *The Family Way / Семья*, Л. Уолтерс (L. Walters) *Mrs. Sinclair's Suitcase / Чемодан миссис Синклер*, Ч. Мартин (Ch. Martin) *The Mountain Between Us / Между нами горы*, У. Бойд (W. Boyd) *Any Human Heart / Нутро любого человека*.

5. *Современный детектив*. В соответствии с новыми тенденциями в литературе современный детектив имеет свою специфику, которая заключается в композиционном построении, тесной взаимосвязи с другими жанрами, своеобразии тематики, способе подачи модальности и некоторых других особенностях. Прежде всего следует отметить, что в настоящее время происходит дифференциация видов детектива. По разным классификациям выделяются следующие поджанры или типы детектива: классический, исторический, социальный, полицейский, сюрреалистический, реалистический, натуралистический, жесткий, литературный, психологический, интеллектуальный, «голливудский», «гангстерский», жесткий, политический, исторический, конспирологический, дамский.

Ведущими тенденциями, характеризующими современный детектив, являются психологизм, натурализм и жесткость, интертекстуальность, детальное описание современных технических средств, используемых в расследованиях преступлений, а также описание интернет-преступлений. Мастерами психологического детектива по праву считаются Дж. Рубенфельд (J. Rubenfeld), из-

вестный своим романом *The Interpretation of Murder / Интерпретация убийства*, американская писательница М. Х. Кларк (M. H. Clark) — автор романов *Before I Say Goodbye / Прежде чем проститься*, *Likes Music, Likes Dancing / Любит музыку, любит танцевать*, *All Around the Town / Прогулка по городу*, английская писательница Р. Ренделл (R. Rendell), наиболее известны ее романы *The Veiled One / Убийство в стиле «психо»*, *The Babes in the Wood / Чада в лесу* и другие.

Интертекстуальность, присущая практически всем современным произведениям, наиболее ярко прослеживается в детективных романах И. Ранкина (I. Rankin) *Knotsand Crosses / Крестики-нолики*, *Hide and Seek / Игра в прятки*, Л. Сандерса (L. Sanders) *McNally's Capers*, Р. Ренделл (R. Rendell) *The Babes in the Wood / Чада в лесу*.

Современные технологии, интернет-преступления мастерски описаны в романах Д. Брауна (D. Brown) *Digital Fortress / Цифровая крепость*, К. Роуз (K. Rose) *You Belong to me*, Дж. Дивер (J. Deaver) *The Blue Nowhere / Голубое нигде*, *The Broken Window / Разбитое окно* и других.

Продолжает привлекать внимание современных писателей детектив-триллер: М. Пессл (M. Pessl) *Night Film / Ночное кино*, Т. Р. Ричмонд (T. R. Richmond) *What She Left / По ее следам* и другие авторы.

6. *Современное фэнтези*. Как и другие жанры, современное фэнтези продолжает традиции классического фэнтези и развивает новые черты. Так же, как и в некоторых других жанрах, появляются разнообразные поджанры: готическое, мифологическое, научное, хоррор, историческое фэнтези и др. Как и в классическом, в современном фэнтези создается своя мифология, свой мир, своя история создания этого мира. Здесь имеет место описание иных миров, иных планет, на которых происходит борьба за власть. Согласно законам фэнтези эта борьба между злыми и добрыми волшебниками, злыми и добрыми силами. В отличие от классического в современное фэнтези добавляются элементы хоррор, экшен, триллеров. Отличительная черта современного фэнтези — ироническое и пародийное начала.

Наиболее выдающиеся представители этого жанра — Т. Пратчетт (T. Pratchett), широко известный своим циклом *Discworld / Плоский мир*, Э. Норт (A. North) серия *Voodoo Planet / Планета колдовства*, Р. Маклиш (R. MacLeish) *Prince Ombra / Принц Омбра*. Современные авторы произведений данного жанра: Р. Адамс (R. Adams) *Watership Down / Сказки Уотершипского Холма* и другие.

7. *Современные антиутопия/фантастика*. Широко известные антиутопии 20 века — произведения Р. Брэдбери (R. Bradbury), Дж. Оруэлла (G. Orwell), О. Хаксли (A. Huxley), К. Чапека (K. Čapek) — заложили основу жанра антиутопия в литературе. Особенностью современных произведений является соединение жанров антиутопии и фантастики, антиутопии и фэнтези, антиутопии и приключенческого романа.

В настоящее время традиции жанра развиваются, изменяются, дополняются новыми идеями, сюжетами, темами. С. Ахерн (С. Ahern) в романе *Flawed / Клеймо* пишет о противостоянии законов и норм общества и человеческих ценностей; о выживании в новом миропорядке идет речь в произведениях К. Исигуро (K. Ishiguro) *Never Let Me Go / Не отпускай меня*, Х. Хауи (H. Howey) *Wool / Бункер. Иллюзия*, Т. Мафи (T. Mafi) *Shatter Me / Разрушь меня*, *Unravel Me / Разгадай меня*, *Ignite Me / Зажги меня*, М. Мейер (M. Meyer) *Lunar Chronicles / серия Лунные хроники*, М. Этвуд (M. Atwood) *The Handmaid's Tale / Рассказ служанки*, В. Рот (V. Roth) *Divergent, Insurgent, Allegiant / трилогия Дивергент, Инсургент, Эллигент*; тема жестоких игр ради выживания присутствует в произведениях С. Коллинз (S. Collins) *The Hunger Games / трилогия Голодные игры*, Л. Оливера (L. Oliver) *Panic / Паника*, С. Кинга (S. King) *The Long Walk / Долгая прогулка*, Э. Клайна (E. Cline) *Ready Player One / Первому игроку приготовиться*; о построении «дивного нового мира» на основе современных технологий пишет Дж. Баллард (J. Ballard) *The High-Rise / Высотка*; борьба с пришельцами — тема произведений Р. Янси (R. Yancey) *The Infinite Sea / Бесконечное море*, *The 5th Wave / Пятая волна*; восстание искусственных существ в центре внимания Д. Уэллса (D. Wells) *Fragments / Фрагменты*.

Интересным представляется возникновение такого существующего на стыке антиутопии/фантастики и исторического романа поджанра, как альтернативная история. К нему можно отнести следующие произведения: Ф. Дик (Ph. Dick) *The Man in the High Castle / Человек в высоком замке*, С. Таунсенд (S. Townsend) *The Queen and I / Мы с королевой*, К. Аткинсон (K. Atkinson) *Life after Life / Жизнь после жизни*, С. Кинг (S. King) *11/22/63*, Б. Элтон (B. Elton) *Time and Time Again / Время и снова время*, С. Фрай (S. Fry) *Making History / Как творить историю*, Дж. Хикман (J. Hickman) и Н. Питарра (N. Pittarra) *The Manhattan Projects / Манхэттенские проекты*.

8. *Современный приключенческий роман*. Данный жанр получил в настоящее время свое развитие и воплощение в таких видах, как триллер, технотриллер, экшен, т.н. *suspense novel*. М. Кричтон (M. Crichton) считается создателем технотриллера, самое известное из его произведений — *Jurassic Park / Парк Юрского периода*. М. Х. Кларк (M. Clark) прославилась своим романом, относящимся к *suspense novel*: *Where are the Children? / Дети не вернутся?*

Продолжают развиваться традиции любовно-приключенческого романа, наиболее яркий из которых роман Д. Дюморье (D. du Maurier) *Frenchman's Creek / Бухта пирата*.

9. *Современный эпистолярный роман*. Классический эпистолярный роман приобретает в настоящее время иную форму воплощения. Письма, написанные от руки, в настоящее время вытес-

нены электронными письмами, сообщениями в соцсетях и блогах, смс-посланиями по мобильным телефонам. И на страницах литературных произведений это имеет свое отражение. Широкую популярность завоевал в этом плане роман С. Ахерн (C. Ahern) *Where the Rainbows End / Где кончается радуга*, полностью состоящий из переписки героев по электронной почте.

Встречаются также романы, в которых письма героев, написанные при помощи традиционных или современных средств, преподносятся автором в качестве включений. Примером могут служить романы Н. Спаркс (N. Sparks) *Nights in Rodenthe / Ночи в Роданте*, Дж. Пауэлл (J. Powell) *Julie and Julia. My year of cooking dangerously / Джули и Джулия. Мой год рискованной кулинарии*. Интересным представляется тот факт, что форма послания влечёт за собой и изменение содержания, общей тональности произведения, оказывает влияние на его интерпретацию. Показательны в этом отношении рассуждения Дж. Пауэлл на эту тему в вышеупомянутом романе.

10. *Университетский роман*. Достаточное количество произведений, посвященных академической среде, позволяет исследователям говорить о возникновении такого романа, как *университетский* или *академический*. Зарождение этого жанра произошло в США в середине 20 века, с выходом в свет романа М. Маккарти (M. McCarthy) *The Groves of Academe / Академические кущи*, полемического отклика на него — романа Р. Джаррела (R. Jarrel) *Pictures from an Institution / Картины университетской жизни*, а также романа В. Набокова (V. Nabokov) о русском эмигранте, преподавателе американского университета *Pnin / Пнин*.

Одной из характерных особенностей романов данного подвида направления *постмодернистского реализма* является конфликт между главным героем-интеллектуалом и университетской средой, в которой он вынужден работать [Анцыферова 2008].

Современные авторы, пишущие об академической среде, ищут возможность сломать стереотипы, переосмыслить культурные коды, присущие университетской среде как сегменту культурно-образовательного пространства общества. Наиболее известными произведениями данной тематики являются романы следующих писателей: К. Эмис (K. Amis) *Lucky Jim / Счастливчик Джим*, Э. Сигал (E. Segal) *The Class / Однокурсники*, Ф. Проуз (F. Prose) *Blue Angel / Голубой ангел*, Ф. Рот (Ph. Roth) *The Human Stain / Людское клеймо*, Д. Лодж (D. Lodge) *Changing Places: A Tale of Two campuses / Академический обмен*, *Small World: An Academic Romance / Мир тесен*, *Nice Work / Хорошая работа*, *Thinks... / Думают...*, Дж. Уильямс (J. Williams) *Stoner / Стоунер*, М. Уилдинг (M. Wilding) *Academia Nuts / Университетские шизики*, Т. Вулф (T. Wolfe) *Moi, Charlotte Simmons / Я — Шарлотта*

Симмонс, Дж. Смайли (J. Smiley) *Мoo / Муу*. В современной университетской прозе преобладают такие особенности, как гротеск, гипербола, фантастика, детективный сюжет, что иллюстрирует современную тенденцию смешения жанров и литературных направлений (произведения Дж. Хайнса (J. Hynes) *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror / Издай и умри: три повести о постоянной должности и ужасе*, *The Lecturer's Tale / Рассказ лектора*, Д. Тарт (D. Tartt) *The Secret story / Тайная история*).

11. *Современный женский роман*. В англоязычной литературе существует давняя традиция женского романа, идущая от Дж. Остен (J. Austen), сестёр Бронте (Brontë sisters), Дж. Элиот (G. Eliot), позже — С. Платт (S. Plath). Творчески развивают данный жанр следующие современные авторы: британские писательницы М. Дрэббл (M. Drabble), А. Брукнер (A. Brookner), Ф. Уэлдон (F. Weldon), А. Байетт (A. S. Byatt), Б. Бейнбридж (B. Bainbridge), К. Аткинсон (K. Atkinson), С. Ахерн (C. Ahern), Дж. Мойес (J. Moyes), М. Чемберлен (M. Chamberlain), американские писательницы Э. Страут (E. Strout), К. Стокетт (K. Stockett), Т. Моррисон (T. Morrison), Т. Мафи (T. Mafi), Э. Гилберт (E. Gilbert), Дж. Брокмоул (J. Brockmole), Ф. Флэгг (F. Flagg) (*Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café / Жареные зеленые помидоры в кафе Полустанок*), К. Мэннинг (K. Manning) (*My Notorious Life / Моя нечестивая жизнь*), австралийская писательница Л. Мориарти (L. Moriarty), канадские писательницы Э. Монро (A. Monroe), М. Этвуд (M. Atwood) и другие.

На рубеже веков (20–21 вв.) возникает новое направление постфеминистской прозы Британии, известное в англоязычном литературоведении как *chicklit / чиклит*. Начало феномена положено романом Х. Филдинг (H. Fielding) *Bridget Jones's Diary / Дневник Бриджит Джонс*, который становится новым культурным ориентиром для последующего развития направления *чиклит*. К данному жанру можно отнести произведения Ф. Уокер (F. Walker), С. Кинселлы (S. Kinsella), И. Найт (I. Knight), А. Макстед (A. Maxted), Л. Хендерсон (L. Henderson), К. Манби (Ch. Manby), Дж. Адамс (J. Adams).

12. *Современный социально-психологический роман*. В современном социально-психологическом романе отчетливо прослеживаются традиции реализма 19–20 веков. Так, Ч. П. Сноу (Ch. P. Snow) в цикле произведений *Strangers and Brothers / Чужие и братья* описывает британское общество на протяжении нескольких десятилетий. Э. Пауэлл (A. Powell) в произведении *A Dance to the Music of Time / Танец под музыку времени* создает галерею образов и полотно нравов и быта британского общества второй половины 20 века. И. Во (E. Waugh), Г. Грин (Gr. Green), движение *angry*

young men / сердитых молодых людей, К. Эмис (K. Amis), Дж. Уэйн (J. Wain), Дж. Брейн — представители критического реализма в Британии. Моральные искания, поиск правды, внутренней самоидентификации находились в фокусе творчества писателей послевоенного периода в Америке — Дж. Апдайк (J. Updike), Н. Мейлера (N. Mailer), С. Беллоу (S. Bellow), Дж. Д. Сэлинджера (J. D. Salinger), У. Стайрона (W. Styron), Ф. Рота (Ph. Roth). Все эти и другие произведения послужили основой для возникновения произведений современного социально-психологического романа.

В настоящее время в литературе наблюдается тенденция к использованию реалистического метода, что дает исследователям основание говорить о возникновении такого литературного направления, как *новый реализм*. *Новый реализм* имеет следующие отличительные черты. Во-первых, авторы используют весь арсенал постмодернистских приемов для глубокого проникновения во внутренний мир главного героя. Во-вторых, на первый план они выдвигают не глобальные социально-политические процессы или значимые для общества события, а обстоятельства жизни отдельных людей, образы которых характерны для определенного общества в определенный период времени (в наше время). В-третьих, автор не ставит себя выше своих героев и своих читателей; он сам — типичный представитель своей эпохи, который сталкивается с вызовами современности и решает экзистенциальные проблемы. В связи с этим в произведениях присутствует доверительность, сочувствие автора героям. В-четвертых, этической установкой данного направления является ценность жизни в ее многообразии, преклонение перед жизнью как таковой [Казначеев, Хлыбова].

Примером *нового реализма* в современной англоязычной литературе можно назвать романы Д. Лоджа (D. Lodge) *Paradise News / Райские новости*, *Therapy / Терапия*, *Thinks... / Думают* и *Author, Author*. В этих романах «...четкая сюжетная структура наполняется пластами художественных идей и проблем» [Воронкова, с. 282].

Авторы романов о современном состоянии Англии размышляют о специфике английской культуры и по-новому пытаются осмыслить идею английской национальной идентичности. Основные составляющие «национального мифа» (термин предложен Л. Ф. Хабибуллиной, которая определяет его как «специфическую литературную форму культурной репрезентации национальной проблематики» [Хабибуллина 2010, с. 31]) появились в англоязычной художественной литературе в 19 веке, в 20 веке сложилось понятие «английскость». Основными компонентами национального мифа исследователи называют национальный образ жизни, национальную концептосферу, систему репрезентирующих образов [Королева]. К романам данного поджанра можно отнести следующие

произведения: роман Дж. Фаулза (J. Fowles) *Daniel Martin* / *Дэниэл Мартин*, сборник рассказов Г. Свифта (Gr. Swift) *Learning to Swim* / *Уроки плавания*, романы Дж. Барнса (J. Barnes) *England, England* / *Англия, Англия* и *Arthur & George* / *Артур и Джордж* [Сатюкова, Горбунова].

Собственно психологические романы принадлежат перу М. Эмиса (M. Amis), Й. Макьюэна (I. McEwan), Т. Пинчона (T. Pinchon), Дж. Гришема (J. Grisham), Н. Хорнби (N. Hornby), Х. Янагихары (H. Yanagihara), И. Бэнкса (I. Banks), К. Приста (C. Priest), Дж. Франзена (J. Franzen), П. Остера (P. Auster), Дж. Боуэна (J. Bowen), С. Фолкса (S. Faulks) и других современных писателей.

Глава 3

СПЕЦИФИКА ФОРМ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Как известно, в художественном тексте выделяются два типа речи: авторская речь и персонажная речь.

В авторской речи выделяются два типа автора-рассказчика.

1. «Всезнающий» автор, который ведёт повествование обо всех персонажах, рассказывает об их мыслях и чувствах, о событиях, которые происходят со всеми в любой момент времени и в любом месте. В данном случае повествование претендует на объективный характер, в нем представлена «всепроницающая» точка зрения — *omniscient point of view*.

2. Автор является одним из героев повествования, преподносит события и даёт характеристики персонажей со своей точки зрения. Меняется угол зрения, повествование носит субъективный характер. Читатель волен принимать или не принимать его точку зрения. В этом типе повествования особое место занимает так называемая перепорученная речь, когда автор как бы перепоручает повествование какому-либо определённом лицу. События могут подаваться с точки зрения взрослого, пожилого человека или ребёнка, с точки зрения мужчины или женщины, независимо от того, кем является автор, с точки зрения человека определённой профессии, определённого социального статуса, с позиции физической или психически неполноценного (инвалида, слепого и т.д.), иногда даже с позиции животного или неодушевленного предмета. В данном случае осуществляется попытка войти в образ того или иного типа характера, постараться взглянуть на мир другими глазами, побывать в «другой шкуре», или, как говорят англичане, *to be in somebody's shoes*. При таком типе повествования представляется определённая точка зрения, угол зрения, точка видения. Дж. Лич считает, что в таком типе повествования имеет место дискурсивная точка зрения: “Discoursal point of view: the telling of the story through the words or thoughts of a particular person” [Leech, с. 175]. Перепорученное повествование выводит автора на мистификацию, «прячущую» настоящего автора за повествователями-героями [Минералова, с. 41]. В современной литературе встречается богатое разнообразие типов повествования, но большее предпочтение отдается именно перепорученному повествованию и введению так называемого «ненадежного» рассказчика, особенно в психологической прозе, где создаются психологические портреты персонажей, в том числе и при помощи повествовательных тактик.

Приведем несколько примеров: в психологических детективах Р. Ренделл (R. Rendell) *The Veiled One / Убийство в стиле «психо»*, *The Babes in the Wood / Чада в лесу* детективное расследование и, соответственно, повествование ведет инспектор полиции, мужчина, тогда как автором романа является женщина. Автор детективного романа *Night Train / Ночной поезд* М. Эмис (M. L. Amis) — мужчина, а повествование ведется от лица женщины. Серия романов писательницы С. Таунсенд (S. Townsend) написана в форме дневников, которые ведет ее персонаж мальчик-подросток, затем — мужчина. В романе Л. П. Хартли (L. P. Hartley) *The Go-between / Посредник* повествование ведется от лица мальчика-подростка. Роман Х. Ли (H. Lee) *Убить пересмешника / To Kill a Mockingbird* написан от лица девочки-подростка.

В современной литературе вообще и в англоязычной в частности большое распространение получает прием смены повествователя в рамках одного произведения, когда события рассказываются разными персонажами, оценка героев и происходящего подается через призму двух или более точек зрения, отличающихся друг от друга, а иногда и противоречащих друг другу. В данном случае читателю предлагается свобода выбора той или иной точки зрения.

Например, роман американской писательницы В. Ван Драанен (W. Van Draanen) *Flipped / Привет, Джули* написан от лица двух героев — мальчика и девочки. Один и тот же эпизод в одной главе излагается мальчиком, в другой главе — девочкой, и так на протяжении всей книги, т.е. читатель имеет возможность «посмотреть» на одно и то же событие с разных точек видения.

Роман Дж. Рис (J. Rhys) *Wide Sargasso Sea / Широкое Саргассово море* состоит из двух частей, каждая из которых написана от лица разных повествователей — героя и героини, причем их трактовки происходящего диаметрально противоположны друг другу.

В романе Э. Тан (A. Tan) *The Joy Luck Club / Сто тайных чувств* повествование попеременно ведется от лица представительниц разных поколений, которые иммигрировали в США и по-разному адаптируются к новой этнокультуре.

В романе К. Стокетт (K. Stockett) *The Help / Прислуга* — три повествователя, то есть автор перепоручает повествование трем своим главным героиням, чей язык, манера изложения и взгляды на описываемые события существенно отличаются друг от друга. Обычно, если в произведении не один персонаж-повествователь, смена повествований маркируется. Кэтрин Стокетт проводит четкую границу между рассказчиками-повествователями с помощью глав, каждая из которых называется именем рассказчицы. Роман начинается с главы, повествование в которой ведется от лица Эйбилин — темнокожей прислуги, воспитавшей уже 17 белых детей.

Из рассказа Эйбилин читатель узнает о других героях и героинях, включая и двух других повествователей, которыми являются Мисс Скитер, белая леди, недавно окончившая колледж и мечтающая о карьере писательницы, и Минни — темнокожая прислуга, подруга Эйбилин, которую высоко ценят за ее кулинарные способности, но часто лишают работы из-за ее прямолинейности. Автор романа, передавая слово определенному рассказчику, показывает специфику речи каждого. Всем героиням присуща своя собственная манера повествования, они описывают определенный промежуток времени со своей стороны, смешивая повседневные события со своими собственными внутренними мыслями и воспоминаниями. Языковые особенности речи каждой рассказчицы проявляются на всех уровнях — фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом. Кроме того, их речь отличается и формой построения, и стилистической образностью, и эмоциональными особенностями [Лушникова 2016, с. 364–369].

Роман Д. Митчелла (D. Mitchell) *Cloud Atlas / Облачный атлас* состоит из шести частей, причем каждая часть рассказывает о разных событиях, происходящих в разное время и в разных географических точках, каждая часть имеет свои жанровые характеристики и в каждой имеется свой повествователь.

С. Майер (S. Meyer) создает роман *Twilight / Сумерки*, где повествование ведется от лица Беллы Свон, а через несколько лет этот же автор выпускает роман *The Midnight Sun / Солнце полуночи*, где описанные ранее события рассказывает возлюбленный Беллы — Эдвард Кален.

Данный тип повествования получил широкое распространение не только в англоязычной литературе, но и в литературе разных стран мира. Приведем несколько примеров.

Роман российской писательницы Оксаны Робски *Про любовь/on* состоит из двух частей, каждая из которых повествует об одних и тех же событиях от лица разных повествователей — героя и героини, которые совершенно по-разному воспринимают сложившиеся между ними отношения и, соответственно, по-разному их описывают.

В романе французской писательницы Анны Гавальда *Я её любил / Я его любила* сходные ситуации разрыва любовных отношений представлены с точки зрения разных сторон — с точки зрения героини, которую бросает муж, и с точки зрения героя, который не решился бросить свою жену и всю жизнь жалел об этом.

Произведение польских авторов Януша Леона Вишневого и Малгожаты Домагалик *188 дней и ночей* полностью состоит из писем двух персонажей (реальных авторов) друг другу, в которых они высказывают свои точки зрения на разные темы — любви,

дружбы, секса, философии, религии и пр. Таким образом, в романе выстраиваются две партии повествования, в каждой из которых презентуется определенная система взглядов.

В романе Януша Леона Вишневецкого *Повторение судьбы* несколько сюжетных линий, представленных разными «голосами» — дневниковые записи, переписка главного героя по электронной почте, повествования нескольких героев от первого лица. Одни и те же отношения в семье показаны с разных точек восприятия, рассказываются разными героями.

Полифония разных «голосов» представлена также в романе французской писательницы Сильви Тестю *Девочки*. Причем на первом плане — второстепенная «партия», которую ведут девушки, дочери главных героев, тогда как «партия» родителей, их неудавшейся, несостоявшейся любви, главная партия, оказывается на втором плане, ее значимость становится понятной только к концу романа. Здесь также четко вырисовываются разные, порой противоположные точки видения и восприятия событий, чувств, отношений.

Роман французского писателя Фредерика Бегбедера *99 франков* отличается своеобразным построением. Каждая глава называется местоимением: *Я, Ты, Он, Мы, Вы, Они*. И каждая глава содержит соответственно особый тип повествования — от первого лица единственного числа, от первого лица множественного числа, от третьего лица единственного числа и т.д.

Эти и многие другие произведения, где представлено несколько разных повествователей, подтверждают широкое распространение этой тенденции в мировой литературе. Перепорученное повествование, смена повествовательной перспективы позволяет читателю создать образы героев сквозь призму их мыслей, поступков, слов, отношений к другим героям.

Нужно также отметить, что все типы повествователей в произведениях англоязычной литературы можно разделить на две категории: антропологичные (люди разного возраста, половой принадлежности, национальности, социального статуса, образования, имеющие другие существенные для повествования характеристики) и неантропологичные повествователи (не люди). Неантропологичные повествователи, в свою очередь, подразделяются на анималистические существа (животные), мифические существа (привидения, вампиры, домовые и другие), низшие биологические формы и предметы вещного мира. Всех их объединяет то, что они антропоморфны и приобретают качества и характеристики, приписанные им человеком [Вдовенко].

В следующих произведениях нарраторами являются животные. В романе английской писательницы А. Сьюэлл (A. Sewell) *Black*

Beauty / Приключения Черного Красавчика повествование ведется от лица коня. В произведении М. Корнволл Ли (M. H. Cornwall Leigh) *My Dog Plato / Мой пес Платон* повествователем выступает пес. Американский писатель П. Гэлликко (P. Gallico) в рассказе для детей *Tomasina/Томасина* описывает некоторые ситуации с точки зрения кошки. Одна из новелл романа Дж. Барнса (J. Barns) *A History of the World in 10½ Chapters / История мира в 10½ главах* написана от лица жука-древоточца, который «без билета» пробрался на ковчег Ноя. Э. Файн (A. Fine) написала несколько книг от имени кота Таффи, среди них наиболее известны *The Diary of a Killer Cat / Дневник кота-убийцы* и *The Return of the Killer Cat / Возвращение кота-убийцы*. Американский писатель Г. Стайн (G. Stein) в романе *The Art of Racing in the Rain / Гонки на мокром асфальте* рассказчиком делает собаку по имени Энцо, которая повествует о своем любимом хозяине-гонщике. Язык животных в этих произведениях, с одной стороны, отражает особенности их мировосприятия (чаще всего они открыты и дружелюбны), с другой стороны, нарратив касается тех тем, которые им доступны и находятся в поле их зрения/понимания.

Нарратором может выступать и неодушевленный предмет. В произведении английского писателя Т. Фишера (T. Fischer) *The Collector Collector / Коллекционная вещь* драгоценная ваза сама рассказывает свои приключения и делится своими мечтами. В *Blackberry Wine / Ежевичном вине* английской писательницы Дж. Харрис (J. Harris) повествование ведет винная бутылка.

В романе австралийского писателя М. Зусака (M. Zusak) *The Book Thief / Книжный вор* повествование ведется от лица Смерти, которая, согласно английской традиции, выступает в мужском образе. Смерть рассказывает о своей тяжелой работе (действие романа происходит в фашистской Германии, где начиная с 1939 года ежедневно погибает множество людей), нередко комментирует происходящее со своей точки зрения. В эпилоге романа Смерть выступает как действующее лицо и лично приходит к главной героине, беседует с ней и даже сообщает ей свой главный секрет.

Интересным представляется случай, когда в качестве повествователя выступает второе «я» главного героя. В романе *Time's Arrow or the Nature of the Offence / Стрела времени, или Природа преступления* М. Эмис (M. Amis) использует специфический прием — два сознания в одном теле. В момент смерти главного героя появляется его второе «я» (его можно также назвать его душой, либо вымышленной сущностью, которая ведет повествование, либо особым повествователем), которое проживает жизнь главного героя с чистого листа, однако стрела времени в романе направлена в обратную сторону — время движется от настоящего к прошлому. Это «второе сознание» персонажа — особый повествователь — осознает жиз-

ненные обстоятельства, но ничего не знает о истории человечества, о предстоящих ему событиях (уже свершившихся для первого «я»), не догадывается о своих реакциях и поведении, также как не догадывается о смене направленности времени. «Второе я» — особый повествователь — оценивает все события, а также свое «первое я» с точки зрения традиционных ценностей, какими они были до мировых войн и кризиса цивилизации.

Выбор подобной формы повествования позволяет автору воспроизвести исторические события, связанные со Второй мировой войной в обратном порядке, что полностью изменяет их суть. Автор показывает, что обе сущности главного героя равнозначны, проходят путь от невинности к познанию страдания, обречены на боль и смерть. В целом приемы необычного повествователя и обратного течения времени призваны привлечь внимание читателя к трагедии уничтожения людей в концлагере, многократно усиливая впечатление от происходящего, подчеркивая невозможность забвения человечеством ужасов войны [Новикова 2010].

Речь персонажей также имеет существенное значение в раскрытии идейного замысла произведения и создании образов персонажей. Как правило, речь персонажей представлена монологом или диалогом, выделяются также внутренний монолог и полилог. Основная функция речи персонажей — речевая характеристика героев, т.к. автор стремится передать специфику манеры говорения героев, уровень их образованности, воспитанности, тип темперамента, эмоциональное состояние в определённые моменты жизни.

Приведем примеры речевой характеристики персонажей.

В романе Дж. Пауэлл (J. Powell) *Julie and Julia. My year of cooking dangerously / Джули и Джулия. Мой год рискованной кулинарии* речь главной героини, от лица которой ведется повествование, отличается эмоциональностью и экспрессивностью. Маркерами служат вставные ремарки в скобках, причем иногда автор помещает одну фразу в скобках, затем следующую фразу опять же в скобках. Вставные конструкции, как правило, представляют собой рассуждения, комментарии персонажа-рассказчика, риторические вопросы, которые она адресует читателю, восклицания. Особозначимые с ее точки зрения элементы выделяются графически — курсивом, жирным шрифтом: ***What I think is that Sam Pepys wrote down all the details of his life for nine years because the very act of writing them down made them important, or at least singular. Overseeing the painters doing his upstairs rooms was rather dull, but writing about made overseeing the painters doing his upstairs rooms at least seem interesting.***

There's a dangerous, confessional thrill to opening up your eminently fascinating life and brain to the world at large, and the Internet makes it all so much faster and more breathless and exciting. But I wonder — would we

still have Sam's jack-off stories, the records of his marital spats, if he'd been a blogger rather than a diarist? It's one thing to chronicle your sexual and social missteps to satisfy your private masochistic urges, but sharing them with the world at large? Surely there are some limits, aren't there?

В романе С. Кинга (St. King) *Shining* / *Сияние* повествование ведется от третьего лица, однако авторская точка зрения практически не эксплицируется, автор передает слово своим персонажам, которые описывают события в разговорах друг с другом, высказывают свое мнение о происходящем и об окружающих их героях. «Голос» автора лишь время от времени включается в повествование, иногда встречаются прямые обращения автора к читателю, которого автор называет *baby* / *крошка*: *Tough old world, baby. If you're not bolted together tightly, you're gonna shake, rattle and roll before you turn thirty.* Речь персонажей в романе С. Кинга приближена к реальной спонтанной речи, когда говорящий сам себя перебивает, переключается на другие темы, комментирует сказанное: *It went like a Nolan Ryan fastball with a little extra on it (Gee I hope I didn't hurt him).* Внутренний монолог, непроизнесенные мысли помещены в скобки: *And the thought was (!!! HI, DICK!!!).* Автор передает хаотичные мысли героев, так называемый поток сознания, маркерами которого на письме являются повторы, отсутствие знаков препинания, неоднородный шрифт: *His eye lids snapped down. His hand scurled into balls. His shoulders hunched with the effort of his concentration: (Nothing there Nothing there not there at all NOTHING THERE THERE IS NOTHING)*

Особенности разговорной речи, а также ирландские диалектизмы ярко переданы в романе П. Ховарда (P. Howard) *The Orange Mocha-Chip Frappuccino Years: Eventually, roysh, Faye focks off to the jacks and when she's gone Amy goes, 'I'm not being a bitch or anything, but — OH! MY! GOD! — I cannot believe she thinks these trousers still fit her'. 'If she's, like, eating out, she only counts whatever she orders herself'. 'That is SO, like ... aaagggghh!' and Sophie goes, 'I know. It's, like totally ... duuuuhhh! Aloife's there, 'It SO is. I'm, like, Hello?'* Лексические единицы разговорного языка (*olddear* вместо *mother*, *bird* вместо *girl*), слэнг (*bitch*, *focks off*), междометия, вставные слова и конструкции (*Oh! My! roysh, like*), диалектные формы (*stort* вместо *start*, *gou* вместо *guy*), употребление форм *She's like*, *She goes* вместо *She says*, восклицательные предложения, использование неоднородного шрифта для передачи высоты и тона голоса и другие элементы воссоздают колоритную речь современных молодых людей, которые являются персонажами этой книги.

В романе К. Стокетт (K. Stockett) *The Help* / *Прислуга* передаются характеристики неграмотной речи персонажей. Фонетические особенности в речи обозначаются графически — встречается неправильное написание и пропуск букв: *raise you chilluns, be deaf*

as a doe-nob, bout Law, a young'un, I'm on ask em again, tee-vee. Такие орфографические неправильности переплетаются с морфологическими элементами южного диалекта, в основном это несоответствие временных грамматических форм: *she would a just shown up, she gone get him*. Зачастую опускается глагол-связка *to be*: *he dead. I know you honest, You a smart girl. You a kind girl*, используется форма *is* со всеми лицами и числами: *you is kind, ladies is here, here we is*. В отрицательных конструкциях используется форма *ain't*: *there ain't nothing Miss Leefolt scared of more*, двойное отрицание: *I don't mean nothing disrespectful*. Также встречаются неправильные формы множественного числа: *mens, womens, white peoples*. Многочисленны примеры ненормативного употребления вспомогательных глаголов или их отсутствие: *You hear me?, You sleep?, How you doing?, She don't hardly ever have no accidents, she don't reach you*, употребления неправильной формы глагола *to be* для передачи прошедшего времени: *I be praying for you, I be hurting, her face be the same shape, she be trying to count it all up* [Лушникова 2016, с. 364–369].

В современной литературе активно развивается такой жанр, как региональная проза. Наряду с другими особенностями в произведениях этого жанра в уста героев, которые являются представителями определенного региона, вкладываются типичные для этой местности диалектизмы.

Например, в романе Г. Боулинга (Н. Bowling) *That Summerin Eagle Street* используются лексические единицы южного английского диалекта: *fink, anyfing, wiv (with), 'er, 'E, 'is, 'and, bruvver, doin', I want yer ter collect..., luv (love), to 'ave, fer (for), oleman* и другие.

Речь персонажей играет значительную роль в драматургических произведениях, а также в таких жанрах, как дневник, эпистолярный жанр, т.к. в данных жанрах практически нет слов автора, за исключением кратких авторских ремарок.

В современном эпистолярном романе С. Ахерн (С. Ahern) *Where the Rainbows End / Где заканчивается радуга*, который состоит из электронных посланий персонажей, передаются особенности письма каждого героя. В начале романа, когда герои были маленькими детьми, мы встречаем образцы ученически правильной письменной речи девочки Розы и орфографические ошибки, отсутствие заглавных букв, разговорную лексику и другие особенности в письмах мальчика Алекса:

Chapter 1

To Alex

You are invited to my 7th birthday party on Tuesday the 8th of April in my house. We are having a magician and you can come to my house at 2 o'clock. It is over at 5 o'clock. I hope you will come.

From your best friend Rosie

To Rosie

Yes I will come to your brithday party on Wensday.

Form Alex.

To Alex

My brithday party is on Tuesday not Wednesday. You can't bring Sandy to the party because mum says so. She is a smelly dog.

From Rosie

To Rosie

I do not care wot your stupid mum says sandy wants to come.

Form Alex

To Alex

My mum is not stupid you are.

From Rosie.

В романе-дневнике американского писателя Д. Киза (D. Keyes) *Flowers for Algernon / Цветы для Элджернона* показана речь человека неграмотного и с отставанием в умственном развитии:

progris riport 1 — march 5, 1965

Dr. Strauss says I shud rite down what I think and evrey thing that happins to me from now on. I dont know why but he says its importint so they will see if they will use me. I hope they use me. Miss Kinnian says maybe they can make me smart. I want to be smart. My name is Charlie Gordon. I am 37 years old and 2 weeks ago was my brithday. I have nuthing more to rite now so I will close for today.

Героя помещают в специальную клинику, где фактически его используют в качестве «подопытного кролика», испытывая на нем лекарство, действующее на мозговую деятельность. Его дневниковые записи по мере воздействия лечебного курса постепенно меняются, отражая повышение умственных способностей и уровня грамотности:

PROGRESS REPORT 9 — April 3

Dr Strauss showed me how to keep the TV turned low so now I can sleep. I dont hear a thing. And I still dont understand what it says. A few times I play it over in the morning to find out what I lerned when I was sleeping and I dont think so. Miss Kinnian says Maybe its another langwidge or something. But most times it sounds american.

Через некоторое время по этим записям можно сделать вывод о необычайном прогрессе в его умственном развитии:

May 18 — I am very disturbed. I saw Miss Kinnian last night for the first time in over a week. I tried to avoid all discussions of intellectual concepts and to keep the conversation on a simple, everyday level, but she just stared at me blankly and asked me what I meant.

Но затем, после пика умственного развития, неизбежно наступает регресс, причем сам герой осознает это, что также проявляется в его записях:

Its a good feeling to know things and be smart. I wish I had it rite now if I did I would sit down and reed all the time. Anyway I bet Im the first dumb person in the world who ever found out something importent for sience. I remember I did somthing but I dont remember what. So I gess its like I did it for all the dumb pepul like me.

Знаменитая серия романов С. Таунсенд (S. Tounsend) *Дневники Андриана Моула* показывает взросление главного героя — автора дневников. Приведем пример из романа этой серии *Adrian Mole: Diary of a Provincial Man*, который демонстрирует ироничный характер героя и его саркастическое отношение к своей матери и ее «увлечению» неоднократно выходить замуж:

Saturday, November 27, 1999 Wisteria Walk, Ashby-le-la-Zouch, Leicestershire

My mother married for the fourth time today. She is on the way to being the Elizabeth Taylor of Ashby-de-la-Zouch. Unfortunately, her bridegroom had been encouraged by his night-school creative-writing teacher to write a «millennium marriage service». I had to look away when he turned to my mother and vowed, «Pauline, my soon-to-be wife, I swear to love you emotionally, spiritually and physically, forever, plus one more day.» When my mother replied, «Ivan, my soon-to-be husband, I swear to be supportive of your life choices, aware of your hidden vulnerability, and fully cognisant of your needs», I almost ran from the registrar's office. My mother didn't actually say «I do», because she got a hat-feather stuck down her throat and had a choking fit. Does this make the marriage invalid? I hope so.

Как известно, традиционно выделяются два типа речи — прямая и косвенная, которые имеют несколько разновидностей. [Leech, с. 322]. В современной литературе прослеживается тенденция к нечеткому, ненормативному оформлению прямой речи.

Такой принцип оформления прямой речи характерен для рассказов английского писателя Дж. Макгрегора (Jon McGregor). Сборник его рассказов называется *This Isn't the Sort of Thing That Happens to Someone Like You*. Для иллюстрации приведем фрагмент из рассказа *That Colour*:

She stood by the window and said, Those trees are turning that beautiful colour again. Is that right, I asked. I was at the back of the house, in the kitchen. I was doing the dishes. The water wasn't hot enough. She said, I don't know what colour you'd call it. These were the trees on the other side of the road she was talking about, across the junction. It's a wonder they do so well where they are, with the traffic. I don't know what they are. Some kind of maple or sycamore, perhaps.

Аналогичный принцип презентации прямой речи используется и в романе *There But For The* шотландской писательницы А. Смит (A. Smith):

Standing next to the sitting man so that their heads are level is a small boy. The boy is working at the grey bar over the man's eyes with a dinner knife.

Ow, the man says.

Doing my best, the boy says. «...»

I'd forgotten what my own hands looked like, he says. Look like.

