Министерство образования и науки Российской Федерации
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
Национальный исследовательский университет

В.Г. НОВИКОВА

БРИТАНСКИЙ СОЦИАЛЬНЫЙ РОМАН В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Монография

Нижний Новгород
Издательство Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
2013

УДК 82.94
ББК 83.3(4)
Н 731

Р е ц е н з е н т
Т.В. Кудрявцева, д. филол. н., вед. научный сотрудник
отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН

Новикова В.Г.
Н 731 **Британский социальный роман в эпоху постмодернизма:** Монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. 369 с.

ISBN 978-5-91326-270-7

В монографии исследуется трансформация жанрового содержания социального романа, традиция которого складывается в эпоху модерна, под влиянием радикальных изменений типа мышления, присущего постмодерну. Концепция реальности и возможности ее репрезентации раскрываются на материале романов М. Брэдбери, Д. Барнса, У. Бойда, Т. Лотта, Б. Элтона, Д. Кинга, Н. Хорнби. Анализ поэтики романов М. Эмиса, И. Бэнкса, Д. Бойна и других авторов раскрывает своеобразие художественного времени и восприятия истории в эпоху постмодернизма.

Для специалистов по зарубежной литературе, студентов-филологов и всех, кто интересуется проблемами британской литературы.

Печатается по решению Ученого совета ННГУ

ISBN 978-5-91326-270-7 ББК 83.3

© В.Г. Новикова, 2013
© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2013

Ministry of Education and Science of the Russian Federation
Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod
National Research University

V.G. NOVIKOVA

BRITISH SOCIAL NOVEL
DURING THE POSTMODERN ERA

A monograph

Nizhni Novgorod
Nizhni Novgorod University Press
2013

УДК 82.94
ББК 83.3
Н 731

R e v i e w e r
T.V. Kudryavtseva, D.Sc. (Philology), Leading Researcher
at the Department of Contemporary Literatures of Europe and America,
RAS Institute of World Literature

Novikova V.G.
Н 731 **British social novel during the postmodern era:** A monograph. – Nizhni Novgorod: Nizhni Novgorod University Press, 2013. 369 p.

ISBN 978-5-91326-270-7

The monograph examines the transformation of the genre content of the social novel, whose traditions are rooted in the modern era, under the influence of radical changes in the type of thinking inherent in the postmodern outlook. The concept of reality and the potential for its representation are revealed on the material of the novels by M.Bradbery, D.Barns, W.Boyd, T.Lott, B.Elton, D.King, N.Hornby. The analysis of the poetics of the novels by M.Amis, I.Banks, J.Boyne and other authors reveals the originality of fictional time and perception of history in the postmodern era.

The book is intended for specialists in foreign literature, philology students and anyone interested in the problems of British literature.

Published by the decision of the UNN Academic Council

ISBN 978-5-91326-270-7 ББК 83.3

© V.G. Novikova, 2013
© Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 9

ГЛАВА 1. «MORAL SENSE» В СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ: ГЕНЕЗИС СОЦИАЛЬНОГО РОМАНА В ВЕЛИКОБРИТАНИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ 18

1.1. Основные дискурсы английского романа 18

1.1.1. XVIII век. Формирование дискурсов собственности и морали 18

1.1.2. Жанровые возможности социального романа в XIX веке 28

1.1.3. Социалистический дискурс 39

1.2. Социологическая ангажированность английской послевоенной критики 59

1.2.1. Послевоенный период (50–60-е годы) 60

1.2.2. Второй послевоенный период (70–90-е годы) 73

1.2.3. Проблема жанра 82

ГЛАВА 2. ЧЕЛОВЕК В ТОРГУЮЩЕМ МИРЕ 100

2.1. Концепция реальности в поэтике постмодернизма 100

2.2. Реальность социологии в романах М. Брэдбери «Историческая личность» и «Профессор Криминале» 116

2.3. Синтетическая реальность в романах Д. Барнса «Англия, Англия» и Б. Элтона «Смерть за стеклом» 147

2.4. Модели бытия в романах У. Бойда 174

2.5. «Индустриальный человек» и ценности тэтчеризма в романе Т. Лотта «Штормовое предупреждение» 197

2.6. «Футбольный роман» Н. Хорнби, Д. Кинга 215

ГЛАВА 3. ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ ВРЕМЕНИ 236

3.1. «Лента Мёбиуса»: специфика постмодернистского хронотопа 236

3.2. Палимпсест Лондона 258

3.3. Образ остановленного времени в романах М. Эмиса и Д. Бойна 278
3.4. «The telling life»: нарративы истории и нравственные ценности 292
3.5. «Дискурс инструкции»: утопические нарративы на рубеже XX–XXI веков 317

Заключение 335

Список литературы 339

CONTENTS

Introduction 9

CHAPTER 1. «MORAL SENSE» IN THE SOCIAL CONTEXT: THE GENESIS OF THE SOCIAL NOVEL IN GREAT BRITAIN AND MODERN RESEARCH 18

1.1. Main discourses of the English novel 18
1.1.1. The 18th century. Formation of the discourses of property and morality 18
1.1.2. Genre possibilities of the social novel in the 19th century 28
1.1.3. The Socialist discourse 39
1.2 Sociological engagement of the English post-war criticism 59
1.2.1. The post-war period (1950–1960s) 60
1.2.2. The second post-war period (1970–1990s) 73
1.2.3. Genre problems 82

CHAPTER 2. MAN IN THE TRADING WORLD 100

2.1. The concept of reality in the poetics of postmodernism 100
2.2. The reality of sociology in M.Bradbury's novels «The History Man» and «Doctor Criminale» 116
2.3. Synthetic reality in J.Barnes' «England, England» and Ben Elton`s «Dead Famous» 147
2.4. Models of living in W.Boyd's novels 174
2.5. «Industrial Man» and the values of Thatcherism in T. Lott's novel «Rumours of a Hurricane» 197
2.6. The «Football novel» of N. Hornby and J. King 215

CHAPTER 3. MAN IN THE SPACE OF TIME 236

3.1. «Moebius's Tape»: specificity of the postmodernist chronotope 236
3.2. The palimpsest of London 258

3.3. The image of stopped time in M. Emis' and J. Boyne's novels 278
3.4. «The telling life»: historical narratives and moral values 292
3.5. «The discourse of the instruction»: utopian narratives at the turn of the 20^{th} – 21^{st} centuries 317

Conclusion 335

Bibliography 339

ВВЕДЕНИЕ

Исторические границы жанра социального романа традиционно определяются периодом Нового времени. Применительно к английской литературе термин «социальный роман» впервые появляется в работе французского ученого Л. Казамиана “Социальный роман в Англии» (1903) для «определения группы произведений, написанных на урбанистические и индустриальные темы и опубликованных в период между 1830–1850 гг».[1] Это словосочетание удачно вобрало в себя значения принятых в самой Англии терминов «индустриальный роман» (industrial novel), «роман проблемы» (problem`s novel), роман «положения Англии» («Condition of England novel»), относящихся к литературе, связанной с Промышленной революцией, индустриализацией и порожденными ими социальными проблемами.

Потенциал «социальной наполненности» оказался не исчерпанным в Новое время, приобретая на рубеже XIX–XX веков пафос социальной борьбы. В литературном процессе США 1930-х гг. стал явлением пропагандистский социальный роман протеста. В статье с характерным названием «Искусство для пользы человечества»: социальный роман как вид морального дискурса» Д.М. Игер пишет, что социальный роман не должен быть перепутан с дидактичностью в литературе и не следует ожидать, что он обеспечит предписания для лечения от социальных бед, но такое произведение способствует совершенствованию социального сознания в смысле определения моральных горизонтов и создания у читателя «социальной совести». На материале американской литературы автор приходит к выводу о том, что как в 1880-е годы (произведения У.Д. Хоуэллса, например), так и в 1990-е (Дж. Франзен) ряд романов характеризуется этими качествами[2]. К. и В. Джонсоны говорят о социальном романе как «главной литературной форме в исследовании социальных идей и протеста» и предлагают справочник, представляющий 200 наиболее значительных произведений в мировом литературном процессе «с точки зрения их воздействия на общество»[3].

В более «активном» настроении составлена одна из немногих словарных статей, посвященных рассматриваемому жанру в российских литературоведческих справочных изданиях, которая размещена в томе «Литературной энциклопедии», что объясняется временем ее создания – 1925 год, т. е. начало советского периода, когда социальный пафос рассматривался исключительно в рамках классовой борьбы. Автором ее был В. Львов-Рогачевский, которого в конце 20-х критиковали за то, что

он «теряет из виду основной критерий анализа – момент классовой борьбы»[4]. Тем не менее он толкует жанр соответствующим тогдашнему революционному духу страны образом: «Социальный роман – рисует широкую картину общества в определенную эпоху, причем индивидуальности выступают в самой тесной связи с борющимися социальными группами… Зарождение социального романа и развитие его связаны с эпохами бури и натиска, когда рушится старый порядок, когда надвигается социальная катастрофа и наступает ломка и переустройство социальных отношений»[5]. Для классического периода английского социального романа такое радикальное определение не было характерно, так как ни авторы, ни читатели не стремились к социально катастрофическим преобразованиям.

В XX веке Л. Джеймс доводит историю социального романа до «первого романа социалистической классики»[6], каковым он полагает «Филантропов в рваных штанах» Роберта Трессела, написанного в 1914 году и изданного впервые в 1918 г. Однако возможности социального романа используются и далее, вплоть до произведений «рабочей («working class») темы» 60-х годов XX века.

В более широком смысле слова термин «социальный роман» относится ко всем произведениям реалистической литературы. Роман как продукт идеологии Нового времени[7] по определению социален, так как в нем, согласно классической трактовке, частные поступки предстают как художественное освоение целостной сущности породившего этих героев общественного мира, смыслом романа становится художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека. В этом плане добавление определения «социальный» к термину «роман» выглядит в достаточной мере тавтологично. Можно согласиться с давним категорическим утверждением П.А. Николаева о том, что «все романы новейшей литературы социальны. После того как завершилась эпоха романтизма с его культом свободы, самоценной, независимой от внешних обстоятельств личности, возникла великая литературная реакция на подобные «автономности» и персонажей, и произведения в целом. Наступила эра реализма, когда личность предстала детерминированной внешней средой. Во влиянии последней писатели стали искать мотивы и стимулы поведения героев. Менялась жанровая или тематическая типология (роман гротескный, фантастический и т. п.), но все равно он оставался социальным»[8]. Кроме того, это уже второй уровень тавтологии, если помнить о значении прилагательного «социальный», т. е. связанный с жизнью людей в обще-

стве, их отношениями в обществе, и существительного «роман» как произведения искусства, т. е. явления безусловно социального[9]. Современное толкование термина несколько сужает рамки: «социальный роман повествует о влиянии социальных учреждений и экономических и социально-бытовых условий на характеры и события»[10].

Уместен ли поиск социального романа в литературном процессе последних трех десятилетий XX века? Отрицательный ответ на этот вопрос подразумевается уже на основании фундаментальных характеристик этого периода. Ф. Джеймисон называет постмодерн «периодизирующим концептом, чья функция – сополагать появление в нашей культуре новых формальных особенностей с появлением нового типа социальной жизни и нового экономического порядка, того, что часто называют по-разному: модернизацией, постиндустриальным, или потребительским, обществом, обществом масс-медий или спектакля, транснациональным капитализмом»[11]. Начало этого периода как «позднего капитализма», по Джеймисону, относится к концу 40-х в США, концу 50-х во Франции, но и в этих, и в других случаях переходными стали шестидесятые годы.

В период постмодерна как глобального состояния цивилизации создается новая эстетика. Современную художественно-эстетическую культуру теоретики характеризуют как «нон-классику» – «принципиально бессистемное, почти аморфное образование, некое пространство параэстетических смыслов, клубящихся вокруг классического эстетического ядра»[12]. Н.Б. Маньковская, автор фундаментальных исследований в области эстетики постмодернизма[13], предлагает хронотипологическую классификацию неклассического эстетического сознания как «эпохального творческого проекта XX века», в котором основными этапами являются авангард, модернизм, неоавангард, постмодернизм и постпостмодернизм. В период после Второй мировой войны, в 50–70-е годы «основанная на структуралистской эстетике ориентация на формальные эксперименты нефигуративного плана получила отзвук в молодежной контркультуре 60-х, многократно усиливший общекультурный резонанс этого этапа развития нонклассики»[14]. В 70-е гг. был достигнут тот предел, за которым маячили самоповторы либо эпигонство, апогей неоавангарда был пройден. Соответственно этой хронологии мы понимаем под эпохой постмодернизма годы от конца 60-х XX века до первого десятилетия века XXI.

Характерные для этого времени представление о принципиальной неупорядоченности мира и соответствующие философские концепции мира как хаоса, распад философской системности, отражающийся в ме-

ханизмах деконструкций, утраты веры в великие ценности прошлого (метанарративы) окончательно разрушают идеи социального детерминизма и историзма. Общая тенденция литературного процесса связана «с игровым освоением хаоса, превращением его в среду обитания человека культуры, обустройством творческой личности в определенной культурной нише»[15]. Знаменитая таблица различий модернизма и постмодернизма И. Хассана[16], цитируемая и толкуемая сотни раз, включает в себя абсолютное большинство векторов работ, посвященных современному роману. Но и в ней, в самом общем толковании тенденций литературы постмодернистского периода, как будто нет места социальному роману.

В то же время вне социальной проблематики оказывается невозможным изучение современного литературного процесса в Великобритании. Проблемы, имеющие значительное социальное звучание и особенно актуальные на последнем рубеже веков, оказываются в центре отечественных исследований в начале XXI века. В монографии С.П. Толкачева «Мультикультурный контекст современного английского романа» (2003) говорится о том, что процессы, происходящие в современной западной литературе, отражают картину сложных социально-политических противоречий, которая рассматривается как «эра после крушения биполярного мира и возникшего в связи с этой катастрофой фундаментального политического, социального, экономического и духовного тупика». В этом контексте прослеживаются этапы вызревания понятия «переходная этнокультурная идентичность», возникающего в контексте произведений мультикультурных писателей как результат взаимодействия различных взаимозависимых факторов языкового, исторического и культурного порядка; отмечаются «процессы по зарождению вариантов романного жанра, в частности, повествовательных моделей национальной истории в виде «придуманной биографии» (о судьбах интеллектуалов кочевников) либо в виде постмодернистских нарративов, в которых интертекстуальной основой становятся кросскультурная материя – мифы, традиции, обычаи, этнокультурные стереотипы поведения, переносимые из одной стороны света в другую»[17].

Исторические и социальные корни постколониальной культуры Великобритании: утрата расовой и этнической однородности, преодоление социальной и культурной маргинальности эмигрантов и формирование двойной идентичности – становятся необходимым социокультурным контекстом для анализа постколониального романа в монографии О.Г. Сидоровой «Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании» (2005)[18]. Здесь также

ставится вопрос о пересмотре концепции национального самосознания и взаимоотношения культур и отражении этого процесса в современной прозе. Последний раздел закономерно посвящен проблеме идентичности. Можно с уверенностью рассматривать поиск национальной идентичности важнейшей темой современности. Формирование национального мифа и концепции «английскости», образ национального «другого» исследуются в работе Л.Ф. Хабибуллиной «Национальный миф в английской литературе второй половины XX века» (2010)[19]. О.А. Джумайло в объемном труде «Английский исповедально-философский роман» (2011) поэтику исповедального слова современных английских писателей помещает в культурно-исторический контекст. Личный травматический опыт авторов связывается здесь прежде всего с утратой национальной идентичности, а важность собственно социального контекста подчеркивается специальным разделом, посвященным «Исповеди сына века» об эпохе тэтчеризма.

Постмодернистская рефлексия об истории имеет в английском романе отчетливо выраженную национальную специфику, что отражается в диссертационных исследованиях[20]. В целом при общих для всех названных здесь и других работ утверждениях о традиционности английской литературы, тяготении к реалистическому роману, «открытости социуму» жанр социального романа не являлся предметом специального литературоведческого осмысления.

В англоязычном литературоведении при явном интересе к викторианскому индустриальному роману редким примером обращения непосредственно к названной проблеме на современном материале является монография К. Хатчинсона «Рейганизм, тэтчеризм и социальный роман» (2008), где автор определяет социальный роман как произведение, «более или менее явно обращенное к современным социальным и политическим проблемам». Автор напоминает, что социальный роман – традиционное убежище либеральной совести – связывает общую для Великобритании и Америки тенденцию к консерватизму в последние двадцать лет столетия с центральными политиками этих стран: «Рейган и Тэтчер изменили все, даже беллетристику». В монографии романы американских – Т. Пинчона, Д. Франзена, канадского – Д. Коупленда, английских – М. Эмиса, Й. Бэнкса, И. Уэлша авторов рассматриваются «в контексте торжествующей рыночной экономики». Уже не индустриальные рабочие, но служащие (в том числе участники «производства культуры»), менеджеры и маргиналы стали характерами социального романа. «Войны культуры» закончились не в пользу интеллектуалов, личная

свобода теперь понимается скорее как защита прав потребителя[21]. Работа Хатчисона является отражением общей тенденции англоязычной критики к изучению произведения в социокультурном, экономическом и политическом контексте современности.

Эта тенденция намечена традицией социокультурной критики, работами М. Брэдбери, А. Синфилда, А. Казьорека, С. Коннора[22] и другими, ставшими предметом подробного рассмотрения в одном из разделов нашего исследования.

Целью данного исследования является трансформация жанрового содержания традиционного социального романа под влиянием радикальных изменений самого типа мышления. Исходным методологическим положением для данного исследования является идея о существовании определяющего для каждой эпохи типа мышления, объединяющего научный, художественный и обыденный методы «way of thinking». В литературоведении обычная посылка в данной связи связана с особенностями понимания художественной парадигмы. Эту мысль развивали еще Гегель с его идеей о «состоянии мира» и В. Дильтей: «жизнепонимание художника, отраженное в его произведении, создает здесь вторичную связь между произведением искусства и мировоззрением»[23]. Выражение мировоззрения не может быть непосредственно вложено в произведение искусства, но оно присутствует в нем, определяет его внутреннюю форму. В отечественном литературоведении эта идея развивалась и в концепции творческого метода, и в трудах, связанных с исторической поэтикой. В конце 60–70-х тартуская школа предлагает свой подход. Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский разграничивают два типа культур: одни ориентированы главным образом на план выражения (Средневековье, классицизм, барокко), другие – на план содержания (Просвещение, реализм). При этом ¦в условиях культуры, направленной на выражение и основывающейся на правильном обозначении, в частности на правильном назывании, весь мир может представать как некий текст, состоящий из знаков разного порядка, где содержание обусловлено заранее, а необходимо лишь знать язык, т. е. знать соотношение элементов выражения и содержания; иначе говоря, познание мира приравнивается к филологическому анализу[24], который и становится наиболее частым в конце века.

Особенно часто исследования типа мышления проводятся в конце 80–90-х гг., что, на наш взгляд, свидетельствует о потребности осмысления его изменений, произошедших в ближайшие предшествующие десятилетия. Авторы программной статьи «Категории поэтики в смене

литературных эпох» С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов в ставшем классикой сборнике «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» заявляют, что «авторское мировидение диктует особое эстетическое отношение к действительности, способ ее постижения и отражения, диктует саму "художественную доминанту", организующую "поэтику произведения в целом"[25]. Создатели обширного коллективного труда «Художественные модели мира» природу художественного феномена «синтеза искусств», «характерного для всех регионов и эпох развития человеческой культуры», ищут в «философско-мировоззренческих категориях, отражающих наиболее существенные черты своего времени и национальной культуры и выражающих специфическое понимание системы мироздания»[26].

Подобный подход к социальному роману особенно важен в плане сопоставления мышления Нового времени, модерна (эта жанровая форма – продукт его идеологии) и постмодерна, где эта форма столь же существенно изменяется, как и остальные явления искусства. В качестве своего рода эпиграфа здесь могут быть приведены слова Ф. Джеймисона из его программной работы «Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма»: «Я хотел бы наметить здесь несколько способов, посредством которых новый постмодернизм выражает сокровенную истину недавно возникшего социального порядка позднего капитализма»[27].

В задачи исследования не входило освещение всех социальных проблем, отраженных в британской литературе рубежа XX–XXI веков. Так, не рассматривались этнические вопросы, идеи мультикультурализма, уже бывшие предметом исследования в названных выше монографиях. В то же время обстоятельное изучение влияния постмодернистского мышления на социальный роман потребовало обращения не только к произведениям наиболее признанных авторов, но и к менее заметным, представляющим скорее массовую литературу.

Примечания

[1] Cazamian L. The Social Novel in England, 1830–50: Dickens, Disraeli, Mrs. Gaskell, Kingsley, trans. Martin Fido. 1903.

[2] Yeager D.M. Art for humanity sake. The Social Novel as a Mode of Moral Discourse // Journal of Religious Ethics / Vol. 33, Issue 3. September 2005. P. 445–485.

[3] Johnson C.D., Johnson V. The Social Impact of the Novel A Reference Guide. – Greenwood Press, 88 Post Road Rest, Westport. 2002. – 365 p.

[4] Новицкая Л. Львов-Рогачевский В. // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 6. – М.: ОГИЗ РСФСР, 1932. – Стб. 643–645.

[5] Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. – С. 852.

[6] James L. The Nineteenth century Social Novel in England // Encyclopedia of Literature and Criticism. Cardiff: University of Wales. – P. 553.

[7] Следует принять точку зрения Г.К. Косикова о «глубокой нетождественности смысловых структур, проблематики «традиционного» и «нового» западноевропейского XIX–XX вв. романов», означающую отказ от представлении о романе как «некой трансисторической, инвариантной во времени и пространстве структуре, историческими разновидностями которой являются «античный», «восточный», «западный», «средневековый» и иные типы романов». См.: Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 1(2). С. 21–52.

[8] Николаев П.А. Социальный роман // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

[9] Высшая степень социальности искусства, по М. Бахтину, в идее внутреннего диалога, которая определяет стремление автора и произведения к большому времени, т.е. процессу становления культуры человечества, «к обнаружению все новых смыслов». В истории жанра романа, как никаком другом, отражается эволюция литературы как формы эстетического освоения меняющейся социальной реальности; по Л.С. Выготскому: «Искусство есть социальное в нас… Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства есть действие социальное».

[10] A Guide to the Study of Literature: A Companion Text for Core Studies 6, Landmarks of Literature, ©English Department, Brooklyn College. – 2009.

[11] Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. – С. 64.

[12] Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.

[13] Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1994. – 220 с.

Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

[14] Маньковская Н.Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. – С. 68.

[15] Там же. С. 79.

[16] Hassan I. The Question of Postmodernism // Romantism. Modernism, Postmodernism. – Buknell Univ. Press, 1980. – P. 123.

[17] Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: дис.... д-ра филол. наук: 10.01.03: Москва, 2003 – 381 с.

[18] Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. – 2005. – 261 с.

[19] Кроме того, Хабибуллина Л.Ф., Бреева Т.Н. Национальный миф в русской и английской литературе. – Казань: Изд-во ТГГПУ, 2009. – 612 с.

Хабибуллина Л.Ф. Миф России в современной английской литературе – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2010. – 206 с.

Петросова Е.Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе: Г. Свифт, П. Акройд: дис. ... канд. филол. наук: М., 2005 – 146 с.

[20] Барашковская Ю.А. История и вымысел в английском романе 1980–1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2006. – 210 с.

Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): дис. .... канд. филол. наук: 10.01.03: М., 2002. 211 с.

Спиридонов Д.В. Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литература конца XX в.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Екатеринбург, 2009. – 264 с.

Стринюк С.А.. Человек и история в романах Грэма Свифта: «Водоземье», «Отныне и навсегда», «Последние распоряжения»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Пермь, 2003. – 165 с.

[21] Hutchinson C. Reaganism, Thatcherism and the Social Novel. – Palgrave Macmillan, 2008. – 224 p.

[22] Bradbury M. The Social Context of modern English literature/ Oxford, Basil Blackwell. 1971; Sinfield A. Literature, Politics and Culture in Postwar Britain. L., 1997; Gasiorek A. Post-war British fiction. Realism and after. L.: 1995; Connor S. The English Novel in History 1950–1995. – London and New York: Routledge, 1996.

[23] Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Культурология. XX век. Антология. – М.: Юрист. 1995. – С. 229.

[24] Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Т. 5, Тарту, 1971. С. 152.

[25] Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 28.

[26] Толстой В.П. Заключение // Художественные модели мироздания. – М. – С. 327–333.

[27] Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, NC: Duke University Press, 1991.

ГЛАВА 1

•

«MORAL SENSE» В СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ: ГЕНЕЗИС СОЦИАЛЬНОГО РОМАНА В ВЕЛИКОБРИТАНИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1
ОСНОВНЫЕ ДИСКУРСЫ АНГЛИЙСКОГО РОМАНА

Специфику жанра социального романа определяет его содержание. Понимая жанр как коммуникативную систему, в которой сочетаются стабильные и изменчивые элементы, в поисках устойчивых доминант жанра мы обращаемся к его истории, начинающейся в эпоху Нового времени.

1.1.1
XVIII век. Формирование дискурсов собственности и морали

Интерес к социальному окружению человека как определяющему качества личности, характер, их формирование и трансформацию возникает одновременно с появлением буржуазности как таковой. Социальное содержание английского романа Нового времени складывается в той парадигме национального самосознания, которая соотносится с политической и экономической ситуацией в стране. События XVII века, начавшиеся с Гражданской войны и закончившиеся «Славной Революцией» (Glorious Revolution), послужили переходу Англии к новому типу общественных отношений[1]. Его характеристикой в политическом смыс-

ле явились ограничение власти аристократов и короля, принятие «Билля о правах английских граждан», получение прав буржуазией, в экономическом – те изменения в экономике, которые получили название Промышленная революция. По мнению экономиста Д. Хикса, определяющими факторами таких изменений в Англии были: формирование институтов, защищающих частную собственность, создание независимой и эффективной судебной системы; высокий уровень торговли; широкое применение наемного труда и невозможность использования принудительного[2]. Отметим, что на первом плане здесь стоит частная собственность и ее защита, и напомним о классических трудах в этой области. Политэкономия Адама Смита открывается принципом, сформулированным в «Богатстве народов» (1776): «Когда индивид заботится о своей личной выгоде, то тем самым, независимо от своего желания, он приносит и пользу обществу»[3]. Условием развития является свободный обмен товарами и свободная конкуренция. В трактатах Д. Локка «О государственном правлении» (1690) сформулировано учение о естественном праве: свобода, равенство, неприкосновенность личности и собственности являются естественными, вечными и неотъемлемыми правами человека. Локку принадлежит центральное место в грандиозной работе по формированию нового типа правосознания, включавшей «обоснование понятия частной собственности как необходимой предпосылки распределительной справедливости; договорную интерпретацию полномочий государственной власти; коренное переосмысление концепции «естественного права»[4]. В центре его естественно-правовой концепции стоит право собственности, которое обозначает статус личности: «Великой и главной целью объединения людей в государства и передачи ими себя под власть правительства является сохранение ими собственности»[5].

В статье «Феномен Локка» Э.Ю. Соловьев подчеркивает: «Говоря о живом субъекте правопорядка, Локк всегда имеет в виду изолированного индивида, ищущего частную выгоду. Да и социальная жизнь вообще рисуется ему прежде всего как сеть меновых отношений, в которые вступают простые товаровладельцы, лично свободные собственники своих сил и имуществ. Собственность более священна, чем само существование ее эмпирического носителя, так как «воплощает в себе труд, то есть целенаправленную, сознательную и планомерную деятельность субъекта, посредством которой он сам себя впервые конституирует в качестве лица и признанного члена человеческого сообщества»[6].

Частная собственность становится доминирующим дискурсом английского Нового времени. В «**discourse of property**» формируется понимание индивидуализма (термин появится много позже, во второй половине XIX века) как самостоятельности и самоценности личности, отражающее дух Просвещения. Сам дискурс собственности становится сверхиндивидуальной ценностью, вне которого нельзя прочитать историю будущего социального романа.

В связи с этим дискурсом обнаруживается и важный для всех периодов развития капитализма вопрос: как увязать священность собственности с нравственностью? В Великобритании решение этого вопроса имеет свою национальную специфику. Пережив революционные потрясения в XVII веке, англичане с той поры стремились к стабильности, а не к радикальным изменениям. Английское Просвещение отличает умеренность, скептицизм, сдержанность, влияние пуританской идеологии.[7] В направлениях философии: этике сенсуализма и учении о морали кембриджских платоников – предпринимаются новые попытки осмыслить ее уникальную сущность. Шефстбери, Юм, Локк полагают, что нравственность заключается в сбалансированном соотношении общественных и эгоистических наклонностей. Так, в трактате «Характеристики людей, нравов, мнений, времен» Шефстбери указывает, что для человека естественно совмещать эгоистические и общественные интересы. Конечной же целью человеческого существования является добродетельность. Источником морали и главной моральной способностью может быть только особое моральное чувство (moral sense), дополненное здравым смыслом (common sense). Впоследствии А. Уайтхед высоко оценит эти идеи: «Здравый смысл, схвативший очевидные факты людских страданий и очевидные требования человеческой природы, воздействовал на мир, как душ морального очищения» [8].

Наиболее крупной фигурой в области этики становится Р. Прайс, для которого рациональная природа морали выражалась в тождественности морали и необходимой истины, которую он интерпретировал как собственно бытие, безусловное условие всего существующего. Можно сказать, что необходимая истина – это сам принцип существования универсума, обеспечивающий его единство и осмысленность. Открытость морали пониманию каждого человека Прайс объяснял тем, что мораль как часть необходимой истины является не внешней по отношению к человеку силой, а единственным имманентным законом человеческого существования и поэтому непосредственно доступна каждому, кто обладает разумом. Мораль утверждается как единственно возможная мера

реальности, критерий ее оценки и представляет собой имманентный закон человеческого существования[9].

В книге «Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи» Н.А. Соловьева справедливо рассматривает философию морали как разновидность философии здравого смысла, представленной шотландской школой, но добавим, что это «всебританское явление», основанное на уже имевшейся национальной традиции и заложившее фундамент для будущего. «Мораль и нравственность формировались в самой практике массового общения социально активной общественной нации»[10].