Okay, so we've done that now. So now can I show you? the boy says, do you want to know now?

The man nods yes. «...»

Good, the boy says. Okay.

Go on then, she said.

I was there. There I was, he said.

It was a commonplace, he said.

Особое место занимает такой тип повествования, как **несобственно-прямая речь**. Это смешение первого и второго типов речи. Повествование ведётся от первого и от третьего лица одновременно, в одном и том же предложении соединены элементы прямой и косвенной речи, тем самым смещаются точки зрения, и провести грань между голосом автора и голосом персонажа практически невозможно. Специфика несобственно-прямой речи заключается в особой форме, способе передачи чужого высказывания — в дуплановости. Формально она ведётся от лица автора, но в ней явственно слышен и 'голос' персонажа, в авторскую речь включаются лексические и синтаксические элементы прямой речи (междометия, восклицательные предложения), двойственный характер приобретают в таком словесном окружении и личные местоимения 3-го лица. Несобственно-прямая речь — это непрямой способ передачи чужого высказывания, близкий к самому этому высказыванию, позволяющий тонко, как бы изнутри характеризовать героя, проникать в его внутренний мир, косвенно оценивать его поступки, поведение, речевую манеру и т.д. В несобственно-прямой речи чужое высказывание, сохраняя некоторые свои существенные черты, но без ярких примет личной принадлежности, воспроизводится в формах авторской речи. Речь персонажа словно облекается авторской речью и воспроизводится в формах последней. Используя несобственно-прямую речь, автор «перевоплощается» в героя, оставаясь в то же время в рамках своей авторской речи. Несобственно-прямая речь позволяет автору говорить и думать за своих персонажей. Тем самым создается взаимосвязь между образом автора и образами персонажей, достигается единство художественного текста [Солганик, с. 119].

В приведенных ниже и других примерах можно проследить это смешение, когда типичные для косвенной речи фразы *He said, He told, He asked* сочетаются с употреблением элементов, харак-

терных для прямой речи — сниженной лексики (*bloody train*), междометий (*Oh no, please*), восклицательного знака:

He said that the bloody train had been late.

He told her to leave him alone!

He asked if he could please see her.

He decided to go to the police. Oh no, he'd better go there next time.

С точки зрения манеры повествования произведения современных авторов мировой литературы в целом и англоязычной в частности отличаются большей формальной сложностью, сюжеты часто излагаются через призму нескольких точек зрения, иногда противоречащих друг другу. Этот фактор создает полифоничность произведения, способствует его многоплановости, что ведет к неоднозначности и множественности интерпретаций. Перепорученное повествование, «ненадежный» рассказчик, смена повествования в рамках одного и того же произведения, нечеткость границ между прямой и косвенной типами речи требуют от читателя особого внимания при декодировании произведения, его идейно-смыслового содержания, диктуют необходимость применять интерпретационные тактики с целью выявления авторской позиции, модальности произведения, адекватной трактовки образов героев.

Необходимо иметь в виду, что любой тип повествования в художественном произведении — будь то авторское повествование, перепорученная речь, персонажная речь — это стилистические приемы реального автора, который использует разнообразные нарративные формы и техники с целью определенного эмоционального воздействия на читателя.

Глава 4

ФРАГМЕНТАРНОСТЬ. ЦИКЛИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ ТЕКСТА

Как известно, ведущими категориями любого текста и художественного в частности, являются такие бинарные категории, как связность и членимость.

Системность и структурированность не отрицает, а, наоборот, предполагает возможность его формального (архитектонического) и содержательного (композиционного) членения. Так, произведения крупных форм (книги) делятся на части, главы, абзацы, которые разрабатывают свои локальные темы и поэтому обладают своей формальной и содержательной самостоятельностью. Она проявляется, например, в возможности публикации или сценического исполнения отдельного фрагмента из романа, повести, драмы. Членимость текста чрезвычайно важна для его анализа — она даёт возможность оперировать отдельными текстовыми фрагментами. Но подобная самостоятельность относительна, т.к. требует обязательной опоры на целый текст. Все автосемантические фрагменты интегрируются, связываются в единое когерентное целое, т.е. категория членимости выступает в нерасторжимом единстве с категорией связности.

Категория связности предполагает связность содержательную (когерентность) и формальную (когезия). Формальная связность осуществляется путём повторов разного уровня элементов разных частей текста. Содержательная связность подразумевает единство тем, героев, идей. Формально связанные, но содержательно нарушенные высказывания могут создавать определенные стилистические эффекты.

Членимость и связность текста непосредственно соотносятся с действием его центробежных и центростремительных сил. Действительно, с одной стороны, текст неоднороден: в нём разрабатываются разные сюжетные линии, перекрещиваются темы, меняются точки зрения, вводятся разностильные средства — доминируют силы центробежные. С другой стороны, всё это подчинено выполнению единой глобальной задачи: рассыпанные по тексту разные отрезки объединяются одной темой и/или одним персонажем, одним пространственно-временным континуумом, т.е. активно включаются силы центростремительные. Основной центростремительной силой является последовательное сюжетное развитие. Диффузность сюжета способствует активизации центробежных

сил. Основным средством их подавления и обеспечения когезии является повтор.

Нормативное членение текста выполняет существенные функции. Деление на части, главы, подглавы, параграфы, абзацы, предложения служит для управления читательским вниманием. В художественном тексте имеет место и ненормативное членение текста, что может производить стилистический эффект, нести дополнительную информацию. Так, предполагается, что каждая глава в тексте должна иметь логическое начало и логический конец. Но иногда наблюдается, на первый взгляд, их необоснованное разделение. Например, в конце одной главы задается вопрос, а ответ на него дан в следующей главе, как это происходит в романе А. Кристи (A. Christie) *Why didn't we Ask Evans?* / *Почему мы не спросили Эванс?*

В конце главы 21-й звучит вопрос, а ответ на него помещен в следующую, 22-ю главу: *"About your brother," she said. "Do you think he should go to the Grange?"*

Chapter 22. Another Victim

"No," said Roger. "I don't..."

Встречаются и такие примеры авторского нарушения общепринятой нормы, когда произведение начинается по замыслу автора не с первой главы. Так, роман А. Азимова (I. Asimov) *The Gods Themselves* / *Сами боги* начинается с главы 6. Автор дает этому следующее пояснение:

NOTE

The story starts with section 6. This is not a mistake. I have my own subtle reasoning. So just read and, I hope, enjoy. / Повествование начинается с главы 6. Это не ошибка. У меня есть на это свои глубокие причины. А потому спокойно читайте и (надеюсь) получайте удовольствие.

Роман аргентинского прозаика Хулио Кортасара *Игра в классики* состоит как бы из двух книг: одна книга — это книга, читаемая обыкновенно, с начала до конца, а другая — это книга, если ее читать по порядку, предлагаемому автором. Указатель — «маршрут», помещенный в предисловии к книге, содержит рекомендуемую альтернативную последовательность прочтения романа. Вот как выглядит это авторское руководство:

Таблица для руководства.

Эта книга в некотором роде — много книг, но прежде всего это две книги. Читателю представляется право выбрать одну из двух возможностей:

Первая книга читается обычным образом и заканчивается 56 главой, под последней строкою которой — три звездочки, равнозначные слову Конец. А посему читатель безо всяких угрызений совести может оставить без внимания все, что следует дальше.

Вторую книгу нужно читать, начиная с 73 главы, в особом порядке: в конце каждой главы в скобках указан номер следующей. Если же случится забыть или перепутать порядок, достаточно справиться по приведенной таблице:

73 — 1 — 2 — 116 — 3 — 84 — 4 — 71 — 5 — 81 — 74 — 6 — 7 — 8 — 93 — 68 — 9 — 104 — 10 — 65 — 11 — 136 — 12 — 106 — 13 — 115 — 14 — 114 — 117 — 15 — 120 — 16 — 137 — 17 — 97 — 18 — 153 — 19 — 90 — 20 — 126 — 21 — 79 — 22 — 62 — 23 — 124 — 128 — 24 — 134 — 25 — 141 — 60 — 26 — 109 — 27 — 28 — 130 — 151 — 152 — 143 — 100 — 76 — 101 — 144 — 92 — 103 — 108 — 64 — 155 — 123 — 145 — 122 — 112 — 154 — 85 — 150 — 95 — 146 — 29 — 107 — 113 — 30 — 57 — 70 — 147 — 31 — 32 — 132 — 61 — 33 — 67 — 83 — 142 — 34 — 87 — 105 — 96 — 94 — 91 — 82 — 99 — 35 — 121 — 36 — 37 — 98 — 38 — 39 — 86 — 78 — 40 — 59 — 41 — 148 — 42 — 75 — 43 — 125 — 44 — 102 — 45 — 80 — 46 — 47 — 110 — 48 — 111 — 49 — 118 — 50 — 119 — 51 — 69 — 52 — 89 — 53 — 66 — 149 — 54 — 129 — 139 — 133 — 140 — 138 — 127 — 56 — 135 — 63 — 88 — 72 — 77 — 131 — 58 — 131

Последовательность повествования в художественном произведении нарушается также благодаря категориям проспекции и ретроспекции. При помощи проспекции осуществляется забегание вперед, когда читателю предоставляется взгляд в будущее повествование, на английском языке это именуется *flash forward*. Языковое выражение данной категории осуществляется посредством таких фраз, как «*Разве мог он предположить тогда, что...*», «*Через несколько лет он...*», «*Он не знал, что совсем скоро...*», «*Если бы он знал, что ожидает его / что произойдет с ним...*», «*Не раз ещё...*», «*Потом...*» и др. В английском языке это имеет выражение во временной форме «будущее в прошедшем»: *It would...*, а также при помощи таких фраз, как *Not once...*, *Much later...* и др.

Приведем пример из романа Э. Макбейна (E. McBain) *The Killer's Payoff* / *Расплата убийцы*:

It would one day, in the not too distant future, become an integral part of his life, but he did not know that now, and he would not know it until long after the case had been solved.

В романе Дж. О. Хара (John O'Hara) *The Lockwood Concern* / *Дело Локвудов* проспекция играет роль создания интриги, настраивает на ожидание трагической развязки:

Thank you, Arthur. See you in a few weeks, said George.

He would see no one in a few weeks.

Ретроспекция осуществляет забегание назад, позволяет осуществить взгляд в прошлое повествование — *flash back*. На русском языке средствами выражения категории ретроспекции могут служить следующие фразы: «*А начиналось всё вот так...*», «*Вот что*

он вспомнил...» и др. В английском языке она имеет выражение в форме допрошедшего времени — *past perfect*.

В романе Н. Спаркса (Nicholas Sparks) *Nights in Rodanthe / Ночи в Роданте* встречается много примеров «переключения» на описание событий прошлого: *She remembered that each child had dealt with a divorce in a different way [p. 4]. Fourteen years. That's how long it had been. In all those years, Adrienne had told only one person about what had happened, but her father had died with the secret, unable to tell anyone even if he'd wanted to.*

Категории проспекции и ретроспекции могут быть тесно между собой связаны. Обе они позволяют перемещаться во времени художественного пространства, образуют скрепу между прошлым и будущим, подают информацию в свёрнутом виде, затем разворачивают ее. Эти категории демонстрируют единство центробежных и центростремительных сил художественного текста.

Современная постмодернистская литература, в большей степени по сравнению с литературой предшествующих эпох, имеет хаотичный характер структуры, обладает фрагментарностью, отражая тем самым хаотичность бытия. В произведениях современных авторов, таким образом, преобладают силы центробежные, которые, однако, не подавляют полностью силы центростремительные, что привело бы к распаду произведения на отдельные составляющие.

Рассмотрим соотношение средств фрагментарности и связности в романе Джулиана Барнса (J. Barnes) *A History of the World in 10 ½ Chapters / История мира в 10 ½ главах*. Это произведение не имеет жанрово-стилевого единства, представляя собой десять с половиной объединённых разделов, обладающих различными жанровыми характеристиками (памфлет, искусствоведческое эссе, сборник писем, антиутопия, басня, триллер, драма, научная фантастика, рассказ). До сих пор ведутся литературоведческие споры, считать ли это произведение романом или циклом новелл.

Роман состоит из глав, на первый взгляд, ни хронологически, ни композиционно, ни стилистически не связанных между собой. В первых, каждая глава посвящена разнообразным событиям. Роман начинается с библейской истории Ноя и Потопа, а последняя глава романа повествует о современной форме рая. Между началом первой главы и концом последней оставшиеся восемь с половиной глав расположены не в хронологическом порядке. Вторая глава повествует о захвате круизного лайнера террористами арабами, в третьей расшифровывается судебный отчет о случае в провинции Безансон. Четвертая глава — о женщине, которая теряет рассудок после ядерной катастрофы. Следующая глава разделена на две части, в первой из которых описывается крушение «Медузы» в 1816 году, а во второй рассказывается о картине Жерико об этом корабле-

крушении, написанной три года спустя. В шестой главе представлены события 1840 года — паломничество женщины к горе Арарат. Седьмая глава включает три истории: первая — история о человеке, спасшемся во время кораблекрушения Титаника, вторая — о человеке, проглоченном китом, третья — о депортируемых евреях. Восьмая глава представляет собой письма о съемочном процессе в джунглях. Далее следует ½ (половина) главы, где автор рассуждает о любви. Поиски ковчега американским астронавтом представлены в девятой главе. Десятая глава повествует о модернизированном рае. Во-вторых, стиль каждой главы уникален, например, восьмая глава написана в эпистолярном жанре с элементами разговорного стиля, избыточном клише, отсутствием пунктуации и бедным синтаксисом:

...get out your photo with the chipmunk face and kiss it. That's all that matters, you and me having babies. Let's do it, Pippa. Your mum would be pleased, wouldn't she? I said to Fish do you have kids, he said yes they're the apple of my eye. I put my arm round him and gave him a hug just like that. It's things like that that keep everything going, isn't it?

Другие главы написаны в стиле исторического, приключенческого, философского романов.

Практически в каждой главе имеет место смена повествователя. Рассказчик в первой главе — личинка древоточца, в четвертой главе — молодая девушка, в восьмой главе — актер, в главе ½ Интермедия — сам автор, Джулиан Барнс. Однако роман представляет собой единый текст, хотя и лишенный последовательности повествования и характеризующийся жанровым разнообразием. Общими для романа являются бинарные оппозиции, которые «связывают» его в единое целое. Первая оппозиция: чистые — нечистые. Ной на ковчеге использует ее для разделения всех тварей для употребления «чистых» в пищу, точно так же, как и захватчики лайнера делят всех пассажиров на «чистых» и «нечистых» по национальной принадлежности. То же самое встречаем в третьей истории седьмой главы, когда нужно выбрать 250 человек из 350 евреев для высадки с корабля. Вторая оппозиция: реальность — сон. Финальная глава начинается и заканчивается с определения этих состояний:

I dreamt that I woke up. It's the oldest dream of all, and I've just had it.

Данная оппозиция находит свое развитие и в главе *The Survivor*, где сложно понять, находится ли Кэт в палате или на острове с молодым человеком.

Повтор является фундаментальным средством связности текста. На протяжении всего романа Дж. Барнса повторяется образ древесного червя (термита) и описываются множественные реинкарнации ковчега. Древесные черви тайно проникли на ковчег (первая глава), подточили ножку кресла в церкви, доставляли неудобства в джун-

глях (восьмая глава). Почти в каждой главе встречаются слова *ark*, *clean*, *unclean*, которые несут особую смысловую нагрузку.

Таким образом, несмотря на фрагментарность, разорванность повествования, в разных главах данного романа имеются средства связности, формирующие его композиционную и содержательную основу.

Фрагментарность художественного текста может проявляться на разных уровнях — на уровне композиции, изложения сюжета, презентации характеров.

Композиция, как совокупность всех средств, приемов и способов организации художественного произведения, предполагает и композиционное построение образа и произведения в целом.

Композиция образа включает следующие элементы:

- план (крупный, мелкий); главный или второстепенный;
- расположение биографии (если она имеется);
- расположение внешнего описания (портрета);
- расположение монологов;
- место персонажей в системе образов.

Композиция произведения подразумевает следующее:

- членение частей (глав);
- их расположение (последовательность);
- пропорции частей, сцен в отношении к идее;
- группировка персонажей (главные, второстепенные);
- композиционная роль сюжетных линий (пересекающиеся, параллельные, связь с идеей);
- соотнесенность частей и персонажей;
- идейный вес ситуаций и авторских текстов [Крупчанов, с. 279–282].

Эти моменты следует учитывать при анализе любого художественного произведения, но особое внимание этим композиционным составляющим необходимо уделять при анализе произведения современной художественной литературы, поскольку очень часто в нем пропорции частей, членение текста, последовательность повествования и пр. имеют нетрадиционный, часто ненормативный характер.

Изложение сюжета или художественная последовательность повествования (*fictional sequencing*) включает разные типы:

- хронологическую последовательность — *chronological sequencing*;
- психологическую последовательность — *psychological sequencing* — the order in which a character comes to learn about the components of the fiction.
- повествовательную последовательность — *presentational sequencing* — the author asks himself: what is the appropriate order in which the reader should learn the elements of the fiction? The author is at liberty to play tricks with the model-builder, holding back

information which is necessary for understanding an earlier piece of the narrative until later [Leech, с. 177–178].

В современной литературе зачастую происходит нарушение всех видов последовательности. Так, вместо линейного повествования выступает прерывистое повествование, происходит резкая смена описания места и действия. Это так называемая кинематографическая композиция, когда повествование напоминает движение кинокамеры, переходящей от одного объекта к другому. В язык литературы входит принцип монтажа, характерный для языка кино. С его помощью соединяются фрагменты действительности, чередуются планы изображаемого, выбираются значимые детали, пространственные ракурсы и т.д. Именно монтаж обеспечивает смысловую наполненность изображаемого и служит раскрытию конкретного художественного смысла и содержания произведения.

Фрагментарность выступает как механизм текстопостроения, основанный на разрушении очевидных причинно-следственных связей внутри текста, что обуславливает относительную автономность его частей или сегментов. При этом формально-логическая выделенность, «оторванность» сегмента от ближайшего контекста не ведет к его изолированному существованию, но по-своему работает на единство текста. Основа этого принципа — скачкообразное развитие сюжета, этапы которого сосредоточены в «драматических вершинах». Между ними располагаются отрывки, не насыщенные событиями (описание интерьера, портрет, пейзаж и т.д.), но связанные с логикой действия общим эмоциональным тоном. Подобная фрагментарность восприятия мира в тексте художественного произведения часто выражается изображением параллельного и перекрещивающегося движения нескольких рядов мыслей персонажей либо изображением перемещающихся точек зрения. Такое построение порождает ряд вопросов и проблем, связанных с неоднозначностью интерпретации содержания произведения.

По мнению И. Г. Минераловой, эллипсис (пропуск логических звеньев) «тиражирует» отрывочность, фрагментарность повествования современной прозы. Еще одна функция фрагментарности повествования заключается в том, что она может способствовать образованию гротескового, фантастического, символического содержательного плана произведения [Минералова, с. 40].

Резкая смена повествования, «переключение» с описания одного объекта на описание другого, с рассказа об одном персонаже на рассказ о другом/других прослеживается во многих произведениях. Приведем примеры из романа Т. Пратчетта (T. Pratchett) *Witches Abroad / Ведьмы за границей*. На одной и той же странице помещены описания трех разных сцен, в которых участвуют разные

действующие лица в одно и то же время, но в разных местах. Возникает ощущение смены кадров — Маграт любителю платьем в гостевом доме, госпожа Гоголь и Суббота разговаривают у костра на болоте, нянюшка Ягг веселиться в кучерской, и снова Маграт любителю платьем в гостевом доме. Для удобства восприятия приведенных ниже примеров эпизоды пронумерованы, чего нет в книге Т. Пратчетта, поэтому при чтении романа читатель должен особенно внимательно следить за сменой сцен и быстро «переключаться» с одного эпизода на другой:

1. *It was the most beautiful thing Magrat had ever seen.
She crept forward, her mouth dry.*

2. *Warm mists rolled through the swamp.
Mrs Gogol stirred the cauldron.*

«What are they doing?» said Saturday.

«Stopping the story», she said. «Or... maybe not...»

She stood up.

«One way or another, it's our time now. Let's go to the clearing».

She looked at Saturday's face.

«Are you frightened?»

«I... know what will happen afterwards», said the zombie. «Even if we win».

«We both do. But we've had twelve years».

«Yes. We've had twelve years».

«And Ella will rule the city».

«Yes».

3. *In the coachmen's shed Nanny Ogg and the coachmen were getting along, as she put it, like a maison en flambe.*

The underfootman smiled vaguely at the wall, and slumped forward.

«That's young pipple today», said the head coachman, trying to fish his wig out of his mug. «Can't hold their drin... their drine... stuff...»

«Have a hair of the dog, Mr Travis?» said Nanny, filling the mug. «Or scale of the alligator or whatever you call it in these parts».

«Reckon», said the senior footman, «we should be gettin' the coesshe ready, what say?»

«Reckon you've got time for one more yet», said Nanny Ogg.

«Ver' generous», said the coachman. «Ver' generous. Here's lookin' at you, Mrsrsrs Goo...»

4. *Magrat had dreamed of dresses like this. In the pit of her soul, in the small hours of the night, she'd danced with princes. Not shy, hardworking princes like Verence back home, but real ones, with crystal blue eyes and white teeth. And she'd worn dresses like this. And they had fitted.*

В романе Дж. Сеймура (G. Seymour) *Traitor's Kiss / Поцелуй предателя* также наблюдается подобная «смена кадров», что придает динамичность повествованию и усиливает напряженность,

характерную для романа-триллера. Так, например, на странице 101 в одном абзаце речь идет об одном из главных героев романа Лофти: *His papers called him Peter Flint but all of his teenage and adult life he had only answered to the name of Lofty*. В следующем абзаце без всякого перехода повествуется о другом герое: *On his third whisky, and still nursing his temper, Rupert Mowbray heard the bell ring*. На странице 104 сначала читаем о Виксе, который приступил к своей работе в ночную смену: *He was doing the late shift. Wicks seldom disappointed his colleagues*. Затем, в следующем абзаце, показан Виктор Арченко, который в это же время находится у себя в комнате и страдает от бессонницы: *Alone in his room, the darkness around him, sleep didn't come easily to Captain, second rank, Victor Archenko*.

В романе Дж. Пауэлл (J. Powell) *Julie and Julia. My year of cooking dangerously / Джули и Джулия. Мой год рискованной кулинарии* фрагментарность повествования проявляется в ином плане, здесь в основное повествование включаются описания эпизодов из жизни Джулии Чайлд, чья жизнь и книги явились причиной, стимулом для написания романа Дж. Пауэлл. Предшествующие события происходили примерно за 50 лет до времени основного повествования — в 1949, 1944, 1948 гг., именно в такой последовательности. Эти эпизоды написаны курсивом. Кроме того, основное повествование прерывается комментариями автора-рассказчика. Очень часто встречаются вставные ремарки в скобках, рассуждения, риторические вопросы и прочее. В данном случае фрагментарность создает впечатление неподготовленности, спонтанности речи автор-рассказчика. Характерно в этом отношении и завершение романа, его конец «объявляется» несколько раз: на с. 291 читаем *The End*, потом идет текст, содержащий рассуждения автора, затем, на с. 297 снова заголовок *The End*, потом опять идет текст, затем на с. 307 автор говорит: *Let's just say "The End" and leave it at that. Oh, and thanks. Thanks for everything*.

В современных произведениях временная последовательность описываемых событий часто нарушается. В качестве примера приведем роман Н. Спаркса (N. Sparks) *Nights in Rodanthe / Ночи в Роданте*. Практически каждая глава содержит указания на определенное время: *three years earlier, now, fourteen years, before* и др. Кроме того, приводятся конкретные даты. В английском языке разные временные отрезки маркируются и глагольными формами — использованием форм настоящего простого, настоящего длительного, прошедшего простого, перфектных времен. Так, в главе 1 встречается несколько таких временных маркеров: *Chapter 1. Three years earlier, on a warm November morning in 1999, Adrienne Willis had returned to the Inn... Now, standing in the kitchen of her own home... Fourteen years. That's how long it had been*. В начале некоторых глав указаны место

и дата: *Chapter 3. Rodanthe, 1988. Chapter 16. Rocky Mount, 2002*. Интересно отметить соотношение продолжительности глав и описываемого временного отрезка в этом романе. Главы, посвященные настоящему, — короткие, занимают всего 1–2 страницы, тогда как главы, в которых описывается прошлое, достаточно длинные, занимают 15–16 страниц.

Многие произведения современной литературы состоят из практически самостоятельных, автономных, на первый взгляд, не связанных между собой фрагментов — глав, частей. Связь между этими фрагментами иногда довольно сложно проследить. Связность, целостность произведения поддерживается лишь благодаря какой-нибудь детали, одним и тем же героям или связям между ними, общности идеи, основной темы. Некоторые произведения строятся по типу коллажа.

К такого рода фрагментарным романам можно отнести роман американского писателя М. Каннигэма (M. Cunningham) *The Hours / Часы*. В этом романе три сюжетные линии, три главных героя, вокруг которых разворачиваются эти сюжеты. Автор показывает нам разные судьбы, разные проблемы. Место и время действия в каждой сюжетной линии различно. Повествование прерывается, переходит от одного персонажа к другому, от одной сюжетной линии к другой. Связь между героями обнаруживается только в самом конце романа.

Роман Д. Митчелла (D. Mitchell) *Cloud Atlas / Облачный атлас* также фрагментарен, он состоит из 6 частей, которые кардинально отличаются друг от друга по жанровой принадлежности (приключенческий роман, авантюрная любовная драма, детективный триллер, юмористическая повесть, антиутопическая научная фантастика), стилевым характеристикам, тематике. Части располагаются в следующей последовательности: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

В каждой части романа представлены персонажи, значительно отличающиеся по социальной принадлежности, возрасту, психологическому типу и уровню образованности: нотариус, врач, авантюрист и непризнанный музыкант, стареющий композитор, молодая журналистка, ученый-атомщик, книжный издатель, немный убийца, гангстер, жители антиутопического государства. В каждой части свое временное пространство, эксплицитно обозначенное автором: середина 19 века, 1931 год, 1975 год, конец 20 века, далекое будущее, и свое географическое пространство: Остров Чатем, удаленный архипелаг в Тихом океане, Бельгийский город Зедельгейм, вымышленный город Калифорнии Буэнас-Йербас, Великобритания, тоталитарное государство Ни-Со-Копрос. И лишь незначительные детали — родимое пятно, упоминание имени героя одной части в рукописи, о которой идет речь в другой части, и не-

которые другие — связывают эти различные фрагменты на повествовательном уровне. Вдумчивое прочтение всего романа позволяет интерпретировать общность идейного замысла всех его частей.

В романе британского писателя Й. Бэнкса (I. Banks) *The Bridge / Мост* сосуществуют три мира, три плана повествования, сюжетно никак не связанные друг с другом и различающиеся по жанру: психологическая проза об инженере-энергетике из Эдинбурга и его насыщенной личной жизни; социальная антиутопия о Джоне Орре — человеке, живущем на огромном неприступном Мосту, который стоит в бескрайнем океане и является тоталитарным Государством, полностью контролирующим жизнь своих граждан; фантазийный рассказ о косноязычном варваре, который находится в какой-то сказочной стране. Все три плана объединяет образ Моста, который и призван воплотить замысел автора. Кроме того, главным героям каждого плана повествования снятся сны, в которых они видят друг друга. Картины чужой жизни пугают каждого из них, а читателю предлагается определить, какая из трех Вселенных является реальностью, а не сновидением.

Мост в этом романе воплощает несколько символов: связь между двумя мирами (реальным и вымышленным, сновидением и действительностью); переход в иное состояние (изменение личности под влиянием обстоятельств, поиск истины); перекресток, где человека подстерегает какая-то опасность (мир, в котором может произойти все что угодно в любой момент). Автор также использует прием двойного кодирования: читатель имеет возможность просто следить за развитием всех трех сюжетов, а может наполнить образ Моста своим смыслом, по-своему трактовать связь между тремя пластами повествования.

В другом романе Й. Бэнкса (I. Banks) *Walking on Glass / Шаги по стеклу* также описаны три мира — реалистичный (повествующий о любовной истории), реалистично-фантастический (описывающий внутренний мир человека, одержимого манией преследования, мир фантазий находится в его сознании) и фантастический (рассказывающий о двух людях, запертых в загадочном замке на неизвестной планете и проходящих своего рода испытание-квест). В отличие от романа *The Bridge / Мост* связь трех различных миров в этом романе вообще не эксплицируется. В последней главе романа *Truth and Consequences / Истина и следствия*, вместо того чтобы связать все три плана повествования и предложить читателю разгадку многочисленных головоломок, автор размышляет о современном состоянии общества и устами главного героя из реалистичного мира делает неутешительные выводы:

Sex and violence, writ small like all our standard fantasies.

Эти размышления, а также многочисленные аллюзии (в частности, наиболее очевидные аллюзии и реминисценции на романы Ф. Кафки *Замок*, *Процесс*, рассказы из сборника Х.-Л. Борхеса *Лабиринты*, роман М. Пика *Тутус Гроан*) позволяют каждому читателю, опираясь на собственные фоновые знания в области мировой культуры, подобрать уникальный ключ к разгадке авторского замысла.

Роман М. Элбома (M. Albom) *The Five People You Meet in Heaven / Пятеро, что ждут тебя на небесах* отличается нарушением формальной последовательности повествования, отклонением от традиционной нормы композиционного построения. Так, глава 1 называется *The End / Конец*. Автор дает пояснение-комментарий такому нетрадиционному началу своего романа, включая в него философское умозаключение: *This is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun. It might seem strange to start a story with an ending. But all endings are also beginnings. We just don't know it at the time.*

Еще одна нетрадиционная черта композиции этого романа заключается в том, что несколько глав называются одинаково: *Today Is Eddie's Birthday* [с. 19, 23, 37, 45, 52 и др.]. В каждой из этих глав указывается возраст главного героя: *He is five years old. He is seven years old. He is 33 years old* и т. д. Эти главы написаны курсивом и воспринимаются как рефрен, который вклинивается в основную линию повествования. Две главные партии звучат, как бы перебивая друг друга. Это партия о людях, которых встречает Эдди на небесах, она помещена в главы под названием: *The First Person Eddie Meets in Heaven, The Second Person Eddie Meets in Heaven* и т.д. Очевидно, что это ведущая партия, о чем сигнализирует заглавие всего произведения — *The Five People You Meet in Heaven*. Вторая, не менее важная партия — об уроках, которые извлекает главный герой из этих встреч. Она помещается в главы под названием *The First Lesson, The Second Lesson, ...The Last Lesson*. Эти главы идут попеременно между собой и с другими главами — *The Arrival, The Journey*, а также с главами, в названиях которых обозначен день недели и время, что придает произведению характер документальности: *Sunday, 3 P.M., Monday, 7.30 A.M.* и др. Такое построение романа создает впечатление калейдоскопа, мелькания картинок, предлагаемых читателю в разрозненном, хаотичном порядке.

Роман А. Смит (A. Smith) *There But For The* представляется очень любопытным и необычным с разных точек зрения — с точки зрения его идейного содержания, рассмотрения острых социально-политических проблем и неожиданной их трактовкой, художественного стиля автора, который характеризует своеобразное использование интертекстуальных включений, большое количество

примеров игры слов, разного рода импликаций. В данном случае нас интересует композиция этого романа, поскольку она отличается фрагментарностью, строится по принципу коллажа. Прежде всего, привлекает внимание то, что каждая глава романа названа словом из заглавия. Так как все эти слова являются служебными — местоимение, союз, предлог, артикль, их смысловая трактовка в контексте романа крайне сложна. В главах встречаются повторы слов заглавий, имплицитно намечены интерпретационные линии, однако они неоднозначны, дают очень широкий простор для понимания. Так, в главе 1 *There* обыгрывается использование порядка слов в конструкции с этой языковой единицей:

I was there. There I was... By the middle of the twentieth century every important report put it like this: I was there. Nowadays: There I was.

В главе 2 *But* этот союз обыгрывается в диалоге между двумя друзьями:

Mark: I've been invited to this dinner party next week.

Miles: But?

Mark: But, well, I don't want to go.

Miles: But?

Mark: But what?

Miles: Just but.

Mark: What do you mean, but?

Miles: Exactly what I say. Those sentences all sound like they have a but attached.

Mark: But?

Miles: Yes.

Mark: And would that but have one t or two?

[Miles smiles at him, shakes his head.]

Mark: Shame. Ah well. Right. Got that straight, then. So to speak. Ha.

Miles: So. You've been invited to this dinner party next week, but you don't want to go. You don't want to go, but — but what comes next? See?

Mark: I get it. You mean like a game.

Miles: I mean more than a game, I mean, like actuality, like how things happen. Like... I was going home, but, this man asked me to go for a drink, so here I am.

Mark: Is it always but? Can it be and?

Miles: Yeah, but the thing I particularly like about the word but, now that I think about it, is that it always takes you off to the side, and where it takes you is always interesting.

Mark: Like... this thing happened at the end of the play which threatened to spoil the whole thing — but...

Miles: See?

Mark: Ah. I see. You're kind of... amazing.

Miles: Ha-ha. But?

Роман характеризуется фрагментарностью повествования, переходом с одной сюжетной линии на другую. Очень необычная завязка произведения задает тон всему тексту — один из гостей званого обеда запирается в комнате хозяев и не покидает ее несколько дней:

There was once a man who, one night between the main course and the sweet at a dinner party, went upstairs and locked himself in one of the bedrooms of the house of the people who were giving the dinner party.

Доведенная до отчаяния хозяйка находит в его телефоне номер женщины, с которой герой был знаком много лет тому назад, и просит ее прийти на помощь. Тем самым повествование переключается на другую героиню, с описываемого момента на описание событий двадцатилетней давности. В главе 3 *For* резко меняется сюжет, место действия, герои и общая тональность романа. Героиня этой главы — старая женщина, которая находится в доме престарелых. Каким образом она связана с действующими лицами повествования, становится понятным далеко не сразу. В последней главе *The* герой покидает свое убежище, причем загадка его неординарного поступка так и не получает разъяснения.

Главы этого романа выглядят как отдельные, не связанные между собой эпизоды, однако и содержание каждой главы отличается нарушением нормативной последовательности. Повествование прерывается ретроспективными описаниями, отступлениями, авторскими комментариями. Эти вставные элементы маркируются графически — помещаются в скобки, причем текст в скобках достаточно протяженный, может занимать полторы-две, а иногда и несколько страниц. Фрагментарность свойственна также и персонажной речи — монологи и диалоги героев часто лишены логической связности. Сцена на званом обеде, например, напоминает необработанную аудио или видеозапись — мы как будто присутствуем при спонтанном разговоре гостей, перед нами обрывки фраз, неожиданная смена тем и предмета разговора, несвязная речь персонажей, многочисленные повторы. Приведем в качестве иллюстрации отрывок из этого разговора:

Milton calls rhyme a troublesome modern bondage, Bernice says.

Gosh, aren't you clever? Jan says.

What's that about bondage? the reedy-looking man who came with the blonde woman says.

Preface to Paradise Lost, Bernice says. He calls rhyme the invention of a barbarous age.

Well, you've upped the stakes, Bernice, Jan says. Nobody's ever mentioned Milton at one of our dinner parties before. Esoteric, is that the word for it, Hugo?

It's also for helping memory, the father says to the child, since it's much easier to memorize something that rhymes.

Well I know that, I mean, duh, the child says. Obviously.

Don't say duh, Bernice says. Dosayobviously.

Фрагментарность повествования этого романа прослеживается на всех уровнях, что, с одной стороны, способствует созданию эффекта загадки, недосказанности, неопределенности, а с другой — производит впечатление любительской видеозаписи, как будто немелая рука переводит камеру с одного объекта на другой, и в объектив попадают разные лица, включаются разные голоса.

Членение текста, как нормативное, так и ненормативное служит организации читательского внимания с особой заданностью. Нормативное членение настраивает на стандартное расположение частей текста, тогда как ненормативное членение текста, его фрагментарность нарушают пресуппозицию, ведут к эффекту обманутого ожидания, что требует максимального внимания читателя.

Наряду с тенденцией фрагментарности повествования в современной литературе прослеживается и противоположная тенденция — объединение рассказов, романов в многотомные серии, полилогии (саги), циклы, сериалы — тенденция циклизации текстопостроения.

Исследователи называют следующие причины широкого распространения данной тенденции в литературе эпохи постмодернизма.

Во-первых, циклизация текстопостроения имеет компенсаторную функцию: «Когда разрушаются традиционные формы целостности, цикл как бы удерживает художественные произведения от распада и энтропии, выполняет объединяющую функцию, связывая воедино различные произведения. Так развивается цикличность художественного мышления, когда автор задумывает и создает свое произведение в рамках более широкого контекста из нескольких произведений» [Яницкий, с. 170]. Объединение произведений в циклы как бы компенсирует раздробленность, фрагментарность повествования каждого отдельного произведения, входящего в этот цикл. «Первое, что формировало концепцию, своеобразную философию прозаического цикла, было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы, повести в систему и целостность. Соотношение частного и общего, бытового и бытийного обусловило тенденцию, авторскую интенцию к собиранию и обобщению разнообразных жизненных материалов» [Янушкевич, с. 63].

Во-вторых, циклизация выполняет архетипическую функцию: «В периоды кризисов, когда ставятся под сомнение устоявшиеся

представления о произведении искусства, реализуется процесс возвращения искусства к первоосновам, к глубинным проявлениям человеческой культуры, мифам и архетипам» [Яницкий, с. 170–171]. Цикл связан с такими архетипами как колесо, змея, кусающая свой хвост, спираль, цепь, круг, кольцо и другими. Эти архетипы выражают несколько идей: 1) единство, целостность, нераздельность; 2) повторяемость всего сущего; 3) происхождение всего сущего из одного источника и возможность возвращения всего к одному источнику; 4) «нераздельность-неслиянность множественных явлений, континуальный коммуникативный процесс как форма существования многочленных феноменов»; 5) идея герменевтического круга; 6) диалектическое развитие — триада Гегеля «тезис-антитезис-синтез». На основе данных архетипов создаются мифы, которые, с одной стороны, широко используются в современных произведениях, с другой стороны, являются основой композиционной формы циклов [Яницкий].

В-третьих, цикл представляет собой особое коммуникативное событие, которое в наибольшей степени соответствует глубинным процессам, которые происходят в искусстве эпохи постмодернизма: в цикле сообщаются в полилоге, с одной стороны, части между собой, с другой стороны, части и целое. «Будучи композиционной и дискурсивной суперструктурой, цикл становится осуществлением процессов диалога и коммуникации на уровне композиции и архитектоники художественного произведения» [Яницкий, с. 174].

Существует несколько подходов к определению различных типов крупных форм текстопосторения. В данной работе мы придерживаемся следующей типологии.

Многотомный роман характеризуется тем, что его замысел и сюжет обретают завершенность только в конце последней книги серии, отдельно взятый роман не понятен читателю без прочтения остальных частей. Примерами многотомных романов в жанре фэнтези можно назвать *A Song of Ice and Fire / Песнь Льда и Огня* Дж. Мартина (G. R. R. Martin), *The Wheel of Time / Колесо времени* Р. Джордана (R. Jordan), *The Chronicles of Amber / Хроники Амбера* Р. Желязны (R. J. Zelazny) и другие.

Романы, объединённые в *полилогию (saga)*, также имеют общую идею, но каждый роман серии обладает относительной автономностью. Примерами трилогии являются следующие произведения: *The Farseer Trilogy / Saga о Видящих* Р. Хобб (R. Hobb), *Campus Trilogy / Университетская трилогия* Д. Лоджа (D. Lodge) и другие.

Для *цикла* произведений характерно воплощение главной идеи автора и законченность сюжетной линии в каждом романе. В цикл такие произведения могут объединять следующие элементы: хронотоп, особый мир, в котором происходят события, образ главного

героя. Примерами цикла произведений можно назвать романы, написанные в жанре научной фантастики — *Hainish Cycle / Хайнский цикл* У. Ле Гуин (U. Le Guin). Цикл назван по названию вымышленной планеты Хайн, которая является центром *Лиги Миров* — межпланетного объединения цивилизаций, где и происходят события всего цикла.

Сериалы имеют следующие характерные черты: во всех романах сериала присутствуют одни и те же главные герои, место и время действия неизменно; психологический портрет главного героя в разных романах практически не изменяется; каждый роман имеет законченный сюжет и собственную главную идею; отсутствует хронология событий: романы сериала можно читать в любой последовательности. Чаще всего подобные связи между произведениями можно найти в детективах, объединенных одним персонажем-следователем (детективом). В качестве примера назовем серию романов Дж. Дивера (J. Deaver) о детективах Линкольне Райме и Амелии Сакс. К. Лаумер (K. Laumer) известен серией романов в жанре научной фантастики о приключениях галактического дипломата Джеймса Ретифа.

Список примеров романов, объединенных в циклы и сериалы, может занять несколько страниц, назовем лишь некоторые из них, написанные в разных жанрах.

В жанре *фэнтези* широко известен цикл книг Дж. Толкина (J. R. R. Tolkien) *The Middle-earth Legendarium / Легендарium Средиземья*, серия книг Дж. Роулинг (J. Rowling) о Гарри Поттере, а также серия романов Т. Пратчетта (T. Pratchett) *Discworld novels / Плоский мир*, причем автор издал Указатель последовательности чтения своих романов. Полилогия С. Кинга (S. King) *The Dark Tower / Темная башня* состоит из семи романов, другие произведения автора, так или иначе связанные с реалиями или героями полилогии, образуют цикл, посвященный мирам *Темной башни*. Романы Р. Риггза (R. Riggs) *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children / Дом странных детей* образуют трилогию, которая развивает идею существования параллельных миров.

В жанре *научной фантастики* существует большое количество саг, циклов и сериалов. Назовем наиболее значимые из них. А. Кларк (A. Clarke) создал несколько серий романов, посвященных исследованиям космоса: *A Space Odyssey / Космическая Одиссея, Рама / Rama, A Time Odyssey / Одиссея времени*. Ф. Герберт (F. Herbert) в цикле романов *Dune / Хроники Дюны* описал отдаленное будущее на протяжении пяти тысячелетий и поднял вопрос о выживании человечества. А. Азимов (I. Asimov) создал цикл романов *Foundation / Академия* о распаде и последующем возрождении великой галактической империи. Г. Гаррисон (H. Harrison) написал

цикл романов *A Stainless Steel Rat / Стальная крыса* о космическом мошеннике Джиме Стальная Крыса. А. Нортон (A. Norton) известна серией романов-космических опер *Solar Queen / Королева солнца* о приключениях космического корабля вольных торговцев. В цикле произведений Д. Адамса (D. Adams) *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy / Автостопом по галактике* преобладает иронический модус повествования, автор создает своеобразную пародию на романы жанра научной фантастики.

В жанре *антиутопии* наиболее известны циклы С. Коллинз (S. Collins) *The Hunger Games / Голодные игры*, В. Рот (V. Roth) *Divergent / Избранная*, трилогия П. Несса (P. Ness) *Chaos Walking / Поступь хаоса*, трилогия Б. Крауча (B. Crouch) *Вэйворд Пайнс / The Wayward Pines Trilogy*, серия из пяти книг Дж. Дашнера (J. Dashner) *Maze Runner / Бегущий по лабиринту* и другие.

В жанре *психологического романа* написана тетралогия американского писателя Дж. Апдайка (J. Updike) о Гарри Энгстроме по прозвищу Кролик (*Rabbit, Run / Кролик беги* — первый роман тетралогии).

К жанру *исторический роман* принадлежит трилогия британского писателя К. Фоллетта (K. Follett) *The Century Trilogy / XX век*, которая посвящена наиболее важным событиям XX века. Австралийская писательница К. Маккалоу (C. McCullough) создала цикл из семи исторических романов *Masters of Rome / Владыки Рима*.

На стыке *исторического романа и семейной саги* написана тетралогия британской писательницы А. Байетт (A. S. Byatt) о жизни интеллектуалки Фредерики Поттер: *The Virgin in the Garden / Дева в саду*, *Still Life / Натюрморт*, *Babel Tower / Вавилонская башня* и *A Whistling Woman / Свистящая женщина*. С помощью событий, происходящих с главной героиней, автор рисует картину жизни британского общества середины XX века, особо выделяя тему положения женщины в социуме.

К жанру *университетский роман* относятся трилогии Д. Лоджа (D. Lodge) *Campus Trilogy / Университетская трилогия*: романы *Changing Places: A Tale of Two campuses / Академический обмен*, *Small World: An Academic Romance / Мир тесен*, *Nice Work / Хорошая работа* и Ф. Рота (Ph. Roth): романы *The Breast / Грудь*, *The Professor of Desire / Профессор желаний*, *The Dying Animal / Умиравшее животное*.

Особой популярностью в Великобритании и за рубежом пользуется серия *романов-дневников* Адриана Моула, написанная С. Таунсенд (S. Townsend), которая насчитывает более десяти книг.

В жанре *чиклит* создана серия романов С. Кинселлы (S. Kinsella) *Shopaholic / Шопоголик* о журналистке, которая очень любит ходить

по магазинам и делать покупки, но не в состоянии разумно распорядиться своими финансами.

Известны многочисленные серии *детективных романов*, например, цикл рассказов А. Кристи (A. Christie) *The Labours Of Hercules / Подвиги Геракла*, серия романов английской писательницы Р. Ренделл (R. Rendell) об инспекторе Вексфорде — *Chief Inspector Wexford novels*, цикл произведений шотландского писателя И. Рэнкина (I. Rankin) об инспекторе эдинбургской полиции Джоне Ребусе — *Inspector John Rebus*, серия детективных романов американского писателя Л. Сандерса (L. Sanders) *Archy McNally's series: McNally's Risk, McNally's Luck, McNally's Secret, McNally's Caper* и многие другие. Американский писатель Р. Маккаммон (R. McCammon) известен циклом романов в жанре *исторического детектива* *Matthew Corbett / Мэтью Корбетт*. Британский писатель С. Бекетт (S. Beckett) создал серию романов (сериял) в жанре *детектив-триллер* *David Hunter / Дэвид Хантер* о судебном антропологе, который помогает в расследовании загадочных преступлений.

Американский писатель П. Остер (P. Auster) создал трилогию в жанре *экзистенциалистского детектива* — *The New York Trilogy / Нью-Йоркская трилогия (City of Glass / Стекланный город; Ghosts / Призраки; The Locked room / Запертая комната)*.

В тенденции к циклизации отражается характерный для литературы эпохи постмодернизма принцип создания некоего гипертекста, когда в огромном пространстве единого текста, состоящего из отдельных фрагментов, возможно провести связующие линии, однако каждый фрагмент может восприниматься как отдельное целое. По справедливому замечанию исследователей, «прозаический цикл своими лейтмотивами, хронотопами, многочисленными примечаниями и эпиграфами, рефлексией о различных сферах жизни играет роль своеобразного практикума, художественно моделируя субстанциальные проблемы своего времени» [Янушкевич, с. 66–67].

Глава 5

РЕАЛЬНОЕ/ИРРЕАЛЬНОЕ. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Термин *магический реализм*, появившийся в начале XX века для описания нового, неореалистического стиля в немецкой живописи и применявшийся позднее к литературе Латинской Америки, сейчас обозначает, вероятно, самое важное современное направление в мировой художественной литературе.

Магический реализм радикальным образом преобразовывает и дополняет метод реализма, т.к. меняет основные принципы репрезентации. Если прибегнуть к наиболее короткой формулировке, то магический реализм сочетает реализм и фантастику таким образом, что кажется, что «чудесное» органично произрастает из обычного, делая различия между ними нечеткими. Термин *магический реализм* используется в искусстве и литературе, когда речь идет о произведениях, в которых имеет место смешение реалистического описания событий обычной жизни и обычных персонажей и элементов фантастического, ирреального, чудесного. В произведениях магического реализма фантастическое преподносится как нечто будничное и воспринимается героями без удивления, как само собой разумеющееся. Сочетание обыденного и чудесного создает удивительное настроение — *dreamlike mood* (настроение воплотившейся мечты).

Одной из главных характеристик магического реализма является сосуществование в повествовании естественного и сверхъестественного как неразделимого целого, причем естественное кажется странным, а сверхъестественное обычным. *Магическое* (чудесное) является действительно существующим, а исторически правдоподобное невозможным. В магическом реализме часто подчеркиваются экстраординарные черты реальности, т.к. обычные люди реагируют на чудесные события общепринятым способом. Экстраординарный аспект реального также подчеркивается, изображается необычным или критикуется. Чудесное вырастает почти незаметно из реального. Магический реализм расширяет вымышленную реальность, чтобы включить события, которые мы называем магическими, в реализм.

Другая характеристика магического реализма заключается в подробном описании феноменальных явлений или предметов. Это так называемый *реализм* в магическом реализме. Он может проявляться разными способами. Реалистическое описание создает вымыш-

ленный мир, который напоминает тот, в котором мы живем, часто благодаря широкому использованию деталей.

Еще одна характеристика магического реализма состоит в том, что прежде, чем отнести *необъяснимый элемент* к категории необъяснимых, читатель может колебаться между двумя противоречивыми интерпретациями событий, и, следовательно, испытывает сомнения.

Одним из существенных признаков магического реализма выступает одновременное принятие читателем буквальной и аллегорической перспективы. Сцены чудесной реальности могут показаться похожими на сон, но снами они не являются. Иногда текст провоцирует читателя отнести их к категории снов, как бы запрещая выбор. А иногда оставляет возможность выбора между восприятием описываемого как реального или как ирреального.

Основоположником данного жанра в англоязычной литературе является Дж. Фаулз, а произведения А. Картер можно назвать импульсом для дальнейшего его развития.

Разновидностью магического реализма считается *готический реализм*, который характеризуется присутствием в произведении тайны, возведением ирреального в степень объективной действительности, наличием *злодеев-волшебников*. Эта традиция была заложена А. Рэдклифф, Г. Уолполом, М. Льюисом. А. Мэрдок успешно развивала традиции этого жанра на протяжении долгого времени. Ею создан ряд романов, где она мастерски показывает эволюцию и духовное становление своих героев в различных жизненных обстоятельствах, сосредотачиваясь на внутреннем мире персонажей. Дж. Фаулз, американские писатели Ч. Браун, У. Гаддис также работали в рамках этого жанра.

Самыми выдающимися представителями современного магического реализма являются следующие писатели: С. Рушди (S. Rushdie) *The Enchantress of Florence / Флорентийская волшебница*, Д. Сеттерфилд (D. Setterfield) *The Thirteenth Tale / Тринадцатая сказка*, Р. Риггз (R. Riggs) *Miss Peregrin's Home for Peculiar Children / Дом странных детей*, Г. Джойс (G. Joyce) *The Limits of Enchantment / Там, где кончается волшебство*, Н. Гейман (N. Gaiman) *Neverwhere / Никогда и другие его романы*, Т. Моррисон (T. Morrison) *Beloved / Возлюбленная*, С. Кларк (S. Clarke) *Jonathan Strange & Mr. Norrell / Джонатан Стрендж и мистер Норрелл*, Д. Митчелл (D. Mitchell) *Number 9 Dream / Сон №9*, П. Несс (P. Ness) *The Crane Wife / Исчезнувшая в облаках*, К. Карсон (C. Carson) *Shamrock Tea / Чай из трилистника*, М. Хелприн (M. Helprin) *Winter's Tale / Зимняя сказка*.

Произведения магического реализма характеризуют следующие специфические черты.

1. Прежде всего, это наличие двух миров — реального и магического, ирреального, выдуманного автором.

2. Реальный и магический миры произведений магического реализма определяют специфику персонажей, типология которых может быть представлена следующим образом:

- реальные персонажи, соответствующие принципам реалистического повествования;
- ирреальные персонажи, соответствующие принципам магического, фантастического повествования. Во-первых, они могут обладать сверхъестественными способностями: С. Кинг (S. King) *Firestarter / Воспламеняющая взглядом*, *The Green Mile / Зеленая миля* и другие, С. Ахерн (C. Ahern) *The Gift / Подарок*, Р. Риггс (R. Riggs) *Miss Peregrin's Home for Peculiar Children / Дом странных детей*, *Sequel to Miss Peregrin's Home for Peculiar Children / Город пустых. Побег из дома странных детей*, *Library of Souls: The Third Novel of Miss Peregrin's Peculiar Children / Библиотека душ. Нет выхода из дома странных детей*. Во-вторых, персонажи в произведениях магического реализма могут быть причудливыми созданиями, «изобретенными» автором: С. Ахерн (C. Ahern) *If you Could See Me / Посмотри на меня*, Н. Гейман (N. Gaiman) *Neverwhere / Никогда*. В-третьих, героями могут быть души умерших, которые приходят в мир живых, вступают в общение с теми людьми, которых они выбирают, помогают им советами или конкретными делами: С. Кинселла (S. Kinsella) *Twenties Girl / Девушка и призрак*. В-четвертых, герои могут быть ангелами, пришедшими в реальный мир, которые также начинают общаться с избранными ими реальными людьми: Э. Грили (A. M. Greeley) *Contract with an Angel / Контракт с ангелом*. Пришедшие из иных миров герои действуют в соответствии с реалиями современной жизни. Так, ангелы из романа Э. Грили *Contract with an Angel* следят за современной модой, пользуются компьютером, души умерших из дилогии Ч. Паланника (Ch. Palahniuk) *Damned / Проклятые*, *Doomed / Обреченные* пишут письма по электронной почте, общаются в твиттере, звонят по мобильным телефонам;
- реальные персонажи, которые обладают способностью общаться с ирреальными персонажами. Они могут переходить из реального мира в ирреальный и практически во всех произведениях стоят перед выбором того или иного мира для своего дальнейшего существования. Вопрос, остаться ли в реальном мире или перейти в ирреальный, в разных произведениях решается по-разному.

3. В произведениях магического реализма имеют место ирреальные события: рассказы С. Ахерн (C. Ahern) *Herman Bank sand the Ghost Writer /*

Герман Бэнкс и писатель-невидимка, *Girl in the Mirror / Девушка в зеркале. Memory maker / Машина воспоминаний*, роман Ст. Кинга (S. King) 11.22.63.

Ангелы появляются и исчезают (dematerialize), они свободно перемещаются из реального мира в ирреальный, потусторонний, причем их могут видеть далеко не все реальные персонажи, а только те, на кого падает выбор ангелов (А. М. Greeley *Contract with an Angel*) или те, кто нуждается в их помощи (С. Ahern *The Gift, If you Could See Me*).

4. Авторы магического реализма описывают возможные варианты жизни после смерти: Чак Паланик (Ch. Palahniuk) *Damned / Проклятые, Doomed / Обреченные*, М. Элбом (M. Albom) *The Five People You meet in Heaven / Пятеро, что ждут тебя на небесах*.

5. В ракурсе магического реализма своеобразно трактуется тема роли писателя — создателя своего мира. Эта метафора в некоторых произведениях приобретает свой буквальный смысл, то есть герои, созданные писателем, оживают и начинают жить и действовать в соответствии с замыслом своего создателя, согласно логике его повествования. Именно такое воплощение описывается в романе Дж. Кэрролл (J. Carroll) *The Land of Laughs / Страна смеха*. Главное действующее лицо этого романа — писатель по имени Маршалл Франс, который пользуется успехом у широкого круга читателей. В какой-то момент он вдруг замечает, что описываемые им вымышленные события начинают происходить в реальности, а созданные силой его воображения герои превращаются в людей, очень похожих на реальных:

Marshall France had discovered that when he wrote something, it happened: it was: it came in to being.

И даже после его смерти созданные им персонажи продолжают свое существование по написанному им ранее сценарию. Причем все действующие лица знакомы с этим сценарием, им известен каждый день их жизни, буквально каждый шаг, каждое событие. Известен им также и их создатель — писатель М. Франс, о котором они говорят с благоговением, но по-своейски, то ли как о божестве, то ли как о любимом брате:

...everybody in that town knew him and was proud that he lived there, but it wasn't any big deal to them — he was just their well-known writer. But the way people talked about Marshall France, you would have thought that he was either a miniature God in a kind of down-home way, or at the very least the brother that they were closest to in the family.

И что особенно удивительно, такая жизнь их вполне устраивает, им нравится, что будущее не представляет для них никакой загадки, что все заранее известно. Более того, когда происходит *сбой*, когда случаются события, не прописанные в известном им сценарии, или какие-то поступки совершают не те лица, которые по сценарию

должны были их совершить, они впадают в панику, начинают волноваться и делают все, чтобы вернуть существовавший ранее порядок вещей. Так, жители этого странного города расстраиваются не из-за факта произошедшей автокатастрофы, а из-за того, что наезд произошел по вине совсем не того персонажа. Когда происходят такие непредвиденные ими события, они возмущаются не по поводу происшедшего, а по поводу изменений в сценарии: *It wasn't supposed to be you! It wasn't supposed to be me with this!* Они объясняют свое возмущение и свою тревогу следующим образом: теперь никто ничего не знает — *No one knows nothin' anymore, nothin'!*

В произведениях магического реализма могут встречаться одна, две или несколько из вышеперечисленных типических черт. Например, в трилогии Р. Риггса (R. Riggs) есть герои, которые обладают сверхъестественными способностями — странные дети / *resuliarchildren*, и ирреальные герои — пустоты, имбрины, твари, а также происходят ирреальные события — имеют место так называемые временные петли, в которых время останавливается и из которых можно попасть в разные временные отрезки прошлого.

Кроме того, произведения магического реализма могут обладать разнообразными характеристиками, присущими произведениям других направлений и жанров. Так, роман Э. Грили (A. M. Greeley) *Contract with an Angel / Контракт с ангелом* является интертекстуальным романом, поскольку его сюжетная линия перекликается с сюжетом романа И. В. Гете *Фауст*. В тексте произведения эта связь эксплицируется несколько раз:

Angel: You agree to sell your soul to me and may be we save it.

Ray: What do you mean sell my soul to you? Am I supposed to be Faust to your Mephistopheles?

You are trying to do the Faust scenario in reverse... In the story, the devil turns the good man bad with the temptation of illicit love. In this story an angel turns a bad man good with licit love. A nice paradox for the seraphic field marshal!

Произведение М. Элбома (M. Albom) *The Five people You meet in Heaven / Пятеро, что ждут тебя на небесах* — дидактический роман, содержащий нравоучения и мудрые советы. Приведем примеры афористических высказываний, передающих общую тональность романа:

But all endings are also beginnings. We just don't know it at the time.

People often belittle the place where they were born. But heaven can be found in the most unlikely corners.

...that is what heaven is for. For understanding your life on earth.

Strangers are just family you have yet to come to know.

В произведениях магического реализма рассматривается широкий спектр тем, решаются реальные проблемы реальных сфер

жизни. Роман С. Кинзелла (S.Kinsella) *Twenties Girl / Девушка и призрак* представляет собой семейную сагу, повествующую о дружбе, любви, семейных ценностях. Кроме того, в нем развенчивается статус одного из героев, воплощавшего американский *путь наверх* — от обладателя нескольких долларов до преуспевающего миллионера. На самом деле, с помощью магического вмешательства — материализовавшегося духа — выясняется, что он незаконно продал принадлежавшую его родственнице картину и именно таким образом разбогател, а не собственным трудом, как он всем рассказывал.

Роман С. Ахерн (C. Ahern) *The Gift / Подарок* раскрывает проблему выбора между семьей и карьерой, вполне реальную проблему современной жизни — нехватки времени. Главный герой — успешный бизнесмен, загружен делами, постоянно спешит, но все равно не успевает сделать все запланированное, не в состоянии уделять достаточно времени семье. Его так знакомое всем желание находиться в нескольких местах одновременно вдруг в духе магического реализма сбывается. Он получает этот подарок (gift) на Рождество. Однако обладание этим даром не решает его проблем, роман заканчивается трагически.

Роман С. Ахерн (C. Ahern) *If you Could See Me / Посмотри на меня* — роман о любви, одиночестве, о проблеме взаимоотношений родителей и детей. В нем также переплетены реальное и ирреальное — в реальные события, которые происходят с реальными людьми, вторгаются ирреальные герои, которые изменяют характеры и судьбы персонажей.

Жанровые разновидности магического реализма

Sword and sorcery / Меч и магия — жанр литературы, характеризующийся героическими приключениями и элементами фэнтези / a genre of fiction characterized by heroic adventures and elements of fantasy. Произведения данного жанра: R. E. Howard (Р. Говард), С. А. Smith (К. Смит) *Weird Tales*, L. Sprague de Camp and L. Carter (С. Де Камп и Л. Картер) *Conan the Buccaneer / Конан-корсар*.

В предисловии к книге *Conan the Buccaneer / Конан-корсар* Л. Картер (L. Carter) достаточно точно поясняет специфику этого жанра:

Sword and sorcery is characterized by various elements of supernatural horror, ancient magic, and legendary prehistoric civilization. Sword and sorcery is a fast-moving and colorful adventure story laid in a preindustrial world where magic works and the gods are real — a tale which pits an heroic warrior in direct battle against the forces of supernatural evil. Sword and sorcery is sheer escapist reading, nothing more. It has no hidden meanings. It offers no handy solution to any of the world's numerous ills. It has no 'ism' or 'ology' to sell, no message to put over. It is something remarkable and rare these days. It is — entertainment.

Ключевыми в данном определении можно считать такие слова, как *magic, horror, adventure, supernatural, entertainment — магия,*

хоррор, приключение, сверхъестественное и, самое главное, с точки зрения автора, — чисто развлекательный характер этого жанра, лишённого каких-либо скрытых смыслов, готовых рецептов для решения каких бы то ни было проблем, назиданий или нравоучений. Такого рода эскапистская литература, написанная на высоком уровне, вызывает интерес с художественной точки зрения.

Goosebumps. Horror novels / Ужастики. Мурашки. Хоррор. Современные новеллы ужасов для детей и юношества продолжают традиции этого жанра для взрослых. В современных *ужастиках* акцент делается на психологизм, а также на искусное сочетание реального и ирреального. Одним из ярчайших представителей данного жанра является Р. Стайн (R. L. Stine), написавший около 500 повестей и рассказов, 175 из которых переведены на русский язык. Сами названия его книг отражают специфику жанра: *The Curse of the Mummy's Tomb / Дневник сумасшедшей мумии*, *The First Horror / Первый кошмар*, *Dance of Death / Танец смерти*, *Let's Get Invisible / Игра в невидимку* и другие. Характерен и подбор лексических единиц в текстах произведений. Приведем наиболее часто встречающиеся из них: *horror / cry out in horror / looks of horror / horrified, terror, scared / scary / scare, exciting / excited / excitement, thrilling, frightening / frightened, afraid, worried, awesome, alarmed, tense, dangerous, desperate, nervous, panic, fear, to scream, to shout, to cry, dark / darkness, shadows, grey, black, mystery, magic*. Очевидно, что слова, обладающие такой семантикой, создают соответствующую атмосферу ужаса, страха, опасности. Однако автору удается сохранить чувство меры, определяемое предназначённостью для детской и подростковой аудитории.

Широкой известностью также пользуются произведения В. Алкок (V. Alcock), например, ее сборник рассказов *Collection of Stories: Spooky: Stories of Supernatural*, написанный в 1983 г. Автор мастерски сочетает описание страшных, ирреальных явлений и попытки героев найти им рациональное объяснение. Почти всегда на протяжении всего произведения автор держит читателя в напряжении, эквилибрируя между мистикой и реальностью. Практически до конца произведения мы не знаем, что же перед нами на самом деле — реальная картина или вымысел. Проиллюстрируем сказанное на примерах из рассказа *The Rivals*, в котором описание мистических деталей сопровождается попытками их реального толкования.

Деталь, вызывающая страх: *In the garden, an owl hooted. It was very cold. Strangely cold for a summer night.*

Рациональное объяснение: *'That's because it's a corner house', John explained. 'It catches the wind both ways. Draughty'.*

Детали, вызывающие страх: *A clock began to strike twelve. The curtains moved wildly at the window. The house creaked and shuddered. There was a thin wailing from the garden below.*

Now there were screams, wild, despairing, unnatural.

Рациональное объяснение: *'Cats', John said.*

'The wind's coming up,' John said. 'They said on the radio the weather was going to change'.

Даже когда появляется само приведение, герой рассказа начинает вести с ним вежливую беседу, считая, что перед ним обыкновенная, правда, неважно выглядящая женщина:

A figure appeared. Thin as a candle... Its face was gray and very thin and pale, its white gown all covered with spots of blood.

'How d'you do', John said.

'Are you Lucy's mother?'

'Aren't you feeling well?'

'Can we get you anything? An aspirin?'

Джон сопротивляется до последнего, считая, что все было построено с использованием техники:

'A joke! A practical joke!'

'It — it was a trick! You had a hidden projector! A video tape! It's just a trick!'

Он старается убедить себя и присутствующих, что существование приведений невозможно:

I don't believe in ghosts. I don't! I won't!

И только когда все аргументы иссякли, мальчик начинает испытывать страх:

His face was white, fixed, terrified.

John watched her in terror...

Конец романа написан в реальном ключе, что оставляет загадку открытой — существовали ли приведения на самом деле, или же они лишь показались, привиделись герою.

Итак, характерными чертами литературы магического реализма являются переплетение реального и фантастического, здесь совершаются непостижимые временные сдвиги, повествовательная канва и сюжет развиваются по спирали, иногда напоминают лабиринт, это смешение снов, мифов и сказок, экспрессионистских, а порой и сюрреалистических описаний, часто имеет место эффект неожиданности, иногда даже шока, необъяснимого очарования и ужаса одновременно.

В произведениях магического реализма сюжеты и герои, как правило, странные, диковинные, фантастические, однако темы и проблемы, поднимаемые в произведениях этого направления, вполне реальные, сопоставимые с теми, которые приходится решать в обыденной жизни практически каждому из нас. Решение этих проблем в произведениях магического реализма осуществляется при помощи магии, и ответы на сложные жизненные вопросы также приходят благодаря чудесным обстоятельствам, вмешательству потусторонних сил или волшебству. В этом и заключается основная специфика данного направления.

Глава 6

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Интертекстуальность в современной литературе получает новые формы развития, становится неотъемлемой категорией художественного текста.

Смена культурных парадигм привела к видоизменениям природы интертекстуальности художественной литературы.

Во-первых, изменились источники интертекстуальных связей, сейчас это в большей степени упоминание современных деятелей политики, культуры, науки и их трудов, современных произведений культуры, прецедентных текстов СМИ, кино и телефильмов, сериалов, рекламных роликов, анекдотов.

Во-вторых, интертекстуальность от единичных случаев употребления аллюзий и цитат в литературе предыдущих эпох превращается в ведущий принцип повествования. Произведения приобретают форму пастиша — лоскутного одеяла, текст становится набором дословных и видоизмененных цитат. Постмодернистский текст, состоящий из аллюзий, метафор, стилизаций, явной или скрытой полемики, вторичной и последующих интерпретаций и реинтерпретаций текстов, пародирования, нарратива «чужого» текста, коллажа множества текстов в одном, являясь единицей постмодернистского дискурса, превращает интертекстуальность в основу постмодернистского письма. Однако это не умаляет достоинств каждого нового текста, так как любое произведение, выстраивая своё интертекстуальное поле, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд и создаёт собственную историю культуры [Олизько, с. 25–26].

Новые интертекстуальные жанры — ремикс, ремейк, сиквел, приквел, мидквел, пастиш, мэшап, свингоф, фанфикшин, дайджест, бук-трейлер, фанфик и некоторые другие.

Формы интертекстуальности в современной литературе, как и в литературе предшествующих эпох, различны. Прежде всего, это использование аллюзий, цитат для создания образности, для «авторитетности», особого эстетического фона повествования, контраста, а также с целью иронии, сарказма, пародии.

Кроме того, интертекстуальность может служить принципом создания произведения, которое строится на основе какого-либо ранее написанного произведения. Это так называемые вторичные тексты [Вербицкая], когда сохраняются имена героев, основные сюжетные линии, некоторые элементы композиции. Такое произведение можно назвать пересказом первичного с вариациями

и трансформациями. Вторичность такого произведения, как правило, эксплицитно маркируется в названии, которое может быть воспроизведено без изменений, либо с некоторыми изменениями, либо содержать имена героев или названия легко узнаваемых деталей прототекста. Приведем несколько примеров названий «вторичных» художественных произведений: А. Кристи (A. Christie) *The Labours Of Hercules* / *Подвиги Геракла*, Гр. Грин (Gr. Greene) *Monsignor Quixote* / *Монсеньор Кихот*, С. Г. Смит (S. G. Smith) *Pride and Prejudice and Zombies* / *Гордость и предубеждение и зомби*, Б. Акунин *Чайка, Гамлет. Версия*, а также художественных фильмов: «Бесприданница», «Шерлок», «Три мушкетера», «Служебный роман. Наше время», «Цветы для Лизы» и др.

Интересным представляется рассмотреть степень и форму трансформации и, что более важно, основополагающую цель трансформации и выполняемые ею функции в тексте-пересказе.

Анализ произведений, написанных на основе некоего прототекста, показывает, что трансформация происходит по следующим линиям: перенос героев и ситуаций прототекста в другой социально-исторический контекст, перевод произведения в другой лингвокультурный код, перевод произведения в другой жанр, смену повествовательной перспективы.

1. При перемещении прототекста в другой социально-исторический контекст происходит смещение эпох, надевание современными героями масок героев предшествующих эпох. Примером может служить роман Гр. Грина (Gr. Greene) *Monsignor Quixote* / *Монсеньор Кихот*. Место действия романа Гр. Грина — Испания середины 20 века. Автор показывает судьбу героя, обладающего типом характера Дон Кихота Сервантеса, в иных условиях — во времена царящего фашистского мировоззрения. Предмет споров и конфликтов меняется, а тип поведения героя, его характер, ход его мыслей остаются такими же, как и в романе-прототексте.

2. Другая линия трансформаций во вторичном тексте — перенос в иной лингвокультурный контекст. Например, сказки-пародии Дж. Гарнера (J. Garner) *Politically Correct Bedtime Stories* помещают героев широко известных сказок братьев Grimm, Андерсена и других писателей-сказочников в контекст языка политкорректности. Сходным приемом пользуется Р. Уолкер (R. Walker) в своих притчах-пародиях *Politically Correct Parables*. Цель данной трансформации — высмеять, представить в пародийном свете чрезмерное следование канонам политкорректности. Примечательно, что Дж. Гарнер и Р. Уолкер, изменяя речевые партии героев сказок и притч, следуя логике, изменяют и их поступки, показывают, что речевое поведение диктует стиль поведения человека — вслед за новой формой возникает новое содержание. Неизбежно и развитие сю-

жета идет по другому пути, финалы новых сказок и притч значительно отличаются от финалов прототекстов, на основе которых они созданы.

Для сопоставления приведем пример новорусской сказки «Заяц и лиса», где происходит «перевод» прототекста русской народной сказки на язык криминального жаргона. Её начальные строки: «Кароче, жил один раз такой пацан, типа Заяц. Держал недвижимость — правильную реальную хату, чё-как, ну, блин, — бунгало ваще». Примечательно, что вместе с изменением речевого регистра показано изменение лингво культурного контекста в целом, поскольку новые русские, как известно, образовали своим появлением новую субкультуру. Потому и развязка новорусской сказки противоположна развязке прототекста.

3. Третья линия трансформаций — пересказ прототекста в другом жанре. Ярким примером может служить роман С. Г. Смита (S. G. Smith) *Pride and Prejudice and Zombies / Гордость и предубеждение и зомби*, написанный на основе романа Дж. Остин (J. Austen) *Pride and Prejudice / Гордость и предубеждение*. Роман С. Г. Смита воссоздан в стиле мэшап, пародийно объединяющем элементы зомби-хоррора и восточных единоборств. Такая попытка совместить столь несхожие жанры представляется литературной игрой, оценить которую смогут знатоки канонов этих жанров. Проблематика и идейный замысел романа Дж. Остин не трансформируются, изменениям подвергается жанровая форма произведения, что привлекает либо отталкивает читателей нового произведения в зависимости от их литературных предпочтений.

Перевод прототекста в жанр зомби-хоррора подвергается рядом литературоведов справедливой критике, поскольку авторы трансформаций классических произведений зачастую нарушают чувства меры и художественного вкуса. Приведем строки из статьи Б. Невского, который в очень резкой форме критикует такого рода подделки: «...толпа не слишком известных, но амбициозных авторов принялась насиловать литературную классику в самых извращённых формах. Особенно досталось бедняжке Джейн Остин — в результате противоестественной связи появились приквел "Гордости и предубеждения и зомби" с всё объясняющим подзаголовком "Рассвет ужаса" Стива Хокенсмита, "Разум и чувства и гады морские" Бена Уинтерса, "Мэнсфилд Парк и мумии" и "Нортенгерское аббатство и ангелы и драконы" Веры Назариан, "Эмма и вампиры" Уэйна Джозефсона. Не остались без внимания и произведения других классиков, перешедшие в "общественное достояние", что означает отсутствие ограничений по авторскому праву. Тот же Бен Уинтерс начиркал роман "Андроид Каренина" на основе книги "Лео Толстого". Билл Чолгош взял в соавторы Марка Твена в "При-

ключениях Гекльберри Финна и зомби Джима". <...> Некоторые авторы проявляли больше фантазии — так, Аманда Грэйнд сочинила роман "Мистер Дарси, вампир", используя стилизацию-пастиш» [Невский].

4. Еще одна линия — пересказ прототекста в иной повествовательной плоскости. Примером такого типа трансформации является роман С. Майер (S. M. Meyer) *Midnight Sun / Солнце полуночи*, который представляет собой пересказ от другого лица ее же романа *Twilight / Сумерки*. Первый роман написан от лица Изабеллы Свон, второй повествует о тех же событиях, но от лица ее возлюбленного Эдварда Каллена.

Пьеса Т. Стоппарда (T. Stoppard) *Rosencrantz and Guildenstern are Dead / Розенкранц и Гильденстерн мертвы* является еще одним примером данной линии трансформаций. Название пьесы Т. Стоппарда является репликой из *Гамлета*, где посол Англии говорит: '*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*'. Второстепенные герои Розенкранц и Гильденстерн, лишь ненадолго появляющиеся в пьесе *Hamlet / Гамлет* У. Шекспира (W. Shakespeare), у Т. Стоппарда выходят на первый план.

Авторы произведений, написанных на основе предыдущих, показывают, как может повести себя герой в сходной ситуации в другом контексте. В принципе варианты поведения героев, помещенных в иной контекст — социальный, культурный, языковой, жанровый — можно свести к следующим: 1) герои ведут себя так же, как и их литературные предшественники; 2) герои ведут себя по-другому, причем второй вариант предполагает два подтипа — по-другому с некоторыми отличиями или с точностью до «наоборот».

Восприятие подобного рода текстов читателями имеет свою специфику. Следует учитывать, что читатель может быть не знаком с прототекстом, в таком случае он будет воспринимать вторичный текст-пересказ как первичный — как самостоятельное произведение, не связанное ни с каким другим. В случае, когда читатель осознает вторичность текста, он будет воспринимать его на фоне прототекста, сопоставлять и сравнивать с прототекстом, выявлять степень и функции его трансформации. Если любой художественный текст призван воздействовать на читателя, вовлекать его в процесс декодирования, по сути, в сотворчество, то текст, который переосмысливает иное произведение, интертекстуальный по своей композиционной, сюжетной, идейной природе, вовлекает читателя в процесс декодирования не только данного текста, но и прототекста, в переосмысление прототекста, в процесс выявления связей двух текстов, их общих и различных черт. Художественное произведение, написанное на основе другого, является его интерпретацией с определенной заданностью — представить в ином свете, показать

с другой точки зрения, сместить основные фокусы, поместить сюжетное развитие в иную временную и/или социально-культурную ситуацию и т.д. Восприятие, декодирование этого вторичного текста в результате является интерпретацией интерпретации, читатель интерпретирует и прототекст, и его интерпретацию автором. Читателю необходимо, по словам Р. Барта, «вслушаться в текст как в полифонию переливающихся голосов, которые звучат на разных волнах» [Барт 2001, с. 62].

Одной из форм интертекстуальности является *пастиш*. Слово *пастиш* произошло от французского *pastiche*, итальянского *pasticcio*, что в переводе означает — опера, составленная из отрывков других опер, смесь; вторичное художественное произведение. В литературоведении термин *пастиш* означает такое литературное произведение, в котором автор творчески соединяет и пародирует различные темы, сюжеты, стилистические приёмы, формы повествования, техники подачи материала, те или иные характерные черты, взятые из других (часто известных) произведений.

Как замечает американская исследовательница пародии L. Hutcheon, разница между пародией и пастишем заключается в следующем:

...parody does not seek differentiation in its relationship to its model; pastiche operates more by similarity and correspondence; parody is transformational in its relationship to other texts; pastiche is imitative.

Pastiche usually has to remain within the same genre as its model, whereas parody allows for adaptation.

Pastiche will often be an imitation not of a single text but of indefinite possibilities of texts. It involves... the interstyle, not the intertext [Hutcheon, с. 38].

Необходимо отметить, что произведение-пастиш всегда рассчитано на совместное творчество писателя и читателя; автор предполагает, что читателю будет понятен код его произведения, что ему захочется расшифровать все ссылки на оригинальные тексты, понять основной замысел романа-пастиша и различные оттенки иронии и пародии. Исследователи говорят о том, что для понимания современных произведений-пастишей читателям необходимо иметь определенные «фоновые знания» об оригинальных текстах и общем контексте их интерпретации, что может существенно помочь при проникновении в метасемиотику и метаметасемиотику художественного произведения-пастиша, позволить читателям уловить тонкости «вертикального контекста» [Гюббенет].

Роман английской писательницы С. Кларк (S. Clarke) *Jonathan Strange & Mr. Norrell / Джонатан Стрендж и мистер Норрелл* — это пастиш, который отсылает читателя к викторианским романам, имитирует литературный язык и стиль той эпохи, и одновременно

включает в себя элементы жанра фэнтези, создавая при этом неповторимый мир альтернативной Англии 19 века.

Одним из классических примеров романа-пастиша является произведение Д. Лоджа (D. Lodge) *The British Museum Is Falling Down / Крушение Британского музея*. Сюжетная линия романа строится вокруг жизни молодой семьи — аспиранта Адама Эплби, его жены и их детей — которой приходится решать насущные проблемы, налаживать быт и отношения с окружающим миром, делать экзистенциальный выбор. Однако автор использует этот достаточно традиционный для семейно-бытового жанра сюжет для воплощения главной темы произведения — темы написания романа. Главный герой наделен чертами интеллектуала, который настолько погружен в мир художественных произведений, что ему становится трудно отличить реальность от литературы, иногда ему даже кажется, что его жизнь написал кто-то другой, а он всего лишь персонаж какого-то романа.

В романе Д. Лоджа читателю предлагаются многочисленные аллюзии на литературные произведения; многих авторов, чьи тексты были подвергнуты пастишированию, сам автор перечислил в послесловии. Кроме того, каждая глава романа имитирует стиль одного из писателей, причем выбор стиля связан с тематикой данной главы. Так, в главе 3 романа главный герой Адам Эплби едет на скутере в библиотеку Британского музея и попадает в пробку. Он вспоминает строчку из романа В. Вулф (V. Woolf) *Mrs. Dalloway / Миссис Дэллоуэй*: «*Mrs. Dalloway's booming out the half hour*» и следующий отрывок имитирует художественный стиль В. Вулф, в частности, смешение внутренней и внешней реальности во внутреннем монологе персонажа, вводные фразы *He thought, He wondered* в середине предложений, передающих прямую речь с помощью косвенной.

The British Museum Is Falling Down / Крушение Британского музея — это своего рода гротеск, через призму которого автор показывает как академический мир университета (где герой учится в аспирантуре) со всеми его недостатками и псевдонаучными исследованиями, так и желание молодых литераторов написать и опубликовать роман (об университетской жизни) любой ценой. Британский музей, объединяя все сюжетные линии романа, также является объектом пастиширования. Музей представлен автором как текст текстов, как место, где собраны знания всего человечества, как своеобразный символ всего мира [Наумова].

Однако не только аллюзии создают так называемый «вертикальный контекст произведения». Так, использование несобственно-прямой речи является ссылкой автора на произведения Г. Джеймса. Временная ограниченность злоключений главного героя одним днем, прием потока сознания (внутренний монолог

жены главного героя) позволяет провести аналогию с романом *Ulysses / Улисс* Дж. Джойса (J. Joyce). Эпиграфы к главам произведения (в том числе цитаты великих литераторов о музее) — это своеобразный пример «цитатного мышления», «аллюзивный путеводитель, эмоциональное предчувствие музея» [Наумова, с. 144].