Но какая, собственно, мораль подразумевалась на уровне не философского, а обыденного сознания? Английская буржуазность, начало которой относится к середине XVII века, к революции 1640-х годов, сразу обнаруживает тяготение к активной выработке определенных норм личности, ее поведения. Эти правила имеют характер, во-первых, охранительный для буржуазности и, как следствие, во-вторых, воспитывающий, дидактический. Еще в конце XVI века в стране утвердилось и стало массовым движение протестантов – пуританизм. Одной из главных задач оно видело в борьбе за чистоту общественных и личных нравов. Кальвинистская идея о предопределенности спасения Богом одних и гибели других была апофеозом идеологии ранней буржуазности. Знаком избранности становилось личное материальное процветание, которое и стало основой нравственного идеала, вполне сочетающейся с локковской «священностью собственности». Отсюда и добродетели – бережливость, умеренность, прилежание, семейные ценности, которые отныне культивируются и становятся основой буржуазной этики, сохраняющейся вплоть до конца викторианства. Это этика среднего класса, чаще всего торгующего (промышленность еще только начинает развиваться).

Общественное самосознание развивается под влиянием идей Просвещения, той особенной «энергии мышления» (Э. Кассирер), которая оплодотворяет и начальный этап развития романа. Н.А. Соловьева в упоминавшейся выше книге новое прочтение литературного процесса названного века предваряет напоминанием о своеобразии тех новых форм мышления, которые принесло Просвещение, и о развитии естественнонаучного знания и его гуманизации, о создании Британского музея и Британской энциклопедии. Автор отмечает, что это был век «читателя публичных библиотек» и стремления к обмену мыслями, который «происходил на разных уровнях – письменном (журналы и прес-

са в целом, столь многочисленные и разнообразные в Англии) и устном (в кофейнях, пабах и интеллектуальных сообществах)»[11], – все это был постоянно эволюционирующий мир английского Просвещения, и все это не существовало вне моральной философии.

Можно сказать, что социальное начало в английской литературе именно с приходом буржуазности не только с очевидностью проявляется, но сразу же отмечается тяготением к назидательности и преимущественным вниманием к этической проблематике. Особое место занимает жанр проповеди[12]. Многие английские писатели были служителями церкви[13]. «Сочетание пастырских трудов и литературной деятельности является особенно характерным именно для английской культуры XVIII века»[14]. Активное присутствие литераторов-священников в общественной жизни означало не только сдвиг религиозного сознания к светскому, но и качество этого сдвига, когда мораль ставилась выше догмы. После гражданской войны середины XVII века, в которой большую роль играло различие вероисповеданий, после эпохи Реставрации (1660) и славной революции 1688 года главный лозунг – веротерпимость. В своей «Истории Англии» Дж. Тревельян делает вывод о том, что в целом англиканская церковь (нечто среднее между католичеством и радикальными протестантами) этого периода отличалась «ученостью, культурой и свободой»[15]. Слова В. Библера о том, что культура XVIII века – это «культура разговора с другими»[16] в полной мере можно отнести к культуре церкви Англии этого периода.

Середину XVIII века в Англии часто называют «эпохой Джонсона». С. Джонсон, автор знаменитого английского «Словаря», чья «мощная, несентиментальная, практическая христианская вера»[17] в сочетании со здравым смыслом проявилась в его моральных эссе и принесла ему славу «великого христианского моралиста», стал «воплощением умеренности английских просветителей». Джонсон определяет жанр проповеди[18] как “**discourse of instruction**” (поучительная беседа).

“Discourse of instruction” наряду с “discourse of property” в Англии становятся центральными в формирующемся жанре романа.

Границы проповеди растворились в новом явлении литературы – эссе. Жанр эссе, ориентированный на образ индивидуального сознания, вносит свой вклад в становление интереса к социальности и в осмысление ее. Середина XVIII века – период, когда книга стала товаром, что соответствовало общему духу времени. Эпоха Просвещения с ее культом разума диктовала интерес к книге. В Англии, стране уже буржуазной и потому торгующей, востребованность книги делает ходовым то-

варом печатное слово, способствует появлению потоков отдельных и периодических изданий. Первые газеты появились в Англии в конце XVII в[19]. С XVIII в. уже существует ежедневная лондонская газета «Таймс». В 50-е годы в неделю выходило до полусотни изданий[20], в XVIII в. – более 900. Это особенно интенсивный период развития публицистики, подробно изученный в отечественном литературоведении.

Т. Венедиктова здесь делает важное наблюдение: «Очевидно, что принципиальным рубежом в литературной истории как истории *отношений* (по крайней мере, для Западной Европы) является вторая половина XVIII века. Именно в это время, в преддверии и отчасти уже на фоне индустриальной революции, возрастают влияние, уверенность в себе среднего класса и сознательность его «единицы» – самоуправляющегося, самодвижущегося индивида. Увеличением времени досуга, распространением грамотности, удешевлением печати и средств распространения печатной продукции обусловлено становление новой читающей публики: она резко увеличивается и меняется качественно за счет людей, прежде не читавших книг»[21]. Возникают новые практики «экстенсивного» чтения, тексты преимущественно развлекательного (не только учительного или информационного) характера начинают все шире циркулировать на рынке культуры, формируя и самый этот рынок. Повышается статус автора, и возникает проблема авторства. «Наконец, формируется литературное воображение – система взаимных ожиданий, привычных вольностей и условностей общения писателей и читателей»[22].

Значительный круг читателей, в первую очередь среднего класса, обращается к английской нравоописательной и нравовоспитывающей периодике, традицию которой основывают Аддисон и Стиль в журналах “Болтун (The Taller, 1709–1711) и “Зритель” (The Spectator, 1711–1712). Задачи: развлечь (коммерческая составляющая), наставить и просветить. Влияние этих авторов неоспоримо как в национальном, так и межнациональном масштабе (достаточно вспомнить о процессе создания русской журналистики). Нас здесь интересует сам принцип объединения описания нравов и стремления к их воспитанию, ставший доминирующим в английской литературе. Исследователи пишут о темах очерков, морально-наставительных и бытовых: «о нравах театрального Лондона, об азартных играх, дамских туалетах и лекарях-шарлатанах, о посещении усыпальницы выдающихся людей в Вестминстерском аббатстве», etc, их жанровом разнообразии: бытовая сценка, сказка, аллегория, сновидение, пародия, жизнеописание[23].

Во второй половине XVIII века появляются журналы «Рассеянный» (The Rambler, 1750–52) и «Досужий» (The Idler, 1758–1760) доктора С. Джонсона, журнал «Свет» (The World, 1753–1756), вокруг которого объединяются лорд Честерфилд, Хорейс Уолпол и другие. Важно, что в этих изданиях, при всем различии предпочтений авторов (от серьезных морально-дидактических очерков Джонсона до развлекательных материалов других журналов), обнаруживается «общая исходная позиция, выражавшаяся в безоговорочном приятии английского общественного строя; они вполне могли бы повторить слова Аддисона – «Зрителя», что если бы ему пришлось выбирать религию и правление, под которым он хотел бы жить, то он без малейшего колебания отдал бы предпочтение той форме религии и правления, которые установлены в его стране»[24].

Формулой времени становятся слова Болингброка: «Бог сотворил нас затем, чтобы мы страстно желали счастья; и он поставил наше счастье в зависимость от общества». «Эпоха, впервые последовательно и осознанно стремящаяся к устройству человеческого счастья в условиях земного социума, оценивала свои шансы в этом более оптимистически, чем предшествующая»[25]. В то же время были и основания для снижения оптимистического пафоса, например, свифтовское суждение о том, что человек – вовсе не разумное животное, а лишь «способное к разумному», картины социальных страданий в окончательной редакции «Гражданина мира» Голдсмита, изображение нищеты и социальных пороков в «Ковент-Гарденском журнале» (The Covent Garden Journal, 1752) Г. Филдинга.

Социальное начало в последнем из названных журналов, издание которого относится к 1852 году, определяется А. Ливергантом в предисловии к русскому изданию: «В своем журнале Филдинг, ставший к тому времени мировым судьей от Вестминстера, бросает вызов наиболее распространенным общественным порокам – азартным играм, пьянству, дуэлям, а также публичным казням, про которые прозорливо пишет: «Мы жертвуем человеческой жизнью не ради перевоспитания людей, а ради развлечения черни». Имеется у писателя не только «отрицательная», но и продуманная положительная программа; Филдинг, словно дело происходит не два с половиной века назад, а сегодня, ратует за медицинскую реформу, борьбу с бедностью, призывает бороться с преступностью, чему, кстати сказать, посвящен написанный за четыре года до «Ковент-Гардена» и получивший широкую известность памфлет «Преумножение разбоя»[26].

И. Шайтанов пишет, что «преимущество английского романа состояло в том, что почва для него была подготовлена и в философии Локка, и в малых жанрах документальной прозы – эссе и памфлетах. В них вырабатывается интерес к современности, вкус к подлинному факту. Документальность решительно меняет повествовательный стиль, небывало приближая его к речевому слову, что способствует изображению характеров в их индивидуальном своеобразии»[27]. При всей справедливости этого наблюдения добавим, что эссеистика повлияла и на саму тенденцию изображать нравы и, главное, их воспитывать в духе последовательного напоминания тех правил, которые должны были быть имманентно присущи личности. Эссеистика разработала принципы художественного сочетания двух основных дискурсов английского Нового времени.

«Дискурс инструкции» английского романа складывается под влиянием взаимных ожиданий среднего класса и пишущих для него авторов.

Д. Боулукос выражает распространенное в английском литературоведении мнение, когда утверждает: «Национальный менталитет эпохи привел к тому, что жанр романа стал в Англии культурным выражением растущего «среднего класса» пуританских торговцев»[28]. С этим согласуются более ранние работы К.Д. Ливис, которая рассматривает английский роман как явление протестантской культуры. Его постоянными качествами она считает «изначальную моральность» (но не морализаторство), реализм, понимание основ человеческого бытия с его нравственно-психологическими проблемами, неограниченную, «открытую» способность к изображению действительности[29].

Первые романисты Англии не сразу определяют жанр своих произведений как «novel», хотя одной из первых теоретических констатаций новой формы стал трактат Клары Рив «Пути романа» (1785), где автор разделяет старую традицию (romance) – вымышленные лица и реалии, приподнятый язык, особая фабула – и новую форму (novel) – «картину реальной жизни и современных нравов»[30].

Д. Дефо требует, чтобы его книгу воспринимали как изложение фактов, Ричардсон склонен полагать свои книги моральными трактатами, подчеркивая их обучающий (instructional), а не вымышленный (fictional) характер. Г. Филдинг первым говорит о беллетристичности и определяет жанр «Джозефа Эндрюса» (The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend, Mr. Abraham Abrams, 1742) как комический роман (comic romance) или комический эпос в прозе (comic epic in prose), а «Тома Джонса» (The History of Tom Jones, a Foundling, 1749) как соот-

ветствующую форму письма (a form of prose-comic-epic writing). Он не скрывает вымысла в своих произведениях, но при этом подчеркивает стремление изобразить широкую картину своего времени и, главное, – человеческую натуру. Уже плутовской роман представлял жизнеописание героя «во всем разнообразии». Однако просветительский роман Филдинга оказывается способным на гораздо более сложные отношения между автором и героем. Его стремление к правилам правдоподобия (probability) более, чем вероятности (possibility), определяет дальнейшее развитие английского романа. Сама подвижность его героев, склонность к постоянному движению в сочетании с общей тенденцией времени приводит к появлению того романа воспитания, который станет особенностью викторианской и последующей прозы Британии. Роман воспитания как повествование о том периоде в жизни человека, когда он обретает необходимые для жизни в социуме моральные принципы и навыки поведения, станет наиболее адекватным для традиции морального дискурса и потому востребованным жанром в XIX веке.

А. Кеттл во «Введении в историю английского романа» называет два типа романа в английской традиции, сложившейся в XVIII веке, – плутовской роман и назидательная притча. Суть второго – моральное откровение. «Путешествие Гулливера» (Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships, 1726) Д. Свифта – серия притч, «явно и настойчиво выражающая критическое отношение Свифта к обществу, в котором он жил»[31].

Если говорить о социальном начале новой литературной формы в Англии, то оно отчетливо появляется уже в первом из романов – «Робинзоне Крузо» (The Life And Strange Surprizing Adventures Of Robinson Crusoe Of York Mariner, 1719) Д. Дефо, так как то, что назвали «эпосом жизни отдельного человека», могло появиться только в осознании этой отдельности[32]. Индивидуализм как самостоятельность и самоценность личности, являющейся в то же время продуктом предшествующей истории человеческого рода и осознающей эту свою причастность как благо, является достижением не только автора, но и самой эпохи. Разумный и свободный индивид обладает жестким нравственным стержнем, позволяющим не погибнуть духовно в экстремальной ситуации. Не бесспорными сами по себе нравственные правила Робинзона будут представляться уже в гораздо более поздние годы.

На рубеже веков можно отметить также серьезный интерес к профессии и судьбе литератора. Таковы, например, книги А. Дизраэли (от-

ца Б. Дизраэли) «Литературный характер» (1795) о качествах характера пишущих людей, его же «Бедствия писателей» (1813) и «Ссоры писателей» (1814), имеющие значение для последующей социологии литературы.

В центре внимания писателей первого периода энергичная личность, берущая на себя ответственность за принятые решения, основывающиеся на здравом смысле. Роман сосредоточен на изображении нравов и среды в обыденном смысле слова. Это еще не осмысленная история своего времени, хотя можно согласиться с Е. Зиммерманом, который в книге «Границы литературы: история и британский роман XVIII века» утверждает, что беллетристика британцев восемнадцатого столетия уже имеет определенные тенденции осмысления истории. Позиция рассказчика в их произведениях, по его мнению, имеет сходство с позицией историка. Романы моделируют «частные формы истории»: биографию («Том Джонс»), автобиографию («Робинзон Крузо»), семейную историю («Кларисса» и «Тристрам Шенди»), иногда имеют отсылки к историческим событиям (восстанию якобитов 1745 в «Томе Джонсе», испанской войне в «Тристраме Шенди»). «Хотя отсылки к истории, которые делают все эти авторы, были расценены как средство достижения правдоподобия, их книги формируют последовательный комментарий к проблемам нарратива истории. Романы восемнадцатого столетия исследуют основания власти рассказа, поднимая вопрос об оценке свидетельств, содержащихся в письменной форме»[33], – полагает Е. Зиммерман.