По справедливому замечанию Г. Гейне, «каждый век, приобретая новые факты, приобретает новые глаза». Иными словами, каждый век трактует произведения прошлого по-своему, в том числе и в форме их пересказа с различного рода трансформациями и перефокусировками.

В зависимости от того, код какой системы актуализируется в художественном тексте — системы иного текста литературы, иного вида искусства или иного дискурса, в современной литературе выделяются разные виды связей такого рода:

1. Интертекстуальность — связь данного текста с другими текстами литературы
2. Интерсемиотичность / интермедиальность — связь данного текста с произведениями других видов искусства
3. Интердискурсивность — связь данного текста с текстами других дискурсов (эссе, рекламы, научного текста и пр.).

Рассмотрим каждый из этих видов.

1. Интертекстуальность.

Специфика интертекстуальности в современной литературе была освещена выше. Следует добавить, что цитаты в современном романе часто имеют усеченный или видоизмененный характер. Заглавие романа А. Смит (A. Smith) *There but for the* — фрагмент библейского выражения *There but for the grace of God go I*. Интерпретация данного заглавия, характера его связей с романом усложняется тем, что каждая глава названа словом из заглавия — *There, But, For, The*. Роман предваряют пять эпиграфов, в качестве которых служат строки из произведений авторов разных эпох и культур — Дж. Оруэлла, Ст. Цвейга, К. Мэнсфилд, Дж. Донна, У. Шекспира, что нацеливает читателя на многоплановую трактовку интертекстуальных взаимодействий.

Примечательно также и то, что высказывания в этих эпиграфах разнообразны по содержанию, мыслям, касаются разных тем, а некоторые из них практически противоречат друг другу: *For only he who lives his life as a mystery is truly alive. — Stefan Zweig. I hate mystery. — Katherine Mansfield.*

В романе Дж. Пауэлл (J. Powell) *Julie and Julia. My year of cooking dangerously / Мой год рискованной кулинарии* многие названия глав представляют собой видоизмененные изречения. Так, название главы *The Road to Hell is Paved with Leeks and Potatoes* является перефразировкой (в соответствии с содержанием книги Дж. Пауэлл)

крылатого выражения *The road to hell is paved with good intentions*. В названии главы *The Proof is in Sweet Smell of the Plumbing* угадывается известное выражение *The proof of the pudding is in its eating*. Название главы *Sweet Smell of Failure* — ироничный перифраз выражения *Sweet smell of freedom*. Выражение *You have to break a few eggs to make an omelette* разделено на две части, причем каждая часть служит названием разных глав — пятой и седьмой, что в содержании выглядит следующим образом:

Chapter 5. You Have to Break a Few Eggs

Chapter 6. Hacking the Marrow out of Life

Chapter 7. To make an Omelette

Сходным приемом пользуются и другие писатели. Например, в романе российского писателя Ю. Полякова *Козленок в молоке*, написанном в 1995 г., название каждой главы является видоизмененным названием произведения мировой литературы. Приведем несколько примеров. Название главы 6 *В круге восьмом* перекликается с названием романа *В круге первом* А. Солженицына. Название главы 25 *Немного солнца в похмельной крови* напоминает название романа *Немного солнца в холодной воде* Ф. Саган. Название главы 26 *Гроздь славы* — аллюзия на роман *Гроздь гнева* Дж. Стейнбека.

В романе Б. Акунина *Внеклассное чтение* каждая глава имеет название, точно совпадающее с названием произведений мировой классики, чем объясняется название всего романа. Причем содержание главы соответствует идее и теме обозначенного в названии произведения — *Как вам это понравится*, *Отцы и дети*, *Много шума из ничего* и другие.

Такого типа цитаты и аллюзии являются одновременно своеобразным тестом для читателя, поскольку авторы произведений не упоминаются, а видоизмененный характер цитат еще более усложняет задачу узнавания прототекста.

2. Интерсемиотичность / Интермедиальность.

Представим примеры включения в текст литературного произведения кодов разных видов искусства.

Использование кодов живописи может иметь разные варианты воплощения. Классический пример соединения живописного и литературного текста — роман английского писателя 19 века О. Уайльда (O.Wilde) *The Picture of Dorian Grey / Портрет Дориана Грея*. В основе сюжета этого романа — картина, которая «оживает».

В романе американо-британской писательницы Трейси Шевалье (T. Chevalier) *Girl with a Pearl Earring / Девушка с жемчужной сережкой* описывается вымышленная история девушки с картины Вермейера. Сюжет романа строится на сюжете картины великого мастера живописи.

В романе американского писателя К. Воннегута (*C. Vonnegut*) *Breakfast of Champions, or Goodbuy, Blue Monday / Завтрак для чемпиона, или Прощай, черный понедельник* повествование сопровождается рисунками автора.

Своеобразное соединение кодов литературы и музыки представлено в романе Р. Олдингтона (*R. Aldington*) *The Death of the Hero / Смерть героя*. Каждая глава предваряется тем или иным музыкальным термином — скерцо, адажио и т.д., которые указывают на тональность повествования.

Разнообразны примеры включения в текст художественного произведения фотографий, которые в зависимости от жанра произведения и авторской модальности выполняют различные функции и по-разному взаимодействуют с художественным повествованием. Так, в художественно-документальном романе Р. Баха (*R. Bach*) *Part-Time Angels / Ангелы на полставки...* повествование сопровождается фотографиями людей, собак, самолетов, пейзажей, есть также карты, рисунки, надписи, смайлики. Большинство фотографий выполняют функции иллюстраций, служат документальным подтверждением описываемого, что характерно для документальной прозы. Однако встречаются и фотографии-метафоры, что в большей степени свойственно художественной прозе. Любопытным и неожиданным является эпизод, где автор как бы специально не показывает фотографию, а предлагает читателю создать ее в своем воображении: «Мысленно подставьте сюда фото... подставьте его здесь и продолжайте читать».

В художественно-документальном романе Дж. Чайлд (*J. Child*) *My Life in France / Моя жизнь во Франции* содержатся фотографии близких, друзей и знакомых, Парижа, природных уголков, интерьера жилья, французской кухни, посуды, уже готовых блюд и процесса приготовления кушаний. Автор описывает свою жизнь в новом для нее культурном социуме французской жизни, по многим параметрам отличающейся от жизни в ее родной Америке. В этом произведении фотографии играют роль иллюстраций.

Интересны функции фотографий в произведении магического реализма, коим является трилогия Ренсона Риггса (*R. Riggs*) *Miss Peregrin's Home for Peculiar Children / Дом странных детей*. Роман сопровождается фотографиями, причем все они — подлинные старинные снимки из личных архивов коллекционеров, о чем сообщается в авторском комментарии. В конце каждой книги трилогии дается список фотографий и имена коллекционеров, что подтверждает достоверность авторских слов. В соответствии с канонами данного жанра, в романах Р. Риггса описания мистических событий иллюстрируются подлинными фотографиями. На снимках

запечатлены пейзажи и портреты обыкновенных и «странных», обладающих экстраординарными особенностями людей. Такое сочетание документа и вымысла неожиданно, оказывает сильное воздействие на читателя.

Интерсемиотическая связь может быть обозначена в заглавии произведения эксплицитно: *Лирическое интермеццо* Г. Гейне, *Фрески* Б.Окуджавы, либо имплицитно: название романа Алехо Карпентьера *Весна священная* повторяет название балета И. Стравинского, о чем говорится в самом романе. В других случаях интерсемиотичность эксплицируется в подзаголовке, примером может служить роман сербского писателя Милорада Павича *Звездная мантия. Астрологический справочник для непосвященных*.

3. Интердискурсивность.

Включение в художественное произведение различных дискурсов получает широкое распространение в современной литературе. В художественное произведение могут включаться разные по объёму сегменты политического, научного, делового, религиозного, медицинского, кулинарного, юридического, экономического, спортивного, военного и других дискурсов, в том числе тех, которые связаны с формированием новых моделей коммуникации. В составе художественного текста «по воле автора» может происходить перегруппировка признаков и приобретение новой знаковости дискурсивного ввода.

Взаимоотношения художественного текста с текстами-включениями из других дискурсов могут складываться на основе согласования или контраста. Например, в детективе Э. Макбейна (Ed. McBain) *Killer's Payoff / Плата за убийство* счета, чеки, карты органично вписываются в текст повествования, служат документальным подтверждением детективного расследования. В тексте сказки О. Уайльда (O. Wilde) *The Selfish Giant / Великан эгоист* дискурс социальных директив выполняет противоположную функцию. Вывеска *Посторонним вход запрещен (Trespassers will be prosecuted)*, которую Великан вывешивает на воротах своего замка, контрастирует с традиционно сказочным описанием волшебных событий.

Инородные дискурсы могут служить основой композиционного построения произведения, неотъемлемой частью сюжета, а также основанием для формирования художественного образа. Встретилось несколько романов, включающих в свое повествование кулинарный дискурс. Так, роман современной английской писательницы Дж. Грин (J. Green) *The Love Verb / Глагол любви*, основными темами которого являются отношения в семье, преданность и предательство, строится на сочетании художественного и кулинарного дискурсов. В конце каждой главы автор помещает рецепт того или иного блюда: *Tomato Tarts with Puff Pastry, Spinach and Chickpea*

Coconut Curry, Pumpkin Ginger bread Trifle и др. Главная героиня работает шеф-поваром в кафе, и кулинария является делом всей ее жизни. В то же время кулинарные рецепты являются структурно-композиционным стержнем произведения, которое оказывается «двуслойным» и, по сути, включает две книги — семейно-бытовой роман и книгу рецептов.

Художественный и кулинарный дискурс сочетаются в романе американской писательницы Дж. Пауэлл (J. Powell) *Julie and Julia. My Year of Cooking Dangerously / Джули и Джулия. Мой год рискованной кулинарии*. Этот роман является своеобразным откликом на мемуарный роман Дж. Чайлд (J. Child) *My Life in France / Моя жизнь во Франции*. Дж. Чайлд — автор нескольких кулинарных книг и ведущая кулинарных телевизионных шоу, что не могло не отразиться на художественном стиле ее произведений. Героиня романа Дж. Пауэлл решает за один год приготовить все блюда из книги рецептов Дж. Чайлд и регулярно отчитываться о каждом приготовленном блюде в своем блоге. Кулинарный дискурс в этом произведении является основой сюжета и занимает значительную часть повествования.

В романе Ф. Флэгг (F. Flagg) *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe / Жареные зеленые помидоры в кафе “Полустанок”* выдержки из информационного бюллетеня, включенные в текст повествования, и кулинарные рецепты, которые помещены в конце книги, создают характер документальности.

Любопытно, что в настоящее время заметно особое внимание лингвистов, литературоведов, культурологов к кулинарному дискурсу. Проводятся научные конференции, посвященные изучению данного дискурса. Например, III международный симпозиум «Традиционная культура в современном мире. История еды и традиции питания народов мира», МГУ им. М.В. Ломоносова, факультет иностранных языков и регионоведения. МГУ предлагает также профессиональную подготовку по прикладному регионоведению: История и традиции гастрономической культуры регионов мира.

В некоторых произведениях наблюдается контаминация нескольких дискурсов. В вышеупомянутом романе Дж. Пауэлл (J. Powell) *Джули и Джулия. Julie and Julia. My Year of Cooking Dangerously / Мой год рискованной кулинарии* помимо кулинарного встречается дискурс современных средств связи — электронных писем, сообщений в контактах и блогах.

Интертекстуальность современной литературы проявляется и в разнообразных трактовках произведений прошлого, написании их продолжений или предысторий, развитии второстепенных сюжетных линий.

В романе Х. Филдинг (H. Fielding) *Bridget Jones Diary / Дневник Бриджет Джонс* прослеживается своеобразная переключка с романом Дж. Остин (J. Austin) *Pride and Prejudice / Гордость и предубеждение*, что эксплицируется единством тем, сходством некоторых элементов сюжета, повтором имени одного из главных героев (Дарси). После написания книги *Bridget Jones's Diary / Дневник Бриджет Джонс* из-под пера Х. Филдинг появилось три сиквела: *Bridget Jones: The Edge of Reason / Бриджет Джонс: Грани разумного*, *Bridget Jones: Mad About the Boy / Бриджет Джонс без ума от мальчишки*, *Bridget Jones's Baby: The Diaries / Ребенок Бриджет Джонс. Дневники*, в которых продолжается описание жизни главной героини и ее взаимоотношений с возлюбленными.

Роман Дж. Пауэлл (J. Powell) *Julie and Julia. My year of cooking dangerously* является откликом на книги Дж. Чайлд (J. Child) *Mastering the Art of French Cooking, Volume I, Mastering the Art of French Cooking, Volume II, My Life in France*.

Роман А. Грили (A. M. Greeley) *Contract with an Angel / Контракт с ангелом* по-новому трактует классический сюжет произведения И. В. Гете *Фауст*.

Выше уже упоминались современные «пересказы» в ином ракурсе известных книг прошлого: Гр. Грин (Gr. Greene) *Monsignor Quixote / Монсеньор Кихот*, С. Г. Смит (S. G. Smith) *Pride and Prejudice and Zombies / Гордость и предубеждение и зомби*, С. Майер (S. M. Meyer) *Midnight Sun / Солнце полуночи*.

Примеры дописывания книг, создания сиквелов достаточно многочисленны. Их появление продиктовано либо нежеланием автора и читающей публики расставаться с полюбившимися героями, либо желанием создать счастливый конец, который не предлагает первичное произведение, либо, что вызывает наибольший интерес, стремлением изменить устоявшийся взгляд на представленные в прототексте события, героев, оценку их характеров и поступков в новом произведении, предложить их новую трактовку.

Достаточно богат современными сиквелами роман Маргарет Митчелл (M. Mitchell) *Gone with the Wind / Унесенные ветром*. Это роман американской писательницы А. Рипли (A. Ripley) *Scarlett / Скарлетт*, романы Д. Хилпатрик и М. Рэдклифф, которые являются продолжениями романов и М. Митчелл, и А. Рипли.

Иногда сами авторы спустя некоторое время пишут продолжение своих книг. Например, американский писатель А. Уоррен (A. Warren) написал продолжение своей книги *The War of Roses / Война супругов Роуз* под названием *The Children of the Roses / Дети Роуз*. События в сиквеле повествуют о том, как развод главных героев первого романа повлиял на их детей. Несколько лет спустя

роман-продолжение был переиздан под названием *The War of the Roses — The Children / Война супругов Поуз — дети*.

Ярким примером приквела, кардинально меняющим взгляд на текст предшественник, является роман Дж. Рис (J. Rhys) *Wide Sargasso Sea / Широкое Саргассово море*. Дж. Рис создает предысторию знаменитого английского романа Ш. Бронте (Ch. Bronte) *Jane Eyre / Джейн Эйр*.

Среди современных произведений встречаются такие, которые содержат разные виды и типы интертекстуальности, смешение разных жанров, включения элементов разных дискурсов и функциональных стилей. В романе Д. Митчелла (D. Mitchell) *Cloud Atlas / Облачный атлас* переплетены исторический, детективный, фантастический и другие дискурсы. В поэме английского поэта Э. Крофта (A. Croft) *Ghost Writer* представлен калейдоскоп интертекстуальности: она написана на основе трагедии У. Шекспира *Hamlet / Гамлет*, имеет подзаголовок *A Novel in Verse*, что отсылает к роману в стихах А. Пушкина *Евгений Онегин*. Язык У. Шекспира и А. Пушкина в поэме Э. Крофта неожиданным образом сочетается с современными разговорно-сниженными словами, а также оборотами речи, имитирующими язык интернет-контактов и смс-сообщений. Список примеров произведений, демонстрирующих разнообразие интертекстуальных связей, мог бы быть продолжен.

В целом можно сказать, что интертекстуальность современной англоязычной литературы характеризуется широким спектром разнообразных форм и функций, что усложняет процесс интерпретации текста, диктует новые подходы к его декодированию, требует филологических и общекультурных знаний.

Глава 7

ПАРОДИЯ, ИРОНИЯ, АБСУРД

Постмодернистские романы очень часто не имеют чёткой принадлежности к тому или иному жанру: интертекстуальные по своей природе, они соединяют в себе черты пародии, сатиры, притчи и т.д. Их трактовка в значительной степени определяется индивидуальным восприятием. Как известно, прежде всего, постмодернизм является характеристикой определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире. Постмодернистский «взгляд на мир» характеризуется убеждением, что любая попытка сконструировать «модель мира» абсолютно бессмысленна [Ильин, с. 247]. Главными признаками постмодернистского направления обычно считаются:

- использование произведений литературного наследия предшествующих эпох в качестве «строительного материала» для создания новых текстов (и цитирование как наиболее распространенное его проявление);
- переосмысление элементов культуры прошлого (и пародирование, иронизирование как наиболее частая форма реализации этого явления);
- многоуровневая организация текста;
- прием игры [Халипов, с. 238].

Построенный по вышеперечисленным признакам текст, как правило, представляет собой сложнейший коллаж образов и значений, ассоциаций и цитат, переплетение реального и вымышленного, синхронии и диахронии, поэзии и прозы — семиосферу в миниатюре. Полемика стилей, жанров, мировоззрений, эпох сливается в нем в единое целое, в гигантский семиотический лабиринт.

На первый план в постмодерне выдвигаются тотальная ирония и пародирование, которое включает пародирование окружающей действительности, произведений литературы и искусства и самопародирование. «Постмодернистский миф в случае установления иконических отношений подобия с исходным мифом представляет собой стилизацию последнего, контраст приводит к пародированию первичного мифа... Произвольный порядок представления и иронический характер наполнения основных слотов фреймов порождает пародийную основу текста» [Олизько, с. 22–24].

Пародийно-иронический эффект, как правило, достигается в результате нарушения узуальной сочетаемости на разных уровнях и столкновения элементов, принадлежащих разным подсистемам

языка (разным функциональным стилям, далёким друг от друга семантическим полям и лексике разных исторических периодов).

Постмодернистский текст, состоящий из аллюзий, метафор, стилизаций, явной или скрытой полемики, вторичной и последующих интерпретаций и реинтерпретаций текстов, пародирования, нарратива «чужого» текста, коллажа множества текстов в одном, являясь единицей постмодернистского дискурса, превращает интертекстуальность в основу постмодернистского письма. Однако это не умаляет достоинств каждого нового текста, так как любое произведение, выстраивая своё интертекстуальное поле, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд и создаёт собственную историю культуры [Олизько, с. 25–26].

Фрагментарность, неоднородность стиля и жанров, интертекстуальность, являющиеся основными характеристиками постмодерна, как раз и служат созданию пародического эффекта. В этом смысле пародийность является не просто характерной чертой постмодерна, а результирующим эффектом всех его ведущих особенностей. В целом литература постмодерна, отвергающая всяческие каноны, характеризуется пародийностью — постмодернистские романы либо являются романами-пародиями, либо используют пародию в качестве ведущего приёма, либо содержат пародийные включения, а также самопародию [Лушникова 2010].

В настоящее время можно говорить о существовании пародийного дискурса, т.к. прием пародии стал довольно распространенным явлением, пронизывающим практически все виды искусства и являющимся одной из характерных черт современной литературы, в первую очередь, литературы постмодернизма и постпостмодернизма. В современной литературе реализуются разные значения термина «пародия» — она развивается и как самостоятельный жанр, и широко используется как стилистический прием в произведениях практически любых жанров, и выступает как общесемиотическое явление. Согласно точке зрения Л. Хатчон, авторефлексивность форм современного искусства часто принимает форму пародии, в результате чего формируется новая модель художественного процесса: «The auto-reflexivity of modern art forms often takes the form of parody and, when it does so, it provides a new model for artistic process» [Hutcheon, с. 51].

Как представляется, специфика современного пародийного дискурса заключается в следующем. Во-первых, пародийная реакция, пародийный отклик на какие-либо явления литературы происходит очень быстро, т.е. практически мгновенно осуществляется перевод какого-либо произведения в регистр пародийного дискурса. Так, достаточно новый жанр фэнтези почти сразу же после своего возникновения удостоился пародийной критики. Одним из ав-

торов пародии на жанр фэнтези является представитель этого же жанра Т. Пратчетт (T. Pratchett). Например, его роман *Пирамиды / Pyramids* — одновременно и роман фэнтези и пародия на него. Научно-фантастический цикл романов Д. Адамса (D. Adams) *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy / Автостомом по галактике* содержит иронию и, по сути, выступает своеобразной пародией на романы жанра научной фантастики.

Пародирование направления, представителями которого являются сами писатели, зачастую ведет и к самопародированию, характерной черте современной литературы. Ярким примером такого самопародирования может служить роман представителя литературы постмодерна Вл. Набокова *Despair / Отчаяние*, в котором пародийной критике подвергаются такие характерные черты постмодерна, как фрагментарность повествования, жанровая контаминация, метаповествование, интертекстуальность, а также свойственные стилю самого автора композиционные и стилистические приемы.

Достаточно быстрый перевод литературных произведений в пародийный дискурс в современном литературном пространстве сопоставим с появлением переводов литературных произведений в другие дискурсы — кинематографический, дискурс сценического искусства, музыкального и т. д. Точно так же очень быстро в наше время осуществляются переводы литературных произведений с одного языка на другие.

Во-вторых, пародия носит полиреферентный характер, т.е. направлена сразу на несколько объектов одновременно. Традиционная пародия, как правило, характеризуется однолинейной направленностью. Дефиниции пародии в различных литературных справочниках и словарях отражают эту черту. Приведем некоторые из них:

«Литературно-художественная имитация, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния» [Краткая, с. 604];

«Вид сатирического произведения, целью которого служит осмеяние литературного направления, жанра, стиля, манеры писателя, отдельного произведения» [Словарь, с. 259];

«Специфическое использование различных языковых средств в целях комического подражания стилю какого-либо писателя или литературного произведения» [Ахманова, с. 313];

«Произведение, сатирически или комически имитирующее другое произведение» [Локшина, с. 357];

«Жанр критико-сатирической литературы, основанный на комическом воспроизведении и высмеивании стилистических приемов какого-либо писателя, на карикатурном подчёркивании

и утрировке особенностей его писательской манеры» [Квятковский, с. 195].

Эти и другие определения пародии указывают на ее однолинейную направленность — отдельное произведение, творчество писателя в целом, литературный жанр, направление и др.

Современная пародия в подавляющем большинстве случаев имеет полиреферентный характер. Зачастую в одной пародии высмеиваются несколько объектов, т. е. пародия обладает не однонаправленной референцией (пародия — прототекст), а многонаправленной референцией (пародия — прототексты), что характерно для любого интертекста, а пародия, как известно, представляет собой типичный интертекст. В пародии осуществляется скорее не диалог культур, а полилог культур, «разговор» с несколькими референтами, которые, согласно жанру пародии, подвергаются «веселой критике», пародийному осмеянию. А. Я. Ливергант именуется такие пародии «многоадресными» или «пародиями-гибридами» и считает, что они особенно характерны для пародистики 20 века [Ливергант, с. 31]. Материал современных пародий доказывает, что это в большей степени относится к пародиям, написанным в 21 веке. Как следствие, можно констатировать, что пародия воспринимается на основе некоего гипертекста. При чтении современной пародии необходима опора на «обобщенный текст» пародируемого материала. И по какому пути этого «обобщенного» текста пойдет читатель, во многом зависит от его тезауруса. Так, татуировка кролика на плече героя в художественном фильме «Матрица» для одних зрителей ассоциируется с кроликом из сказки *Alice in Wonderland / Алиса в Стране Чудес* Л. Кэрролла (L. Carroll), для других этот маркер ведет к символике «Плейбоя».

Пародии Ст. Ликока (St. Leacock), теоретика и практика пародийного жанра 20 века, направлены на несколько объектов одновременно, т.е. предполагают движение по разным маршрутам гипертекста. Одним из примеров такой полиреферентной пародии может служить его пародия *Gertrude the Governess: or Simple Seventeen / Губернантка Гертруда*. Данная пародия считается классической жанровой пародией на викторианский роман, в которой гротескно контаминируются фабульные и изобразительные шаблоны, характерные для этого жанра. В то же время здесь подвергается пародийному осмеянию и ряд других моментов: некоторые социальные явления английского общества прошлого века (традиции содержать загородные дома, институт привилегированных учебных заведений, традиционные занятия представителей английского аристократического общества, особый распорядок дня аристократического дома), некоторые языковые явления (в частности консервативные правила английской орфографии), элементы на-

учного функционального стиля, стиль рекламных объявлений. Ст. Ликок пародийно использует и сказочные элементы: троекратные превращения, переодевания в волшебные одежды, традиционный сказочный бал [Лушникова 2008, с. 92–93].

Пародии Дж. Гарнера (J. Garner) *Politically correct Bedtime Stories* опираются на гипертекст, который включает известные всему миру сказки, а также обобщённые тексты современной рекламы, доктрин и языка политкорректности.

Приведем в качестве иллюстрации отрывки из его политически корректных сказок *Красная Шапочка* и *Златовласка*:

Little Red Riding Hood

There once was a young person named Red Riding Hood who lived with her mother on the edge of a large wood. One day her mother asked her to take a basket of fresh fruit and mineral water to her grandmother's house — not because this was womyn's work, mind you, but because the deed was generous and helped engender a feeling of community.

Goldilocks

Through the thicket, across the river, and deep, deep in the woods, lived a family of bears. They all lived together anthropomorphically in a little cottage as a nuclear family. They were very sorry about this, of course, since the nuclear family has traditionally served to enslave womyn, instill a self-righteous moralism in its members, and imprint rigid notions of heterosexualist roles onto the next generations.

Пародии Р. М. Уолкера (R. M. Walker) *Politically Correct Parables*, написанные в стиле пародий Дж. Гарнера, высмеивают язык политкорректности, некоторые нормы и стандарты современной действительности, назидательный характер притчевого дискурса. Даже сами названия его притч переделаны в пародийном политкорректном ключе:

The Generosity-gifted Samaritan вместо *The Good Samaritan*

The Negative-attention-getting Son вместо *The Prodigal Son*

The Geographically Dislocated Sheep вместо *The Lost Sheep* и другие.

В романах Т. Пратчетта (T. Pratchett) пародированию подвергаются библейские легенды, древние мифы, пословицы и крылатые изречения, научный стиль философии, математики, медицины, а также различные социально-политические системы, литературные жанры, такие как исторический роман, триллер и сам жанр фэнтези, как уже упоминалось выше.

Далее следует отметить такую черту современного пародийного дискурса, как его непрерывный характер, т.е. на пародию пишется другая пародия, затем на эту пародию пишется еще одна пародия. Часто такие случаи имеют место, когда произведение, написанное как пародия, с течением времени перестаёт восприниматься как пародия. Общеизвестный пример — произведение Мигеля Серван-

теса *Дон Кихот*, написанное как пародия на рыцарский роман, которое в последствие перестало восприниматься как пародия. Затем появляются пародии на роман М. Сервантеса, например, роман Гр. Грина (G. Greene) *Monsignor Quixote / Монсеньор Кихот*.

Романы Дж. Остин (J. Austen) были написаны как пародии на сентиментальный роман и, в частности, на романы А. Рэдклиф (A. Radcliffe), что со временем забылось и осталось фактом, известным только литературоведам. В 20 веке появляются роман Х. Филдинг (H. Fielding) *Bridget Jones's Diary / Дневник Бриджет Джоунс*, пародирующий произведения Дж. Остин, а позднее роман С. Г. Смита (S. G. Smith) *Pride and Prejudice and Zombies / Гордость и предубеждение и зомби*, который является пародийным смешением дамских романов Дж. Остин, хоррора и восточных единоборств.

В связи с этим уместно привести слова Вл. Янкелевича о том, что «всякое пародирующее сознание может обнаружить за своими пределами некое суперсознание, которое будет пародировать его пародии» [Янкелевич, с. 73]. Данная черта современной пародии реализует общую функцию интертекстуальности — непрерывный диалог культур, который в случае пародии имеет особый, критически-юмористический характер.

Таким образом, ведущими чертами современного пародийного дискурса являются его способность к быстрому реагированию на какое-либо явление литературы и культуры в целом, самопародия, полиреферентность и непрерывность.

Ирония. Многие авторы, исследующие пародию, отмечают, что обязательным элементом пародии является ирония. В некоторых дефинициях пародия определяется либо как утрированно ироническое воспроизведение характерных индивидуальных особенностей того или иного явления [Борев], либо как «ироническое подражание осмеиваемому образцу, представление критикуемого явления в ироническом освещении» [Словарь, с. 259]. А пародирование трактуется как «фигура речи, состоящая в ироническом подражании стилистическим приёмам какого-либо жанра, направления, писателя и т.п.» [Ахманова, с. 313].

С другой стороны, во многих работах, посвящённых иронии, большое внимание уделяется пародийному жанру, поскольку в нём находит яркое воплощение приём иронии [Барт, Палкевич и другие]. Представляются интересными научные изыскания О. Я. Палкевич об иронической картине мира:

- ирония признаётся в качестве формы оценочного и эмоционально окрашенного освоения действительности;
- за иронией закрепляется статус элемента мировоззрения;
- иронический элемент мировидения является облагороженным, идеализированным коррелятом действительности;

- специфику иронического мировидения определяет принадлежность иронии к категории комического;
- иронию характеризует свойство критической направленности;
- ирония трактуется как средство общей образности, предназначенное для выражения превосходства адресанта над адресатом;
- в отличие от традиционной картины мира, стремящейся к целостной репрезентации действительности, ироническая картина мира основана на фрагментарной — ценностно-нормативной — интерпретации реальности;
- ироническая картина формирует критически-насмешливое отношение человека к жизненному пространству и его составляющим [Палкевич 2002, с. 108—111; Палкевич 2003, с. 168—195].

Эти положения демонстрируют, что многие характеристики пародии и иронии совпадают, но очевидно, что между ними нельзя поставить знак равенства, т. к. они представляют собой суть разные явления. В научных работах нет единства в трактовке терминов «ирония» и «пародия». Так, Н. И. Кравцов считает иронию основным средством пародии [Словарь, с. 259], тогда как О. Я. Палкевич, напротив, считает пародию средством выражения иронии на уровне текста (наряду с аллюзией и повтором) [Палкевич 2003, с. 168—195].

По словам Р. Барта, пародия есть ирония в действии [Барт 1994, с. 64], т. е. ирония может воплощаться в пародии. Следует уточнить, что если рассматривать пародию как жанр литературы, то в данном случае ирония является одним из средств создания пародии. А если под пародией понимается стилистический приём, точнее, пародирование или пародичность, по Ю. Н. Тынянову, тогда этот приём может служить средством создания иронии.

Пародия/пародичность и ирония/ироническая картина мира соотносятся друг с другом следующим образом:

- пародия — жанр литературы,
- пародичность и ирония — стилистические приёмы,
- пародия создаёт ироническую картину мира.

На основании этого однопорядковые и потому сопоставимые явления есть ирония и пародичность. Рассмотрим их общие и отличительные черты.

Объединяет пародичность и иронию, во-первых, то, что им свойственна комическая и критическая направленность. Их критика обличена в вежливую, внешне доброжелательную форму. По образному определению Дж. Лича, ирония берёт силу из языка условностей и эвфемизмов, она подобна стилету в драгоценном футляре. Такая критика — более эффективное оружие, чем удары дубинки прямолинейной критики: *Irony derives much of its force from conventions of politeness and euphemism: the stiletto in a jeweled*

case is a more discretely effective weapon than the bludgeon [Leech, с. 279].

Во-вторых, и пародичность, и ирония обращены на какой-то другой текст. На цитатный характер иронии указывал Р. Барт: «Иронический код в принципе есть не что иное, как эксплицитное цитирование «другого»; он всегда что-то афиширует и уже самим этим фактом разрушает поливалентность, которой можно было бы ожидать от дискурса, построенного на принципе цитирования» [Барт 2001, с. 64]. Пародия насыщена цитатами из прототекста, без них она просто не может существовать.

Специфика цитирования иронии и пародичности также идентична: это цитирование без кавычек, без указания на первоисточник, ведь именно угадывание доставляет удовольствие при чтении пародии, приносит «радость узнавания». Такое цитирование Р. Барт образно сравнивает с мошенничеством, которое «стирает те кавычки, которые, как считается, по законам порядочности должны окружать любую цитату» [Барт 2001, с. 64].

Как пародичность, так и ирония рожают эффект обманутого ожидания. Дж. Лич отмечает, что в иронии имеет место такая комбинация слов, которая вступает в конфликт с нашими ожиданиями [Leech, с. 278].

Поскольку в пародии представлена ироническая картина мира, то естественно, что жанр пародии способствует формированию критически насмешливого отношения человека к пародируемому явлению, что неизбежно ведёт к переоценке, к новой интерпретации реальности. Содержащаяся в пародии ирония, которой приписывается статус элемента мировоззрения, наряду с другими средствами позволяет пародии влиять на мировоззрение читателей, менять их точку зрения на общепринятые постулаты.

Однако в отличие от иронического элемента мировидения, который, как утверждается, является облагороженным, идеализированным коррелятом действительности, пародичность представляет собой сниженный, карикатурно изменённый, деформированный коррелят действительности.

Кроме того, пародия и ирония отличаются друг от друга принципом выражения модальности. В иронии выражается превосходство адресанта над адресатом, адресант-ироник воспринимает себя как эксперта, обладающего правом выносить оценочные суждения на том основании, что он превосходит окружающих интеллектом [Палкевич 2003, с. 181].

В пародии адресант (автор-рассказчик) если и превосходит адресата, то скрыто, завуалировано, он, как правило, предстаёт шутком, таким недотёпой, который якобы не понимает действительного положения дел. Отличается и форма выражения оценки: в иронии

критические замечания облакаются в отрицательную форму, в пародии — в комическую, смешную.

Самое главное различие иронической и пародической модальности заключается в следующем: с точки зрения ироника ирония подвергается то, что плохо, тогда как пародироваться может всё — и плохое, и хорошее. Хотя существует точка зрения, что пародия должна высвечивать слабые стороны критикуемого явления, а «как скоро истинное достоинство задето, пародия неудачна» [Добролюбов, с. 598]. На самом деле, даже самые безупречные объекты (произведения искусства или личности) издавна подвергались и подвергаются пародированию, при этом в них высмеиваются не только слабые черты, но и сильные, которые подаются в трансформированном виде, «вывороченными наизнанку». Причём, чем лучше, значительнее объект пародирования, тем больший талант требуется от автора пародии, и если пародия удалась — в этом большая заслуга её автора. Именно поэтому пародия должна создаваться на высоком художественном уровне, «противопоставлять талант таланту» [Добролюбов, с. 598].

Ирония может иметь разные оттенки, разный характер высмеивания — от легкого до достаточно жесткого.

В пародиях Ст. Ликока (St. Leacock) ирония имеет лёгкий, шуточный характер. Так, пародист «считает», что будущая жена современного молодого человека должна быть невинной, что подразумевает лишь то, что она не сидела в тюрьме:

So that you must find out how innocent she is. Ask her ...whether she has ever been in jail.

Требования к интеллекту невесты включают обязательные знания математики:

Then you must know too, that her mind is worthy of your own. ...Many a man is bitterly disillusioned after marriage when he realizes that his wife cannot solve a quadratic equation, and that he is compelled to spend all his days with a woman who does not know that $x^2 + 2xy + y^2$ is the same thing, or, I think nearly the same thing, as $x + y$ squared.

В романе Т. Пратчетта (T. Pratchett) *Pyramids / Пирамиды* ирония носит едкий характер, приближаясь к сатире:

Dios, First Minister and high priest among high priests, wasn't a naturally religious man. It was not a desirable quality in a high priest, it affected your judgement, made you unsound. Start believing in things and the whole business became a farce.

Younger assassins, who are usually very poor, have very clear ideas about the morality of wealth until they become older assassins, who are usually very rich, when they begin to take the view that injustice has its good points.

Абсурд. Зачастую элементы пародии и иронии доводятся в современной литературе до алогизма и абсурда.

У истоков возникновения литературы абсурда стояли американские писатели У. Берроуз, В. Набоков; современные американские писатели Ч. Буковски, Т. Пинчон, Дж. Барт, Ч. Паланик, британские писатели И. Уэлш, Э. Берджесс продолжили традицию. В их произведениях находит выражение мысль, что человеческое существование на Земле в целом лишено смысла. Основным контрапунктом является отчуждение главного героя в окружающем его мире, в обществе потребления. Характерным для творчества писателей этого направления является то, что они высмеивают не только объект — реальную действительность, но и способ ее отражения — искусство. Излюбленными приемами писателей, представляющих эту школу, становятся бурлеск, пародия, гротеск, ирония, фарс, «гигги», сатира.

«Абсурд» от латинского *absurdum* означает *бессмыслица, нелепость* [Локшина, с. 6]. «Словарь Английского языка и культуры» даёт следующее определение абсурда: *against reason or common sense; clearly false or foolish; ridiculous* [Longman, с. 5].

Авторы современной литературы часто прибегают к искажению ситуаций, эпизодов, трактовки образов до абсолютной нелепицы, бессмысленности. Основная задача приёма абсурда — показать, что каким бы серьёзным, важным, торжественным или патетичным, драматичным или даже трагичным не являлся тот или иной факт действительности, при незначительной трансформации (смещении ролей участников того или иного события, изменении времени, ситуации или, самое главное, при изменении взгляда, отношения к данному факту) этот факт может превратиться в абсурд. Абсурд как литературный приём часто используется в постмодернизме, в литературе абсурда и ужасов, которые основаны на изменении мироощущения и мировосприятия человека, когда подчёркивается его беспомощность перед действительностью, бессмысленность его существования. Художественные миры произведений абсурда базируются на аномалии, вторгшейся в реальность, заставляющей осмыслить её с других позиций. Абсурд также способствует переосмыслению определённых литературных или социокультурных фактов. В настоящее время ряд исследователей занимается изучением аномального, вымышленного мира в произведениях жанров литературной сказки, фантастики и фэнтези [Плотникова; Мисник].

Связь между такими разными явлениями, как постмодернизм, жанры сказки, фантастики и фэнтези, с одной стороны, и пародией — с другой, проявляется в том, что все они создают вымышленные миры, в которых противопоставляется норма и отклонение от нормы, аномалия, мир действительный и мир воображаемый. Не случайно, и авторская сказка, и постмодернистский роман,

и произведения фэнтези часто представляют собой пародию или самопародию или используют пародию как стилистический приём. К таковым относятся романы постмодерна В. Набокова, Дж. Барта, произведения фэнтези Т. Пратчетта, литературные сказки Ч. Кингсли, Дж. Гарнера.

Приведём некоторые примеры использования приёма абсурда в пародии Ст. Ликока (St. Leacock) *Guido the Gimlet of Ghent: A Romance of Chivalry / Гвидо Гауниль Гентски* на средневековый рыцарский роман:

She had known neither her father nor her mother. They both died years before she was born.

The sun was slowly setting in the east.

The love of Guido and Isolde was of that pure and almost divine type, found only in the middle ages. They had never seen one another.

He placed himself under a vow that he would eat nothing, save only food, drink nothing, save only liquor.

В пародии У. Селлара и Р. Йетмана на учебник истории содержится огромное количество абсурдных высказываний и ситуаций. Приведём некоторые из них:

Henry II was a great Lawgiver, and it was he who laid down the great Legal Principle that everything is either legal or (preferably) illegal.

...it was wrong for anyone to be put to death more than once for the same offence.

Do not on any account attempt to write on both sides of the paper at once.

Абсурдными также являются многие вопросы тестов, включённые в данный «учебник истории»:

Are you Edmund Mortimer? If not, have you got him?

Have you ever been King before? If so, state how many times; also whether deposed, beheaded, or died of surfeit.

Which do you consider were the more alike, Caesar or Pompey, or vice versa? (Be brief).

Which came first, A. D. or B. C.? (Be careful).

Экзаменационные тесты довольно часто подвергаются пародированию как в английской, так и русской литературе, так как этот вид контроля знаний учащихся используется повсеместно и, одновременно, повсеместно критикуется. Приведём примеры из пародийных тестов Р. Армора (R. Armour):

4. *Whom do you hate the most:*

A. *Mr. Murdstone?*

B. *Miss Murdstone?*

C. *Uriah Heep?*

D. *Some member of your own family?*

6. *On which page did you shed your first tear?*

10. *Having finished David Copperfield, how do you feel? Full of Dickens?*

В этих вопросах пародируется такой момент, как выявление личного отношения учащихся к прочитанному.