Представление об историзме появляется на рубеже XVIII–XIX веков в тесной взаимосвязи со стремлением к улучшению положения личности в обществе. Этот период в Англии отмечен усилившейся осознанной и неосознанной (движение беднейших слоев населения) политизированностью социума. В главе о якобинской литературе из книги «У истоков английского романтизма» Н.А. Соловьева писала, что «многочисленные «корреспондентские общества» (в том числе Лондонское корреспондентское общество с 70 отделениями и 30 000 членов), созданное в годовщину английской революции 1688 года «Общество революции» и другие объединения становились активными разработчиками общественной идеологии. Естественно, что в них участвовали и литераторы: Т. Пейн, У. Годвин, Д. Телуол, Т. Холкрофт, У. Блейк, Д. Пристли и Р. Прайс. В этот период и появляется роман, получивший название «якобинский», в котором герой сравнивает и анализирует различные общественные опыты[34]. Д. Келли в работе «Английский якобинский роман 1780–1805 гг.» рассматривает якобинство как «опреде-

ленное состояние сознания, средоточие возмущенной чувствительности, веры в разум и видение будущего». По мнению Н.А. Соловьевой, английское «якобинство» впитало эмпирическую философию Локка и Хартли, шотландскую философию XVIII века, исторический оптимизм французского Просвещения, трагическое восприятие революционного духа, а также сильные антибуржуазные настроения[35]. Литературная деятельность английских «якобинцев», подчеркивает исследователь, беспрецедентна. В том смысле, что такие авторы, как Томас Холкрофт, Э. Инчболд, Р. Бейдж, У. Годвин, плодотворно работают в области романной формы, используя опыт просветительского романа, заметно расширяя его возможности в социальном плане. Так, например, «мотив путешествия приобретает для героя «якобинского романа» иной смысл – это не просто его духовное созревание, процесс взросления мышления и совершенствования чувства, но и возможность сравнивать различные национальные опыты бытия, различные национальные характеры, детерминированные общественными условиями, темпераментом, складом ума»[36].

В целом для английского романа XVIII века характерно то качество, которое в социологии обозначается как «социальность сверх пределов правосознания», иначе говоря, человечность, гуманность, то, что в национальной традиции называется «moral sense».

1.1.2
Жанровые возможности социального романа в XIX веке

В том же направлении идет развитие литературного и общекультурного процесса в XIX веке, отчетливо заметное в литературе, где получает развитие социальный реализм (social realism), первоначально связанный с романом проблемы. О появлении особого типа романа в конце первой трети XIX века пишет Д. Нелсон: «Удивительное явление, известное как Промышленная революция, стало ощутимым в Великобритании к концу восемнадцатого столетия. Технологические открытия, такие как паровой двигатель Джеймса Уайта и изобретение ткацкого станка, наряду с быстрым ростом населения, создали условия для индустриального преобразования Великобритании, продолжающегося в 1830-е. У такой революции были далеко идущие последствия, особенно быстрое развитие городов, особенно во внутренней части страны. Будучи маленькими городами рынка до девятнадцатого века, Бирмингем,

Манчестер, Лидс и другие стали большими индустриальными центрами в первые десятилетия столетия. Туда стекались обедневшие сельскохозяйственные чернорабочие из сельской местности и наводняли новые индустриальные города в поисках работы на текстильных фабриках. Столь массивным и быстрым было начало революции, что это создало беспрецедентные и неизвестные ранее социально-экономические проблемы, которые должно было решить правительство. Поскольку нация была погружена в первую большую индустриальную депрессию в середине 1830-х (которая продлилась и в 1840-е), увеличивалось экономическое и социальное расстояние между богатыми и бедными, поскольку становились ощутимыми другие вредные воздействиями индустриализации, постольку формировался так называемый Condition of England Question. Дебаты по его поводу, доминировавшие в британском общественном сознании еще много лет, были центральными в новой форме романа»[37]. (Словосочетание "Condition of England Problem" впервые использует Т. Карлейль. Так называется первая глава его книги «Чартизм», вышедшей в свет в 1839 году. В этой главе автор освещает социально-экономическое положение Англии в конце 30-х годов. С момента появления этой книги названное словосочетание используется литературной критикой в качестве обозначения жанра. Прямой перевод на русский язык – проблема положения Англии – не передает всех оттенков смыслов этого термина, поэтому в российском литературоведении он, как правило, дается в оригинале).

Та же мысль у Й. Хейнвуда: «Давно признано, что британская индустриальная литература была создана в 1840-е годы, когда вышли в свет романы «социальной проблемы», или индустриальные романы: Б. Дизраэли «Сибилла» (1845), Гаскелл «Мэри Бартон» и «Север и юг», Ч. Кингсли «Олтон Локк» («Олтон Локк, портной и поэт: автобиография», 1850), Диккенс «Тяжелые времена» (1854) и Д. Элиот «Феликс Холт, радикал» (1866). Появился термин «condition of England», формула, призванная представить широко распространенное убеждение средневикторианского общества о деморализующих физических и моральных условиях городского рабочего класса. «Синие книги» (The Blue Books)[38] изобиловали графическими изображениями и рассказами об ужасах. Но романисты обращались к этому материалу не только из соображений художественных возможностей, моральной обязанности или социальной симпатии. Средние классы боялись, что страдания приведут рабочих к насилию. В духе чартизма социальный опыт не владеющего собственностью пролетария сообразовывался с доминирующими прин-

ципами буржуазного романа: героиня Дизраэли обнаруживает аристократическое происхождение, Олтон Локк переосмысляет чартизм как религию, Диккенс находит больше надежд для социальных изменений в курсе реформ, чем в индустриальной борьбе»[39]. Заметим, что в чартистском движении было два направления. Одно из них получило название партии «физической силы», другое – «моральной силы». Не стоит даже говорить о том, какое доминировало в общественном сознании как «правильное».

Д. Чайлдерс в книге о формировании ранней викторианской культуры одну из глав называет «Мэри Бартон» и общество страдания», где сопоставляет две, как он их называет, «знаменитые книги». Он говорит, что «читатель, так же хорошо знакомый с работой Ф. Энгельса «Условия рабочего класса в Англии», как и с романом «Мэри Бартон» Э. Гаскелл, может быть сразу поражен совпадением содержания вводных страниц этих двух важных социальных текстов (подчеркнуто мною. – *В.Н.*) середины XIX столетия. Энгельс начинает с «Исторического введения», в котором упоминает об интеллектуальном и моральном состоянии рабочих в эпоху до парового двигателя и машин для обработки и плетения хлопка. Богобоязненные, честные, сильные люди не были интеллектуально развиты и прозябали счастливо в идиллической жизни. Они были немногим лучше животных, но и большим, чем просто человеческие машины для обслуживания аристократов. Промышленная революция превратила рабочих «полностью в машины», лишила их остатков независимой деятельности, однако заставила думать о своем праве на полноту жизни. Начало романа также посвящено воспоминаниям о допромышленной идиллии, ассоциации с которой вызваны изображением праздника в апрельский день»[40].

Э. Райт в своей книге о Гаскелл в специально выделенном разделе «Общество и социология» говорит о внимании автора к социальным вопросам в связи с обусловленностью поведения ее героев принадлежностью к социальным группам и подчеркивает, что «госпожа Гаскелл прекрасно ориентируется в социальном диапазоне»[41]. М. Фрайкстед свою обширную работу о творчестве Гаскелл открывает главой «Социальный фон: Манчестер Элизабет Гаскелл»[42]. Писательница, по его мнению, не подвергает анализу или критике «социальные силы», формирующие или изменяющие общественную ситуацию в целом, но является достаточно «острым наблюдателем, чтобы понять, что такие силы должны неизбежно вызвать изменения».

Изображение ужасающих условий жизни рабочих делает романы яркими социальными документами. Следует заметить, что все эти рома-

нисты предпринимали определенные социальные исследования, прежде чем написать «Condition of England Novel». Так, Ч. Диккенс в январе 1854 года, после волны забастовок 1852–1853, изучал условия жизни пролетариев в Престоне и большую часть наблюдений представил в романе «Тяжелые времена» (Hard Times, 1854). «Романы проблемы» прочно укоренили представление о социальном романе как изображающем социальные проблемы пролетариата, класса, порожденного индустриальной эпохой.

В двадцатом веке внимание историков литературы к роману проблемы, который стали чаще называть «индустриальным романом», остается пристальным в течение всего столетия, соответствующие индексы содержат десятки наименований[43]. В современных литературных энциклопедиях эта литература называется еще и "социальной беллетристикой", что является, по мнению С. Кин, самым широким из терминов, охватывающих не только названные выше, но и "романы с целью"[44]. Жанровую доминанту такого типа романа XIX века определяют как специфическую социальную тематику и проблематику. Это роман о «working class» и о «бедных людях», жертвах процесса индустриализации. Спецификой жанра является отчетливо выраженный «моральный пафос». Так, Р. Колби определяет хронологические рамки рассматриваемого явления 1840–1860 годов и полагает, что «спецификой содержания такого рода произведений становится «характерная связь социальных и моральных проблем»[45]. Социальный роман был обращен не к тем, кого он изображал, а к среднему классу. Обратим внимание на название исследования Ш. Смит – «Другая нация (подчеркнуто мною. – *В.Н.*): Бедные в английских романах 1840–1850-х гг.» (1980)[46]. Социальный роман 30–50-х годов XIX века был рассказом для «одной нации» о бедах «другой» и взывал к состраданию.

Эти произведения заставляли читателей не только узнавать о неизвестных им сторонах социальной жизни, но испытывать потрясение и сострадание, романы «гуманизировали» исторические факты. Д. Чайлдер в цитировавшемся выше труде о влиянии литературы на формирование раннего викторианского общества пишет по поводу романов Дизраэли и их политического дискурса: «К началу 1840-х была замечена социальная сила романов; поскольку роман утвердился как существенное объясняющее положение дел литературное явление, то он привлек все увеличивающееся число поклонников, которые еще за несколько лет до этого не признавались, что читали романы и, конечно, не предполагали в нем инструмента социального изменения»[47]. Социаль-

ный роман все больше становился литературным средством протеста против злоупотреблений правительства, промышленников и последствий их действий: использования детского труда, невыносимых условий труда взрослых на фабриках и шахтах, возрастающей преступности и эпидемий (санитарные проблемы, пожалуй, особенно акцентируются в индустриальной прозе). В нем ставятся и конкретные проблемы образования, избирательного права и другие, положенные в основу профсоюзного движения. Р. Вильямс декларирует, что подобные романы не только «дают чувство изменяющегося мира», «они помогают изменять мир, интерпретируя его»[48].

В этих произведениях отчетливо стремление к определенной сенсационности. Для основной читательской среды – средних и высших классов – изложенные события были так же фантастичны, как вымысел готического романа, и потому вызывали любопытство и поддерживали читательский спрос. Однако сенсационность здесь, как и то, что она делает эту литературу часто элементом массовой культуры, который в связи с растущим уровнем грамотности и экономическим процветанием уже востребован средним классом, является не недостатком, а скорее достоинством. Чем шире круг читателей, чем охотней они обращаются к таким проблемам, тем больше социальный эффект сострадания. Типичное для первой половины века сочетание сенсационного романа и романа проблемы обнаруживается в «ньюгетском» романе, получившем свое название по имени Ньюгетской тюрьмы. Жанровое содержание – история преступления и его разгадка – обусловливало использование авантюрного сюжета, элементов мистификации, мелодраматизации, тайны, сближало его с традицией плутовского и готического романа. Однако авторы «ньюгетских» романов используют все эти элементы «не для того, чтобы позабавить или развлечь читателя, а чтобы привлечь внимание общественности к социальным проблемам преступности»[49]. Такой вывод делает О. Иванова, анализируя произведения Э. Бульвера-Литтона (1803–1873), создавшего в рамках «ньюгетского» новый тип социального романа. Писатель открывает неожиданные, казалось бы, для развлекательного чтения возможности: раскрытие таких социально актуальных тем, как соотношение закона, права и морали. Доминанты жанра: наличие авантюрного сюжета, внимание романистов к социальному устройству общества и постановка в произведении этической проблемы преступления – оказываются продуктивны для «большой литературы». Так, например, на их основе создаются большие социально-психологические полотна: «Большие надежды» Диккенса и «Подро-

сток» Достоевского, доказывает в диссертационном исследовании В.Г. Угрехелидзе[50].

К середине XIX века в литературном процессе Англии уже представлены самые разнообразные жанровые формы романа. При этом определяющим тематическим началом в абсолютном их большинстве является социально значимое содержание, которое органично сочетается с культивированием намеченной в XVIII веке нравоописательной тенденцией. Творчество Джейн Остен, которой современная Англия во многом обязана представлением о предвикторианском периоде, прочно ассоциирующееся с самим викторианством, стало открытием этого направления для Англии девятнадцатого столетия. Мастерство в описании нравов обнаруживают не только представители «блестящей плеяды», но и многие романисты, в том числе и не столь реалистичной направленности. Так, по поводу романа Энн Бронте Н. Михальская пишет: «В описании жизни провинциального дворянства проявляется не только опыт самой Бронте, но и литературная традиция, прекрасное знакомство писательницы с романами XVIII – начала XIX в., в которых переданы атмосфера среды, ощущение времени, своеобразие деталей быта определенной эпохи, звучание речи, строение диалогов. Это то неуловимо-определенное, что впоследствии будет воспроизведено и запечатлено как “викторианское»[51]. Главной остается правдивость изображения, которая в то же время должна способствовать и воображению читателя. А. Кеттл полагает, что важнейшим критерием в оценке романа этого периода, сохранившимся и позднее, является его верность жизни. Писатель – это судья действительности. Общественная функция произведения искусства, неизбежно пропагандирующего те или иные идеи, становится ведущим критерием в его оценке[52].

К середине XIX столетия наивысшего расцвета в Англии достигает роман, связанный с активной политической и социальной жизнью страны, отражающий духовные потребности общества[53]. Роман в Англии обнаруживает к середине XIX века те признаки, которые становятся отличительными чертами реализма. А. Эсалнек пишет: «Роман с его углубленным интересом к личности, умением показать ее изнутри и в контакте со средой и временем способствовал выработке тех качеств в трактовке и изображении характеров, которые сформировали именно реалистический метод… Роман и реализм воспринимаются и рассматриваются как синонимы»[54]. При этом в Англии на первом плане именно эпос частной жизни, преобладающий интерес к индивиду в социальном окружении. Показателен пример самого яркого романиста – Диккенса.

Его современник В. Белинский[55] уже в первом романе «Оливер Твист» обнаруживает отражение «стремления общества к самосознанию»[56]. Белинский делает замечательный вывод: «Как истинный англичанин, Диккенс исполнен сухого фарисейского морализма нации, привыкшей подчинять справедливость политике, а нравственность – общественным выгодам. Как истинный художник, Диккенс верно изображает злодеев и извергов жертвами дурного общественного устройства; но как истинный англичанин, он никогда в этом не сознается даже самому себе»[57]. Белинский полагает самой положительной чертой обоснование характера и поведения героев особенностями социального бытия, что является основной чертой реализма в его трактовке. «Не нужно особенно пристально вглядываться вообще в романы нашего времени, сколько-нибудь запечатленные истинным художественным достоинством, чтобы увидеть, что их характер по преимуществу социальный»[58]. Осуждает же русский критик всегда морализаторство, каковое справедливо считает национальным качеством английского писателя.

Из современных Диккенсу именитых ученых к его творчеству как целостной художественной системе обращается Ипполит Тэн. В статье 1856 года и особенно в «Истории английской литературы» (1864) он указывает на социальную обусловленность его искусства, на то, что Диккенс был типичным представителем идеалов и вкусов английского буржуа.