«Учебник истории» Ст. Ликока содержит абсурдные дефиниции, например:

Electricity is of two kinds, positive and negative. The difference is, I presume, that one kind comes a little more expensive, but is more durable; the other is a cheaper thing but the moth gets into it.

Описание демона, состоящего из пяти половин, в романе Т. Пратчетта (T. Pratchett) *Eric / Эрик* также представляет собой абсурд.

При описании произведений разных жанров в третьем разделе настоящей работы неоднократно указывается на ироничный, пародийный, а иногда и абсурдистский характер современных англоязычных произведений, т.к. данные черты свойственны литературе постмодерна, являются ее характерной особенностью.

Раздел 3

СОВРЕМЕННАЯ АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА: НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЖАНРОВ

Глава 1

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИЙ РОМАН

Экзистенциализм (от лат. *exsistentia* — существование), философия существования — направление в философии 20 века, которое акцентирует внимание на способности человеческой личности к выбору своей судьбы. Бытие каждого человека провозглашается уникальным и иррациональным. Данное философское направление воплощает в себе кризис рационализма, выражает идею о невозможности осмыслить неустойчивость, уязвимость и обреченность человеческого благополучия и в целом человеческого существования. В художественной литературе данное философское направление нашло отражение в тех произведениях, которые ставили вопросы о свободе выбора, об отношении к одиночеству и смерти, о роли человека в современном мире, о его стремлении к обретению свободы и самовыражению.

Современный экзистенциалистский роман, с одной стороны, продолжает традиции английского философского романа, который развивался в парадигме модернизма, с другой стороны, использует экспериментальные постмодернистские приемы.

Для экзистенциалистского романа характерны следующие черты:

- стремление автора показать кризис цивилизации через истощенность существующих духовных ценностей;
- вывод о тщетности попыток человека преодолеть трагизм существования путем изменения собственных мирозерцательных установок;
- герой, который по разным причинам нравственно «выпадает» из социума и остается в одиночестве во враждебной для себя среде;
- нередкое использование приёмов и мотивов фантастики для реализации глубокого философского замысла [Алиева].

Английский писатель и философ К. Уилсон (C. Wilson) создает героев, которые заняты поисками смысла человеческого бытия. Так, в романе *The Mind Parasites / Паразиты сознания* автор использует для этого фантастический сюжет и элементы антиутопии. Исходя из философской идеи об общем для всего человечества коллективном бессознательном, писатель представляет его в виде океана, где могут существовать инородные враждебные сущности. Об этих загадочных, враждебных существах, которые проникают в мозг человека, мешают ему творчески мыслить и развиваться и даже доводят его до самоубийства, и повествует К. Уилсон. Эти существа являются символом инерции, расслабленности, стремления к комфорту, они мешают человеку осуществить все свои возможности, полностью реализовать себя, стать свободной творческой личностью. В романе эти мысли выражены следующим образом:

Mind is not really 'inside' us in the same sense that our intestines are. Our individuality is a kind of eddy in the sea of mind, a reflection of the total identity of the universal humanity.

Man is a continent, but his conscious mind is no larger than a back garden... man consists almost entirely of unrealized potentials.

One of man's deepest habits is keeping alert for dangers and difficulties, refusing to allow himself to explore his own mind because he daren't take his eyes off the world around him.

Таким образом, философская концепция автора отмечена верой в человека, в его высокое предназначение и безграничные возможности. Важнейшей задачей человека писатель считает процесс самопознания и осознания ответственности за личный выбор [Алиева].

Американский писатель П. Остер (P. Auster) в своей трилогии *The New York Trilogy / Нью-Йоркская трилогия (City of Glass / Стеклоклянный город; Ghosts / Призраки; The Locked room / Запертая комната)* использует жанровую форму детектива для повествования о драме одиночества, о раздвоении, распаде, нивелировке личности в огромном мегаполисе, о стремлении человека сохранить ее целостность, о поисках человеком своего предназначения в мире. Романы, входящие в трилогию, рассказывают разные истории, их можно воспринимать как законченные произведения, однако их объединяет «единство авторского взгляда на героев и события, происходящие с ними якобы беспричинно» [Карслиева, с. 113], общая идея о сложности самоидентификации личности и ее роли в современном мире. Романы трилогии представляют собой многомерный лабиринт, состоящий из бесконечных стеклянных или зеркальных тоннелей: изображение личностей постоянно меняет свою подлинность. Главным героям не просто определить собственную идентичность, отличить себя от собственных отражений или двойников.

Данное произведение представляет особый интерес как воплощение многих тенденций и установок постмодернистской прозы: пародия на жанровые штампы, языковая игра, иронический модус повествования; аллюзии и ссылки на литературные произведения; сюжетная неопределённость, акцент на иллюзорном мире; фрагментарность повествования, объединение разрозненных частей произведения с помощью авторского мировоззрения в единое целое, которое приобретает новый дополнительный смысл; размытость границы между вымыслом и реальностью, существование некоего симулякра, маскирующего реальность; изменение традиционных ролей автора, персонажей и читателя; открытый финал, позволяющий читателю активно взаимодействовать с текстом [Карслиева].

Другие романы писателя также философски осмысливают состояние современной цивилизации и попытки человека преодолеть отчужденность и одиночество в социуме: роман *In the Country of Last Things / В стране уходящей природы* написан в жанре антиутопии (точнее — постапокалипсиса); *Moon Palace / Храм Луны*, *Leviathan / Левиафан* — экзистенциалистские романы о взаимоотношении человека и общества, противостоянии государства и личности, воплощении американской национальной идеи; роман *Sunset Park / Сансет Парк* представляет собой интертекстуальный роман с элементами антиутопии о судьбе современной Америки.

Роман *Invisible / Невидимка (Невидимое)* — это метароман (роман о написании романа), в котором переплетаются мемуары, дневниковые записи и собственно художественный вымысел. Данное произведение посвящено теме «столкновения невинного героя с миром зла и абсурда» [Бронич, с. 46]. Композиция романа достаточно сложна и содержательна: в каждой из четырех частей происходит смена повествователя; роман написан в форме мемуаров, писем, незавершенных набросков романа и их критики, детального описания событий. Читателю приходится сопоставлять повествовательные инстанции, разбираться во взаимоотношениях между достоверным и вымышленным, между литературным текстом и документальным изложением реальных событий, что существенно увеличивает сложность восприятия и интерпретации романа. Название романа *Invisible / Невидимое* отсылает к работе французского философа-экзистенциалиста М. Мерло-Понти *Видимое и невидимое*, задуманной как книга об истине (невидимом), в которой автор обосновывает причастность субъекта бытию через язык, речь, лингвистический опыт. По мнению П. Остера, именно рассказывание историй, самовыражение личности в слове может быть формой восприятия и познания мира [Бронич].

В романе американской писательницы Д. Тартт (D. Tartt) *The Goldfinch* / *Щегол* сюжетообразующим элементом и приемом характеристики персонажей является экфрасис. Экфрасис трактуется как художественный прием, заключающийся в описании произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном произведении, «изображении посредством слова зрительно представимых образов», «сдвоенное описание, изображение уже изображенного» [Городницкий, с. 13]. Достаточно широкое использование экфрасиса обусловлено характерным для современной литературы активным взаимодействием вербальных и визуальных элементов; использованием словесного выражения впечатлений от зрительно представимых образов; возрастанием значения визуальных образов и знаков в культуре в целом [Городницкий].

В центре романа Д. Тартт *The Goldfinch* / *Щегол* находится шедевр живописи — картина голландского художника Карела Фабрициуса (Carel Fabritius) «Щегол», вокруг которой строится сюжет. К описанию картины автор возвращается несколько раз в самые важные и переломные моменты сюжета; зачастую это моменты, когда главный герой восстанавливает картину в памяти, а не рассматривает ее. Картина становится для главного героя символом красоты, вневременной связи с вечным, источником изменений в его восприятии мира:

If a painting really works down in your heart and changes the way you see, and think, and feel, you don't think, 'oh, I love this picture because it's universal.' 'I love this painting because it speaks to all mankind.' That's not the reason anyone loves a piece of art. It's a secret whisper from an alleyway. Psst, you. Hey kid. Yes, you.

Автор дает читателям возможность самостоятельно воспроизвести картину в своем сознании, наполнить ее собственными деталями. «Именно в пространстве между реальным и воображаемым развивается, движется, наполняется новыми смыслами произведение искусства, и эту мысль Д. Тартт удалось провести через весь роман» [Ищенко, с. 68].

В романе поднимается несколько важных тем, ему присущ глубокий психологизм. Прием экфрасиса позволяет автору поставить вопрос о роли искусства в современном обществе, его особой значимости в становлении личности человека. Для главного героя встреча с картиной является переломным моментом осознания вечных ценностей, чего-то вневременного, что способно придать осмысленность жизни человека:

...isn't the whole point of things—beautiful things—that they connect you to some larger beauty? Those first images that crack your heart wide open and you spend the rest of your life chasing, or trying to recapture, in one way or another?

В сознании героя романа Тео момент знакомства с картиной навсегда связан с трагической гибелью матери, поэтому и сама картина приобретает для него особый смысл и создает пространство для экзистенциалистских размышлений о смысле (и бессмысленности) бытия. С идеями экзистенциализма перекликается и эпиграф к первой части романа: афоризм А. Камю «Абсурд не освобождает, он сковывает» [Ищенко].

Автор устами главного героя говорит о том, что искусство способно преодолеть жестокость и бессмысленность бытия, способно говорить с человеком о вечных ценностях, способно преодолеть разрушающую силу времени:

For if disaster and oblivion have followed this painting down through time — so too has love. Insofar as it is immortal (and it is) I have a small, bright, immutable part in that immortality. It exists; and it keeps on existing. And I add my own love to the history of people who have loved beautiful things, and looked out for them, and pulled them from the fire, and sought them when they were lost, and tried to preserve them and save them while passing them along literally from hand to hand, singing out brilliantly from the wreck of time to the next generation of lovers, and the next.

Романы американского писателя Д. Делилло (D. DeLillo) посвящены разным проблемам на пути поиска человеком смысла бытия. Все произведения писателя объединяет мысль об уязвимости человека в современном мире, где каждый новый день приносит множество новых и самых неожиданных опасностей. Романы автора часто звучат как диагноз обществу, как предупреждения, как поиск способов и стратегий выживания. Д. Делилло ставит под сомнение благополучие американского общества, которое, по его мнению, является своего рода симуляцией действительности.

Литературные критики находят в романах писателя созвучие многим идеям французского философа-постмодерниста Ж. Бодрийяра, который считал современную эпоху эпохой гиперреальности, главной характеристикой которой можно назвать утрату людьми чувства реальности происходящего. Гиперреальность состоит из симулякров — изображений фрагментов реальности, которых на самом деле не существует. Гиперреальность, по мнению философа, часто подменяет реальность, что ведет к глобальному изменению восприятия реальности сознанием человека. Гиперреальность, согласно Ж. Бодрийяру, характеризует ситуацию, когда феномены истины, адекватности, реальности перестают восприниматься в качестве онтологически фундированных и воспринимаются в качестве феноменов символического порядка [Бодрийяр].

В своих романах Д. Делилло создает апокалиптические картины гиперреальности. Герои его произведений, тем не менее, пытаются критически осмыслить мир, в котором они живут. Так, главные

герои романа *White Noise / Белый шум* испытывают страх смерти и пытаются справиться с ним каждый по-своему. Словосочетание *белый шум*, вынесенное в заглавие романа,— это, с одной стороны, поток информации, который ежедневно выливается на человека из разнообразных источников, с другой стороны, это постоянные мысли, размышления и разговоры о смерти, которые выступают фоном для всех событий в жизни героев.

Главный герой романа Джек Глэдни — профессор в маленьком провинциальном американском колледже. Он возглавляет созданную им самим кафедрой гитлероведения (но не знает немецкий язык), женат в пятый раз, у него много детей от разных браков, четверо из которых живут с ним вместе. Страх смерти постоянно преследует Джека и особенно усиливается в ситуации экологической катастрофы.

Сюжетная линия романа проста, однако позволяет автору показать, что жизнь человека становится для него ничем иным, как симуляцией: преподавание в колледже (псевдонаучные предметы — гитлероведение, лекции о поп-идолах и автокатастрофах), отношения в семье (попытки жены справиться со страхом смерти с помощью просмотра телевизора и таблеток), культурная жизнь (парадоксальное паломничество туристов к самому фотографируемому амбару в Америке), техногенная катастрофа (как репетиция более серьезной катастрофы)— все в жизни главного героя оказывается разного рода симулякрами; даже саму смерть он начинает постепенно воспринимать как очередную симуляцию реальности.

Автор показывает мир современной Америки как гиперреальность, как мир потребления и в немалой степени абсурда: все, что окружает человека так или иначе связано с рекламой, потреблением, процессом покупки-продажи, навязыванием определенного стиля поведения и даже мышления; вся информация, предоставляемая средствами массовой информации, является симулякром, искажающим реальные события до неузнаваемости, часто с целью определенного воздействия на сознание читателя/зрителя/потребителя.

Вообще, следует заметить, что роль визуальности в современном информационном обществе постоянно возрастает, что обусловлено влиянием на человека образов, окружающих его в повседневной жизни (яркая упаковка товаров, красочная реклама, фильмы, телепрограммы, интернет-сайты, билборды, компьютерные игры со спецэффектами). Люди все более расположены воспринимать мир именно через зрительные образы. Визуальные образы современной культуры и общества через определенные архетипы и культурные коды способны влиять на сознание человека, формировать определенные поведенческие установки и даже способствовать форми-

рованию одних и нивелировать важность других жизненных ценностей.

Рассказывая о роли визуальных образов в жизни современного человека, о том, что зачастую эти визуальные образы являются симулякрами, что симулякры заменяют фрагменты реальности знаками, символами реальности, а саму реальность ее безупречной, но запрограммированной копией (которую и воспринимают потребители), автор также наполняет свой собственный роман визуальными образами, созданными с помощью слова (которые возникают в сознании читателя), тем самым осмысливая и пародируя это явление.

Роман *White Noise* / *Белый шум* стилистически напоминает визуальный ряд кинофильма или телепрограммы: он состоит из законченных сцен, визуально продуманных кадров, детально проработанных диалогов. В повествование вплетены сообщения, поступающие из телевизора — отрывки случайных программ, рекламных роликов, которые становятся частью не только диалогов персонажей, но и потока их мыслей.

Главный модус повествования в романе — это ирония: реклама, супермаркеты, торговые центры — все это наполняет жизнь героев, более того, становится показателем благополучия жизни, островком стабильности в мире полном опасностей, своеобразной-американской стратегией преодоления страха смерти:

It seemed to me that Babette and I, in the mass and variety of our purchases, in the sheer plenitude those crowded bags suggested, the weight and size and number, the familiar package designs and vivid lettering, the giant sizes, the family bargain packs with Day-Glo sale stickers, in the sense of contentment these products brought to some snug home in our souls — it seemed we had achieved a fullness of being...

Один из героев романа даже полагает, что супермаркет способствует духовному изменению людей, а приобретение товаров может быть своего рода подготовкой к смерти:

This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway.

Именно ироничный тон повествования дает возможность автору противопоставить страх смерти, с одной стороны, и бессмысленность существования людей в современном мире — с другой. Подобный контраст заставляет читателя обратиться к вопросу о значимости человеческой жизни, подумать о том, как справиться со страхом смерти и что делает жизнь человека осмысленной.

Другие романы Д. Делилло написаны в разных жанрах, однако также посвящены обществу гиперреальной Америки, Америке как симулякру, главными чертами которой являются смешение элитарной и массовой культуры, глобальная симуляция в средствах

массовой информации, утрата нравственных ценностей [Ломакина]. Автор создает картины экспликации симулякров в разных сферах жизни, его персонажи становятся жертвами искаженного восприятия действительности: роман *Libra / Весы* — авторская версия событий, связанных с убийством Дж. Кеннеди, роман *Falling Man / Падающий* посвящен трагедии 11 сентября, роман *Cosmopolis / Космополис* — о личном кризисе и отчаянии героя, которого угнетает существование в гиперреальности, роман *Zero K / Ноль К* посвящен фантастической на сегодняшний день идее криозаморозки людей с целью продления их жизни.

Произведение английского писателя М. Эмиса (M. Amis) *The Rachel Papers / Записки о Рейчел* представляет интерес тем, что жанр романа о взрослении, романа-исповеди используется автором для пародирования экзистенциальной проблематики. Пародирование и ирония автора проявляются в том, что несмотря на исповедальную тональность дискурса (повествование ведется от первого лица, в нем преобладает саморефлексия), главный герой стремится соответствовать наиболее уместным литературным образцам, использовать основные мотивы экзистенциалистских романов (например, его размышления о беспокоящих его «тревогах» — фобиях, несовершенстве и конечности существования каждого человека, о тленности и постепенном распаде мира), ссылается на философские произведения, романы, поэтические тексты английских романтиков У. Блейка, Дж. Китса, наполняет повествование различного рода аллюзиями. Нужно отметить, что необычный ракурс пародирования экзистенциалистских романов позволяет автору по-новому раскрыть тему экзистенциального опыта становления личности [Джумайло].

В романе Дж. Барнса (J. Barnes) *The Sense of an Ending / Предчувствие конца* автор рассматривает проблему осмысливания личностью сущности своего бытия в мире. Данная проблема восходит к экзистенциалистской философии А. Камю (в романе присутствуют аллюзии, ироничное осмысление и философская полемика с произведением А. Камю *Миф о Сизифе*). Главный герой Тони Уэбстер в разные периоды своей жизни сталкивается с двумя случаями самоубийства и пытается разобраться в их мотивах. Автор использует элементы детективного жанра: главный герой проводит собственное расследование мотивов самоубийства своего друга юности Адриана. Писатель наполняет повествование глубокими философскими размышлениями: читая дневниковые записи Адриана, думая о его экзистенциальных взглядах, сравнивая его с собой, Тони Уэбстер пытается найти границу между здравым смыслом и безумием, разобраться в противоречии между конечностью и абсурдностью человеческого существования, с одной стороны, и провозгла-

шением абсолютной ценности человеческой жизни, попытками найти ее глубинный смысл — с другой. Постепенно Тони переходит к осмыслению собственной жизни в течение последних 40 лет, задумывается о способах преодоления бессмысленности и абсурдности существования, об ответственности человека за свою жизнь и жизнь близких, за принятые решения. Читателю предлагается открытый финал: он может выбрать одну из возможных причин самоубийства Адриана. Кроме того, на суд читателя выносятся вопрос о свободе человека ограничивать пределы своего существования, о праве отказаться от примирения с реальностью [Сысоева].

Романы Й. Макьюэна (I. McEwan) *Amsterdam / Амстердам* и *Saturday / Суббота* написаны на стыке экзистенциалистского и психологического жанров: внимание автора сосредоточено на духовной и эмоциональной жизни героев, на их примере он размышляет о критериях и границах нормального психического состояния и адекватного социального поведения личности. Автор создает для своих героев критические пограничные ситуации, испытания, которые вызывают у них экзистенциальный страх, желание вернуть себе утраченное душевное равновесие, разобраться в собственных идеалах.

Роман *Amsterdam / Амстердам* можно назвать своего рода экзистенциалистской притчей, затрагивающей проблему страха человека перед конечностью своего существования, перед неизбежным физическим и духовным упадком, перед потерей возможности наслаждаться жизнью. Главные герои романа — редактор Вернон Холлидей и композитор Клайв Линли — успешны и уверены в себе. В начале романа они оба полны амбициозных профессиональных планов: Вернон Холлидей рассчитывает изменить ситуацию в Великобритании с помощью собственного журналистского расследования, а Клайв Линли мечтает создать непревзойденную «Симфонию тысячелетия», которая бы стала новым мировым шедевром. Обстоятельства жизни не противоречат их приверженности культуре активной деятельности, здоровья и успеха. Все меняется со смертью их общей подруги и возлюбленной Молли: смерть впервые появляется так близко на их горизонте, заставляя задуматься о неизбежном (а часто неожиданном и стремительном) угасании человека. Размышляя об этой проблеме, друзья приходят к выводу, что ее решением может стать эвтаназия (как одно из прав человека в рамках системы ценностей современного европейского либерализма), позволяющая освободить человека от унижительных физических страданий старости и распада личности. Они заключают соглашение об эвтаназии, по которому обязуются убить друг друга в случае, если один из них не сможет оставаться сознательной личностью. И договариваются сделать это в Амстердаме, где про-

цедура эвтаназии легализована. Однако планы героев рушатся: они оба не достигают профессионального успеха, а их дружба переходит в конфликт, а затем и во вражду и желание мести (с помощью той же эвтаназии).

Повествование в форме несобственно-прямой речи позволяет автору полнее раскрыть внутренний мир героев, в частности, показать глубинные мотивы их поступков. Мы видим, что обоими героями движут тщеславие и крайний эгоцентризм, их привычка к лицемерию полностью заслонила способность адекватно оценивать собственное поведение как в профессиональной, так и в личной жизни. Попытки преодолеть страх смерти привели к постепенной нравственной деградации героев, что, в свою очередь, привело к трагичному для них обоим концу. Таким образом, размышления писателя о способах решения вечных экзистенциальных вопросов страха смерти и самоопределения личности подводят читателя к выводу об актуальности традиционных «вечных» нравственных ценностей в любой жизненной ситуации в любую историческую эпоху [Шанина 2013, 2014].

Роман *Saturday / Суббота* также посвящен экзистенциальной теме хрупкости бытия, страха человека перед страданиями и смертью. Оба романа писателя объединяет и мотив изменения/сохранения внутреннего мира героя под влиянием критической ситуации. Главным герой нейрохирург Генри, как и герои романа *Amsterdam / Амстердам*, успешен и уверен в себе. У него хорошая семья, работа, в его жизни царит порядок и гармония. Будучи врачом, он часто сталкивается со страданиями других людей, он также понимает, что никто от них не застрахован. Однако эта тема пока не затрагивала его лично. В начале романа автор ведет неспешное повествование, наполняя его размышлениями и наблюдениями главного героя. Неожиданно этот благополучный мир подвергается опасности, когда в одну из суббот Генри случайно сталкивается с опасным преступником Бакстером. Повествование становится более динамичным и остается таким до самой кульминации. Герою предстоит сделать выбор между местью и прощением, между справедливым гневом и долгом.

Действие романа охватывает всего один день из жизни героя, однако автору удается достаточно выразительно показать внешние и внутренние конфликты его личности, черты характера, ценности и заблуждения. Читатель понимает, что любой человек слаб и уязвим перед лицом неизвестности будущего, опасностей и страданий, подстерегающих его в любой момент. У него нет власти над будущим, но всегда есть возможность сделать что-то важное в настоящем: будь то прощение и помощь ближнему, защита своей семьи или следование своим принципам и идеалам.

Кроме экзистенциальной проблематики и глубокого психологизма романы Й. Макьюэна *Amsterdam / Амстердам* и *Saturday / Суббота* объединяет наличие интердискурсивных включений. В романе *Суббота* можно найти термины, понятия и названия реалий, характерные для медицинского, спортивного и музыкального дискурсов; в романе *Амстердам* — для музыкального и журналистско-политического. Данный прием позволяет автору добиться особой реалистичности изображения событий, характера героев, их мировосприятия, увлечений, культурного уровня [Безбородникова].

Жизнь четырех мужчин, которые познакомились и подружились в студенческие годы в Нью-Йорке и остались друзьями на всю жизнь, описана в романе американской писательницы Х. Янагихары (H. Yanagihara) *A Little Life / Маленькая жизнь*. Автор продолжает тему безысходности, незащитности человека перед лицом страданий, одиночества и неизвестного будущего, которой касаются многие современные англоязычные писатели. Х. Янагихара показывает, как трудно дается героям процесс личностной, гендерной и этнической самоидентификации и взросления, как тяжело бывает держать удар жизненных испытаний (роман насыщен описаниями сцен насилия и медицинскими подробностями физических страданий одного из героев).

Форма жизнеописания четырех друзей (они наполнены не всегда правдоподобными событиями и обстоятельствами, эмоции и чувства персонажей несколько преувеличены), презентуемых вне контекста социальной и политической жизни общества и временных рамок (неизменным остается только место действия — Нью-Йорк), позволяет автору создать особое изолированное и даже в какой-то степени условное пространство романа. Читателю предлагается поразмышлять над экзистенциальными вопросами жизни и смерти, одиночества и близости людей в большом городе, ответить на важные вопросы, мучающие современного человека: в чем можно найти счастье и спокойствие, что объединяет разных людей и удерживает их рядом друг с другом, что может дать человеку силы перед лицом сокрушительных страданий. Ответ на все эти вопросы прост: это дружба, это такие отношения между людьми, в которых они способны понять и оценить уязвимую и ранимую, но драгоценную и неповторимую личность друг друга. Однако роман касается еще одного более сложного вопроса: что делает друга важным человеком в твоей жизни (ведь красота, молодость, успех так скоротечны); как маленькая жизнь обычного человека может стать целым миром для того, кто его искренне любит. Ответ на этот вопрос не так очевиден и выносится на суд читателя.

Примером смешения нескольких жанров в рамках экзистенциальной проблематики может служить роман Дж. Франзена

(J. Franzen) *Purity / Безгрешность*. Главная героиня романа Пьюрити (ее имя созвучно английскому слову *purity*, которое переводится как *безгрешность, чистота*) решает проблему самоидентификации: она пытается разгадать тайну своего отца и своих корней, расставить жизненные приоритеты, определиться в профессиональной сфере и личной жизни. Показывая сложный путь героини в поисках самой себя, автор касается важных проблем современного общества: ограничивающий свободу человека и даже тоталитарный характер интернета и соцсетей, идеологическое наследие прошлого (один из главных героев вырос в ГДР), большое количество политических и общественных движений, выступающих за улучшение жизни на фоне полного отсутствия у большинства людей высоких идеалов, «чистоты» и стремления к «безгрешности». Произведение *Purity / Безгрешность* можно назвать романом воспитания, детективной историей, семейным, любовным, социально-психологическим и даже историческим романом. Он содержит многочисленные интертекстуальные маркеры (например, аллюзии на роман Ч. Диккенса *Большие надежды*), сложные метафоры, иронию, сатиру, роль которых состоит в том, чтобы, с одной стороны, максимально точно передать дух настоящего времени, нарисовать психологические портреты героев, создать панорамное изображение быстро меняющегося мира и его ценностей, с другой стороны, указать на универсальность и «вечность» поднимаемых проблем.

Мотивы хрупкости и незащищенности существования человека в современном мире; темы страха смерти, переживания личностью травматического (часто разрушительного для нее) опыта взаимодействия со враждебным окружающим миром, опыта переживания личной трагедии; описание попыток преодолеть трагичные обстоятельства и найти свою стратегию выживания в социуме — эти и другие элементы характеризуют современный экзистенциалистский роман. В этой связи можно назвать следующие произведения: *The Cement Garden / Цементный сад*, *The Child in Time / Дитя во времени* И. Макьюэна (I. McEwan), *The Wasp Factory / Осиная фабрика* Й. Бэнкса (I. Banks), *The White Hotel / Белый отель* Д. М. Томаса (D. M. Thomas), *Staring at the Sun / Глядя на солнце*, *The Pregnant Widow / Беременная вдова* М. Эмиса (M. Amis), *The World According to Garp / Мир глазами Гарпа* Дж. Ирвинга (J. Irving), *Therapy / Терапия* Д. Лоджа (D. Lodge), *Independence Day / День независимости, Канада / Канада* Р. Форда (R. Ford), *Философы с большой дороги / The Thought Gang* Т. Фишера (T. Fischer) и другие.

Источником трагедийного переживания действительности может стать для героев не только лично пережитый, но и коллективный опыт, например, связанный с историческими событиями. Для таких произведений характерны мотивы распада современной

цивилизации, невозможности возвращения к традиционным ценностям после трагических событий 20 века. Экзистенциалистские мотивы бывают связаны и с апокалиптической тематикой, описаниями предчувствий надвигающейся катастрофы (как исторической, так и духовной), которая переживается человеком как личный опыт, личная трагедия. В данном контексте можно назвать следующие произведения: *Time's Arrow or the Nature of the Offence / Стрела времени, или Природа преступления* М. Эмиса (M. Amis), *Остаток дня / The Remains of the Day, The Unconsoled / Безутешные* К. Исигуро (K. Ishiguro), *Какое надувательство! / What a Carve Up!* Дж. Коу (J. Coe), *Waterland / Земля воды* Г. Свифта (G. Swift), *Gravity's Rainbow / Радуга тяготения* Т. Пинчона (Th. Pynchon), *Never Let Me Go / Не отпускай меня* К. Исигуро (K. Ishiguro) и другие.

Итак, экзистенциалистский роман — это жанр, в рамках которого автор, используя весь набор постмодернистских приемов и установок, имеет возможность обратиться к читателю с размышлениями по поводу универсальных глубинных вопросов бытия человека, рассмотреть темы тяжести одиночества и страха смерти; отчужденности личности в обществе; способов выживания в трагических обстоятельствах; обретения осмысленности существования человека в постепенно распадающейся цивилизации, которая находится под влиянием засилья симулякров и фальшивых идей.

Глава 2

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

Исторический роман имеет давнюю традицию в англоязычной литературе, его становление связывают с творчеством английского писателя В. Скотта (W. Scott). В современном литературоведении существует много различных определений данного жанра, однако этот вопрос до сих пор открыт для дискуссий. Характерными чертами, которые позволяют отнести произведение к жанру классического исторического романа, являются следующие его аспекты:

- писатель воссоздает материалы о прошлом на основе их научного изучения; в историческом романе происходит соединение историографического и литературного начал;
- события той или иной эпохи рассматриваются с позиций историзма, то есть через конкретные человеческие образы, судьбы, характеры, в том числе через образы реальных исторических лиц;
- события, описываемые в произведении, имеют реальную историческую почву;
- изображаемые события, явления и процессы интерпретируются автором с позиций, ценностей, взглядов и идеалов современной эпохи; поднимаемые автором проблемы так или иначе связаны с актуальными проблемами современного мира;
- автор изображает события прошлого в свете исторической перспективы [Перевезенцева].

В эпоху постмодернизма исторический роман претерпевает значительные изменения. Исследователи указывают на две основные тенденции развития исторического романа в эпоху постмодернизма. Одни писатели изображают факты и явления прошлого, считая, что может существовать лишь одна интерпретация событий истории и она должна быть основана на исторических свидетельствах, летописях, артефактах и т.д. Другие авторы полагают, что может существовать несколько интерпретаций исторических событий, подчеркивают, что их произведения являются в большой степени вымыслом, что художественное произведение вообще не может претендовать на историческую правду. И те, и другие, однако, широко используют постмодернистские установки, приемы и техники повествования [Райнеке].

Представители **первого направления** чаще всего отражают в своих произведениях самые значимые исторические события, повлиявшие не только на жизнь, но и на мировоззрение миллионов людей по всему миру. Речь идет, в первую очередь, о мировых войнах и других исторических катаклизмах мирового масштаба.

Так, британский писатель С. Фолкс (S. Faulks) в романе *Birdsong / И пели птицы...* обращается к теме Первой мировой войны. Повествование ведется от лица внучки англичанина Стивена Рейсфорда, участника боевых действий этой войны. Переживая страшные события военного времени, Стивен записывает свои мысли и чувства в дневник, который попадает в руки его внучки Элизабет через много лет (в 1978 году). Для нее изучение этого дневника оказывается и погружением в историю своей семьи, и собственным расследованием тех событий, и разгадыванием тайн прошлого (например, подбором ключа к шифру, которым был написан дневник), и одним из способов самоидентификации. Дневник деда, в котором переплетены ужасы войны, любовная история, экзистенциальные переживания, размышления о смысле войны, истоках вражды и ненависти народов друг к другу, о бессмысленности смерти молодых людей, оказывает серьезное влияние на жизнь Элизабет. В этом проявляется идея автора о связи прошлого и настоящего, об универсальности человеческих чувств в любую эпоху, о необходимости помнить о трагедиях своей семьи, своего рода, своего народа.

Первая мировая война была первым событием в истории человечества с огромным количеством жертв, с невиданным накалом жестокости и беспощадности как в ведении сражений и битв, так и в политике по отношению к мирному населению. По мнению многих мыслителей, эта война *навсегда* изменила самосознание и мировосприятие не только тех солдат и офицеров, которые принимали участие в войне (после войны Стивен не проронил ни слова в течение двух лет), но и всего человеческого общества. Именно поэтому, считает автор, важно снова и снова обращаться к событиям той войны, пытаться понять, почему в какой-то момент обществом была пройдена точка невозврата и, самое главное, как человеку найти свой путь в этом изменившемся мире.

Теме Второй мировой войны также посвящено немало произведений.

Британский писатель М. Эмис (M. Amis) в романе *Зона интересов / The Zone Of Interest* описывает жизнь концлагеря Аушвиц, который немцы планировали использовать, в том числе для производства резины. В романе присутствуют три повествователя, которые по очереди описывают происходящее в лагере и в своей жизни, каждый со своей позиции: комендант концлагеря Пауль Долль, офицер вермахта Ангелюс Томсен и командир зондеркоманды Шмуль. Комендант Пауль Долль — приверженец чистоты, неукоснительного порядка и бездумного подчинения законам — жесткий руководитель, который не пользуется уважением подчиненных. В частной жизни он эгоист и тиран, человек абсолютно нетерпимый к чужому мнению. К своей работе по массовому унич-

тожению людей он относится как к любой другой работе, а себя он считает вполне нормальным человеком с нормальными потребностями. Ангелус Томсен, напротив, понимает ужас нацистской машины, невиданный размах предстоящей немецкому государству и народу катастрофы, но полагает, что эта машина сотрет в пыль любого, кто станет у нее на пути. Он ждет, когда ситуация как-то разрешится сама собой. И, наконец, польский еврей Шмуль, который непосредственно занимается подготовкой и самим процессом убийства множества людей, уже не чувствует себя личностью и вообще человеком. Он знает, что рано или поздно его ждет та же участь, и в этой безвыходной невыносимой ситуации он все-таки находит цель своего существования — записать свои свидетельства о происходящем, чтобы сохранить память об этой трагедии для всего человечества, а также таким способом продолжить свою собственную жизнь: *And by reason of that, not all of me will die.*

Прием использования трех повествователей с их абсолютно разным восприятием одних и тех же событий помогает автору создать многомерное пространство сцен романа и объемное звучание голосов главных действующих лиц. Каждый повествователь, с одной стороны, имеет неповторимый стиль изложения, с другой стороны, касается определенного круга тем, которые его волнуют, что создает своеобразный эффект контраста, когда в пространстве одного романа мы читаем о совершенно несоместимых вещах: любовных переживаниях Ангелюса, бытовых и служебных проблемах Пауля и размышлениях о приближающейся смерти Шмуля (параллельно узнавая от него ужасающие подробности его работы).

Читатель всматривается в образ жизни и поведение героев, пытаясь ответить на главные вопросы, поставленные автором. В послесловии к роману М. Эмис упоминает, что он использовал около 40 различных источников, в том числе документальных, посвященных трагедии холокоста, однако с первых страниц произведения, погружаясь в кажущийся нереальным мир насилия и страдания, мы задаемся вопросом: как писать об этой трагедии после всего, что было о ней написано и сказано (в 1949 году Теодор Адорно писал, что после Аушвица *вообще* невозможно писать поэзию: *‘to write poetry after Auschwitz is barbaric’*). Еще одну загадку упоминает сам М. Эмис в послесловии к роману — сколько бы не писали о Второй мировой войне, никому так и не удалось понять причину нечеловеческой жестокости Гитлера и всего аппарата нацистской Германии. Может быть, единственной нормальной реакцией и является отказ понимать? Сам автор по этому поводу пишет следующие строки:

There is no why here. Perhaps that terse reply is the only adequate response to all questions of “Why?” relating to the Holocaust.

В 21 веке продолжают попытки писателей переосмыслить трагедию Второй мировой войны и Холокоста с позиций современности. Дж. С. Фоер (J. S. Foer) касается этой темы в романе *Everything is Illuminated / Полная иллюминация*. Сюжет произведения Дж. С. Фоеера (как и других современных исторических романов) строится вокруг темы обретения своих корней, расследования истории своей семьи и проблемы поиска этнической идентичности. Герои романа ищут свидетельства прошлого, разгадывают загадки, проходят испытания. Одним из персонажей является сам автор, именно через его восприятие мы узнаем о страшном эпизоде расправы над евреями в одном украинском местечке. Роману присущ иронический модус, поскольку, по мнению писателя, *humorous is the only truthful way to tell a sad story*.

Американская писательница (и жена Дж. Фоеера) Н. Краусс (N. Krauss) также поднимает тему холокоста и его осмысления как одного из способов обретения этнической идентичности (обретая свое прошлое, свои корни, герой обретает себя). В романе *The History of Love / Хроники любви* автор комбинирует различные виды дискурсов (повествование от первого лица, дневники, газетные статьи, текст романа, который пишет главный герой), использует другие постмодернистские установки, то есть ищет новые более выразительные способы переосмыслить трагедию Холокоста [Карасик 2013].

Тема Второй мировой войны отражена также в романах австралийских писателей Р. Флэнагана (R. Flanagan) *The Narrow Road to the Deep North / Узкая дорога на дальний север*, Т. Кенэллы (T. Keneally) *Schindler's Ark / Список Шиндлера*, ирландского писателя Дж. Бойна (J. Boyne) *The Boy in the Striped Pyjamas / Мальчик в полосатой пижаме*, *The Boy At The Top Of The Mountain / Мальчик на вершине горы*, американских писателей Э. Дорра (A. Doerr) *All the Light We Cannot See / Вещь невидимый нам свет*, М. Хелприн (M. Helprin) *In Sunlight and In Shadow / На солнце и в тени*, Дж. Литтелла (J. Littell) *Les Bienveillantes / БлаговолиТЕЛЬНИЦЫ*, С. Груэн (S. Gruen) *At the Water's Edge / У кромок воды*.

Современный исторический роман, как правило, создается на стыке жанров и посвящен различным периодам истории. В жанре исторической и любовной драмы написаны романы Й. Макьюэна (I. McEwan) *Atonement / Испупление*, *The Innocent / Невинный, или Особые отношения*. Произведение А. Байетт (A. S. Wyatt) *Possession: A Romance / Обладать* можно назвать неовикторианским постмодернистским романом, а произведение С. Уотерс (S. Waters) *Tipping the Velvet / Бархатные коготки* — неовикторианским любовным романом. Роман М. Эмис (M. Amis) *House of Meetings / Дом свиданий* — это исторический и любовный роман, он посвящен трагическим

эпизодам из истории России и рассказывает о жизненном пути двух братьев, попавших в сталинский концлагерь (и любивших одну женщину). Романы Х. Мэнтл (H. Mantel) *Wolf Hall / Вулф холл*, Дж. Барнса (J. Barns) *Arthur & George / Артур и Джордж* — историческая хроника жизни Англии в 16 и 20 веках соответственно. Роман К. Тойбин (C. Toibin) *Brooklyn / Бруклин* — история о любви и роман об эмиграции ирландцев в Америку в 20 веке.

Второе направление развития исторического романа — историографический метароман (термин Л. Хатчен (L. Hutcheon)). Метароман подчеркивает вымышленность происходящего, «текстуальность текста». Можно сказать, что читатель является свидетелем поиска и собирания автором исторических свидетельств о том или ином событии прошлого. Данный тип романа отражает новые направления осмысления исторического процесса: ставит вопросы об отсутствии абсолютной истины, о соотношении правды и вымысла в художественном отображении событий прошлого.

Для историографического метаромана характерны следующие черты.

1. Приверженцы данного направления утверждают, что нельзя отобразить события прошлого напрямую, можно лишь воспроизвести его дискурсы. Для современного человека любое событие прошлого находится на грани факта и вымысла, поскольку рассматривается им через призму предыдущих интерпретаций этого события, с позиций устоявшихся в обществе идей, стереотипов и даже мифов о прошлом.

2. Особый взгляд на историю заключается в признании многовариантности интерпретаций процессов, явлений и событий прошлого. Загадка из прошлого в романе зачастую остается неразгаданной, открытый финал дает возможность читателю создать свою версию событий.