В. Ивашева в предисловии к собранию сочинений Диккенса, изданному в СССР (1957), подчеркивает, что «большинство рассказов и очерков Диккенса 1833–1835 гг. представляют собой зарисовки быта различных слоев лондонского мещанства, различных представителей той среды, которую близко знал молодой автор… Хотя «Очерки Боза» в своей совокупности дают реалистическую картину Лондона в различных разрезах, но ни в них, ни в «Записках Пиквикского клуба» у автора нет еще стремления нарисовать полную картину общественных отношений своего времени, всесторонне раскрыть многоликую и противоречивую жизнь современной ему Англии» [59]. Еще нет, но будет. В новых романах «смех начал приобретать обличительные интонации. Критические мотивы все больше и глубже проникают в ткань новых романов…Социальная тема выдвигается в них на первый план»[60]. Первые социальные романы Диккенса – «Оливер Твист» (Oliver Twist, 1837–1839) и «Николас Никльби» (The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, 1838–1839). В предисловии к «Очеркам Боза» (Sketches by Boz, 1836) автор обозначил свою цель – дать картину быта и нравов та-

кой, какая она есть в действительности. В предисловии к «Оливеру» – декларация о желании правдиво изображать жизнь и отражать пороки современной ему общественной жизни. «Художественный метод молодого Диккенса представляет переплетение строго документированного реалистического описания, юмора и морализации… Нравоучительная повесть развивается на широком социальном фоне»[61]. Социальные обстоятельства, в которых складываются характеры; общественные явления, воспринятые и показанные в их связи и взаимодействии, социальные романы Диккенса – энциклопедия английской жизни, – вот клише не только русской критики XIX века, и тем более советских исследований, но и исследований соотечественников автора. Все эти бесспорно верные утверждения дают основание к постоянному определению диккенсовских романов как социальных. Перечень социальных зол в его творчестве велик: работные дома («Оливер Твист»), образование («Николас Никльби»), судопроизводство («Холодный дом», Bleak House, 1852–53), бюрократическая система (Министерство волокиты в «Крошке Доррит», Little Dorrit, 1855–57), фарисейство («Мартин Чеззлвит», The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit, 1843–44), нищета и незащищенность рабочих, неправедность утилитаризма («Тяжелые времена»), власть денег (в каждом романе). Главное же – право человека сохранять данную ему богом и природой неповторимость во всех обстоятельствах. Идеал Диккенса – человек, защищенный созданным им самим Домом, очагом, приватностью, возможной лишь при условии способности к бескорыстной любви к ближнему. Идеал не бесспорный. Дж. Оруэлл, повторяя также клишированную идею, что у Диккенса «доброта человека – панацея от всех зол… Судя по всему, нападая на общество, Диккенс неустанно призывает к совершенствованию духа, а не общественной структуры»[62], делает оригинальный вывод: «Диккенс никогда не писал о сельском хозяйстве, зато без конца писал о разных яствах. Он был кокни, а Лондон – центр мира, точно так же как чрево – центр тела. Это город потребителей, людей глубоко цивилизованных, но никчемных»[63]. Идеал, за который сражаются герои Диккенса, по Оруэллу, «на поверку оказывается приблизительно таким: сто тысяч фунтов, старый дом причудливой конструкции, обросший плющом, красивая милая жена, куча деток и праздность. Все надежно, приятно, спокойно и самое главное – уютно»[64]. «В романах Диккенса многие герои имеют работу, но Диккенс редко показывает их на работе», – обращает внимание и Л. Джеймс. Стремление искать романтику обыденного (the romantic side of familiar things), сосредоточенность Диккенса на чув-

стве внутреннего покоя и удовлетворенности своей судьбой человека, счастливого в созданной им семье и кругу друзей, отражает саму основу викторианства, но не вполне согласуется с каноном романа проблемы, романа положения Англии, т.е. собственно социальным романом. «У Диккенса одновременно образцовый и «нетипичный» «социальный роман». Поэтому социальными, как правило, называются романы 1830–1840 гг.[65], к остальным же применяются «смешанные» определения: «социально-криминальный» («Оливер Твист», «Большие надежды»), социально-философский, или социальная притча («Тяжелые времена»), социально-психологический, семейный («Домби и сын») и т. д. В любом случае, Диккенс явно расширяет рамки социального романа, тем более выходит за пределы только «сенсационного», взывающего к состраданию, как считали его современники. Романтика же обыденного, семейный идеал создают столь востребованный в конце XX века «диккенсовский код» предсказуемости, упорядоченности мира, основанного на прочных нравственных основаниях.

У.М. Теккерей, уже в момент своего появления на литературной сцене обозначивший свою позицию как социальный критик, «в качестве первичного фактора прогресса рассматривает не экономический уровень развития общества, а состояние нравов (как Дж.С. Милль, О. Конт). Нравы выступают как движущая сила истории в концепции Т. Макколея («История Англии», 1849–61 гг.)... Писатель обращается к истории, чтобы показать, что нравственное совершенствование нации, за которое так ратовал Макколей, отсутствует». В результате «Диккенс и Теккерей уводят своих героев из сферы политики, общественных страстей в сугубо частное существование. Они показывают личность, способную содействовать историческому прогрессу не общественным поступком, а частным решением, позицией личной нравственной стойкости, непричастности злу»[66].

В. Ивашева полагает, что в пору расцвета критического реализма в Англии «два типа реализма сосуществовали, а порой боролись – «диккенсовский» и «теккереевский». Разница между ними в том, что в первом случае сочетались принципы реализма и романтизма, а во втором писатели следовали «строгому» реализму[67]. В то же время их романы остаются социальным реализмом: «В девятнадцатом столетии Великобритания – в расцвете социально-реалистичного романа. Диккенс, Элиот, Дизраэли и Гаскелл – все отвечали требованию изобразить и диагностировать «положение Англии» в романах, содержательная емкость которых, казалось, была и воплощением сознания всей нации, и

утопическим видением национального единства»[68], – пишет С. Коннор.

Та же мысль в статье Т. Кури с показательным названием «Романы «Condition of England», или индустриальные. Изучение британской истории в литературе века": «Романисты классики 19-го столетия, такие как Чарльз Диккенс и Элизабет Гаскелл, написали свое известные Condition of England Novels со специальным намерением рассказать британской читающей публике о скандальных условиях, в которые поставлены рабочие классы в Великобритании»[69]. Таким образом, в русле этого направления наблюдаются две тенденции, которые можно обозначить как воспроизведение нравов и обычаев с четко выраженной этической направленностью и как изображение собственно социальной среды, воздействующей на личность, где также есть этическая направленность, однако обращенная к глубинным проблемам самого социального устройства и необходимости его постепенного переделывания в целях достижения оптимального (с точки зрения буржуазности) существования личности. Здесь следует отметить явное тяготение к пореформенному, нереволюционному изменению. В критике, посвященной им, постепенно вырабатываются дефиниции социального романа, которые можно обозначить как: 1) стремление досконально изобразить социальные условия, 2) изображение характера героя в этих условиях, как правило, в духе его подавления общественными условиями и возможности их преодоления и 3) обязательный этический пафос.

В 40-е годы появляется «политический роман», который, по мнению Б.М. Проскурнина, не мог возникнуть ранее своего «инварианта» – романа социального и не пройдя «школу» одного из своих предтеч – романа исторического[70]. Поэтику политического романа формирует Б. Дизраэли в своих «младоанглийских» (по названию «Молодая Англия») романах: «Коннигсби» (Coningsby or the New Generations,1844), «Сибила» (Sybil, or the two Nations, 1845) и «Танкред» (Tancred, or the new Crusade, 1847), а также «Эндимион» (Endymion, 1880). Герой так или иначе связан с политикой: в первом романе показано воспитание политика нового типа, во втором протагонист решает сложные политические вопросы, в третьем представлены духовные искания героя, подводящего нравственную базу под программу политической партии (новые тори). Последний роман – о политическом воспитании, взрослении через приобщение к политической практике. Э. Троллоп, больше известный русскому читателю неспешной нравоописательной прозой, создал около полутора десятков романов, связанных с политикой. «Поэти-

ческий центр «работы» с политикой у Троллопа – живой характер в его живой текучести, плотно вписанный в неостановимый и осязаемый «поток жизни как некую целостность»[71].

50–60-е гг Х1Х века в советских исследованиях середины ХХ века признавали эпохой кризиса английского социального романа (так и называлась глава в трехтомной академической истории английской литературы, написанная Б.А. Кузьминым) в связи с «измельчанием реалистической проблематики, засилием ложных позитивистских представлений об «органичности» общественного развития»[72]. Однако позитивизм и был органичным смысловым центром такого романа, а дискурсы морали, основанной на здравом смысле и частной собственности как основах приватности существования индивида, продолжают оставаться в центре внимания.

В. Ивашева также отмечает, что начиная с 50-х годов «основной поток реалистического романа уже шел в другом направлении и в сторону от социального жанра».[73] Утратив остроту обличительного пафоса, социальный критицизм приобретает иные формы, в первую очередь форму социально-психологического романа.

Творчество Джордж Элиот (Мэри Энн Эванс, 1819–1880) явилось важным этапом в русле прослеживаемой здесь традиции. Помимо широко известных романов, признанных ее современниками, Джордж Элиот написала десятки рецензий и критических эссе, в том числе для «Вестминстер ревью», в которых не только требует «соблюдать правду в искусстве», но и утверждает, что «все великие произведения реалистического искусства расширяют человеческие симпатии», произведения могут «стать пищей для морального переживания» [74]… Ее эстетическая программа сформировалась в непосредственном соприкосновении с современной позитивистской философией – прежде всего Огюста Конта, Герберта Спенсера и Джорджа Генри Льюиса.

Вывод исследователя ее творчества Т. Селитриной: «Анализ социальных проблем никогда не становился главной целью автора. Изображенные ею политические, экономические, общественные конфликты всегда служат созданию характера отдельной личности, чтобы наиболее выявить ее внутренний мир»[75], соотносится с убеждением Дж. Элиот о том, что реализм имеет не только эстетическое, но и этическое обоснование. Все великие произведения реалистического искусства служат моральным целям, так как «расширяют человеческие симпатии»: «Моя задача состоит не в том, чтобы навязывать доктрины, но в том, чтобы наставлять эстетически, пробуждать более благородные эмоции, кото-

рые заставляют человечество желать социальной справедливости, но не предписывать социальные меры, по отношению к которым ум художественного склада, пусть даже глубоко проникнутый общественным состраданием, часто не является лучшим судьей»[76]. При этом она показывает, например, город в романе «Миддлмарч» именно как социальный организм.

В контексте нашего исследования важна мысль Б. Проскурнина о том, что в романе Д. Элиот «Феликс Холт, радикал» «звучит популярная в то время (работы У. Бейджхота, Р. Хаттона, М. Арнольда) идея образования и воспитания, «социализация» рабочей массы и – как следствие ее вхождения в политику – социализация последней»[77]. Все усложняющаяся система общества должна меняться постепенно, путем «естественной реформы», и максимальное число равноправных членов общества должно прийти к осмыслению политических действий.

В 70-е годы появляются романы Томаса Харди (1840–1928), который привносит в английскую литературу замечательную формулу «novels of Character and Environment» (романы характеров и среды). Это название он дал первой группе своих романов, наряду с двумя другими, названными «Romances and Fantasies» (романтические истории и фантазии, т. е. восходящие к роману «доиндустриального» типа) и «Novels of Ingenuity» (романы изобретательные, экспериментальные). Он включает в понимание среды окружающий мир, в котором социальный элемент не является единственным или даже определяющим, но сама формулировка кажется порожденной именно идеями социального детерминизма и в таком понимании и обретает свое самостоятельное от творчества Харди бытие.

Противоположностью лирическому бытописательному творчеству Харди были созданные в тот же период натуралистические романы Дж. Гиссинга (1857–1903) и Дж. Мура (1857–1933). В них отразились и позитивизм Милля, стремившегося свести социальное (общее) к индивидуальному, и идеи социального дарвинизма Г. Спенсера. При этом не утрачивается тяготение к дидактизму, не имеющее «параллели в других национальных литературах»[78].

1.1.3
Социалистический дискурс

Социальный критицизм XIX века в Англии органично сплетается с идеями социализма, возможно, именно потому, что и теоретическая, и

художественная рефлексия уже более столетия пытаются синтезировать дискурсы собственности и морали. Идеи социализма впервые появляются еще в начале века в связи с работами Р. Оуэна (хотя можно опираться и на более давнюю традицию, берущую свое начало еще в «Утопии» Т. Мора). Широкое распространение термин получает после перевода с французского трудов Пьера Леру. В работе «Об индивидуализме и социализме» (1834) он определяет два принципа взаимоотношений человека и общества: «стремление к свободе» (индивидуализм) и стремление человека к общественности (социальность), которое и получает название «социализм». В абсолютизированном виде социализм может стать «тиранией бюрократического государства», «крайней формой организации общества». Абсолютизация индивидуализма (эгоизм) является другим полюсом. Оптимальная форма – средняя, социализм. Идеи социализма в разнообразных формах определяют основную тенденцию движения общественно-политической мысли Англии. Историко-философская концепция «феодального социализма» (термин К. Маркса), разработанная Т. Карлейлем, сформировалась в воззрениях упомянутой выше «Молодой Англии», группы тори-аристократов с центральной фигурой Дизраэли, нашла свое отражение в названных выше романах последнего. В 1880–90-е годы на основе массового рабочего движения возникают социалистические организации. В 1884 году было основано «Фабианское общество». Свои цели фабианцы определяли как «демократические и социалистические», а свои функции – как деятельность, призванную сориентировать своих соотечественников к пересмотру конституции и реорганизовать производство «социалистическим способом». Конечной целью фабианцев становится отказ от личной и классовой собственности. Отчет общества Международному социалистическому съезду в Лондоне 1896 года содержит в себе идеи, во многом определившие национальную специфику содержания социального романа: «Общество фабианцев имеет целью воздействовать на английский народ, чтобы он пересмотрел свою политическую конституцию в демократическом направлении и организовал свое производство социалистическим способом так, чтобы материальная жизнь стала совершенно независимой от частного капитала. Общество фабианцев преследует свои демократические и социалистические цели, не примешивая к ним других тенденций; сообразно с этим оно не имеет собственного мнения относительно вопросов о браке, о религии, об искусстве, об экономическом учении in abstracto, об историческом процессе, о валюте и т. д. Общество фабианцев состоит из социалистов. Оно стре-

мится к новой организации общества посредством эмансипации земли и промышленного капитала от личной и классовой собственности и посредством передачи их в руки общества в видах всеобщего блага»[79].

Основой для деятельности всех фабианцев была идея постепенного реформирования общества не только общегосударственного, но и в особенности местного (муниципального) значения. Таким образом, социалистический строй должен был «взращиваться» постепенно, дискурс собственности должен был отмирать неторопливым естественным путем. Идеи фабианцев постепенно стали частью английского общественного сознания. Фабианство – естественная составляющая комплекса этических представлений английского общества XIX века, основанного на идее благополучного поступательного развития общества, которая, в свою очередь, является неотъемлемой частью викторианства.

На рубеже XIX–XX веков наблюдается стремление к преодолению буржуазности. К этому времени критически осмысляется не только положение человека в мире товарно-денежных отношений, но и сам идеал Нового времени, его система духовных и эстетических ценностей. Промышленное производство, наводнившее страну штампованными, не несущими на себе печать мастерства автора товарами, ассоциируется со стандартностью, примитивностью, тривиальностью самого строя мысли человека. Штамп заполняет массовое сознание и проявляется на всех уровнях последнего: от морали до стереотипизации процессов мышления. С другой стороны, в викторианской Англии не было ходовым товаром чувство Красоты, что обуславливало духовно-эмоциональную неполноценность большой части населения. Противостояние «торжествующей буржуазности» ведется в двух направлениях. С одной стороны, в противостоянии стереотипу через парадоксальное, «заостренно-нетривиальное» мышление, литературу нонсенса и парадокса, с другой – в противостоянии через концепцию «чистого искусства», тезис об имморальности творца. Характерно, что идея социализма пронизывает литературу и в том, и другом случае.