3. Считается, что не только историческая наука, но и литература может рассказать правду о прошлом; авторы исторического романа проводят собственное историческое расследование какого-либо исторического периода или события. Стержень повествования и структурообразующий элемент данного типа романов — это поиск (quest) свидетельств прошлого, своих корней, некой системы (pattern), способной упорядочить хаос жизни.

4. Писатели нередко обращаются к значимым, но неизвестным событиям и личностям прошлого; рассказывают об историях небольшого масштаба, часто не имеющих письменных свидетельств.

5. Версия автора о событиях прошлого может не совпадать с версией официальной исторической науки. Так, в названии романа Дж. Барнса (J. Barns) *A History of the World / История мира*,

использование неопределенного артикля показывает, что это *одна* из возможных историй мира.

6. Принцип историзма, характерный для классического исторического романа, когда судьбы людей рассматриваются в контексте эпохи, а события показаны на примере судеб отдельных людей, претерпевает существенные изменения. Герои историографического метаромана пытаются найти свои корни (один из способов их самоидентификации), свою малую историю; прошлое способно каким-то образом повлиять на их настоящее.

7. Авторская игра реализуется в том числе через смешение временных слоев, прошлое и настоящее тесно взаимосвязаны. Действие романа зачастую происходит в настоящем, а прошлое присутствует в форме разного рода дискурсов [Райнеке].

Современные англоязычные авторы соединяют традиции классического исторического романа, черты историографического метаромана и пародийный модус, причем пародированию подвергается не само прошлое, а его восприятие и отношение к нему читателей. Для современного исторического романа в полной мере характерна поэтика постмодернизма: двойное кодирование, интертекстуальность, фрагментарность повествования, смешение разных временных слоев, фактов и вымысла, цитатность, иронический диалог с прошлым, пастишизация, эстетика симулякров, игра с различными дискурсами, культурными кодами и знаками. Задача историографического метаромана — вызвать интерес читателя к историческим событиям, загадкам прошлого, заставить задуматься о закономерностях исторического процесса, о причинах и следствиях исторических событий, об экзистенциальных проблемах бытия.

Практически все характерные черты современного историографического метаромана присутствуют в произведении Дж. Барнса (J. Barnes) *Flaubert's Parrot / Понугай Флобера*, его даже можно назвать своего рода иллюстрацией этого типа романа, поэтому остановимся на нем подробнее.

Автор предлагает читателю погрузиться в два временных пространства: время жизни Г. Флобера и время рассказчика. Эти слои постоянно пересекаются. Текст романа представляет собой и биографию знаменитого писателя, и картину провинциальной жизни того времени, и своеобразную пародию на литературу в целом.

Главный герой романа — врач Джеффри Бретуэйт — исследует жизнь и творчество Г. Флобера. В процессе сбора сведений во французском городе Руане, где жил писатель, он понимает, что его образ уже очень далек от реального человека и писателя Гюстава Флобера, этот образ превратился в своего рода симулякр. Джеффри Бретуэйт предлагает нетрадиционный взгляд на био-

графию писателя: хронология его жизни изложена в 3 версиях. Одна из версий представлена цитатами Г. Флобера и написана как бы от его имени. Читателю становится понятно, что жизнь человека (как и общества) вообще не может быть правдиво воссоздана, поскольку, во-первых, взгляд на нее — это всегда взгляд извне и под определенным углом — через призму определенных сложившихся представлений/интерпретаций, реальные факты сливаются с вымыслом; во-вторых, никто не может охватить все события, постичь все переживания человека; так, биограф создает биографию на основании тех свидетельств и артефактов, которые ему удалось найти, при этом выпуская то, что осталось «за кадром». Ни одна из трех версий жизни Г. Флобера не может считаться истинной, и, в то же время, все они имеют право на существование. Не научное, а именно художественное осмысление прошлого представляется Дж. Барнсу единственно верным, что вполне соответствует поэтике современного историографического метаромана.

Однако биография Г. Флобера — не единственная сюжетная линия в романе — всего их три. Об этом говорит сам главный герой:

Three stories contend within me. One about Flaubert, one about Ellen, one about myself.

Джеффри Бретуэйт хочет разобраться со своей жизнью, разгадать тайну истории своей жены Эллен, понять мотивы поступков человека вообще, но решает эту задачу через написание биографии Г. Флобера. Этот выбор объясняется тем, что жена главного героя Эллен совершает самоубийство, и он пытается понять этот ее выбор через образ Эммы Бовари в романе Г. Флобера *Госпожа Бовари*, а также через биографию самого Г. Флобера. Литература, таким образом, воспринимается главным героем как своеобразный справочник жизненных ценностей, мировоззренческих позиций, моделей поведения, изучая которые можно познать реальную жизнь (которая сама по себе часто кажется абсурдной), мотивы поступков и жизненный выбор окружающих людей. Вслед за главным героем автор показывает, что прочтение литературного произведения может быть своеобразным способом самоидентификации личности, решения ее экзистенциальных проблем.

Однако главный герой все же не достигает своей цели: в конце романа к нему приходит осознание того, что он лучше понимает (или думает, что понимает) Г. Флобера, чем свою жену или самого себя. Реальную жизнь невозможно объяснить, литература облегчает жизнь человека, поскольку она пытается придать смысл и упорядоченность хаосу жизни, но сама является лишь маской, одной из многочисленных версий понимания реальности:

Books say: she did this because. Life says: she did this. Books are where things are explained to you; life is where things aren't. I'm not surprised some

people prefer books. Books make sense of life. The only problem is that the lives they make sense of are other people's lives, never your own.

Таким образом, автор в романе *Flaubert's Parrot / Попугай Флобера* размышляет над вопросом: *каким способом можно познать прошлое?* Он приходит к выводу о том, что события прошлого воссоздать невозможно, можно лишь создать несколько его версий, в которых реальность всегда соединяется с вымыслом, то есть исторические знания можно назвать еще одним жанром литературы. Попугай в романе является символом этой идеи: так же как главный герой не смог найти *того самого попугая* Флобера, он не смог приблизиться к *той самой, истинной, версии* жизни писателя, не смог открыть *ту самую, истинную, причину* самоубийства своей жены.

Прошлое — это птица, она точно сидела здесь и улетела, нам никогда не узнать, какой в действительности она была.

It isn't so different, the way we wander through the past. Lost, disoriented, fearful, we follow what signs there remain; we read the street names, but cannot be confident where they are. All around is wreckage. (...) We look in at a window. Yes, it's true; despite the carnage some delicate things have survived. A clock still ticks. Prints on the wall remind us that art was once appreciated here. A parrot's perch catches the eye. We look for the parrot. Where is the parrot. We still hear its voice; but all we can see is a bare wooden perch. The bird has flown.

Британский писатель П. Акройд (P. Ackroyd) в своем творчестве также исследует различные способы воссоздания прошлого, следуя традициям как классического исторического романа 19 века, так и постмодернистской традиции. Кроме того, автор искусно вводит в исторический роман элементы социально-психологического детектива (который был популярным жанром в 19 веке). Его роман *Dan Leno and the Limehouse Golem* (второе англ. название *The Trial of Elizabeth Cree / Процесс Элизабет Кри*) посвящен подлинным событиям, имевшим место в Лондоне — серии убийств, совершенных Джеком Потрошителем. Автору удалось мастерски воссоздать атмосферу Лондона 19 века. Писатель, во-первых, указывает географические и исторические подробности событий, вводит в действие романа реальных исторических персонажей, во-вторых, упоминает тексты английских писателей, в которых присутствует образ Лондона, в-третьих, использует прием стилизации — с одной стороны, отдельные части романа передают стиль повествования отдельных писателей, с другой стороны, автор включает в роман стилистику различных типов дискурсов: дневник, исповедь, судебный допрос, диалог в театральной постановке, газетное объявление и других. Жанр детектива позволяет автору вести сложную интеллектуальную игру: персонажи романа играют друг с другом, появляются и исчезают их маски, сам читатель становится активным участником

игры. В определенный момент читатель понимает, что главная героиня Элизабет Кри оказывается не тем, за кого себя выдает, и пытается самостоятельно понять, где игра, а где правда, то есть становится и участником расследования, и невольным свидетелем преступления. Таким образом, П. Акройд в повествование/реконструкцию определенной исторической эпохи вводит характерные для этой эпохи литературные и драматургические традиции. Этот прием является авторским видением решения проблемы о воссоздании событий прошлого средствами литературного творчества [Ахманов].

Романы П. Акройда (P. Ackroyd) *The Trial of Elizabeth Cree / Процесс Элизабет Кри, Hawksmoor / Хоксмур, The House of Doctor Dee / Дом доктора Ди* объединяют следующие аспекты: они созданы на стыке жанров исторического романа и психологического детектива, в них присутствует образ Лондона той эпохи, которая изображена в романе, автор побуждает читателя искать реальные факты среди иллюзий, разгадывать головоломки, активно участвовать в расследовании тайн прошлого. В целом можно сказать, что постмодернистская игра (в том числе обыгрывание стереотипов детективного жанра), стилизация повествования под описываемую эпоху (на языковом и жанровом уровнях) и другие постмодернистские приемы позволяют автору воссоздать собственную версию событий прошлого [Ахманов, Хабибуллина 2010].

В значительной мере черты историографического метаромана присущи роману М. Брэдбери (M. S. Bradbury) *To the Hermitage / В Эрмитаж*. В предисловии к этому произведению автор очень ярко выражает ключевую для историографического метаромана мысль о том, что именно литературное (смешение фактов с вымыслом), а не строго научное изображение прошлого способно придать определенный смысл историческим событиям, открыть их значение читателям современной эпохи:

This is (I suppose) a story. It draws a great deal on history; but as history is the lies the present tells in order to make sense of the past I have improved it where necessary. I have altered the places where facts, data, info, seem dull or inaccurate.

Развивая мысль о том, что объективно воссоздать прошлое невозможно, в одной из глав М. Брэдбери приводит цитату из романа «Война и мир» Л. Толстого: «... новая история подобна глухому человеку, отвечающему на вопросы, которых никто ему не делает». Жизнь в книгах предстает менее бессмысленной, чем в реальности, только литературный замысел может придать определенный смысл нагромождению исторических фактов. Именно эти идеи обусловили своеобразие изображения событий прошлого в романе

To the Hermitage / В Эрмитаж — соединение исторических фактов и вымысла автора.

Этот роман представляет особый интерес для литературоведческого анализа, поскольку совмещает в себе элементы нескольких традиционных (исторический, философский, сатирический, роман-путешествие) и современных (литературный интертекст, экфрастический роман, постмодернистский метанарратив) жанров [Бочкарева].

Композицию романа определяет переключка документального и художественного пластов повествования (исторических фактов и вымысла), а также двух временных пластов: в нем в строгой последовательности чередуются главы о прошлом и настоящем. В главах о прошлом (события происходят, начиная с 1773 года) главным героем является Дени Дидро, великий французский писатель и философ, создатель знаменитой Энциклопедии. В главах о настоящем (действие происходит в 1993 году) главным героем является сам повествователь — английский писатель, образ которого во многом автобиографичен, однако он также вообрал в себя определенные черты Д. Дидро и поэтому является обобщенным образом Писателя (его имя в романе не называется). Оба героя едут в Санкт-Петербург: Д. Дидро — по приглашению Екатерины II, а английский писатель — чтобы поучаствовать в «проекте Дидро» в составе группы энтузиастов. Оба героя пытаются приоткрыть завесу тайны города-загадки Санкт-Петербурга.

Еще одной особенностью композиции романа М. Брэдбери является то, что он в значительной степени строится на аллюзиях, реминисценциях, цитатах и переключках с романами Д. Дидро *Жак-фаталист и его хозяин* и *Племянник Рамо*, которые построены как диалог двух людей с противоположными точками зрения. В главах о прошлом романа *To the Hermitage / В Эрмитаж* автор приводит диалоги Д. Дидро с императрицей Екатериной II; в главах о современности в диалог вступают профессор Жак-Поль Версо и сам повествователь. Жанровое смешение в романе также восходит к прозе Д. Дидро, где события сменялись философскими рассуждениями, бытовыми зарисовками, вставными эпизодами, юмористическими историями. Еще одним элементом, который заимствуется автором у Д. Дидро, является тема дороги, путешествия с Запада на Восток, из просвещенной Европы в менее просвещенную Россию, и в конечном итоге — путешествие с целью поиска Истины. Все перечисленные художественные приемы позволяют автору создать атмосферу диалогичности произведений, добиться полифоничного звучания текстов разных культурных эпох, творчески продолжить традиции философской прозы Д. Дидро [Царева].

Однако ключевым элементом художественного стиля М. Брэдбери является пародия, автор пытается сохранить и продолжить традиции философской прозы через ее искажение. Пародийность романа *To the Hermitage / В Эрмитаж* проявляется на нескольких уровнях. Это и пародийное преобразование литературных произведений и философических диалогов Д. Дидро (и других писателей); и органичное соединение «своей» и «чужой» стилистики повествования, подчеркивание самого процесса создания текста; и ироничное обыгрывание цитат из классических и современных произведений; и пародийное переосмысление ключевой для постмодернизма идеи Р. Барта (R. Barthe) о смерти Автора (по мнению М. Брэдбери, смерть автора является, по сути, его бессмертием, если его тексты продолжают читать и обсуждать) [Ромаданов].

Произведение *To the Hermitage / В Эрмитаж* представляет собой особый вид экфрастического романа: в нем присутствует *топоэкфрасис*, («описание места действия, которое несет особую эстетическую нагрузку», «сопряжение в сублимированном виде различных видов искусства, в том числе архитектуры и скульптуры, живописи и графики, фотографии и кино...» [Клинг]). Топоэкфрасисом в романе предстает и сам Эрмитаж. В романе он является символом Истории (история стала сегодня чем-то вроде шумного музея, говорит автор) и особым художественным образом: Эрмитаж — это полихудожественное пространство, в рамках которого происходит взаимодействие кодов разных видов искусств и диалог художественных референций разных культурных эпох.

Экфрасис в романе представлен как реально существующими, так и вымышленными писателем статуями и картинами. «Скульптурные и живописные произведения не только служат характеристикой персонажей, на них изображенных, но и обнаруживают многогранные связи между эпохами, странами, историческими деятелями (правителями, философами, художниками). Темы жизни, смерти и бессмертия соединяются с политической и эстетической проблематикой и иронически обыгрываются в судьбе монументальных памятников, аллегорических надгробий, гипсовых бюстов и парадных портретов» [Бочкарева, с. 144].

Таким образом, роман *To the Hermitage / В Эрмитаж* является не воссозданием прошлого, что характерно для классического исторического романа, а скорее изобретением, сознательным конструированием прошлого (воспринимаемого через призму современных взглядов) с использованием стилистики, концепций и художественных приемов предыдущих культурных эпох, с одной стороны, и пародии, иронии и других установок постмодернистской прозы — с другой.

Роман Г. Свифта (G. Swift) *Waterland / Водоземье (Земля воды)* можно также отнести к жанру историографического метаромана. Основная проблема, которую пытается решить автор, — это проблема понимания смысла истории человечества. Главный герой романа — школьный учитель истории Том Крик — рассказывает ученикам об исторических событиях по своим собственным воспоминаниям о них. В связи с этим он ощущает необходимость обратиться к изучению истории родного края — Земли воды, болотистой местности Фен, которая находится в Восточной Англии. Повествование представляет собой соединение различных литературных жанров (легенды, сказки, детективное расследование, психологическая проза, историческое повествование), которые касаются истории рода, истории местности, истории страны и, наконец, мировой истории [Шанина 2013].

На первый план автор выдвигает сказочное повествование, подчеркивая сходство истории с мифом. Именно в мифе обычно встречается объяснение всему: и происхождению человечества, и закономерностям развития общества, и причинам тех или иных событий. Другими словами, именно в мифе история обретает смысл. Прием описания значительных исторических событий на примере судеб отдельной семьи в данном произведении использован для создания мифа об истории семьи, а миф, в свою очередь, рассматривается автором как универсальная модель исторического развития, прообраз настоящего и будущего человеческого общества.

Мифологизация прошлого находит отражение и во взгляде автора на историю как мировую, так и семейную. Г. Свифт заменяет традиционное представление об истории как эволюционном, поступательном развитии, представлением об истории как циклическом процессе, когда периоды кардинальных изменений, неизбежно ведущие за собой разрушения и даже катастрофы различного масштаба, сменяются периодами стабильного развития и созидания. Противоположные по сути и сменяющие друг друга исторические периоды предстают в романе в качестве бинарной оппозиции, символически воплощенной через оппозицию воды и земли.

Еще одна оппозиция в романе — женские и мужские образы, при очевидном доминировании первых (например, образ Мэри Меткаф является сюжетообразующим) — означает преимущество интуитивного начала перед началом рациональным [Хабидулина 2010].

Таким образом, автор романа *Waterland / Водоземье (Земля воды)* находит собственный способ определения смысла истории: сопротивление хаосу жизни (его символ в романе — вода) через создание определенного порядка, через стремление к определенному про-

грессу, идеалу (символом которого в романе является земля) [Шанина 2013].

Итак, современный исторический роман по-новому решает проблемы воссоздания событий прошлого, поиска исторической правды, связи прошлого и настоящего, а также экзистенциальные проблемы обретения человеком своей индивидуальности и своего места в мире. Этот жанр в полной мере воплощает поэтику постмодернизма, для которой характерен синтез литературы и истории, двойное кодирование, использование комплекса разного рода нарративов. Он также позволяет сделать читателя сотрудником автора в процессе исторической реконструкции эпох и событий.

Глава 3

СЕМЕЙНО-БЫТОВОЙ РОМАН

1. Семейная хроника

Отличительной особенностью жанра *семейной хроники* является описание жизни нескольких поколений семьи в контексте соответствующих исторических эпох. М. М. Бахтин ввел термин «роман поколений», определяя основной мотив данного вида романа как «разрушение идиллии» [Бахтин, с. 381]. И.-Л. Лу полагает, что семейный роман является определенного рода «энциклопедией, которая позволяет посмотреть на жизнь людей, жизнь одной нации в прошлом» [Лу, с. 169]. Определяющими чертами жанра *семейной хроники* называют следующие его характеристики:

- линейную хроникальность;
- семейную проблематику (наличие нескольких поколений одного рода, описание микроклимата семьи, постановка и решение проблемы отцов и детей);
- эволюцию характера героев под влиянием событий истории, способы адаптации к новым историческим условиям (ослабление или усиление физического, духовного и социального потенциала рода);
- историзм [Никольский].

Исследователи отмечают, что историзм романа семейной хроники своеобразен: важные события, реальные исторические деятели показаны с точки зрения их значения для данной семьи (например, их роль в формировании подрастающего поколения, в изменении взглядов взрослого поколения, в прямом влиянии на жизнь членов семьи). В этом состоит основное отличие романа семейной хроники от романа-эпопеи и романа-биографии [Никольский].

Обычно семейные хроники отражают историю семьи в драматических условиях выживания, когда перед членами семьи ставится задача сохранения целостности личности как отдельных членов семьи, так и семьи в целом. В романе американского писателя Дж. Франзена (J. Franzen) *Freedom / Свобода* говорится о том, что даже в условиях относительно благоприятных, в условиях свободной страны, все-таки стоит вопрос о выживании и адаптации человека к реалиям современного мира, в котором ежедневно происходят ужасные вещи. В центре повествования находится американская семья: Уолтер и Патти — муж и жена, у них есть взрослые дети — Джоуи и Джессика. Патти влюблена в Ричарда — друга Уолтера. Уолтер, устав от нелюбви жены, тоже влюбляется в другую.

Дети повторяют ошибки своих родителей, превращая свои любовные отношения в фарс.

Семья медленно распадается под влиянием внутренних кризисов и внешних вызовов американского общества: 11 сентября, экономический кризис, вторжение в Ирак. Кризисы семьи и персональные кризисы членов семьи Берглундов входят в своеобразный резонанс с кризисом Америки — страны, провозглашающей свободу главной ценностью общества. Роман ставит вопрос о том, может ли человек быть действительно свободным и отвечает на этот вопрос следующим образом: нет, не может, поскольку человека сдерживают семейные связи, обстоятельства, обязательства, с одной стороны, и требования общества с высокой конкуренцией во всех сферах — с другой. Каждый персонаж романа отстаивает свое право на свободу как одно из важнейших достижений демократии. Это стремление к свободе неизбежно ведет к возникновению конфликтов внутри семьи, конфликтов членов семьи во внешнем мире.

Основные мотивы романа Дж. Франзена (J. Franzen) *Freedom / Свобода*: мотив движения на Запад (с Востока на Запад США) как стремления построить собственную жизнь с нуля на новом месте; мотив слияния двух ветвей разного культурно-этнического происхождения в традиционной для США семье, столкновение их ценностей; мотив бегства от давления общества и бунтующего против родителей подростка (Патти в молодости, ее сын Джоуи); мотив противопоставления традиционных нравственных ценностей и свободы как полного отрицания моральных условностей; мотив соревнования, соперничества, конкуренции как обязательное условие движения к успеху в американском обществе, стремление стать победителем любой ценой [Груздева].

Еще одна история американской семьи среднего класса описана в романе Энн Тайлер (A. Tyler) *A Spool of Blue Thread / Катушка синих ниток*. В романе не показаны какие-то важные исторические события, трагедии или потрясения, на фоне которых могла бы разворачиваться история семьи. Роман о том, что даже в относительно спокойное время никто не застрахован от неудач, разочарований, потерь, а семья в целом — от распада.

Прием кольцевой композиции романа заключается в том, что мы узнаем историю трех поколений членов семьи Уитшенк, а в конце романа автор снова возвращается в отправную точку, то есть в современность. В центре внимания писателя Ред и Эбби Уитшенк и их четверо детей со своими семьями. Основные персонажи романа развиваются, проходят через кризисы и испытания и становятся в некоторой степени другими людьми — так постепенно разматывается клубок синих ниток.

Разрозненные элементы повествования (узоры на шелковой ткани синими нитками) в конце романа складываются в довольно целостную картину жизни семьи: ее ценности, кризисы, драмы и даже ее распад (самая суть повествования оказывается на дне катушки синих ниток).

Роман касается таких универсальных для любой эпохи тем, как мера ответственности родителей за жизненные успехи или неудачи своих детей; роль семьи в становлении личности человека; столкновение традиционных семейных ценностей и попыток личности осознать свою идентичность, найти свой уникальный путь, состояться в личном и профессиональном плане; связь и конфликт поколений одной семьи; способность пожертвовать своими интересами ради семьи и нужность, уместность такой жертвы; поиск баланса между любовью, заботой и навязчивым присутствием, контролем над жизнью другого человека.

Роман американского писателя М. Каннингема (M. Cunningham) *Flesh and Blood / Плоть и кровь* охватывает жизнь семьи в течение целого века: действие начинается в 1935 году и заканчивается в 2035 году (роман написан в 1995 году). Показана типично американская семья: муж и жена — представители разных национальностей (дети европейских иммигрантов), которые стараются добиться успеха, выбиться в средний класс; их трое детей мучительно пытаются найти свой путь, ищут любовь, делают ошибки, эволюционируют как личности.

Одна из тем романа — соответствие (или несоответствие) определенным ролям, моделям и стереотипам поведения, принятым в отдельных сообществах и в обществе в целом. Автор ставит вопрос о поиске равновесия между собственными желаниями, потребностями, стремлениями человека и тем, чего от него ожидают — в обществе, на работе, в семье. Действие романа разворачивается на фоне истории Америки, однако исторические события показаны лишь пунктиром, с точки зрения того, как они отражаются на жизни каждого из членов семьи. Разрушение привычных моделей и шаблонов семейной жизни — один из итогов прошедшего 20 века, говорит нам автор. Вопрос в том — сохранятся ли в будущем вечные семейные ценности.

Роман американского писателя Дж. Евгенидиса (J. Eugenides) *Middlesex / Средний пол* заслуживает особого внимания, поскольку соединил в себе черты романа-воспитания, семейной саги и эмигрантского романа [Поршнева]. Он затрагивает многие значимые для литературы рубежа веков проблемы: мультикультурализм общества, эмиграция, личностная и историческая травма; содержит исторический и естественно-научный коды, которые переплетаются с кодом мифологическим и позволяют автору раскрыть

проблему национальной, личностной и гендерной самоидентификации главного героя [Хабибуллина 2015].

Повествование ведется на фоне исторических, политических и социальных событий 20 века в Америке, Европе (греко-турецкая война) и во всем мире, которые так или иначе влияли и даже определяли судьбы членов нескольких поколений греческой семьи. Писатель ставит вопрос о выборе человеком своего пути в широком диапазоне от унифицированной, космополитичной и толерантной личности на одном полюсе, до самобытной, уникальной и даже экзотичной личности — на другом.

Можно ли успешно ассимилироваться в обществе мультикультурных ценностей, сохранив собственную культурную самобытность? Можно ли выжить в период социальных катаклизмов и начать новую благополучную жизнь в новом мультикультурном обществе? И, наконец, можно ли обрести персональную гармонию: принять свою непохожесть на других, терпеливо нести свой «крест», найти в себе силы полюбить себя, поддерживать близких людей и даже найти любовь? Таков круг вопросов, который автор затрагивает в романе и предлагает читателю дать свои собственные ответы на них.

Американская писательница М. Э. Монро (M. A. Monro) в романе *The Summer Girls / Летние девчонки* предлагает читателям историю трёх сводных сестер, которые приехали к своей бабушке на восьмидесятилетие в небольшой городок на побережье. Данный сюжет позволяет автору описать жизнь трех поколений семьи, ветви которой не связаны друг другом (у сестер общий отец, но разные матери). Читатель имеет возможность сравнить мировосприятие и отношение к жизни сформировавшихся женщин, получивших разное воспитание и выросших в разной социальной среде. Этот сюжет позволяет читателю ответить на вопрос, насколько важны для человека кровные узы, есть ли универсальные семейные ценности, и является ли семья тем оплотом, который поддерживает и направляет человека на его жизненном пути.

В романе британской писательницы А. Байетт (A. S. Wyatt) *The Children's Book / Детская книга* описана история нескольких связанных между собой семей, начиная с 1895 года и до конца Первой мировой войны. Автор не просто подробно рассказывает об исторических событиях, происходивших в Британии и мире в этот период, она буквально погружает читателя в историческую эпоху, создает картины, даже кинообразы событий со множеством подробных деталей. Наряду с основным повествованием и историческими вставками, А. Байетт (A. S. Wyatt) наполняет роман детскими сказками, которые одна из главных героинь пишет для каждого из своих детей. Это параллельное красочное волшебное про-

странство, которое переносит читателя в мир детства, создает в его воображении яркие сочные картины.

Дети взрослеют на фоне взросления целой нации, которая проходит через кризисы, погромы, забастовки, войну. Женщины борются за свои права — и в семье, и в обществе. Все люди предпринимают попытки выжить и спасти своих близких в сложных условиях войны и все-таки остаться человеком. Автор погружает нас во внутренний мир главных героев, описывает их внутренние конфликты, этапы становления личности, формирование и изменение взглядов на жизнь.

Все элементы романа — исторические события, события в жизни семей, сюжеты детских сказок — так или иначе переплетаются с судьбой, становлением личности и характером главных героев, что является особенностью композиции этого произведения. А. Байетт (A. S. Wyatt) размышляет над темой счастливого детства, роли образа жизни родителей в становлении характеров детей, ответственности за жизнь близких, то есть *The Children's Book / Детскую книгу* можно назвать романом воспитания или даже романом о взрослении целого поколения, которому выпало жить в тяжелый период Первой мировой войны.

Произведение британской писательницы К. Аткинсон (K. Atkinson) *Behind the Scenes at the Museum / Музей моих тайн* представляет собой хроники жизни нескольких поколений одной английской семьи. В центре повествования — девочка Руби Леннокс, представительница младшего поколения, которая рассказывает историю своей жизни и описывает судьбы других членов семьи.

Одной из главных тем романа является тема родительской и особенно материнской любви, ее важности в жизни любого человека. Главная героиня пытается осознать свое прошлое, определить свое отношение к нему, выстроить собственную жизнь и жизнь своей семьи, учитывая горький опыт предшествующих поколений.

Автор показывает нам, что жизненные пути членов семьи могут много раз сходиться и расходиться, горе может сменяться радостью, характеры членов семьи могут изменяться, но тем не менее все поколения одной семьи неразрывно связаны на разных уровнях. Незначительные события, неосознанный выбор, мимолетное увлечение могут коренным образом изменить судьбу человека и всех, кто с ним связан.

Современные британские авторы обращаются к традиционному викторианскому семейному роману-саге, для которого характерны следующие черты: многостраничное неспешное повествование, связный динамичный сюжет (конфликты поколений, любовные отношения, тайны), легкая детективная интрига, живые запоминающиеся персонажи, показанные в развитии, психологизм. К. Фол-

летт (К. Follett) в романе *A Dangerous Fortune / Опасное наследство*, К. Уэбб (К. Webb) в романе *The Legacy / Наследие* рисуют жизнь нескольких поколений семей в Англии 19 и 20 века соответственно. События в жизни членов этих семей тесно переплетаются с историческими событиями тех эпох. Слово *наследство* присутствует в названиях обоих романов не случайно: кроме прочего, речь идет о наследстве, доставшемся авторам от их именитых предшественников — сестер Бронте, Ч. Диккенса, У. Коллинза и других великих английских писателей — наследстве традиций викторианского семейного романа.

Ряд англоязычных писателей создавали свои произведения на стыке жанров. Так, роман английского писателя Э. Резерфорда (E. Rutherford) *Paris / Париж* совмещает в себе черты исторического романа и семейной саги, поскольку история города и страны показана в нем на примере нескольких семей (описание жизни семей охватывает период от Средневековья до середины 20 века), а история семей — на фоне важных исторических событий. Роман австралийской писательницы Л. Мориарти (L. Moriarty) *Last Anniversary / Последний шанс* соединяет в себе черты нескольких жанров: семейная сага, женский роман, детектив. Роман американской писательницы индийского происхождения М. Джейкоб (M. Jacob) *The Sleepwalker's Guide to Dancing / Самоучитель танцев для лунатиков* — это семейная сага с элементами эмигрантского романа о жизни индийской семьи в Америке. Трилогия американской писательницы Т. Дж. Браун (T. J. Brown) *Summerset Abbey / Аббатство Саммерсет* — семейная сага, любовный, женский и исторический роман.

2. Семейный / любовный роман

Немецкий исследователь современной литературы К. Делл в семейно-бытовой прозе выделяет 4 жанра: семейная хроника, семейный романс, семейный роман, домашний роман. Она называет семейный роман (family novel) наиболее динамичным жанром семейно-бытовой прозы, который легко адаптируется к различным стилям, может описывать различные исторические периоды, отражать различные литературные направления и авторские воззрения. Исследователь выделяет следующие характерные черты семейного романа.

- Семейный роман как жанр возник в 20 веке вследствие возрастания социальной и культурной значимости малой (нуклеарной) семьи (nuclear family) — семьи, состоящей из родителей и детей, либо только из супругов, на первый план при этом выдвигаются отношения между супругами (представителями одного поколения). Нуклеарная семья обычно противопоставляется патриархальной семье.

- Главным героем семейного романа является сама семья как целостный образ. В произведении обычно отражены точки зрения большинства (если не всех) членов семьи.
- Тематическая перспектива: семейный роман сосредотачивает внимание на жизненно важных проблемах, которые в той или иной степени угрожают единству и благополучию нуклеарной семьи (или отдельных ее членов) [Dell, с. 37].

Надо также отметить, что в постмодернистском обществе и семья становилась постнуклеарной, то есть семьей, для которой характерна частичная или даже полная отчужденность людей друг от друга, отсутствие общих объединяющих ценностей и интересов, непризнание авторитетов внутри или вне семьи, стремление личности спрятаться от неустойчивости и нестабильности внешнего мира, невозможность найти смысл в бессмысленном потоке событий. Писатели постмодернизма показывали, что нуклеарная семья постепенно распадается. Если раньше (до середины 20 века) семейный роман чаще всего показывал историю нуклеарной семьи от зарождения до ее распада, то семейный роман второй половины 20 века рассказывает о перманентном кризисе нуклеарной семьи, кризисе, который содержит в себе различные возможности, в том числе возможности трансформации.

Пост-постмодернистские семейные романы конца 20 — начала 21 века отличаются от своих постмодернистских предшественников тем, что они возвращаются к универсальным человеческим ценностям: честности, толерантности, эмпатии, альтруизму. Все современные семейные романы написаны в рамках литературного направления «новый реализм» и посвящены желаниям, страхам, стремлениям, надеждам «маленького» человека, сосредоточены на внутриличностных противоречиях и конфликтах личности с окружающими людьми и обществом. Персонажи находятся в постоянном поиске персональной гармонии, способы достижения которой они видят в ответственности за собственную жизнь и жизнь близких людей, в попытках понять и посочувствовать тем, кто живет рядом с тобой.

Таким образом, общей тенденцией современного семейного романа является возвращение к традициям, однако наряду с традиционными нуклеарными семьями в романах появляются их альтернативные варианты [Dell, с. 208–209].

Одной из тем современного семейного романа является тема любви, романтических отношений, взаимопонимания между людьми, поиска собственного жизненного пути.

Американский писатель Дж. Франзен (J. Franzen) в романе *The Corrections / Поправки* рисует жизнь современной Америки на примере одной типичной семьи. Это классический семейно-бытовой

роман, который можно отнести к направлению «новый реализм». С одной стороны, автор описывает проблемы, характерные именно для американского общества, с другой — показывает ситуации, обстоятельства, коллизии, чувства, близкие и понятные каждому человеку.

В центре повествования семья Ламбертов: стареющие супруги и их взрослые дети. Альфред и Ингрид прожили около полувека вместе, но так и не научились любить и уважать друг друга. Детей они всегда использовали как оружие в борьбе друг с другом, не замечая, что это портит как их характеры, так и их отношения к родителям. Дж. Франзен глубоко исследует внутренний мир каждого персонажа, дает возможность читателю почувствовать его боль, пройти через нее и даже попытаться найти пути выхода из тяжелой ситуации.

Автор говорит о трагедии медленного угасания человека, о непонимании между супругами, о необходимости сохранения собственных интересов женщины в семейной жизни, о попытках матери сплотить семью, о вечном как мир конфликте отцов и детей, о бегстве от проблем как основном способе их решения. Дж. Франзен задается такими вопросами: возможны ли поправки? можно ли что-то изменить в ситуации, когда каждый член семьи недоволен собой и другими, однако не знает, что делать или просто не находит в себе сил? как найти взаимопонимание с близкими людьми, как научиться слушать и слышать другого? каким образом можно избавиться от чувства одиночества в семье?

Дети не только не могут понять своих родителей — они *не хотят* их понимать, в ужасе отворачиваясь от их устаревших взглядов и образа жизни. Взрослые дети стараются не быть похожими на своих престарелых родителей, в то же время они совершенно не задумываются, как сложатся их отношения с собственными детьми в будущем, не возникнет ли подобная ситуация.

Роман американской писательницы Э. Тайлер (A. Tyler) *Dinner at the Homesick Restaurant / Обед в ресторане «Тоска по дому»* тоже о типичной американской семье, которая постепенно утрачивает связи и в итоге распадается. Идеализм одних членов семьи противостоит прагматизму других. Каждый член семьи имеет много позитивных качеств, но все-таки несчастен и пытается по-своему преодолеть чувство собственной неполноценности, наладить отношения с другими членами семьи. Автор еще раз напоминает нам, что в семье все зависят друг от друга.

Романы британского писателя Дж. Коу (J. Coe) *The Rotters' Club / Клуб ракалий* и *The Closed Circle / Круг замкнулся* рассказывают о жизни Британии в 70-е годы 20 века и в нулевые годы 21 столетия. Речь идет о взрослении главных героев, об их взаимоотноше-

ниях с окружающими людьми, об обретении себя, о поиске дружбе и любви, о преодолении чувства вины, о разных путях достижения успеха в современном обществе, о смысле создания семьи и даже о судьбе целой нации. Неумение людей общаться вживую на фоне развития дистанционных способов коммуникации, социальные изменения в Великобритании, происходящие под влиянием приобщения к «ценностям» США, проблема мигрантов-мусульман, поиски человеком смысла в современном равнодушном мире — темы, поднимаемые автором, достаточно актуальны сегодня и близки читателю. По форме повествования — это дневниковые записи и письма нескольких персонажей.

Еще один роман, написанный в форме дневниковых записей главного героя — европейского писателя, — это роман У. Бойда (W. Boyd) *Any Human Heart / Нутро любого человека*. Почти весь 20 век показан глазами одного человека. Какие-то события захватили Логана Маунтстюарта и увлекли в бурный водоворот, радикально изменяя течение всей его жизни, другие прошли мимо и затронули его только по касательной. В центре внимания автора — один человек и его семейная и общественная жизнь на фоне переломных исторических событий.

Австралийская писательница К. Мортон (K. Morton) в романе *The Secret Keeper / Хранительница тайн* описывает любительское расследование главной героини, посвященное семейной тайне — очень давно она видела, как ее мать убила человека. Автор знакомит читателя с довольно счастливой семьей, в которой есть свои секреты. Очень большое влияние оказывает на становление личности детство, большинство психологических проблем человека — тоже родом из детства, говорит нам писатель. Как исправить ошибки в отношениях — один из вопросов, над которым стоит задуматься, читая этот роман.

Британский писатель Т. Парсонс (T. Parsons) в романе *Man and Wife / Муж и жена* пишет о проблемах женатого мужчины, рассказывая о них от лица героя. Книга посвящена вопросам неполных семей, повторных браков, отношениям с детьми, которые остались с другим родителем. Автор напоминает нам, как трудно сохранять и поддерживать доверительные отношения в семье, как важно уметь вовремя понять близкого человека.

Современный семейный/любовный роман затрагивает различные темы. Так, британский писатель Г. Боулинг (H. Bowling) в серии своих романов о рабочих районах Лондона рассказывает о любовных и семейных драмах на фоне социально-политических проблем послевоенной Англии. Кроме захватывающего сюжета романы представляют интерес тем, что автор точно передает аутентичные голоса Лондонского Ист-Энда — его герои говорят

на социальном диалекте — кокни. Романы писателя настолько популярны, что его 18 произведений о жизни лондонских семей называют сагами, а его самого — *королем саг о Кокни (the King of Cockney sagas)*.

Тема отношений отцов и детей выходит на первый план в романе Дж. Гришема (J. Grisham) *Повестка / The Summons*. Автор соединяет черты семейного и психологического романа, поскольку речь идет о нравственном выборе героев и следовании голосу совести. Динамичности произведению придает детективная интрига, сохраняющаяся до самого конца романа.

Пьеса американского драматурга Т. Леттса (T. Letts) *August: Osage County / Август: Графство Осейдж* также касается темы отношений отцов и детей, сложных и запутанных взаимоотношений в семье. *Август* — это своеобразная семейная история, рассказанная на фоне разворачивающейся перед читателями (или зрителями), остро переживаемой всеми членами семьи трагедии. Пьеса начинается с непонятного исчезновения главы семейства Уэстон — старика Беверли. Через 5 дней после исчезновения мужа его жена Вайолет приглашает в поместье трех дочерей с их мужьями/женихами и детьми, а также свою сестру с мужем и сыном. Все собравшиеся члены семьи выясняют отношения, раскрывают тайны прошлого, ранят друг друга, безуспешно пытаются найти общий язык. Месяц август, когда семья собирается вместе, выбран автором не случайно, это метафора: кончается лето, распадается семья, пустеет графство Осейдж.

Тема воспитания детей раскрывается в произведении британской писательницы С. Кинселлы (S. Kinsella) *Mini Shopaholic / Мину-шопоголик*, тема подростковых проблем — в романе о взаимоотношениях подростков американской писательницы В. Ван Драанен (W. Van Draanen) *Flipped / Привет, Джули!*, тема школьной дружбы и первой любви — в романе британского писателя Дж. Барнса (J. Barns) *The Sense of an Ending / Предчувствие конца*, тема любви, старения, одиночества, смерти, крушения иллюзий, осмысления прожитой жизни — в сборнике рассказов Дж. Барнса (J. Barns) *The Lemon Table / Лимонный стол*, в романе М. Уиллет (M. Willet) *Second Time Around*.