Возможно, особенно показательны здесь примеры У. Морриса и О. Уайльда. Сформированный в среде прерафаэлитства, эстетизма, тяготеющий к погруженности в Средневековье, стремящийся сделать свою жизнь «произведением искусства», тяготеющий к ремеслам, Моррис пишет знаменитый утопический роман «Вести ниоткуда» (News from Nowhere (or, An Epoch of Rest), 1891) и стихи «Песни социалистов» (Chants for Socialists, 1884–85). Этот пример доказывает органичную связь социалистической идеи с основами национального характера,

сформированного еще в XVIII веке дискурсом морали, в каких бы творческих формах он ни был выражен. О. Уайльд пишет в 1891 году глубокий по смыслу трактат «Душа человека при социализме», в котором предлагает вполне вписывающуюся в основное направление, но неожиданную для денди и эстета формулировку: «Социализм, коммунизм, как бы мы его ни называли, превращая частную собственность в общественное богатство и заменяя соревнование сотрудничеством, превратит общество в здоровую организацию и обеспечит материальный достаток каждому члену общества»[80]. По его мнению, частная собственность ограничивает возможности индивидуализма, каковую мысль он и развивает. Интересно, что Уайльд делает замечательный по точности прогноз: «Если социализм авторитарный, если правительства вооружены экономической властью так же, как сейчас политической, если, короче, мы будем иметь Индустриальную Тиранию, то тогда человеческое существование в последнем случае будет хуже, чем в предыдущем»[81].

Особое место на рубеже веков занимает творчество Г. Уэллса. Его парадоксальное мышление становится источником создания нового жанра – научной фантастики. Это не просто соединение нового научного знания и литературы, но именно социально-философский жанр, исследующий с помощью неожиданно высокой степени условности все те же социальные проблемы. Уже в первом романе «Машина времени» (The Time Machine, 1895) Уэллс экстраполирует современные тенденции существования двух культур – интеллектуального «верха» и индустриального «низа» в будущее и обнаруживает там печальную картину вырождения и первого, и второго. Укрупнение с помощью фантастической образности социальных пороков, напоминающее о традиции социальной сатиры Свифта[82], позволяет Уэллсу создать целый ряд произведений, предлагающих утопические и прогностические конструкции: «Люди как боги» (Men like Gods, 1923*)*, трактат «Предвиденья» (1901), роман-трактат «Современная утопия» (A Modern Utopia, 1905), где выдвинут проект переустройства мира на основах государственного социализма с широким допущением частного предпринимательства, трактат о буржуазно-просветительских реформах «Новые миры вместо старых» (1908). М. Шерборн в работе об Уэллсе, написанной в XXI веке, обнаруживает в его “scientific romances” много предвидений: «осуществленный полет (и война в воздухе), Европейский союз, фашистские диктатуры, Вторая мировая война, начинающаяся в 1940-м. Уэллс немедленно понял военное значение атомных исследований, и в его романе 1914 года «Освобожденный Мир» (The World Set Free) показан воображае-

мый еще процесс, ускоряющий радиоактивный распад, чтобы создать бомбу непрерывного действия, идея, которой позже был вдохновлен физик Лео Сцилард, создавший теорию ядерной цепной реакции. Ему приписывают изобретение войны с использованием ракеты и предвидение Всемирной паутины в его идее о развитии «Мирового Мозга» – организации, которая функционировала бы как обширная и постоянно обновляемая энциклопедия»[83].

Такого рода произведения, составившие славу Уэллсу, не ограничивают все его творчество. Существенное место в нем занимает социальный роман как таковой, суть которого Г. Уэллс понимает в традиционном для Англии духе: «Отнюдь не ново, что роман, как и драма, – могучее средство морального воздействия. Такое понимание его существовало в Англии с тех пор, как существует английский роман…Есть, однако, определенное различие между романом прошлого и тем, что можно назвать новым романом. Оно обусловлено различием в мышлении. В прошлом было чувство уверенности в отношении моральных ценностей и норм поведения, теперь оно совершенно исчезло»[84]. «Насколько я могу судить, роман – единственное средство, при помощи которого мы можем обсуждать большинство проблем, порожденных современным социальным развитием и встающих перед нами подобно густому лесу»[85]. Роман должен быть средством социального анализа и морального суда, орудием критики законов и институтов, догм и идей. Таковы романы о среднем классе (мир юности самого писателя, сына мелкого торговца, в начале жизненного пути ученика торговца мануфактурой и одновременно мир традиционного английского романа): «Любовь и мистер Льюишем» (Love and Mr. Lewisham, 1900), «Киппс» (Kipps: The Story of a Simple Soul, 1905), «История о мистере Полли» (The History of Mr. Polly, 1910), о новом состоянии класса богатых предпринимателей «Тоно Бенге» (Tono-Bungay, 1909), о лживости патриотической пропаганды времен Первой мировой войны «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (Mr. Britling Sees It Through, 1916) и много позже о фашизме как результате трусости и тупости обывателя-мещанина в романе «Необходима осторожность» (You Can't Be Too Careful, 1941). Как и всех социальных романистов, Уэллса волнуют вопросы воспитания и образования «Джоан и Петер. История образования» (Joan and Peter. The story of an education, 1918). Разумная эволюция, управляемая просвещенными предпринимателями, использование технического прогресса появляются в «Мире Вильяма Клиссольда» (The World of Wil-

liam Clissold, 1926). Те же темы и в “Опыте автобиографии” (An Experiment in Autobiography, 1934).

Социолог Бестужев-Лада называет Уэллса социальным исследователем, «поскольку его произведения отличает широта и глубина охвата социальных проблем мирового сообщества первой половины XX века»[86], и утверждает, что Уэллс в своих произведениях не только анализирует социальные проблемы, не только «ставит диагноз», но и предлагает поиск решений, т. е. занимается конструктивной социологией. Это касается не столько произведений утопического характера, в том числе рассматривающих в качестве идеального пути цивилизации объединение народов во «всемирную республику» («Освобожденный мир», 1914, «Спасение цивилизации», 1921), сколько обнаруживающейся в его романах социологии семьи, политики, труда.

Книги Уэллса становятся завершением периода расцвета индустриальной цивилизации, одновременно фиксируя ее положительные стороны и предвидя мрачные перспективы в случае развития ее сущностных недостатков. Они положили начало новому жанру «романа идей» О. Хаксли и антиутопиям Хаксли и Д. Оруэлла.

Апофеозом сочетания дискурсов морали и собственности становится «Сага о Форсайтах» (1906–1922) Д. Голсуорси. Центральный образ Сомса Форсайта воплощает все качества, культивируемые буржуазностью с начала XVIII века, является квинтэссенцией добродетелей. Трагедия Сомса символизирует кризис этой системы ценностей. «Жанровые особенности романа-эпопеи проявились в «Саге о Форсайтах» на основе глубокого, масштабного изображения смены эпох, судьбы класса буржуазии»[87]. «Динамичный способ раскрытия натуры Сомса находится в полном соответствии с реалистическим принципом изображения в его связях с социальной средой… застывшей и прочной средой викторианского общества»[88], что обусловливает социальное звучание романов цикла. Первая часть трилогии была торжественной сагой о довольно устойчивом бытии викторианской Англии. Здесь и анализируются пороки дискурса собственности как таковой (роман «Собственник» (The Man of Property, 1906). Характерно, что основным противостоянием, организующим роман, является конфликт собственности и красоты, сводящий в единое целое глубинный конфликт национального самосознания рубежной эпохи. Следует отметить и устойчивый в контексте творчества Голсуорси «фабианский» мотив.

Социальные мотивы есть и в произведениях модернистских, намеренно отъединяющихся от «залапанной реальности» (Дж. Джойс). Со-

временный исследователь С. Коннор полагает, что и модернистский роман между войнами XX столетия сохраняет «перспективную амбицию» социального реализма XIX столетия, но «сжимается назад от арены нации в более ограниченные виды сообщества. Это может быть замечено, например, в борьбе поколений и «мутациях маленькой группы характеров» в «Радуге» Лоуренса (The Rainbow, 1915) и его же «Влюбленных женщинах» (Women in Love, 1921); в снимке единственного дня в Дублине, который в «Улиссе» Джойса (Ulysses, 1922) выхвачен из общественной истории и кропотливо повторно вставлен в более длинную, мифологическую перспективу; или в перемешивании воспоминаний и восприятий, которое в «Волнах» В. Вулф (The Waves, 1931) показывает своего рода психологическую общественную историю»[89]. Коннор обнаруживает социальную критику в романах позднего модернизма. В этом смысле он рассматривает книги Айви Комптон-Бернетт «Священники и господа» (Pastors and Masters, 1925) и Генри Грина «Слепота» (Blindness, 1926), «Жизнь» (Living, 1929)[90].

«Положение страны», пережившей вместе с другими европейскими государствами Первую мировую войну, вызывает к жизни произведения, относимые к группе потерянного поколения, спецификой которых, по сравнению с другими странами, становится изображение викторианской страны торжествующей буржуазности как породившей массовую бойню войны. Этот несомненно социальный момент есть не только в классическом романе Олдингтона «Смерть героя» (Death of a Hero, 1929), но и в ряде других.

Социальная тема остается доминирующей в 20–30-е годы. Во введении к монографии «Английский роман XX века» (1982) авторы подчеркивают, что «драматизм и эпичность современного романа возникают на основе глубокой социальной конфликтности, динамичности и масштабности общественно-политических изменений в XX веке» и полагают, что качественная определенность романа заключается в «детально обрисованном развитии личных и общественных конфликтов, отношениях между героем и обстоятельствами», «в изображении широкой взаимосвязи личности и истории, индивидуальных действий и общественных событий»[91].

И.В. Кабанова в своем исследовании «Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х годов» рассматривает жанр романа как сохраняющий свою доминирующую позицию, но его энергия начинает переходить в документально-художественные жанры путевой прозы, автобиографии и биографии. Особое место отводится эссе, продол-

жающему влиять не только на роман, но и на все остальные прозаические жанры[92].

В то же время следует признать, что социальный роман как таковой несколько теряет свои позиции по причине, сформулированной Л. Андреевым: «Детерминизм погиб, разрушенный, погребенный вместе с сотнями мертвых религий, – а ведь именно детерминизм был одним из основополагающих признаков реализма»[93]. Представление о социальном романе вновь сужается до романа проблемы, связанного исключительно с рабочим классом .

Признание социализма наиболее перспективной в истории идеей получает развитие в первые десятилетия XX века как в теоретических работах Р.Фокса (1900–1937), К. Кодуэлла (1908–1937),так и в романах, написанных самими рабочими. Р. Тресселл (1870–1911) написал роман «Филантропы в рваных штанах» (1914, полная версия 1955) о социальных условиях и порождаемых ими пороках своего времени, где описание условий труда и быта рабочих переплетается со спорами о социализме и капитализме, конкуренции и свободе. Роман называют классикой лейбористского движения[94]. Более известный как драматург, ирландец Шон О`Кейси (Джон Кейси, 1880–1964) начинает в 1939 году публикацию цикла автобиографических романов, а шотландец Л.Г. Гиббон (Д.Л. Митчелл, 1901–1935) пишет трилогию «Шотландская тетрадь» (A Scots Quair, 1932–1934), в которой судьба героини Крис Гатри помещена в контекст истории предвоенного времени, события Первой мировой войны и последующей депрессии, а жизнь ее сына связывается с его преданностью Коммунистической партии, объединившей ряд уже существовавших марксистских партий в Великобритании в 1920 году. В 30-е гг. началась литературная деятельность в Англии выходца из Австралии Дж. Линдсея (1900–1990), автора исторических романов, освещающих прошлое в свете классовой борьбы: «1649. История одного года» (1649. A Novel of a Year, 1938), «Мы вернемся» (We Shall Return; a Novel of Dunkirk and the French Campaign, 1942), эпопеи «Британский путь» (Betrayed Spring: a novel of the British way и другие, 1953–1963) и ряда работ с отчетливо выраженными коммунистическими идеями[95].

К этой группе социальных романов относится и «Дорога к пирсу Вигана» (The Road to Wigan Pier, 1937), пятая книга Джорджа Оруэлла (Э.А. Блэра, 1903–1950), будущего великого антиутописта, социал-демократа, называющего себя тогда политическим писателем. Роман посвящен тяжелой жизни шахтеров Ланкшира и Йоркшира в период послевоенной депрессии. В последующие два года выходят в свет «Па-

мять Каталонии» (Homage to Catalonia, 1938), посвященная испанской войне, в которой Оруэлл участвовал на стороне республиканцев, и «Взлететь на воздух» (Coming up for air, 1939), где звучит предчувствие новой войны.

И.В. Кабанова отмечает: «После Первой мировой войны молодежь охотно поверила, что буржуазная цивилизация обречена, обречен класс буржуазии, поэтому поколение тридцатых взбунтовалось против собственного класса, против всех его привычных ценностей. Большинство молодых интеллектуалов желало идти в ногу с историей, и альтернативу современности они искали не в прошлом – таких были единицы, – а в будущем, которое виделось социалистическим… В Великобритании тридцатых годов юные представители элиты видели не то, что акцентируют сегодняшние историки, – симптомы становления потребительского общества и массовой культуры, не период успешной модернизации и трансформации капитализма, а то, что они желали видеть, – приметы скорой катастрофы»[96]. Она делает вывод о том, что «процесс перенастройки английского общественного сознания под влиянием сил истории в литературе выразился в духе беспокойной политизации, что дало современникам повод окрестить десятилетие «красными тридцатыми»[97], однако в исторической перспективе влияние социалистических идей было в лучшем случае «розовым», так как «последствия политизации для индивидуального творческого развития оказались болезненными»[98].

Тем не менее следует помнить о том, что социалистический дискурс в английском романе – это давняя и весьма устойчивая традиция, вне которой роман в Великобритании просто не может рассматриваться. С этой традицией, в частности, связана и русская социалистическая тема. После 1917 года она никогда не исчезала, более или менее явно присутствовала во многих произведениях большого числа авторов. Даже разочарование, столь явно представленное в антиутопии Оруэлла «1984», не истребило это внимание.

В период 30-х годов происходит формирование социальной критики, представители которой окажут свое влияние на литературный процесс 50–60-х годов, то есть уже после Второй мировой войны. Тогда же новый значительный импульс получает социально-психологический роман, сохранивший доминирующие позиции в литературном потоке и в 40-е, и в послевоенные годы. Романы С. Моэма, Дж.Б. Пристли, Д. Кэри, Ч.П. Сноу, А. Кронина и десятки произведений других авторов свидетельствуют о неуклонном стремлении описывать «среду и характеры», «condition of England» с целью поиска оптимальных в моральном

отношении выходов из сложившихся социальных проблем. Эти произведения отвечают несколько суженному, но часто употребительному пониманию социального романа как повествования, сосредоточенного на разнообразных вариантах поведения, принятого в каждом данном обществе, и на том, как поступки персонажей отвечают или противоречат ценностным установкам данного общества. Характерно, что постепенно почти исчезает индустриальная тема как таковая, и только в некоторых произведениях сохраняется неизменный «индустриальный» образ мрачной массы шахтеров, нуждающихся в сочувствии и социальном содействии. В названный период особенно выделяются романы Г. Грина и И. Во, наиболее полно воплощающие в себе традиции «комического эпоса в прозе», ставшие образцом для писателей последующих поколений[99]. В 50-е годы в связи с распадом империи развивается социальный антиколониальный роман: Дж. Олдридж, Б. Дэвидсон, Н. Льюис, Д. Стюарт. Социальная обстановка в 50–60-е годы в Англии способствует новому интересу к социальности и социализму. Программа партии, победившей на первых послевоенных выборах с ее главной задачей – построением социалистической страны, дальнейшие события – в том числе в шестидесятые годы, десятилетия тэтчеризма – все это способствует этому интересу.

Заметным явлением 50–70-х годов становится литература рабочей темы. Эта литература – предмет особого рассмотрения в «Истории английской литературы» Н.П. Михальской и Г.В. Аникина, где называются Стэн Барстоу, Сид Чаплин, Дэвид Стори, Реймонд Уильямс, Брайан Олмонд, Мэлвин Брэгг[100]. Здесь справедливо утверждается, что «рабочий» роман 50–70-х годов в Англии отличается новыми чертами по сравнению с пролетарским романом 20-30-х годов. Рабочий в пролетарском романе часто выглядел частицей темной массы; теперь герой-рабочий – неповторимая индивидуальность. Раньше натуралистическое описание производства занимало немалое место; теперь на первый план выдвигаются нравственно-психологические проблемы. Раньше «рабочий» роман был больше документальным повествованием и журналистским репортажем; теперь он стал подлинно художественным произведением; социологичность в нем связана с психологизмом»[101]. Характерные черты «рабочего» романа – это сюжет, связанный с судьбой центрального героя, молодого рабочего, это психология рабочего, недовольного своим положением и размышляющего над тем, как изменить это положение; это связь рабочего вопроса с вопросами, волнующими все человечество.

Романы «В субботу вечером и в воскресенье утром» (Saturday Night and Sunday Morning, 1958) Алана Силлитоу и его же «Ключ от двери» (Key to the Door, 1961) стали символом целой эпохи 50-60-х гг. Критика рассматривает как «правдивый голос пролетарского чувства» (“true voice of proletarian feeling”) эти его произведения и последующие: «Смерть Уильяма Постерса» (The Death of William Posters, 1965), «Сын вдовы» (The Widower's Son, Allen, 1977), «Рассказчик» (The Storyteller, 1979). Характерный для Силлитоу тип героя появляется и в одной из его последних книг «Немец пересчитывает женщин» (The German Numbers Woman, 1999). В рецензии «Паблишерз уикли» было написано: «Семидесятилетний Силлитоу в своем последнем романе создает еще один запоминающийся образ аутсайдера из рабочей среды – слепого ветерана Второй мировой войны... Хотя у Силлитоу уже нет былого напора молодых лет, он тем не менее со знанием дела изображает особенности психологии английского ветерана, приводя подробности, от которых бросает в дрожь, и демонстрируя сочувственное понимание одиночек, одержимых навязчивой идеей». В статье-некрологе, опубликованной в 2010 в ТЛС, подтверждается: «Все же он остается одним из самых важных британских романистов, чтобы появиться в послевоенный период, с или без «чувства пролетария»[102]. Другим открытием времени стал «День сардин» (The Day of the Sardine, 1961) Сида Чаплина о способности сознания рабочего противостоять нашествию общества потребления. Дэвид Стори в произведениях «Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life, 1960), «Пасмор» (Pasmore, 1972) также сосредоточен на моральных ценностях, связанных с мироощущением и традициями рабочего класса. Основные мотивы романа «Пасмор» получают свое дальнейшее развитие в романе Д. Стори «Сэвилл» (Saville, 1976), где «обстоятельно обрисованы рабочая среда, формирование характера героя Колина Сэвилла и его психологии». Стори отражает один из социально важных конфликтов своего времени – между пролетарским бытием и современным бытием представителя «среднего класса». С литературой рабочей темы связано творчество Мэлвина Брэгга. Его первый роман «Не было гвоздя» (For Want of a Nail, 1965) посвящен изображению шахтерской среды. Вновь речь идет о противостоянии классов, в данном случае между рабочими и буржуазией. На проблему социальных противоречий наслаивается проблема конфликта между полами; обе эти проблемы рассматриваются в духе традиций Д. Г. Лоуренса. Возведение творчества Лоуренса в ранг почитаемой традиции очень характерно для романистики этого

времени. «Внезапно Лоуренс стал очень важным. Он был востребован из-за его рабочего происхождения и изображения отчуждения рабочей среды. Он, казалось, соединял Новых левых и рабочий класс»[103]. М. Брэгг не может быть назван «индустриальным писателем» в том смысле, что его главная трилогия о Таллентайтах, включающая романы «Батрак» (The Hired Man, 1969), «Место в Англии» (A Place in England, 1970), «Приидет царствие» (Kingdom Come, 1980) изображает труд не пролетариев, а батраков в период с конца XIX в. по 70-е годы XX в. Но в его романах «показана постепенная утрата патриархальной психологии в условиях исчезновения крестьянства в Англии»[104], то есть одна из сторон процесса завершения индустриального периода. Главной проблемой остается не столько тяжесть физического труда, не дающего возможности интеллектуального развития, сколько постоянно осознаваемая социальным романом проблема невозможности отрыва от своего класса.

То, что рабочий роман стал в обществе главным явлением не только литературного процесса 50–60-х, но и культурной ситуации в целом, несомненно, свидетельствует о настроениях общества того времени. А. Синфилд в статье «Интеллектуалы и рабочие» пишет, что в период 1957–1964 гг. «внезапно стало жизненно важно писать о рабочем классе. Главной целью было интерпретировать политические и культурные возможности класса»[105]. Политические возможности казались все более исчерпанными в связи с тем, что «рабочие казались довольными, богатыми и спасенными от ужасов промышленной революции и депрессии мудрым согласованным политическим управлением, не было никакого призыва к большему количеству социализма»[106]. Синфилд цитирует работы «Будущее социализма» (1956) Э. Кросланда, «Новые фабианские эссе» (1952) Р. Кроссмэна, в том смысле, что рабочий класс «ориентируется на средний класс и потерял политическую воинственность». Заслуживает внимания обобщение: «Большая часть тех, кто без разбора маркирован как рабочий класс, является враждебной по определению к любой форме прогрессивной мысли, и их узкая, скорее защитная реакция на злоупотребления капитализмом – последствия чахлой бедности, а не социальной энергии и оптимизма. Это неизбежно, и это не осуждение рабочей культуры вообще»[107]. В то же время, говорит он, романы Р. Уильямса «Второе поколение» (Second Generation,1964), Р.М. Хейнеман «Авантюристы» (The Adventurers, 1959) «подтверждают культурную и политическую энергию рабочего класса».

Роман «рабочей темы» – лишь часть сложного литературного процесса Великобритании первых двух послевоенных десятилетий. Наряду с этими произведениями литература «рассерженных» и философский роман, сатирическая проза и проза феминистская содержат в себе все те же традиционные дискурсы собственности, морали и социализма. Тяготению к ним соответствует и пристрастие к традиционным, еще викторианского времени, формам реалистического романа.

Р. Уильямс в статье «Реализм и современный роман» пишет: «Такие романы, как «Дивный новый мир», «1984», «Фаренгейт 242» являются сильной социальной беллетристикой, в которой образец, взятый из *современного* общества, осуществлен в целом в другом времени или месте. Другие примеры – голдинговские «*Повелитель Мух»* и «*Наследники»* и почти вся серьезная «научная фантастика»; большинство из них, что характерно, написаны, чтобы напомнить реалистические романы и работать в тех же самых существенных терминах. Социальные параметры настройки Грэма Грина – очевидные примеры этого: у его Брайтона, Западной Африки, Мексики и Индокитая есть главные элементы, которые имеют отношение не к их фактическим образам, но к потребностям его характеров и его собственного эмоционального образца»[108]. Отличие от социально-описательного романа в том, что «там характеры были аспектами общества; здесь общество – аспект характеров».

Как к показательному примеру обратимся к реакции критики на «Сэвилл» (Saville, 1976) Д. Стори, который был создан как традиционный роман в жанре «романа воспитания». Рецензент ТЛС находит здесь «подтвержение живучести классического романа критического реализма». Как и роман Фаулза «Дэниэл Мартин», «Сэвилл» подробен в анализе характера и в описании окружения»[109].

Рецензию на роман Д. Стори Дэвид Кот назвал «Обращение к жизни»: «Упорное нежелание наших лучших художников держаться вровень с критической теорией – самое стойкое и едва ли не худшее качество нашей национальной культуры. Не проспи он всего на свете, Стори, конечно же, узнал бы от брехтианцев и структуралистов, что искусство – это искусность, что действительность преобразуется в семантические структуры и что надо быть просто неандертальцем, чтобы записывать жизнь как она есть. Но практика постоянно опровергает теорию…Литературным теоретикам следует призадуматься над тем, что большинство произведений литературы в духе авангардизма не выдерживают никакой проверки практикой»[110]

Обращение к традиционным реалистическим формам как определенная эстетическая тенденция характерно для разных видов английского искусства, но особенно для романа. М. Дрэббл, которую М. Брэдбери в книге «Современный британский роман» (1993) ставит в один ряд с выдающимися авторами современности – Айрис Мердок, Кингсли Эмисом, Аланом Силлитоу, Антонией Сьюзен Байетт, Дэвидом Лоджем, утверждает: «Одной из замечательных особенностей недавней британской прозы является ее готовность призвать предшествующую традицию британского романа, способную адаптироваться к условиям конца 20 века»[111].

«Глубинный смысл возвращения к реалистическим формам повествования, думается, следует искать в остро ощущаемой потребности вернуться к жизни, не создать свой мифологизированный мир, а **объяснить** реально существующий… Многие тянутся к роману прошлого, надеясь увидеть в нем то, чего они лишены в современной жизни, – социальную устойчивость. К тому же, – пишет уже сама Дрэббл, – викторианские авторы действительно писали для народа, а не для узкой элиты»[112].

Подводя итоги, можно сказать, что жанр романа, явившийся специфическим явлением Нового времени, сохранил свое влияние вплоть до начала 70-х годов. При этом доминанты жанра социального романа оказались весьма продуктивными, породили целый ряд жанровых форм. Национальным отличием английского социального романа явилось сочетание в нем специфических дискурсов собственности, морали, сформированных в общественном сознании XVIII века, и социализма XIX века.

Примечания

[1] Следует помнить, что «европейское Просвещение возникает и развивается не только как отдаленное предвестье Французской революции, но прежде всего как итог Английской революции XVII века, если более конкретно – как следствие ее заключительного этапа – компромиссной «славной революции» 1688–89 гг. (Wilson, A.M. The Enlightenment came first to England // England`s rise to greatness, 1666–1763. – Berkeley, 1983. – 189 p.).

[2] Хикс Д. Теория экономической истории. – М.: Вопросы экономики, 2003. – С. 184–188.

[3] Смит А. Исследование о природе и причинах богатства народов. – М.: Эксмо, 2007. – 960 с.

[4] Соловьев Э.Ю. Феномен Локка // Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: (Очерки по истории философии и культуры). – М., 1991. – С. 146–166.

[5] «Генерал, который может приговорить солдата к смерти за самовольное оставление поста или за неповиновение самым безрассудным приказам, не может при всей своей абсолютной власти... распорядиться хотя бы одним фартингом из собственности этого солдата или присвоить хотя бы малую толику из его имущества». [Локк, Дж. Избранные философские произведения: В 2 т. – М., 1980. – Т. 2. – С. 82.]

[6] Соловьев Э.Ю. Указ. соч. – С. 158.

[7] Лабутина Т.Л. У истоков современной демократии: Политическая мысль английского Просвещения (1689–1714 гг.). – М.: Ирис-Пресс, 1994. – 302 с.

[8] Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. / пер. с англ. Общ. ред. и вступ. ст. М. А. Кисселя. – М., 1990. – С. 116.

[9] Концепция Р. Прайса изложена по работе Артемьевой О.В. Концепция морали в этическом интеллектуализме Нового времени // Этическая мысль. – Вып. 2 / отв. ред. А.А. Гусейнов. – М., 2001. – С. 137–138.

[10] Там же. – С. 26.

[11] Соловьева Н.А. Англия XVШ века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. – С. 9.

[12] Строганова М.В. Проповедь в творчестве английских писателей XVIII века: Дж. Свифт, С. Джонсон, Л. Стерн: автореф. дис. … канд. филол. наук. – М.: ИМЛИ, 2008. – 185 с.

[13] В диссертации М.В. Строгановой, в частности, анализируются 12 проповедей Дж. Свифта. Он был рукоположен в 1695 году, был настоятелем собора Св. Патрика в Дублине. Свое понимание искусства проповедника Свифт изложил в «Письме молодому священнослужителю». Принципы проповедования: 1. Говорить людям о том, что есть их долг; 2. Убеждать их, что это и есть их долг. Характерно, что Свифт – принципиальный противник «религиозного красноречия» и «религиозного энтузиазма» в пользу золотой середины, умеренности, сдержанности. В своих проповедях он обращается к социально-политическим проблемам («На мученичество короля Карла I», «О ложном свидетельстве», «О причинах несчастного положения Ирландии»). О нравственности («О довольстве бедного человека», «О делании добра»). Если для Локка, Шефтсбери человеческая природа самодостаточна, то для Свифта человеческая природа может реализовать себя только с Божьей помощью. В «Путешествии Гулливера» мы видим, как жалок человек, положившийся только на свой разум и естественную природу и «свергнувший иго веры».

[14] Строганова М.В. Указ. соч. – С. 3.

[15] Тревельян Дж. История Англии от Чосера до королевы Виктории. – Смоленск, 2002. – С. 387–388.

[16] Библер В. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М., 1980. – С. 347.

[17] Neill S. Anglicanism. – L., 1965. – P. 104.

[18] Сам Джонсон не был рукоположенным священником, но писал проповеди по заказу своего друга, священника Д.Тейлора, изданы они были после смерти автора, в конце 80-х гг.

[19] В статье «Литературная периодика» Б. Гиленсон приводит следующие данные: первый английский литературный журнал появился в конце XVII в. Журналы Athenian Mercury («Афинский Меркурий»), Ladies Mercury («Дамский Меркурий»), The Post Angel («Почтовый ангел») уделяли внимание публикациям прозы и поэзии. С 1692 г. стал выходить Gentleman's Journal («Журнал для джентльменов») – первое периодическое издание литературного характера. Журналы The Tattler («Болтун», 1709–1711) и The Spectator («Зритель», 1711–1714) – первые английские литературные нравоучительные журналы, породившие многочисленные подражания в просветительской литературе Европы и США. Последовавшие за ними журналы были подражанием: The Whisperer («Шептун», 1709), The Grumbler («Ворчун», 1715), The Grouler («Брюзга», 1711), The Female Tattler («Болтунья», 1709–1710) и др. В Gentleman's Magazine («Джентльменский журнал», 1731–1907) литературная тематика перемежалась с политической. The Grub-Street Journal («Грабстритовский журнал», 1730–1737) вел полемику с противниками классицизма. «Второе великое десятилетие» в истории англ. «эссея» – 50-е гг. XVIII в. (см. С. Джонсон). Продолжая традиции «Зрителя», Т. Филдинг выпускал сатирический журнал The Champion («Боец», 1739–1740), О. Голдсмит – сатирический листок The Bee («Пчела», 1759).