Американский писатель Николас Спаркс (N. Sparks) в романе *Nights in Rodanthe / Ночи в Роданте* касается темы развода, его последствий, любовных отношений немолодых людей с негативным опытом семейной жизни. О последствиях драмы, пережитой тремя сестрами в детстве, пишет британский писатель Т. Парсонс (T. Parsons) в романе *The Family Way / Семья*. Любовные отношения, создание семьи — в центре внимания австралийской писательницы Дж. Килби (J. Kilby). О семейных отношениях в иронично-юмори-

стическом ключе пишет Р. Дал (R. Dahl) в рассказе *Mrs Bixby and the Colonel's Coat / Миссис Биксби и подарок полковника*.

Англоязычные писатели все чаще создают произведения на стыке жанров. Так, в романе *When God Was a Rabbit / Когда Бог был кроликом* британская писательница С. Уинман (S. Winman) рассказывает о взрослении и становлении характера главной героини, об отношении с родственниками и друзьями. С. Джо (S. Jio) в *Blackberry Winter / Ежевичной зиме* рассказывает о трагических судьбах женщин, живших в разные эпохи. Роман Л. Уолтерс (L. Walters) *Mrs. Sinclair's Suitcase / Чемодан миссис Синклер*, романы Дж. Грин (J. Green), С. Ахерн (S. Ahern) касаются разных аспектов жизни женщины, любви в ее жизни, потери близких. Здесь можно говорить о совмещении семейно-бытового и женского романов.

Британская писательница Дж. Бёртон (J. Burton) в романе *The Miniaturist / Миниатюрист* совмещает черты семейного и исторического жанров: действие разворачивается в Амстердаме 17 века, речь идет о семье с ее многочисленными тайнами и загадками. Шотландская писательница К. Аткинсон (K. Atkinson) в романе *Human Croquet / Человеческий крокет* описывает жизнь, проблемы, радости и печали семьи на фоне послевоенной Англии. Путешествия во времени, параллельные миры — все это черты фантастического жанра, которые удачно вплетаются в семейно-бытовой роман.

Продолжая традицию Р. Брэдбери (R. Bradbury), американский писатель Дж. Форд (J. Ford) пишет о маленьком американском городке с его магией и особой атмосферой. В романе *The Shadow Year / Год призраков* автор соединяет семейный роман, мистику и элементы детектива. Сюжет построен вокруг расследования, которое ведут дети, стараясь поймать злодея. Небольшие фрагменты из жизни города, описания членов семьи главного героя, жителей городка, рассказ о мальчишеских проделках и приключениях создают мир безмятежности, в котором могут жить лишь дети.

Роман канадской писательницы М. Этвуд (M. Atwood) *The Blind Assassin / Слепой убийца* — это и рассказ о любви-нелюбви, о предательстве и преданности, это и детективная история, и психологическая драма. Автор использует прием *книга в книге* и выстраивает несколько параллельных сюжетов. В центре повествования — взросление героев, их жизненные коллизии и любовные переживания.

Американская писательница Э. Страут (E. Strout) создает психологический портрет мудрой пожилой женщины в романе *Olive Kitteridge / Оливия Кумтеридж* и раскрывает тему непростых отношений матери и дочери в романе *My Name is Lucy Barton / Меня зовут Люси Бартон*. В этих произведениях успешно соединены жанры семейно-бытового и социально-психологического романа.

Романы Й. Макьюэна (I. McEwan) *The Cement Garden* / *Цементный сад*, *The Children's Act* / *Закон о детях* совмещают в себе черты семейного и психологического жанров. В романе *The Cement Garden* / *Цементный сад* автор рисует психологические портреты четырех детей, которые после смерти родителей оказались на какое-то время предоставлены сами себе. Каждый из них по-своему переживает и трагедию потери матери, и отсутствие контроля взрослых, и ситуацию полной неопределенности. Их объединяет одно — все они пытаются каким-то образом убежать от жестокой реальности и определиться со своими потребностями, желаниями и стремлениями. Интересной представляется мысль автора о том, что ситуация вседозволенности на первый план выдвигает проблему самоидентификации личности ребенка, однако, как это выразительно показано в романе, ребенок, в каком бы возрасте он ни был, не готов решить эту проблему самостоятельно, без влияния взрослых. Дети остро нуждаются в понимании, поддержке и доверии родителей, им нужен авторитет, опора и пример для подражания, детское одиночество может быть крайне пагубным, говорит писатель. Важность воспитания в процессе становления личности показана через ситуацию его полного отсутствия. Ситуация несколько утрирована, специально доведена до крайности, однако этот прием позволяет Й. Макьюэну достичь глубокого психологизма, заставить читателя еще раз задуматься об очевидных истинах, вызвать сильные эмоции.

В романе *The Children's Act* / *Закон о детях* автор также глубоко проникает во внутренний мир персонажей. Личная жизнь и профессиональная деятельность судьи — главной героини романа — требуют от нее принятия жизненно важных решений: сохранить или разрушить собственную семью, разрешить подростку переливание крови, которое запрещает вера его семьи. Какими критериями должен руководствоваться человек при принятии решений? Как определить, что является благом для другого? Вправе ли мы принимать решения за ближнего и насколько далеко простирается наша ответственность за эти решения? Все эти и другие вопросы задает автор в романе. Тема важности авторитета, опоры и поддержки взрослого в жизни ребенка и подростка вновь поднимается Й. Макьюэном: ни главная героиня, ни родители подростка не смогли взять на себя эту роль. Можно сказать, что оба романа автора объединяет одна мысль: роль семьи в жизни каждого человека очень важна, но ее роль в жизни ребенка невозможно переоценить. Одним из важных посылов автора в романе является следующая идея: эмоциональная близость, понимание и защита интересов ребенка — то, чего часто не хватает современным семьям. В целом роман характеризуется обращением сразу к нескольким

значимым социально-психологическим темам, стилистической точностью и выразительностью отдельных мизансцен.

Роман Ч. Мартина (Ch. Martin) *The Mountain Between Us / Между нами горы* удачно сочетает в себе черты любовного и приключенческого жанра. Это история о выживании мужчины и женщины после крушения самолета, зарождении и развитии их отношений. Ситуация выживания, невозможности что-либо утаить друг от друга предполагает проявление всех качеств человека, поэтому читателю интересно наблюдать, как двое постепенно узнают, а потом влюбляются друг в друга.

Таким образом, можно сказать, что современный семейно-бытовой роман касается не только темы брака и семейной жизни, как это было всегда, но и других тем, не менее значимых в социальном и культурном плане. Произведения данного жанра показывают и критически оценивают разные аспекты жизни современного общества, центральные конфликты в них подаются на широком фоне общечеловеческих проблем. Большинство семейно-бытовых/любовных романов написаны в рамках направления *новый реализм*, авторы используют широкий спектр постмодернистских приемов — от иронии, пародии и интертекстуальности до смешения жанров и форм повествования. Современный семейно-бытовой роман приобретает все больше черт экзистенциалистского и психологического романа, поскольку персонажи находятся в постоянном поиске смысла своего существования, своей деятельности, в поиске гармоничных отношений с близкими людьми.

Глава 4

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ РОМАН

Университетский роман является относительно новым жанром литературы. Он возник на границе нескольких традиционных жанров. С одной стороны, университетский роман можно назвать современной разновидностью индустриального романа (согласно терминологии английского литературоведения) либо производственного романа (согласно жанровой таксономии, принятой в отечественном литературоведении) постиндустриальной эпохи [Анцыферова 2010]. С другой стороны, во второй половине 20 века в американской, а затем и во всей англоязычной литературе, на передний план выходит интеллектуальный герой, что в значительной степени связано со стремлением человека к самоидентификации, поиском себя в быстро меняющемся мире. Интеллектуальный герой — это чаще всего преподаватель, ученый-гуманитарий, знаток истории и культуры [Шмелева]. Естественной средой подобного героя является университет или около университетская среда. Таким образом, можно утверждать, что университетский роман является также разновидностью психологического и экзистенциалистского жанров.

Жанр университетского романа (*campus/academic/varsity novel*) впервые появился в середине 20 века почти одновременно в американской и английской литературе. И до сих пор этот жанр является ярким литературным явлением, характерным именно для англоязычной прозы. Английский писатель и литературовед Д. Лодж (D. Lodge) объясняет этот феномен следующими причинами. Во-первых, в Великобритании и США в послевоенный период увеличивалось количество университетов и высшее образование набирало популярность среди широких масс населения. Во-вторых, университеты все чаще привлекали профессиональных писателей к преподаванию, что неизбежно находило отражение в их творчестве. В-третьих, именно в Великобритании и США появилось такое социокультурное явление, как кампус — закрытое, часто изолированное сообщество людей, которых объединяет принадлежность к академической среде. В-четвертых, университетская среда, по словам исследователя, представляет собой достаточно замкнутый мир со своими обычаями, законами, ритуалами и даже фобиями, который можно назвать микромоделью (или микрокосмом) реального мира. Для писателя такая микромодель представляет особый интерес, поскольку в ее пространстве можно наглядно и достаточно выразительно показать различные факторы, определяющие поведение человека. Тот факт, что с одной стороны,

университеты являются цитаделью культурных и нравственных ценностей, миссия университетов состоит в поиске объективной научной истины и сохранении традиций высокой культуры, а с другой — в университетах работают люди со своими слабостями и нередко даже странностями, создает определенный контраст, который помогает писателям воплотить свой замысел, причем преимущественно в сатирическом или юмористическом ключе. В-пятых, особенностью британских и американских писателей является их готовность иронизировать по поводу своих коллег-преподавателей, их недостатков, безрассудного поведения, необдуманных действий, их «трансгрессивная» настроенность. В-шестых, жизнь университетского городка неизменно вызывала любопытство читателей, поскольку в замкнутой среде ярче проявляются узнаваемые персонажи, типичные характеры, знакомые каждому ситуации профессиональной и личной жизни. С середины 20 века, с ростом профессионализации во всех сферах, читатель, сам являясь специалистом в своей области, с интересом узнает специфику профессиональной деятельности преподавателя университета, его жизненные интересы и ценности [Lodge].

Жанр университетского романа имеет ряд специфических черт.

1. Действие чаще всего происходит в колледже или университете (а точнее — в кампусе).

2. Главными героями являются преподаватели — ‘faculty’ (в американском английском) или ‘dons’ or ‘academic staff’ (в британском английском) — и в меньшей степени студенты.

3. Повествование обычно ведется от лица преподавателя, либо события воспринимаются с его позиции, реже — от лица студента.

4. Одним из центральных конфликтов произведения нередко является противостояние главного героя университетскому обществу. Пространство университетского романа идеально подходит для моделирования важнейших социальных и нравственных проблем современного мира.

5. Описание университетской жизни осуществляется в том числе при помощи вторичных культурных кодов, роман обычно насыщен аллюзиями.

6. Для произведений данного жанра характерны ирония, самоирония, пародия, нередко доведённая до гротеска. В них часто присутствует некая доля условности: герои поступают так, как не могли бы поступить в другой социальной среде.

7. Писатели исследуют взаимоотношения человека и общества через призму профессиональной принадлежности главного героя и его статуса в профессиональном сообществе.

8. Университетский роман в большой степени отражает соединение в одной среде различных культурных дискурсов.

9. Как отмечают литературные критики, в университетских романах часто встречаются следующие темы: роман между преподавателем и студенткой, интриги в борьбе за должности, академическая свобода ученого в условиях жёстких стандартов, борьба традиционных методов обучения с новыми, защита интеллектуальной собственности, верность собственным ценностям и предательство идеалов.

10. Пространство университетского романа насыщено социокультурными и идеологическими реалиями современного информационного общества.

Важной особенностью университетского романа исследователи называют «сочетание <...> достаточно строгих структурных признаков <...> с некоторой размытостью его жанрового статуса на фоне других, более давних романских разновидностей», что «становится источником необычайной жанровой разветвленности современной университетской прозы, которая подпитывается мощными социокультурными факторами» [Анцыферова 2008, с. 271].

Одним из наиболее ярких произведений жанра университетский роман является *Campus Trilogy / Университетская трилогия* Д. Лоджа (D. Lodge). Сюжет первого романа трилогии *Changing Places: A Tale of Two campuses / Академический обмен* строится на ситуации обмена профессорами британского и американского университетов. Взаимодействие между двумя вымышленными учебными заведениями представлено автором как встреча двух противоположных миров, а главные герои-профессора во многом показаны как антиподы друг друга. Автор использует разные постмодернистские приемы: иронически вписывает в пространство романа аллюзии, реминисценции и даже пародию на викторианский роман Ч. Диккенса *Повесть о двух городах*, что маркируется очевидным сходством названий романов (у Диккенса — *A Tale of Two Cities*, у Лоджа — *A Tale of Two Campuses*), насмешливо обыгрывает реалии 20 века, с иронией представляет подробности организации университетской жизни в Британии и США, причем американская система, по мнению автора, переосмысливает и переворачивает с ног на голову устоявшиеся принципы британской системы [Новикова 2016]. Роману присуща и интердискурсивность: письма, газетные вырезки, сценарий органично вплетены в повествование. Одной из главных тем романа является тема влияния окружающих людей и социальной среды на личность человека. Главные герои, попав в новую чуждую среду, продолжают поиски смысла своей жизни и деятельности, что привносит в произведение элементы экзистенциалистского романа.

Во втором романе трилогии *Small World: An Academic Romance / Мир тесен* автор передает атмосферу научных конференций и ажиотажа, который возникает вокруг желания ученых достичь успеха

в академических кругах. Ведущими приемами в этом романе стали пародия, сатира и гротеск: иронически обыгрываются конференции, путешествия, переживания учеными творческого кризиса, их любовные приключения и нервные срывы. Критики называют этот роман также филологическим, поскольку в нем присутствует много отсылок к литературоведению и лингвистике описываемого периода времени: например, ученый-лингвист Ф. де Соссюр представлен как новатор, его идеи в романе называют смелыми для описываемого этапа развития науки.

Третий роман трилогии *Nice Work / Хорошая работа* соединяет в себе жанры университетского и производственного романа. Третья часть трилогии больше остальных заполнена аллюзиями на английский викторианский роман: в нем можно найти ссылки на роман Э. Гаскелл *Север и юг*, романы Ч. Диккенса *Крошка Доррит* и *Тяжёлые времена*, Ш. Бронте *Джейн Эйр* и *Ширли*, Э. Бронте *Грозовой перевал*, Ч. Кингсли *Элтон Локк* и другие. Эти аллюзии создают определенную атмосферу, в которой работает главная героиня [Новикова 2016].

Писатель переносит ключевые сюжетные линии романа *Север и юг* и других викторианских романов в современный ему контекст конца 20 века. Подобный перенос — это диалогическое взаимодействие, пародийное переосмысление классических произведений с изменением смысловых акцентов, причем ирония и пародия Д. Лоджа направлены именно на современные реалии [Толстых]. Ирония содержится уже в самом названии романа — ‘*nice work*’ является идиоматическим выражением, эквивалентным русским восклицаниям ‘*молодец*’, ‘*отлично!*’, ‘*здорово!*’.

В целом роман построен на контрасте академического мира и мира производства, на противопоставлении двух главных героев — мужчины-руководителя и женщины-ученого, материальной и идеальной реальности. Главные герои романа воплощают разобщенность двух миров английского общества, а также предубежденность, бескомпромиссность и снобизм обеих сторон конфликта. Идея социального примирения находит отражение как в классических романах, так и в произведении Д. Лоджа.

Итак, интертекстуальность в романе представлена следующим образом: на уровне главного лейтмотива произведения; в форме цитат, аллюзий, реминисценций, литературных ассоциаций; с помощью художественного приема *коллаж идей, пастиш*. Интертекстуальность в романе полифункциональна: викторианские романы — это и фон повествования, и «культурные отсылки», и средство характеристики персонажей, и способ металитературной игры с читателем [Толстых].

Структурообразующими компонентами трилогии Д. Лоджа являются следующие элементы: тематический модус и круг общих проблем, сквозные мотивы и идеи, главные герои — литературоведы и преподаватели, бессменные персонажи — Филип Суоллоу и Морис Заппа (которые во втором и третьем романе являются эпизодическими), общее художественное пространство текстов — кампус или даже академическая среда в целом, общие приемы повествования, в частности, пародийный модус и элементы самопародии. Для авторского стиля в этой трилогии характерна фрагментарность: он чередует фрагменты в сценарном стиле (используя настоящие времена) и главы, написанные в технике эпического повествования (маркированные использованием форм прошедшего времени). Подобный контраст призван создавать эффект читательского соучастия в происходящих в романах событиях. Во всех трех романах присутствует прием двойного кодирования: автор сочетает динамичные сюжеты, вызывающие интерес у широкого круга читателей, и разнообразные литературные и литературоведческие аллюзии, которые будут понятны образованному читателю или даже филологу [Масляева].

Тематику *Университетской трилогии* Д. Лодж продолжает развивать в романе *Thinks... / Думают...* В основе сюжета — любовная история университетского профессора, авторитетного ученого в области создания искусственного интеллекта Ралфа Мессенджера и популярной писательницы Хелены Рид. Писатель верен себе: в этом романе он снова использует принципы контраста и двойного кодирования. Два главных героя — полные противоположности: он — учёный, исследователь, преподаватель, она — писательница женских романов, он — Дон Жуан, она — приверженец морали, он — счастливый семьянин (у него — жена и четверо детей), она — одинокая вдова, он — аналитик, она — творческая личность. Первый пласт (или код) романа — это любовная интрига, развитие взаимоотношений влюбленных, сплетни, все, что называют *комедией нравов*.

На более глубоком уровне автор сталкивает два мира, два взгляда на жизнь, два способа мышления. Параллельно он представляет читателю разные подходы к исследованию сознания человека, которые господствовали в науке на протяжении 20 века. Эти приемы помогают автору рассмотреть, с одной стороны, научные вопросы о том, что такое человеческий разум и как он работает, с другой — психологические проблемы взаимопонимания людей с разным восприятием мира.

Автор чередует несколько форм повествования: диктовку или аудиодневник главного героя, фрагменты дневниковых записей главной героини, фрагменты переписки персонажей; кроме того,

он совмещает сценарный стиль (повествование в настоящем времени без комментариев и оценок) и традиционное повествование вездесущего автора. Фрагментарность повествования усиливается за счет включения в пространство романа стилистических пародий на ведущих британских писателей, которые якобы пишут эссе о проблемах сознания. Писатель также пародийно реконструирует литературный прием *поток сознания* (в этом романе — поток сознания мужского и женского персонажей со всеми его различиями в обоих контекстах). Все эти техники позволяют автору показать, что не только наука, но и литература способна дать ответы на различные вопросы, касающиеся способов функционирования сознания человека.

По мнению исследователей творчества Д. Лоджа, его романы обладают определенной двойственностью: с одной стороны, он в значительной мере опирается на литературную традицию: описывает реалии, понятные и легко узнаваемые каждым современным читателем, обращается к аллюзиям на классическую философию и Библию, с другой — активно экспериментирует с текстом: создаёт эффект преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментирует дискурс, следует принципу сквозной контрастности. В целом все эти постмодернистские приемы помогают автору описать лишенный упорядоченности и закономерности реальный мир, полный неразрешимых противоречий [Рогачевская].

Британская писательница З. Смит (Z. Smith) в произведении *On Beauty / О красоте* продолжает традиции англоязычного университетского романа. Как и в романе *Changing Places / Академический обмен* Д. Лоджа (D. Lodge), автор повествует о двух университетских профессорах, являющихся полными противоположностями друг другу — англичанине и американце. Их семьи по сюжету оказываются тесно связаны друг с другом. Взгляды главных героев диаметрально противоположны во всем, однако формально они оба имеют одинаковый профессиональный статус, возраст, семейное положение и даже оба пишут книги на одну тему — о Рембрандте. Общими для обоих профессоров являются и проблемы в личной жизни, и кризис семейных отношений, и профессионально-творческие поиски. Используя прием контрастного противопоставления двух систем жизненных ценностей, писательница размышляет о том, что есть настоящая красота: в музыке, в поэзии, в искусстве в целом, в любви и семейной жизни, в человеческой личности. Роман *О красоте* наполнен аллюзиями и ссылками на произведения литературы, живописи и музыки. Кроме того, он является своего рода подражанием произведению Э. М. Форстера (E. M. Forster) *Howards End / Говардс Энд (Туник Говарда)*: главным мотивом в обоих произведениях является тема нежелания и неспо-

способности представителей разных социальных и этнических групп понять и принять друг друга.

Произведение американской писательницы Ф. Проуз (F. Prose) *Blue Angel / Голубой ангел* посвящено истории отношений немолодого профессора-писателя и его студентки, которая тоже пишет роман. Любовная интрига становится причиной крушения брака и карьеры героя. *Голубой ангел* сочетает в себе черты университетского, филологического, интеллектуального и любовного романа. Литературные критики рассматривают его как сатиру на современное общество и современное образование, которое показано через микромир университетского городка. По словам исследователей, *Голубой ангел* можно назвать романом-ремейком, поскольку он интерпретирует и переосмысливает произведение Г. Манна (H. Mann) *Professor Unrat / Учитель Гнус*, а также поставленный по мотивам этого романа фильм *Голубой ангел* Дж. фон Штернберга в новом контексте современных реалий [Шмелева].

Главный герой — это обобщенный образ современного интеллектуала. Профессор Тед Свенсон сам себя отождествляет с классическим литературным образом учителя Гнуса из романа Г. Манна. Однако автор переосмысливает классический образ главного героя: агрессор произведения Г. Манна у Ф. Проуз становится жертвой собственной студентки, феминистски настроенного преподавательского состава и общественного мнения. Интертекстуальность в данном произведении имеет следующую особенность: «...литературный текст не просто входит в новое произведение, а становится интерпретационным, отражаясь сквозь призму сознания героя» [Шмелева, с. 16]. Можно сказать, что интертекстуальность здесь выполняет функцию психологизации героя. Помимо «Учителя Гнуса» автор вступает в диалог с другими классическими и современными литературными произведениями с целью показать истинную сущность выведенных в романе героев, а не их ложную самоидентификацию. Предполагается, что читатель будет выполнять роль соавтора и сумеет «...расшифровать тексты в нужном для автора контексте» [Шмелева, с. 17].

Таким образом, произведение Ф. Проуз *Голубой ангел* является ярким примером использования приема художественной идентификации, характерного в той или иной мере для всей университетской прозы. Главный герой, будучи интеллектуалом-филологом, в рамках своей профессиональной деятельности постоянно имеет дело со сферой культурных ценностей. В качестве реакции на такую погруженность в многообразные культурные коды, он переосмысливает их, что является для него источником постоянной иронической саморефлексии. В поисках своего «Я», своего места в жизни он отождествляет себя или ощущает «родство» с одним или

несколькими литературными персонажами классических произведений. Вторичные культурные коды, создавая пространство романной реальности, призваны реализовать идеи и художественный замысел писателя, оставляя, однако, простор для разнообразных интерпретаций — читатель входит в диалог как с классикой, так и с новым текстом и создает собственные смыслы.

Роман *Голубой ангел* достаточно типичен для рассматриваемого жанра англоязычной прозы: университетский роман часто является филологическим по сути. Важными особенностями таких университетско-филологических романов являются следующие черты: главным героем таких романов обычно является профессор-филолог, который часто сам пишет романы; автор нередко иронизирует над перегруженностью филолога литературными и литературоведческими знаниями, которыми он зачастую «играет»; роман наполнен описаниями постоянной саморефлексии героев, их отождествления с персонажами прочитанных книг (часто процесс отождествления довольно болезненный). Одним из ярких примеров подобного рода романа является университетско-филологическая трилогия Ф. Рота (Ph. Roth): романы *The Breast / Грудь*, *The Professor of Desire / Профессор желания*, *The Dying Animal / Умиравшее животное*. Попытки находить литературные аналогии для себя и для других людей стали важным элементом формирования личности главного героя. В первой части трилогии главный герой «видит» себя чеховским интеллигентом, во второй части — находится под влиянием произведений Н. В. Гоголя и Ф. Кафки, в третьей — отождествляет себя с отцом Карамазовым из романа Ф. М. Достоевского *Братья Карамазовы* [Бутенина].

Еще одним примером университетско-филологического романа является произведение американского писателя Дж. Евгенидиса (J. Eugenides) *The Marriage Plot / А порою очень грустны*. Главная героиня книги Мадлен изучает теорию литературы в университете и пишет дипломную работу о брачном сюжете в классической английской литературе (*A Marriage Plot in Literature*). Тема ее работы вынесена автором в название романа, поскольку Мадлен пытается исследовать тему счастья в браке не только в теории, но и на практике, в своей личной жизни. (Русскоязычное название романа *А порою очень грустны* — это слова из серии детских книг про девочку Мадлен, которые с детства очень любит главная героиня.) На последнем курсе она записывается на семинар по семиотике, чтобы продолжить поиски себя, а заодно разобраться в современных (и модных среди студентов-интеллектуалов университета) литературных тенденциях. На этом семинаре Мадлен знакомится с таинственным и харизматичным студентом-биологом Леонардом, в которого вскоре влюбляется. Третий главный герой

романа — Митчелл, друг Мадлен, который в нее тайно влюблен. Несмотря на то что все трое молодых людей специализируются в разных областях знаний, их всех объединяет любовь к чтению и обсуждению философских и филологических вопросов. Они активно пользуются своими знаниями и для решения психологических и личных проблем. Так, Мадлен использует книгу Ролана Барта для того, чтобы разобраться в своей влюбленности, а Леонард по той же книге пытается убедить ее в том, что это не любовь. Автор упоминает и ссылается на такое количество философских и литературоведческих произведений, которые читают и обсуждают студенты, чтобы разобраться в своих мыслях и чувствах, что этот роман можно назвать путеводителем по теории постмодернизма. Таким образом, главные герои попадают в классический любовный треугольник, они ищут счастья и понимания в любви.

Окончив университет, каждый из них выбирает свой путь в жизни. Леонард и Мадлен уезжают в город, где Леонард получил работу в биологической лаборатории. Митчелл отправляется в путешествие по миру, чтобы ответить себе на вопросы, которые его всегда интересовали: о смысле жизни, о существовании Бога, об истинной сущности любви. Главным героям приходится переосмысливать все, о чем они размышляли, когда были студентами и увлеклись различными теориями.

Вступив в брак с Леонардом, Мадлен на практике должна ответить на вечные вопросы жизни: в чем смысл брака, при каких условиях он может быть счастливым, может ли любовь выдержать любые испытания. Реальная жизнь — это не теория и не литература, матримониальный сюжет в жизни не всегда заканчивается хорошо. Сам автор иллюстрирует эту мысль цитатой из романа английского писателя викторианской эпохи Э. Троллопа (A. Trollope): главная героиня с небольшим изменением помещает ее в эпиграф своей работы (а переводчик — русскоязычной версией названия романа — *А порою очень грустны*):

There is no happiness in love, except at the end of an English novel (A. Trollope).

The way of true love never works out except at the end of an English novel (The epigraph of Madeleine's final paper).

Романтическая история о любви студентки к своему преподавателю на фоне описания сложных социальных катастроф описана в романе американской писательницы Э. Грейсон (E. Grayson) *Waterloo Station / Вокзал Ватерлоо*. Сумев преодолеть тяготы войны, горечь вынужденной разлуки, героям удается сохранить свое счастье и любовь.

Интересным примером соединения разнородных элементов в одном тексте является роман американской писательницы

Д. Тартт (D. Tartt) *The Secret story / Тайная история*. Жанры университетского и психологического романа соединяются в нем с жанрами массовой литературы — триллера, романа нуар, а также со структурообразующим влиянием античной литературы [Анцыферова 2015]. В центре повествования — группа молодых людей, изучающих древнегреческий язык и античную культуру в небольшом американском колледже. Попытка приобщиться к древним античным ритуалам, увлечение античностью приводит к случайному, а затем и к преднамеренному убийству. С целью осмыслить случившееся главный герой воссоздает в памяти свою студенческую жизнь, развитие отношений с друзьями и любимой девушкой; его исповедь и является основной повествовательной тканью текста. Главным композиционным приемом в романе выбрана ретроспекция. В традициях античной трагедии в тексте звучит идея о неизбежности происходящих событий, идея рока. Автор *Тайной истории* размышляет над такими вопросами: можно ли совершить преступление безнаказанно, могут ли отсроченные во времени удары судьбы быть наказанием за совершенное преступление. Роман насыщен аллюзиями и цитатами из латинских, древнегреческих и других литературных произведений. В целом можно отметить, что писательница использовала прием культурного кодирования произведения: античность в романе играет сюжетообразующую роль и является особым кодом, который изменяет самоидентификацию личности, определяет модель поведения и серию жизненных выборов главных героев.

Роман южноафриканского писателя Дж. М. Кутзее (J. M. Coetzee) *Disgrace / Бесчестье* характеризуется тем, что основные черты жанра университетского романа совмещаются в нем с изображением постколониальных реалий. Основная сюжетная линия довольно характерна для романов данного жанра: любовная история преподавателя и студентки и последующий крах его карьеры. Однако в романе *Бесчестье* автор рассматривает проблемы, специфические именно для его страны: внутреннюю колонизацию, угнетение меньшинств (в новой постколониальной реальности ЮАР национальными меньшинствами являются представители белой расы), а также описывает жизнь сельской глубинки. В романе присутствуют ссылки на роман *Gone with the Wind / Унесенные ветром* М. Митчелл (M. Mitchell), аллюзии на роман *The Trial / Процесс* Ф. Кафки (F. Kafka), переключки с модернистскими текстами [Анцыферова 2009]. Можно сказать, что писатель использовал жанровое пространство университетского романа, чтобы заявить о важных проблемах новых социокультурных реалий: он размышляет о месте человека в социуме, где существуют несколько непримиримых миров, и, соответственно, дискурсов, о стрем-

лении личности к самоутверждению в условиях жестких законов, моральных и идеологических правил и норм. Описывая ситуацию бесчестья, в которой оказался главный герой, писатель задается вопросом: а что же такое для человека честь.

Проблемы этнической идентичности, политической корректности и толерантности поднимаются и в романе *The Human Stain / Людское клеймо* Ф. Рота (Ph. Roth). Главный герой романа — университетский профессор Коулмен Силк, которому уже за 70. Совершенно неожиданно для себя он попадает в абсурдную ситуацию: его обвиняют в расистском высказывании о двух студентках-афроамериканках. Сюжет романа также перекликается с сюжетом романа *Бесчестье* Дж. М. Кутзее: профессора смещают с должности, обвиняют в расизме, он теряет жену, ему не дают наладить личную жизнь, дети отворачиваются от него — та же ситуация бесчестья, потери уважения, ситуация общественного осуждения — «людского клейма». Однако в отличие от главного героя романа *Бесчестье*, Коулмен Силк невиновен, более того, по иронии он сам является светлокожим афроамериканцем, который всю жизнь скрывал свою этническую принадлежность, выдавая себя за еврея, чтобы не подвергаться унижениям и дискриминации.

Композиция романа — нелинейна: эпизоды из жизни главного героя рассказывают о разных периодах его жизни в хронологически случайном порядке. Особенность повествования — в сопоставлении образа главного героя с античными архетипами Пана и Аполлона (сам главный герой является профессором античной литературы). Такая соотнесенность дает возможность писателю попытаться выявить закономерности судьбы (главный герой пытался, но не смог убежать от нее); ответить на такой вопрос: неизбежна ли ответственность человека за предательство своей идентичности, в том числе этнической.

Произведение американского писателя Дж. Уильямса (J. Williams) *Stoner / Стоунер* написано на стыке нескольких жанров: это — университетский, психологический и в большой степени экзистенциалистский роман и этим выделяется на фоне других университетских романов. Писатель рассказывает историю жизни обычного американца из небогатой семьи — Уильяма Стоунера. Он провел детство на ферме, помогая родителям и мечтая вырваться из этого круга. Знакомство с поэзией открывает перед Стоунером красоту и силу художественного слова, и он решает изменить свою судьбу — посвятить себя и свою жизнь литературе и преподаванию в университете. Далее главный герой ведет долгие поиски себя в преподавании, писательстве, личной жизни.

Роману *Стоунер* присущи все характерные жанровые особенности университетского романа. Однако университетская среда

здесь лишь фон для размышлений о смысле жизни обычного человека. Автор посвящает читателя в превратности судьбы Стоунера, заставляет сопереживать его боли и разочарованию, сочувствовать неудачам и потерям. Характер главного героя проработан достаточно глубоко, что позволяет читателю погружаться в его чувства, проследить мотивы его поступков, проживать отдельные эпизоды или даже этапы вместе с персонажем, проецировать различные ситуации на свою жизнь. События 20 века, его войны, бедствия, открытия и модные веяния проносятся мимо Стоунера, ведь он увлечен латинской грамматикой и средневековой поэзией. Он вообще не покидает университетский кампус — настолько он увлечен своей работой. В эпоху социальных потрясений и разочарований лучшее, что может сделать человек — это преданно служить своему делу, а университет — это именно то место, где можно укрыться от внешнего мира.

Роман охватывает всю жизнь человека: развитие его личности, изменение характера в зависимости от событий и обстоятельств, чувства и страсти, которые им овладевали и откладывали отпечаток на его восприятие мира. Все это дает возможность читателю проследить определенные закономерности жизни обыкновенного человека, задуматься о смысле его существования в разных ипостасях: в профессиональной деятельности, в сфере чувств и привязанностей, в отношениях с самим собой. Размышления о жизненном пути персонажа невольно наводят читателя на вопросы, обращенные к самому себе: а так ли я живу, об этом ли я мечтал, а нужно ли мне все то, чем я наполнил свою жизнь, а не поздно ли все изменить. Недаром переводчик романа на французский язык писательница Анна Гавальда написала: «Стоунер — это я». Можно добавить: Стоунер — это каждый из нас.

Роман американского писателя Т. Вулфа (Т. Wolfe) *Moi, Charlotte Simmons / Я — Шарлотта Симмонс* может служить справочником американской системы образования. Автор романа прожил довольно продолжительное время в одном из американских университетских кампусов для изучения специфики обучения и образа жизни преподавателей и студентов. Читая роман, мы узнаем, что при кажущейся свободе на самом деле университетская система администрирования очень строгая, даже жесткая. Студенты по результатам посещения занятий и успеваемости в конце каждого семестра получают аттестационный лист, где указывается количество набранных баллов по каждому предмету. Этот лист высылается и студентам, и их родителям, причем низкий балл может служить поводом для отчисления. Тем самым автор развенчивает сложившийся стереотип о вольности студенческой жизни в американских вузах. Кроме того, в романе показана социальная дифференциация

студентов, среди которых выделяется группа «золотой молодежи», чья учеба оплачена состоятельными родителями. Они ведут гламурный образ жизни, большую часть времени посвящая вечеринкам и увеселительным мероприятиям. Есть также группа студентов, главная задача которых заключается в спортивных достижениях, они защищают честь университета на спортивных состязаниях разного уровня. Им зачастую прощаются пробелы в образовании, но соответствующие баллы все же приходится зарабатывать. Показана и собственно учащаяся группа студентов, которые практически все время проводят на лекциях и занятиях, в библиотеках, пишут научные работы, участвуют в проектах. Главная героиня этого романа, студентка-отличница, приезжает в кампус из провинции, где ей по результатам успешной учебы в школе удалось получить грант на бесплатное обучение в таком престижном университете. Она считает себя умной, независимой, во многих аспектах лучше других студентов, на которых она смотрит свысока. Ее глазами мы видим пороки остальных студентов и недостатки американской системы образования в целом. Впервые уехав из родного дома и расставшись с родителями, Шарлотта оказывается в новом, далеко не всегда приветливом окружении, впервые сталкивается с проблемой выбора между праздным образом жизни и кропотливым трудом, впервые влюбляется, впервые переживает горечь предательства и обмана. Несмотря на все сложности самостоятельной жизни, ей удается их преодолеть, встретить настоящую дружбу и правильно определить свой путь. В романе преобладает сатирический модус: сатира и ирония касается как университетской жизни, так и распространённых типов студентов. В ходе повествования читатель постепенно понимает, что сама главная героиня тоже не лишена недостатков, что ее претензии к окружающим лишены основания. Главный конфликт романа — это конфликт между желанием соответствовать определенной социальной роли, ожиданиям окружающих и нормам поведения, с одной стороны, и потребностью личности в самоидентификации и самореализации — с другой.

Нужно отметить, что в университетском англоязычном романе последних десятилетий расширяется диапазон форм и модусов повествования. Роман американской писательницы Дж. Смайли (J. Smiley) *Moo / Муу* — это роман-хроника, бытописание о жизни сельскохозяйственного университета в маленьком городке на Среднем Западе США, наполненный иронией и сатирой на американское общество. Роман *The Lecturer's Tale / Рассказ лектора* Дж. Хайнса (J. Hynes) также посвящен жизни вымышленного университета на Среднем Западе. Однако здесь пародия и сатира приобретают оттенок черного юмора, гротеска и даже фантазмагии: автор пародирует современный научный мир, в котором слепое

следование модным научным веяниям, приверженность постмодернистскому дискурсу, политкорректность и феминистические взгляды важнее профессиональной компетентности, интеллектуальности и творческих достижений ученых-преподавателей. Роман заполнен аллюзиями, цитатами, символами и метафорами. Можно даже сказать, что главный герой в этом романе воплощает словесное искусство, образ университета — это метафора современного общества, а роман в целом — это своего рода антиутопия, то есть предупреждение о том, каким может стать университет в ближайшем будущем, если все современные тенденции сохранятся. Произведение британского писателя Дж. Коу (J. Coe) *A Touch of Love / Прикосновение любви* также является сатирической разновидностью университетской прозы. Автор касается важнейших проблем современной Британии, обращая особое внимание на отношение самих британцев к этим проблемам. Иронический модус повествования позволяет писателю, кроме прочего, коснуться экзистенциалистской темы отчужденности и одиночества личности в обществе, высказать мысль о незаинтересованности и равнодушии большинства людей к проблемам и страданиям других. Австралийский писатель М. Уилдинг (M. Wilding) своему роману *Academia Nuts / Университетские шишки* вполне осознанно придает черты фарса: это комедия-преувеличение, в которой действуют архетипичные персонажи, а ситуации университетской жизни доведены до абсурда. Сатира и пародия на университетское общество во многом может быть перенесена и на современное общество в целом. Роман канадского писателя Р. Дэвиса (W. R. Davies) *The Rebel Angels / Мятельные ангелы* написан на стыке нескольких жанров: университетский роман, психологический роман, детектив, любовная история. Роман интересен еще и тем, что автор наполняет его множеством библейских, фольклорных и других аллюзий, цитат и отсылок, а яркие, колоритные и тщательно выписанные персонажи также можно назвать мифологическими архетипами. Роман американского писателя Майкла Шейбона (M. Chabon) *Wonder boys / Вундеркинды* интересен выбором формы повествования — это роман о написании романа *Вундеркинды*, над которым работает главный герой — университетский профессор и писатель. Это яркий пример постмодернистской саморефлексии писателей: они часто иронизируют над своим не всегда удачным опытом творчества, писательской работой, поисками вдохновения.

Критики справедливо отмечают, что к началу 21 века университетская проза все больше приобретает детективный уклон. В этой связи можно назвать множество произведений: *Death in a Delphi Seminar: A Postmodern Mystery / Смерть на семинаре: постмодернистская тайна* Н. Холланда (N. Holland); *A Little Class On Murder / Се-*

минар по убийству К. Дж. Харт (C. G. Hart); *Literary Murder / Литературное убийство* Б. Гур (B. Gur); *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror / Издай и умри: три повести о постоянной должности и ужасе* Дж. Хайнса (J. Hynes); *One Dead Dean / Один мертвый декан* Б. Крайдера (B. Crider) и другие [Анцыферова 2008].

Исследователи называют несколько причин подобной тенденции, однако можно уверенно утверждать, что писатели, работающие в этом жанре, стремятся сочетать серьезные темы, например, о конфликте личности и социума, разнообразные постмодернистские приемы и модусы повествования с развлекательными сюжетами, характерными для массовой литературы (то есть используют прием двойного кодирования), для того чтобы сделать свои произведения интересными и понятными широкому кругу читателей, и в то же время глубокими по содержанию, насыщенными историческими и литературными аллюзиями, которые под силу декодировать только высокообразованным читателям.

Таким образом, рассмотрев наиболее значимые произведения жанра *университетский роман*, можно сделать вывод, что пространство данного жанра оказалось довольно востребованным и во многих аспектах оптимальным для моделирования важнейших проблем, конфликтов, тенденций и противоречий информационного общества и современного мира в целом. По мнению исследователей, университетский роман — это тот жанр, в рамках которого возможен онтологический диалог с читателем, предметом которого становится комплекс важнейших проблем бытия, отражаемый через призму литературы [Белоглазова]. С другой стороны, в художественном пространстве университетского романа наиболее органично существуют и «работают» сатира, ирония, пародия и особенно продуктивно используются различные формы и виды интертекстуальности: литературные и литературоведческие аллюзии, ремейки, а также интердискурсивность, интерсемиотичность. Можно сказать, что художественная литература в университетском филологическом романе становится действующим лицом. И, наконец, художественный мир университетского романа позволяет авторам в полной мере воплотить все основные идеи и тенденции современной постмодернистской прозы.

Библиографический список

1. Алиева Х. И. Особенности жанра экзистенциалистского романа в английской литературе / Х. И. Алиева // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. — 2011. — № 2 (6). — С. 61–64.
2. Анцыферова О. Университетский роман: жизнь и законы жанра / О. Анцыферова // Вопр. лит. — 2008. — Вып. 4. — С. 264–295.
3. Анцыферова О. Ю. Университетский роман Дж. М. Кутзее: постколониальная модификация жанра / О. Ю. Анцыферова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2009. — № 1. — С. 72–78.
4. Анцыферова О. Ю. Университетский роман: парадоксы жанровой номенклатуры / О. Ю. Анцыферова // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2010. — № 1. — С. 3–8.
5. Анцыферова О. Ю. Античный код в университетском романе Донны Тартт «Тайная история» / О. Ю. Анцыферова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2015. — № 2 (2). — С. 22–27.
6. Ахманов О. Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. Ю. Ахманов. — Казань, 2011. — 21 с.
7. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. — М. : Советская энциклопедия, 1966. — 608 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1994. — 616 с.
9. Барт Р. S/Z : пер. с фр. / Р. Барт ; под ред. Г. К. Косикова. — 2-е изд., испр. — М. : Эдиториал, УРСС, 2001. — 232 с.
10. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — 504 с.
11. Безбородникова Е. В. Интердискурсивные включения в романе И. Макьюэна «Суббота» [Электронный ресурс] / Е. В. Безбородникова // Огарев-online. — 2016. — № 17. — Режим доступа : <http://journal.mtsu.ru/arts/interdiskursivnye-vklyucheniya-v-romane-i-makyuena-subbota> (дата обращения 15.10.2017).
12. Белоглазова В. А. Особенности современного онтологического диалога между литературой и человеком: по роману Джеймса Хайнса “Рассказ лектора” : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / В. А. Белоглазова. — Нижний Новгород, 2007. — 224 с.
13. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции = Simulacra et simulation / Ж. Бодрийяр ; пер. А. Качалова. — М. : Рипол-классик, 2015. — 240 с.
14. Боров Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Боров. — М. : Искусство, 1970. — 231 с.
15. Бочкарева Н. С. Экфрастический дискурс в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. — 2013. — № 1 (21). — С. 140–145.

16. Бронич М. К. Правда и вымысел в романе Пола Остера «Невидимое»: американская и европейская традиции / М. К. Бронич // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2015. — № 2 (2). — С. 45–50.
17. Бутенина Е. М. Самоидентификации с героями русской классики в университетско-филологической трилогии Филипа Рота / Е. М. Бутенина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — 2016. — № 2. — С. 4–13.
18. Вдовенко Т. А. Образ нарратора в англоязычной прозе XX–XXI века / Т. А. Вдовенко // Наукові записки. Серія Філологічна. — 2013. — № 39. — С. 134–135.
19. Вербицкая М. В. Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка) / М. В. Вербицкая. — М. : Изд-во Московского университета, 2000. — 220 с.
20. Воронкова Е. И. Особенности реалистического восприятия мира в романах Д. Лоджа 1990–2000-х годов / Е. И. Воронкова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2012. — № 5 (1). — С. 282–286.
21. Горбунова О. В. Роль памяти в формировании национальной идентичности в романе Дж. Барнса «Англия, Англия» / О. В. Горбунова // Известия Саратовского университета. — 2010. — № 10. — Серия : филология, журналистика. — Вып. 1. — С. 51–57.
22. Городницкий Е. А. Эксфрасис в структуре литературного произведения: изобразительная и нарративная функции / Е. А. Городницкий // Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». — 2014. — № 2 (8). — С. 13–18.
23. Груздева Е. А. Социально-политические реалии США рубежа XX–XXI вв. в романе Дж. Франзена «Свобода» / Е. А. Груздева // Филология и культура. — 2014. — № 3 (37). — С. 148–152.
24. Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста / И. В. Гюббенет. — М. : Изд-во МГУ, 1991. — 205 с.
25. Джумайло О. А. Экзистенциальный опыт и границы литературной саморефлексии в романе М. Эмиса «Записки о Рейчел» / О. А. Джумайло // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. — 2012. — № 3. — С. 233–238.
26. Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений. В 6 т. Т. 2 / Н. А. Добролюбов. — М. : Худож. лит., 1935. — 768 с.
27. Жук А. Д. Трансформация жанра оды в английской, немецкой и французской литературах последней четверти 18 века и в 19 веке : монография / А. Д. Жук. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2013. — 288 с.
28. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. — 255 с.
29. Ищенко Е. Н. Эксфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Тартт «Щегол» / Е. Н. Ищенко, М. К. Попова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — Серия: Филология, педагогика, психология. — 2016. — № 2. — С. 66–73.

30. Казначеев С. М. Новый реализм: очередное возрождение метода / С. М. Казначеев // Гуманитарный вектор. — 2011. — № 4 (28). — С. 91–95.
31. Карасик О. Б. К вопросу о мультикультурализме в современной литературе США / О. Б. Карасик // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. — 2009. — № 4. — С. 218–221.
32. Карасик О. Б. О Холокосте средствами постмодернизма (Романы Дж. С. Фоера «Полная иллюминация» и Н. Краусс «Хроники любви») / О. Б. Карасик // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2013. — № 2, т. 15. — С. 181–186.
33. Карслиева Д. К. Своеобразие традиционной формы в «Нью-Йоркской трилогии» Пола Остера / Д. К. Карслиева // Вестник ВолГУ. — 2011. — Сер. 8, вып. 10. — С. 109–114.
34. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. — М. : Сов. энцикл., 1966. — 376 с.
35. Клинг О. Топоэксфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О. Клинг // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М. : Изд-во «МИК», 2002. — С. 97–110.
36. Корнеева Т. А. Языковые реализации особенностей национальной картины мира в художественном тексте (на материале романов Э. Тан) : дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Корнеева. — Кемерово, 2009. — 192 с.
37. Королева О. А. К проблеме национального литературного характера в английском постмодернистском романе / О. А. Королева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2015. — № 2 (2). — С. 112–116.
38. Краткая литературная энциклопедия. — М. : Сов. энцикл. — Т. 6, 1971. — 1040 стб.
39. Крупчанов Л. М. Теория литературы : учебник / Л. М. Крупчанов. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2012. — 360 с.
40. Ливергант А. Я. Парадоксы пародии / А. Я. Ливергант // Англо-американская литературная пародия. («То, чего не было») : сборник / сост. А. Я. Ливергант. — М. : Радуга, 1983. — С. 9–66.
41. Локшина С. М. Краткий словарь иностранных слов / С. М. Локшина. — М. : Русский язык, 1988. — 632 с.
42. Ломакина И. Н. Америка как симулякр (на материале романов Д. Делилло) / И. Н. Ломакина // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». — 2013. — № 2, т. 26 (65). — С. 461–466.
43. Лушникова Г. И. Когнитивные и лингвостилистические особенности англоязычной литературной пародии / Г. И. Лушникова. — Кемерово : Кузбассвузиздат, 2008. — 215 с.
44. Лушникова Г. И. Когнитивные и лингвостилистические особенности литературной пародии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Г. И. Лушникова. — Кемерово, 2010. — 43 с.
45. Лушникова Г. И. Специфика фокализации в романе The Help К. Стокетт / Г. И. Лушникова, Е. В. Герасименко // Концепт и культура: ди-

- алоговое пространство культуры: языковая личность. Текст. Дискурс : материалы VI международной научной конференции (Кемерово, Ялта, 25–27 сент. 2016 г.). — Ялта : [РИО ГПА], 2016. — С. 364–369.
46. Мавликаева Е. А. Принцип «точки зрения» и своеобразие полифонии в романе И. Макьюэна «Искушение» / Е. А. Мавликаева, Б. М. Прокурнин // *Мировая литература в контексте культуры*. — 2009. — № 4. — С. 175–177.
 47. Масляева О. Ю. Поэтика трилогии Дэвида Лоджа: романы “Академический обмен”, “Мир тесен”, “Прекрасная работа” : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. Ю. Масляева ; Нижегород. гос. пед. ун-т. — Нижний Новгород, 2002. — 20 с.
 48. Минералова И. Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма : учеб. пособ. / И. Г. Минералова. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2016. — 256 с.
 49. Мисник М. Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / М. Ф. Мисник. — Иркутск, 2006. — 159 с.
 50. Наумова О. А. «Крушение Британского музея» Дэвида Лоджа: как все начиналось / О. А. Наумова // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. — 2010. — № 2, т. 1. — С. 140–145.
 51. Невский Б. Что такое мэшап? Как зомби оказались в романе Джейн Остин [Электронный ресурс] / Б. Невский // *Мир фантастики*. — Режим доступа: <https://www.mirf.ru/worlds/chto-takoe-mashup> (дата обращения 15.10.2017).
 52. Никольский Е. В. Семейная хроника: проблемы истории и теории / Е. В. Никольский // *Вестник Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля. Серия: Филологические науки*. — 2013. — № 2 (6). — С. 52–64.
 53. Новикова В. Г. «Пространство времени» в романе Мартина Эмиса «Стрела времени, или Природа преступления» / В. Г. Новикова // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. — 2010. — № 3 (1). — С. 312–316.
 54. Новикова В. Ю. «Университетская трилогия» Д. Лоджа в русле постмодернистской интертекстуальной традиции / В. Ю. Новикова // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. — 2016. — № 9–2. — С. 24–26.
 55. Олизько Н. С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса (на материале произведений Дж. Барта) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Н. С. Олизько. — Челябинск, 2002. — 27 с.
 56. Павлова О. А. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. А. Павлова. — М., 2012. — 20 с.
 57. Палкевич О. Я. Ироническая картина мира / О. Я. Палкевич // *Материалы V регионального научного семинара по проблемам систематики языка и речевой деятельности*. — Иркутск : ИГЛУ, 2002. — С.108–111.

58. Палкевич О. Я. Человек ироничный: Ирония как один из эгоцентрических феноменов / О. Я. Палкевич // Антропологическая лингвистика. Концепты. Категории : коллективная монография / ред. и общ. науч. рук. Ю. М. Малинович. — М. ; Иркутск : ИГЛУ, 2003. — С. 168–195.
59. Перевезенцева А. Ю. Жанровое своеобразие исторических романов Мэри Рено 50-х — 80-х гг. XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / А. Ю. Перевезенцева. — Нижний Новгород, 2011. — 24 с.
60. Плотникова С. Н. Комический дискурс / С. Н. Плотникова // Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении : сб. науч. тр. — Волгоград : Перемена, 2003. — С. 162–172.
61. Поршнева А. С. Emigrantenroman (эмигрантский роман) как жанровая номинация в творчестве Э. М. Ремарка / А. С. Поршнева // Дергачевские чтения — 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. — Екатеринбург, 2009. — Т. 2. — С. 353–358.
62. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. — М., 2002. — 212 с.
63. Рогачевская М. С. Дискурс «традиции» и «потока сознания» в романах Д. Лоджа «Терапия» и «Думают...» / М. С. Рогачевская // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки. — 2009. — № 1. — С. 115–121.
64. Ромаданов М. С. Концепция пародии М. Брэдбери и ее реализация в романе «В Эрмитаж!» / М. С. Ромаданов // Вестник Пермского университета. — 2014. — № 4 (28). — С. 200–205.
65. Сатюкова Е. Г. Феномен «английскость» в творчестве Г. Свифта : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. Г. Сатюкова. — Екатеринбург, 2012. — 22 с.
66. Синельникова Л. Н. Жизнь текста или текст жизни. Т.3. Образовательные проблемы в контексте гуманитарной и коммуникативной культуры. Связи с общественностью (Паблик рилейшнз) / Л. Н. Синельникова. — Луганск : Знание, 2005. — 456 с.
67. Словарь литературоведческих терминов. — М. : Просвещение, 1974. — 509 с.
68. Солганик Г. Я. Стилистика текста : учеб. пособие / Г. Я. Солганик. — 11-е изд., стер. — М. : Флинта : Наука, 2015. — 256 с.
69. Стовба А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. XX — н. XXI в. / А. С. Стовба // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. — 2013. — № 1048. Сер.: Філологія. — Вип. 67. — С. 191–196.
70. Струкова Е. А. Мультикультурализм и постколониальная тематика в литературном процессе. История и творчество — магистральные темы англоязычного мультикультурного романа / Е. А. Струкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 7(49), ч. 1. — С. 175–178.
71. Сысоева Ю. Н. формы художественной рецепции философии А. Камю в романе Дж. Барнса «Предчувствие конца» / Ю. Н. Сысоева // Из-

- вестия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2015. — № 8 (103). — С. 162–165.
72. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. — М. : Слово/Slovo, 2000. — 624 с.
 73. Толкачев С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / С. П. Толкачев. — М., 2003. — 56 с.
 74. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. А. Толстых. — М., 2008. — 24 с.
 75. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
 76. Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Л. Ф. Хабибуллина. — Самара, 2010. — 39 с.
 77. Хабибуллина Л. Ф. Концепции мультикультурного пространства в романе Дж. Евгенидиса «Средний пол» / Л. Ф. Хабибуллина, А. А. Виноградова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2015. — № 4(32). — С. 135–141.
 78. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С. 235–240.
 79. Хлыбова Н. А. Постмодернистический концепт в литературе и литературоведении / Н. А. Хлыбова // Культура народов Причерноморья. — 2010. — № 196, т. 1. — С. 80–85.
 80. Царева Е. В. Традиции философской прозы Д. Дидро в романе М. Брэдли «В Эрмитаж!» / Е. В. Царева // Вестник МГОУ. Сер. «Русская филология». — 2010. — № 4. — С. 110–113.
 81. Шанина Ю. А. Мифопоэтика романа Г. Свифта «Земля воды» / Ю. А. Шанина // Российский гуманитарный журнал. — 2013. — Т. 2, № 1. — С. 65–76.
 82. Шанина Ю. А. Обряды перехода и экзистенциальная проблематика в английском романе последней трети XX века / Ю. А. Шанина // Вестник Башкирского университета. — 2014. — Т. 19, № 1. — С. 121–131.
 83. Шанина Ю. А. Экзистенциальная проблематика в романе И. Макьюэна «Амстердам» [Электронный ресурс] / Ю. А. Шанина // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по матер. XXX междунар. науч.-практ. конф. (Россия, г. Новосибирск, 25 ноября 2013 г.). — Новосибирск : СибАК, 2013. — № 11 (30). — Режим доступа: <https://sibac.info/conf/philolog/xxx/35109>(дата обращения 15.10.2017).
 84. Шарифова С. Ш. Современные тенденции развития романа и их влияние на жанровое смешение / С. Ш. Шарифова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2011. — № 2 (5), т. 13. — С. 1236–1245.
 85. Шарифова С. Ш. Понятие, механизмы и формы жанрового смешения в современной романистике [Электронный ресурс] / С. Ш. Шарифова

- фо́ва // *Филологические науки*. — 2005. — С. 5–18. — Режим доступа : <http://1aua.ru/paper/art-63422.php>(дата обращения 15.10.2017).
86. Шмелева Н. В. *Художественные принципы идентификации героя в романе Ф. Проуз “Голубой ангел”* : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Н. В. Шмелева. — Нижний Новгород, 2010. — 21 с.
 87. Шубина А. В. *Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда* : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 [Электронный ресурс] / А. В. Шубина. — СПб., 2009. — 183 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com>(дата обращения 15.10.2017).
 88. Щепачева И. В. *Образы реальных личностей в романах П. Эверетта / И. В. Щепачева* // *Филология и культура*. — 2013. — № 1 (31). — С. 175–177.
 89. Эсалнек А. Я. *Теория литературы : учеб. пособие / А. Я. Эсалнек*. — М. : Флинта : Наука, 2010. — 208 с.
 90. Яницкий Л. *Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре / Л. Яницкий* // *Критика и семиотика*. — Кемерово : КемГУ. 2000. — Вып. 1/2. — С. 170–174.
 91. Янкелевич В. *Ирония. Прощение* : [пер. с фр.] / В. Янкелевич. — М. : Республика, 2004. — 335 с.
 92. Янушкевич А. С. *Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо — Гофман — Гоголь / А. С. Янушкевич* // *Вестник ТГУ*. — 2008. — № 2 (3). — С. 63–81.
 93. Bentley N. *Contemporary British Fiction: Edinburgh Critical Guides / N. Bentley*. — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. — 264 p.
 94. Dell K. *The Family Novel in North America from Post — war to Post — Millennium : A Study in Genre / Kerstin Dell*. — VDM Verlag, 2008. — 248 p.
 95. Hutcheon L. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms / L. Hutcheon*. — Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2000. — 168 p.
 96. Leech G. N. *Style in fiction / G. N. Leech, M. H. Short*. — London ; New York, 1994. — 402 p.
 97. *Longman Dictionary of English Language and Culture*. — England : Longman, 1999. — 1568 p.
 98. Lodge D. *Exiles in a Small World* [Электронный ресурс] / D. Lodge // *The Guardian*. — 2004. — May 8. — Режим доступа: <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,1211200,00.html>(дата обращения 10.10.2017).
 99. Lu Y.-L. *The family Novel. Toward a generic definition / Y.-L. Lu*. — New York : Peter Lang Publishing Ins., 1992. — 221 p.
 100. Wagner H. P. *A History of British, Irish and American Literature / H. P. Wagner*. — Trier, 2010. — 579 p.

Список художественных произведений

1. Ackroyd P. Hawksmoor / P. Ackroyd. — London : Penguin, 1993. — 288 p.
2. Ackroyd P. The Trial of Elizabeth Cree / P. Ackroyd. — London : Vintage, 1995. — 288 p.
3. Ahern C. The Gift / C. Ahern. — New York : HarperCollins, 2009. — 305 p.
4. Ahern C. If you Could See Me / C. Ahern. — London : Penguin Books, 2007. — 410 p.
5. Ahern C. Where the Rainbows End / C. Ahern. — New York : Harper Collins, 2005. — 592 p.
6. Albom M. The Five People You Meet in Heaven / M. Albom. — New York : Hyperion, 2003. — 196 p.
7. Alcock V. The Rivals / V. Alcock // Sweet and Sour. A Collection of Stories for Pleasure and Learning by A. Mignani. — Genoa : Canterbury, 2001. — P. 33–49.
8. Amis M. House of Meetings / M. Amis. — New York : Vintage, 2008. — 256 p.
9. Amis M. Time's Arrow or the Nature of the Offence / M. Amis. — New York : Vintage, 1992. — 176 p.
10. Amis M. The Pregnant Widow / M. Amis. — New York : Vintage, 2011. — 384 p.
11. Amis M. The Rachel Papers / M. Amis. — London : Vintage Classics, 2007. — 224 p.
12. Amis M. The Zone of Interest / M. Amis. — New York : Vintage, 2015. — 320 p.
13. Atkinson K. Behind the Scenes at the Museum / K. Atkinson. — New York : Picador, 1997. — 332 p.
14. Atkinson K. Life after Life / K. Atkinson. — New New York : Back Bay Books, 2014. — 560 p.
15. Atwood M. The Blind Assassin / M. Atwood. — New York : Anchor, 2001. — 521 p.
16. Auster P. Invisible / P. Auster. — London : Faber & Faber, 2010. — 320 p.
17. Auster P. The New York Trilogy / P. Auster. — London : Faber & Faber, 2011. — 320 p.
18. Bach R. Part-Time Angels / R. Bach. — Charleston : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. — 426 p.
19. Banks I. The Bridge / I. Banks. — London : Abacus, 2013. — 400 p.
20. Banks I. The Wasp Factory / I. Banks. — London : Abacus, 2013. — 256 p.
21. Banks I. Walking On Glass / I. Banks. — London : Abacus, 2013. — 352 p.
22. Barnes J. A History of the World in 10 Chapters / J. Barnes. — New York : Vintage/Random, 1989. — 317 p.
23. Barnes J. Arthur & George / J. Barnes. — London : Vintage, 2006. — 512 p.
24. Barnes J. England, England / J. Barnes. — London : Vintage, 2008. — 272 p.
25. Barnes J. Flaubert's Parrot / J. Barnes. — London : Vintage, 2009. — 192 p.
26. Barnes J. The Sense of an Ending / J. Barnes. — New York : Vintage Books, 2012. — 163 p.

27. Bowling H. *That Summer in Eagle Street* / H. Bowling. — London : Headline Book Publishing, 1995. — 535 p.
28. Boyd W. *Any Human Heart* / W. Boyd. — London : Penguin Books Ltd, 2009. — 504 p.
29. Bradbury M. S. *To the Hermitage* / M. S. Bradbury. — New York : Picador, 2012. — 528 p.
30. Burgess A. A. *Clockwork Orange* / A. A. Burgess. — New York : W. W. Norton & Company, 1995. — 213 p.
31. Byatt A. S. *Possession: A Romance* / A. S. Byatt. — New York : Vintage, 1991. — 576 p.
32. Byatt A. S. *The Children's Book* / A. S. Byatt. — New York : Vintage, 2010. — 896 p.
33. Callaghan M. R. *Emigrant Dreams* / M. R. Callaghan. — Dublin : Poolbeg Press, 1996. — 298 p.
34. le Carré J. *The Russia House* / le Carré J. — New York : Scribner, 2004. — 368 p.
35. Carroll J. *The Land of Laughs* / J. Carroll. — New York : TOR, 2001. — 256 p.
36. Child J. *My Life in France* / J. Child, A. Prud'homme. — New York : Anchor Books, 2007. — 352 p.
37. Christie A. *The Labours of Hercules. Selected Stories* / A. Christie. — M. : Raduga Publishes, 1983. — 368 p.
38. Clarke S. *Jonathan Strange & Mr. Norrell* / S. Clarke. — London : Bloomsbury Paperbacks, 2015. — 1024 p.
39. Coe J. *A Touch of Love* / J. Coe. — London : Penguin, 2008. — 240 p.
40. Coe J. *The Closed Circle* / J. Coe. — London : Penguin, 2008. — 448 p.
41. Coe J. *The Rotters' Club* / J. Coe. — London : Penguin Books Ltd, 2002. — 416 p.
42. Coe J. *What a Carve Up!* / J. Coe. — London : Vintage, 1996. — 512 p.
43. Coetzee J. M. *Disgrace* / J. M. Coetzee. — New York : Penguin Books, 2000. — 220 p.
44. Coetzee J. M. *Foe* / J. M. Coetzee. — London : Penguin, 2010. — 160 p.
45. Coetzee J. M. *The Master of Petersburg* / J. M. Coetzee. — London : Vintage, 2004. — 256 p.
46. Croft A. *Ghost Writer* / A. Croft. — Nottingham : Five Leaves Publication, 2008. — 82 p.
47. Croft A. *Three Men on the Metro* / A. Croft , W. N. Herbert, P. Summers. — Nottingham : Five Leaves Publication, 2009. — 121 p.
48. Cunningham M. *Flesh and Blood* / M. Cunningham. — New York : Picador, 2007. — 466 p.
49. Cunningham M. *The Hours* / M. Cunningham. — New York : Picador, 2000. — 240 p.
50. Dahl R. *Mrs Bixby and the Colonel's Coat* / R. Dahl // Sweet and Sour. A. Collection of Stories for Pleasure and Learning by A. Mignani. — Genoa : Canterbury, 2001. — P. 127–152.
51. Deaver J. *The Blue Nowhere* / J. Deaver. — New York : Pocket Books, 2016. — 528 p.
52. Deaver J. *The Broken Window* / J. Deaver. — New York : Simon & Schuster, 2008. — 417 p.

53. DeLillo D. *White Noise* / D. DeLillo. — London : Picador, 2011. — 384 p.
54. Dick Ph. *The Man in the High Castle* / Ph. Dick. — New York : Mariner Books, 2012. — 288 p.
55. Doctorow E. L. *Ragtime* / E. L. Doctorow. — New York : Random House Trade Paperbacks, 2007. — 336 p.
56. Eugenides J. *Middlesex* / J. Eugenides. — New York : Picador, 2002. — 544 p.
57. Eugenides J. *The Marriage Plot* / J. Eugenides. — New York : Picador, 2012. — 416 p.
58. Everett P. *I am Not Sidney Poitier* / P. Everett. — Minneapolis : Graywolf Press, 2009. — 234 p.
59. Faulks S. *Birdsong* / S. Faulks. — New York : Vintage, 1997. — 496 p.
60. Filding H. *Olivia Joules and the Overactive Imagination* / H. Filding. — London : Penguin Books, 2004. — 344 p.
61. Flanagan R. *The Narrow Road to the Deep North* / R. Flanagan. — New York : Vintage, 2015. — 416 p.
62. Foer J. S. *Everything is Illuminated* / J. S. Foer. — New York : Harper Perennial, 2003. — 276 p.
63. Ford R. *Independence Day* / R. Ford. — London : Bloomsbury Publishing PLC, 2006. — 464 p.
64. Franzen J. *Freedom* / J. Franzen. — London : Fourth Estate, 2017. — 570 p.
65. Franzen J. *Purity* / J. Franzen — London : Fourth Estate, 2015. — 576 p.
66. Franzen J. *The Corrections* / J. Franzen. — New York : Picador, 2002. — 576 p.
67. Garner J. *Politically Correct Bedtime Stories* / J. Garner // *Politically Correct Bedtime Stories. Modern Tales for Our Life and Times.* — New York : Macmillan Publishing Company, 1994. — P.
68. Gilbert E. *Eat, Pray, Love* / E. Gilbert. — New York : Penguin Books, 2006. — 445 p.
69. Greeley A. M. *Contract with an Angel* / A. M. Greeley. — New York : Hyperion, 1999. — 370 p.
70. Greene Gr. *Monsignor Quixote* / Gr. Greene. — London : Penguin Books, 1983. — 256 p.
71. Green J. *The Love Verb* / J. Green. — New York : Penguin Books, 2010. — 405 p.
72. Grisham J. *The Summons* / J. Grisham. — New York : Penguin Books, 2002. — 373 p.
73. Hartley L. P. *The Go-Between* / L. P. Hartley. — London : Penguin Classics, 2004. — 336 p.
74. Hosseini Kh. *And the Mountains Echoed* / Kh. Hosseini. — London : Bloomsbury Paperbacks, 2014. — 480 p.
75. Hosseini Kh. *A Thousand Splendid Suns* / Kh. Hosseini. — New York : Riverhead Books, 2008. — 432 p.
76. Hosseini Kh. *The Kite Runner* / Kh. Hosseini. — New York : Riverhead Books, 2013. — 400 p.
77. Howard P. *The Orange Mocha-Chip Frappuccino Years* / P. Howard, R. O'Carroll-Kelly. — Dublin : The O'Brian Press, 2003. — 206 p.

78. Hynes J. *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror* / J. Hynes. — New York : Picador, 1998. — 338 p.
79. Hynes J. *The Lecturer's Tale* / J. Hynes. — New York : Picador, 2002. — 400 p.
80. Irving J. *The World According to Garp* / J. Irving. — New York ; Toronto : Ballantine Books, 1990. — 624 p.
81. Ishiguro K. *Never Let Me Go* / K. Ishiguro. — New York ; London : Vintage, 2006. — 288 p.
82. Ishiguro K. *The Remains of the Day* / K. Ishiguro. — London : Faber & Faber, 2010. — 272 p.
83. Ishiguro K. *The Unconsoled* / K. Ishiguro. — New York : Vintage, 1996. — 535 p.
84. Jio S. *Blackberry Winter* / S. Jio. — London : Plume, 2012. — 290 p.
85. King S. *11/22/63* / S. King. — New York : Pocket Books, 2016. — 1120 p.
86. King S. *The Long Walk* / S. King. — New York : Pocket Books, 2016. — 400 p.
87. Kinsella S. *Mini Shopaholic* / S. Kinsella. — London : Black Swan, 2010. — 462 p.
88. Kinsella S. *Twenties Girl* / S. Kinsella. — London : Black Swan, 2010. — 481 p.
89. Leacock St. *Perfect Lover's Guide and other Stories* / St. Leacock. — M. : Foreign languages publishing house, 1963. — 344 p.
90. Letts T. *August: Osage County* / T. Letts. — New York : Theatre Communication Groups, Inc., 2008. — 160 p.
91. Lodge D. *Campus Trilogy* / D. Lodge. — New York : Penguin Books, 2011. — 832 p.
92. Lodge D. *The British Museum Is Falling Down* / D. Lodge. — London : Vintage, 2011. — 192 p.
93. Lodge D. *Therapy* / D. Lodge. — London : Vintage Books, 2011. — 336 p.
94. Lodge D. *Thinks...* / D. Lodge. — London : Penguin, 2002. — 352 p.
95. MacLeish R. *Prince Ombra* / R. MacLeish. — New York : Pinnacle Books, 1982. — 379 p.
96. Martin Ch. *The Mountain Between Us* / Ch. Martin. — New York : Broadway Books, 2011. — 336 p.
97. McBain E. *The Killer's Payoff* / E. McBain. — New York : Penguin Books, 1958. — 160 p.
98. McGregor J. *This Isn't the Sort of Thing That Happens to Someone Like You* / J. McGregor. — London : Bloomsbury UK, 2012. — 272 p.
99. McEwan I. *Amsterdam* / I. McEwan. — New York : Anchor, 1999. — 208 p.
100. McEwan I. *Atonement* / I. McEwan. — New York : Anchor Books, 2013. — 351 p.
101. McEwan I. *Saturday* / I. McEwan. — New York : Anchor, 2006. — 304 p.
102. McEwan I. *The Cement Garden* / I. McEwan. — London : Vintage, 1997. — 160 p.
103. McEwan I. *The Child in Time* / I. McEwan. — New York : Anchor, 1999. — 272 p.
104. Mitchell D. *Cloud Atlas* / D. Mitchell. — London : Hodder & Stoughton General Division, 2005. — 544 p.

105. Monroe M. A. *The Summer Girls* / M. A. Monroe. — New York : Pocket Books, 2014. — 432 p.
106. Morrison T. *A Mercy* / T. Morrison. — London : Vintage, 2009. — 176 p.
107. Morton K. *The Secret Keeper* / K. Morton. — New York : Washington Square Press, 2013. — 496 p.
108. O'Hara J. *The Lockwood Concern* / J. O'Hara. — London : A Four Square Book, 1967. — 432 p.
109. Palahniuk Ch. *Damned* / Ch. Palahniuk. — London : Vintage, 2012. — 256 p.
110. Palahniuk Ch. *Doomed* / Ch. Palahniuk. — New York : Random House, 2014. — 329 p.
111. Parsons T. *Man and Wife* / T. Parsons. — London : Harper, 2008. — 320 p.
112. Parsons T. *The Family Way* / T. Parsons. — New York : Harper, 2008. — 400 p.
113. Pynchon T. *Gravity's Rainbow* / T. Pynchon. — London : Vintage, 1995. — 912 p.
114. Plath S. *The Bell Jar* / S. Plath. — New York : A Bantam Book, 1972. — 216 p.
115. Potok Ch. *The Chosen* / Ch. Potok. — New York : A Fawcett Crest Book. — 1967. — 271 p.
116. Powell J. *Julie and Julia. My Year of Cooking Dangerously* / J. Powell. — London : Penguin Books Ltd., 2009. — 320 p.
117. Pratchett T. *The Fifth Elephant* / T. Pratchett. — London : Corgi Books, 2000. — 460 p.
118. Pratchett T. *Monstrous Regiment* / T. Pratchett. — London : Corgi Books, 2004. — 494 p.
119. Pratchett T. *Pyramids. The Colour of Magic* / T. Pratchett. — London : Victor Gollancz Ltd, 1985. — 285 p.
120. Prose F. *Blue Angel* / F. Prose. — New York : Harper Perennial, 2008. — 314 p.
121. Rankin I. *Hide and Seek. Detective Rebus* / I. Rankin. — London : Orion, 2005. — 261 p.
122. Rankin I. *Knots and Crosses* / I. Rankin. — London : Orion, 1987. — 224 p.
123. Rendell R. *The Babes in the Wood* / R. Rendell. — London : Arrow books, 2003. — 383 p.
124. Rendell R. *The Veiled One* / R. Rendell. — London : Random House, 1994. — 278 p.
125. Riggs R. *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* / R. Riggs. — Philadelphia : Quirk Books, 2011. — 352 p.
126. Riggs R. *Sequel to Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* / R. Riggs. — Philadelphia : Quirk Books, 2014. — 400 p.
127. Riggs R. *Library of Souls: The Third Novel of Miss Peregrine's Peculiar Children* / R. Riggs. — Philadelphia : Quirk Books, 2015. — 464 p.
128. Roth Ph. *The Breast* / Ph. Roth. — New York : Vintage, 1994. — 96 p.
129. Roth Ph. *The Dying Animal* / Ph. Roth. — New Yor : Vintage, 2002. — 156 p.
130. Roth Ph. *The Human Stain* / Ph. Roth. — New York : Vintage International, 2001. — 361 p.

131. Roth Ph. *The Professor of Desire* / Ph. Roth. — New York : Vintage, 1994. — 272 p.
132. Rowling J. K. *Potter and the Philosopher's Stone* / J. K. Rowling. — London : Bloomsbury, 2000. — 332 p.
133. Sanders L. *McNally's Caper* / L. Sanders. — New York : Berkley Books, 1995. — 337 p.
134. Sellar W. C. *1066 and All That* / W. C. Sellar. — London : Methuen Publishing Ltd, 1999. — 124 p.
135. Seymour G. *Traitor's Kiss* / G. Seymour. — London : Corgi books, 2003. — 540 p.
136. Smiley J. *Moo* / J. Smiley. — New York : Toronto : Anchor, 2009. — 432 p.
137. Smith A. *There But For The* / A. Smith. — New York : Anchor, 2012. — 256 p.
138. Smith Z. *On Beauty* / Z. Smith. — New York : Penguin Books, 2006. — 464 p.
139. Sparks N. *Nights in Rodenthe* / N. Sparks. — New York : Warner Books, 2002. — 212 p.
140. Sprague de Camp L. *Conan the Buccaneer* / L. Sprague de Camp, L. Carter. — London : Sphere Books Limited, 1988. — 157 p.
141. Stine R. L. *Let's Get Invisible* / R. L. Stine. — New York : Scholastic Inc., 1993. — 139 p.
142. Stockett K. *The Help* / K. Stockett. — New York : Penguin Books, 2009. — 451 p.
143. Stoppard T. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* / T. Stoppard. — Harlow : Longman, 1988. — 64 p.
144. Strout E. *My Name is Lucy Barton* / E. Strout. — New York : Random House Trade Paperbacks, 2016. — 240 p.
145. Strout E. *Olive Kitteridge* / E. Strout. — New York : Random House Trade Paperbacks, 2008. — 320 p.
146. Swift G. *Waterland* / G. Swift. — New York : Vintage, 1992. — 368 p.
147. Swift G. *Learning to Swim and other stories* / G. Swift. — Cambridge : Cambridge University Press, 1995. — 223 p.
148. Tan A. *The Hundred Secret Senses* / A. Tan. — New York : Ivy Books, 1995. — 406 p.
149. Tan A. *The Joy Luck Club* / A. Tan. — New York : Ivy Books, 1989. — 337 p.
150. Tan A. *The Kitchen God's Wife* / A. Tan. — New York : Ivy Books, 1991. — 532 p.
151. Tartt D. *The Goldfinch* / D. Tartt. — London : Abacus, 2014. — 880 p.
152. Tartt D. *The Secret story* / D. Tartt. — New York : Vintage, 2004. — 576 p.
153. Thomas D. M. *The White Hotel* / D. M. Thomas. — London : Penguin Books, 1993. — 288 p.
154. Tyler A. *A Spool of Blue Thread* / A. Tyler. — London : Vintage, 2015. — 480 p.
155. Tyler A. *Dinner at the Homesick Restaurant* / A. Tyler. — New York : Vintage, 1996. — 303 p.
156. Vonnegut K. *Slaughterhouse-Five* / K. Vonnegut. — New York : Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc, 1998. — 215 p.

157. Walker R. *Politically Correct Parables* / R. Walker. — London : Fount, 2000. — 98 p.
158. Waters S. *Tipping the Velvet* / S. Waters. — New York : Riverhead Books, 2000. — 488 p.
159. Wilding M. *Academia Nuts* / M. Wilding. — Australia : Wild & Woolley, 2003. — 236 p.
160. Willett M. *Second Time Around* / M. Willett. — London : Headline, 1998. — 384 p.
161. Williams J. *Stoner* / J. Williams. — London : Vintage Classics, 2012. — 305 p.
162. Wilson C. *The Mind Parasites* / C. Wilson. — New York : Monkfish Book Publishing Company, 2015. — 240 p.
163. Wolfe T. *Moi, Charlotte Simmons* / T. Wolfe. — New York : Picador, 2005. — 752 p.
164. Worth J. *Call the Midwife* / J. Worth. — London : Penguin Books, 2012. — 352 p.
165. Yanagihara H. *A Little Life* / H. Yanagihara. — London : Picador, 2016. — 736 p.
166. Zusak M. *The Book Thief* / M. Zusak. — New York : Alfred A. Knopf, 2007. — 592 p.

Оглавление

Предисловие.....	3
------------------	---

Раздел 1

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Глава 1. СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	5
--	---

Глава 2. СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	8
---	---

Раздел 2

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Глава 1. МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ.....	11
----------------------------------	----

Глава 2. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА.....	24
----------------------------------	----

Глава 3. СПЕЦИФИКА ФОРМ ПОВЕСТВОВАНИЯ.....	37
--	----

Глава 4. ФРАГМЕНТАРНОСТЬ. ЦИКЛИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ ТЕКСТА	49
--	----

Глава 5. РЕАЛЬНОЕ/ИРРЕАЛЬНОЕ. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ	68
--	----

Глава 6. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ.....	76
-----------------------------------	----

Глава 7. ПАРОДИЯ, ИРОНИЯ, АБСУРД.....	89
---------------------------------------	----

Раздел 3

СОВРЕМЕННАЯ АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА: НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЖАНРОВ

Глава 1. ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИЙ РОМАН	101
--	-----

Глава 2. ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН.....	114
----------------------------------	-----

Глава 3. СЕМЕЙНО-БЫТОВОЙ РОМАН	127
--------------------------------------	-----

Глава 4. УНИВЕРСИТЕТСКИЙ РОМАН	140
--------------------------------------	-----

Библиографический список	155
--------------------------------	-----

Список художественных произведений	162
--	-----

По вопросам приобретения книг обращайтесь:
Отдел продаж «ИНФРА-М» (оптовая продажа):
127282, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел. (495) 280-15-96; факс (495) 280-36-29
E-mail: books@infra-m.ru

•
Отдел «Книга—почтой»:
тел. (495) 280-15-96 (доб. 246)



Научное издание

**Лушникова Галина Игоревна,
Осадчая Татьяна Юрьевна**

СОВРЕМЕННАЯ АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТРАДИЦИИ И ЭКСПЕРИМЕНТ

МОНОГРАФИЯ

ООО «Научно-издательский центр ИНФРА-М»
127282, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел.: (495) 280-15-96, 280-33-86. Факс: (495) 280-36-29
E-mail: books@infra-m.ru <http://www.infra-m.ru>

Подписано в печать 00.00.2017.
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Newton.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 0,0.
Тираж 500 экз. Заказ № 00000
ТК 682 553-961 979-(дата в печать)

Отпечатано в типографии ООО «Научно-издательский центр ИНФРА-М»
127282, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел.: (495) 280-15-96, 280-33-86. Факс: (495) 280-36-29