[20] Matt G.S. The periodical essaysts of the eighteenth century. – L., 1923.

[21] Венедиктова Т. Радикал воображения (социология писательской биографии) // Вопросы литературы. – 2009. – № 6. – С. 53.

[22] Там же.

[23] Ингер А.Г. Голдсмит-эссеист и английская журналистика XVIII века. Голдсмит Оливер. Гражданин мира. Сер. «Литературные памятники». – М., 1974. – С. 6.

[24] Там же. С. 8.

[25] Пахсарьян Н.Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // Зарубежная литература второго тысячелетия 1000–2000 / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2001. – С. 77.

[26] Фельетоны Г. Филдинга / вступ. ст., пер. с англ., сост. и прим. А. Ливерганта // Вопросы литературы. – 2008. № 3. – С. 276–306.

[27] Шайтанов И.О. Роман эпохи Просвещения. // Литература. 2001. – № 28. – С. 6.

[28] Boulukos D. How the Novel Became Middle Class A History of Histories of the Novel // Theories of the Novel Now, Part I, 2009. – Vol. 9.

[29] Leavis Q. D. The «Englishness of the English novel» («Английская специфика английского романа», 1983) [Цит. по: Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – 282 с.]

[30] Reeve C. The Old English Baron. – L., 1967. – P. 110–111.

[31] Кеттл А. Введение в историю английского романа. – М., 1966. – С. 33.

[32] Ibid.

[33] Zimmerman E. The Boundaries of Fiction: History and the Eighteenth-Century British Novel. – Cornell University Press. – Ithaca, NY, 1996. – P. 11.

[34] Соловьева, Н.А. Якобинский роман // Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. – М., 1988. – С. 150.

[35] Там же. С. 148.

[36] Там же. С. 150.

[37] Nelson J.G. The Victorian Social Problem Novel // A Companion to the Victorian Novel / ed. by P. Brantlinger and W. Thesing. – Oxford: Blackwell Publishing, 2002.

[38] «Синяя книга» – термин, обозначающий альманах компиляции статистики и аналогичной информации. Появление термина относится еще к XVII столетию, когда большие переплетенные в синий бархат книги использовались для ведения записей парламента Великобритании.

[39] British Industrial Fictions / ed. By H. Gustav Klaus, Stephen Knight. – Cardiff, Wales: University of Wales Press, 2000.

[40] Childers J. W. Novel Possibilities: Fiction and the Formation of Early Victorian Culture. – Philadelphia: University of Pensylvania Press,1995. – P. 158.

[41] Wright E. Mrs. Gaskell: The basis for Reassessment. – L., 1965. – P. 120.

[42] Fryckstedt, M. Elizabethe Gaskell`s Mary Barton and Ruth: A challenge to Christian England. – UUUpsala, 1982. – P. 17–45.

[43] В том числе как наиболее значимые: Rosemarie Bodenheimer, The Politics of Story in Victorian Social Fiction (1991); Patrick Brantlinger, The Spirit of Reform: British Literature and Politics, 1832–1867 (1977); Kathryn Chittick, Dickens and the 1830s (1990); Robin Colby, B. Some Appointed Work to Do: Women and Vocation in the Fiction of Elizabeth Gaskell. (1995), Deirdre David, Fictions of Resolution in Three Victorian Novels: North and South, Our Mutual Friend, Daniel Deronda (1981); Elizabeth Ermarth, Realism and Consensus in the English Novel (1983); Kate Flint, The Victorian Novelist: Social Problems and Social Change. (1987); Catherine Gallagher, The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867 (1985); Robin Gilmour, The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel (1981); Robin Gilmour, The Novel in the Victorian Age (1986); Josephine M. Guy, The Victorian Social-Problem Novel: The Market, the Individual and Communual Life (1996); Constance D. Harsh, Subversive Heroines: Feminist Resolutions of Social Crisis in the Condition-of-England Novel; Gertrude Himmelfarb,. The Idea of Poverty. England in the Early Industrial Age. (1984); Ingham, Patricia. The Language of Gender and Class: Transformation in the Victorian Novel. London: Routledge, 1996. Johnson, Patricia. Hidden Hands: Working-Class Women and Victorian Social-Problem Fiction. (2001); P. J. Keating, The Working Classes in Victorian Fiction (1970); Robert Kiely, Reverse Tradition: Postmodern Fictions and the Nineteenth-Century Novel (1993); Ivan Melada, The Captain of Industry in British Fiction 1821–1871 (1970); Martha Vicinus, The Industrial Muse: A Study of

Nineteenth Century British Working Class Literature (1974); John Vernon, Money and Fiction: Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Century (1984); Igor Webb, From Custom to Capital: The English Novel and the Industrial Revolution (1981); R.K. Webb, The British Working Class Reader, 1790–1848 Literary and Social Tension (1955).

[44] Keen S. Victorian Renovations of the Novel: Narrative Annexes and the Boundaries of Representation. – Cambridge UP, 1998.

[45] Colby R. Fiction with a Purpose. 1967.

[46] Smith S. The Other Nation: The Poor in English Novels of the 1840s and 1850s. – Oxford: Clarendon, 1980.

[47] Childers J. W. Novel Possibilities: Fiction and the Formation of Early Victorian Culture. – Philadelphia, 1995. – P. 71.

[48] Ibid. P. 179.

[49] Иванова О.А. «Ньюгейтские» романы Э. Булвера-Литтона как новый тип социального романа в английской литературе первой половине X1X века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – С. 185.

[50] Угрехелидзе, В. Г. Поэтика социально-криминального романа (западноевропейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – М., 2006. – 218 с.

[51] Михальская Н.П. Третья сестра Бронте (Энн Бронте)// Бронте Э. Агнес Грей: Роман; Незнакомка из Уайлдфелл-Холла: Роман; Стихотворения: пер. с англ. / вст. ст. Н. Михальской; сост. стихотв. раздела Е. Гениевой; ил. Ю. Игнатьева. – М., 1990. – С. 38.

[52] Кеттл А. Введение в историю английского романа. – М., 1966. – С. 27.

[53] Соловьева Н.А. История английской литературы // История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для вузов / А.С. Дмитриев, Н.А. Соловьева, Е.А. Петрова и др. / под ред. Н.А. Соловьевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1999. – 559 с.

[54] Эсалнек А.Я. Общее и особенное в развитии русского и западноевропейского романа XIX – начала XX века // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2002. – № 4. – С. 43.

[55] Проблема восприятия Белинским Диккенса подробно исследована в отечественном литературоведении в работах М.П. Алексеева «Белинский и Диккенс» (1924), «Русский Диккенс» (1946), В.В. Ивашевой «Диккенс в русской критике X1X в» (1946), З.Т. Гражданской «Диккенс в русской революционно-демократической критике» (1953), В.Г. Овчинниковой «В.Г. Белинский о Диккенсе» (1955), Б.И. Германович «Диккенс в оценке В.Г. Белинского» (1957), в монографии И.М. Катарского «Диккенс в России» (1966), статье Н.П. Михальской «Диккенс» в книге «В.Г. Белинский и литература Запада» (1990).

[56] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М., 1953–1959. – Т. 6. – С. 461.

[57] Там же. – Т. 8. – С. 185.

[58] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. – Т. 10. – С. 106.

[59] Ивашева В.В. Чарльз Диккенс // Диккенс, Ч. Собрание сочинений: в 30 т. – М., 1957. – Т. 1. – С. 10.

[60] Там же. С. 11.

[61] Там же. С. 14.

[62] Оруэлл, Дж. Эссе. Статьи. Рецензии. – Пермь, 1992. – Т. II. – С. 228.

[63] Там же. С. 229.

[64] Там же.

[65] Скуратовская, Л.И. Социальный роман Диккенса 1830 – начала 40 х гг: автореф. дис. … канд. филол. наук . – Львов: ЛГУ, 1968. – 22 с.

[66] Маслова М.А. Роман У.М. Теккерея «История Генри Эсмонда» в контексте художественных исканий эпохи»: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Н. Новгород, 1998. – С. 11.

[67] Ивашева В. «Век нынешний и век минувший…» Английский роман XIX века в его современном звучании. – М., 1990. – С. 476.

[68] Connor S. The English Novel in History 1950–1995. – London and New York, 1996. – P. 44.

[69] Currie T. Condition of England or Industrial Novels Learning About British History.Through the Fiction of the Age, 2009.

[70] Проскурнин Б.М. Английский политический роман Х1Х века (Проблемы генезиса и эволюции): автореф. дис. … д-ра филол. наук. – М., 1997. – С. 10.

[71] Там же. С. 15.

[72] Кузьмин Б.А. Кризис английского социального романа в 50–60-х годах XIX века. Элиот. Троллоп. Рид. Коллинз // История английской литературы. – М., 1953. – Вып. 2. – Том II. – С. 3.

[73] Ивашева В. «Век нынешний и век минувший…» Английский роман XIX века в его современном звучании. – М., 1990. – С. 477.

[74] Eliot G. Essays and Leaves from a Note-Book. – Leipsig, 1884. – P. 192.

[75] Селитрина Т.Л. «Даниэль Деронда» Дж. Элиот и «Женский портрет» Г. Джеймса // Литературные связи и проблемы взаимодействия. – Горький, 1984. – С. 64.

[76] Eliot G. Letters. – Vol. IV. – P. 300 Цит по: Луйгас А.Л. Проблемы реализма и натурализма в творчестве Джордж Элиот (Ранний период – 1851–1861). Таллин, 1987. 191 с.

[77] Ibid. P. 18.

[78] Ивашева В. Цит. изд. С. 477.

[79] Report on Fabian Policy // Fabian Tracts. – 1896. № 70. – P. 15.

[80] Уайльд О. Душа человека при социализме / http://www.proza.ru/ 2008/01/08/25

[81] Там же.

[82] В предисловии к сборнику фантастических романов: “Мое давнее, глубокое и не остывающее с годами восхищение Свифтом можно заметить снова и снова в этом сборнике; оно особенно сказалось в моей склонности вводить в

романы современные политические и социальные дискуссии" [Вопросы литературы. – 1963, № 9. – С. 175 / пер. М. Ландора].

[83] Sherborne M. H.G.Wells. Another kind of life. – Peter Owen Publishers, 2009. – 405 p.

[84] Уэллс Г. Сфера романа [Цит. по: Жантиева Д.Г. Английский роман XX века (1918–1939); Николюкин Л.Н. – М., 1965. – С. 211.

[85] Там же. С. 212

[86] Бестужев-Лада И.В. Герберт Уэллс как социолог // Социологические исследования. – 2008. № 11, Ноябрь. – С. 129.

[87] Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман XX века. – М., 1982. – С. 83.

[88] Там же. С. 87.

[89]Connor S. The English Novel in History 1950–1995. London and New York: Routledge, 1996. – P. 44.

[90] Modernism as Social Critique//Realism in the Post-War Period. P. 23–26.

[91] Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман XX века. – М., 1982. – С. 4.

[92] Кабанова И.В. Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х годов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2001. – С. 337

[93] Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2001. – С. 296.

[94] Путеводитель по английской литературе / под ред. М. Дрэббл и Д. Стрингер. – М., 2003. – С. 749.

[95] Он был увлечен коммунистическими идеями (но не в советском варианте), с 1941 г. был членом Компартии Великобритании, писал статьи для журнала Left Review.

[96] Кабанова И.В. Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х годов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2001. – С. 46.

[97] Там же. С. 333.

[98] Там же.

[99] См.: Филюшкина С.Н. «Нет, не песчинка». Размышления над романами Грэма Грина. – Воронеж: Ин-т ИТОУР, 2010. – 152 с.

[100] Михальская Н.П., Аникин Г.В.: История английской литературы. – М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.

[101] Там же.

[102] The Times Literary Supplement. – 2010. – April, 26.

[103] Sinfield A. Intellectuals and workers // Sinfield A. Literature, Politics and Culture in Postwar Britain. – London and Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press, 1997. – С. 259.

[104] Михальская Н.П., Аникин Г.В.: История английской литературы. – М.: Высшая школа, 1975. – С. 102.

[105] Sinfield, A. Intellectuals and workers // Sinfield A. Literature, Politics and Culture in Postwar Britain. – London and Atlantic Highlands, NJ, 1997. – P. 253.

[106] Ibid. P. 254.

[107] Ibid.

[108] Williams R. Realism and the contemporary novel // Universities & Left Review, 4 Summer – 1958/ http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/ulr/04_realism.pdf

[109] The Times Literary Supplement. – 1976. – September, 24.

[110] Саруханян А.П. Роман среды и характера // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. – М., 1982. – С. 103.

[111] Цит. по: Благовещенская А.А. Своеобразие стиля художественной прозы Маргарет Дрэббл 1960–70-х годов: дис. … канд. филол. наук, 2004.

[112] Там же.

1.2

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ АНГАЖИРОВАННОСТЬ АНГЛИЙСКОЙ ПОСЛЕВОЕННОЙ КРИТИКИ

Особенностью литературного процесса второй половины XX века является отчетливо выраженная зависимость писателя от теоретической рефлексии. Спецификой английского литературоведения второй половины XX века становится его «социальная озабоченность», «социологическое воображение», на которое неизменно обращают внимание исследователи[1]. «Социологическое воображение» – название книги американского социолога С. Миллса, полагавшего, что «посредством социологического воображения человек сегодня надеется понять, что происходит в мире и что происходит с ним самим – в точке пересечения биографии и истории общества. Самосознание современного человека, которому свойственно видеть себя по меньшей мере пришельцем, если не вечным странником, во многом обусловлено отчетливым представлением о социальной относительности и трансформирующей силе истории. Социологическое воображение является наиболее плодотворной формой такого самосознания»[2]. Социальность в философии трактуется как «неразрывное единство фрагментированных единиц человеческого бытия и коллективных форм их существования (читай: совместное, коллективистское по форме воспроизводство дискретной социальной ре-

альности), конституирующее амбивалентность социально-гуманитарного знания. В границах последнего различимы познание *социального* (анализ общественных структур и закономерностей различной степени общности, т.е. *опосредованно-общественного) и гуманитарное познание* (конкретно-индивидуальное описание феноменов социальной жизни*, т. е. непосредственно-личного*[3]. В литературной теории Великобритании после 50-х есть стремление к синтезированию двух названых форм познания социального в единое целое. Литературная критика обнаруживает этот синтез в художественных произведениях. При этом теория продолжает, по сути, существовать на пересечении все тех же дискурсов, сформировавшихся в начале индустриальной эпохи: «moral sense», тяготеющем к «discourse of instruction», дискурсе буржуазности, тяготеющем к «discourse of property», а также к не менее значимому социалистическому дискурсу. Развитие литературной теории и критики находится в определенной зависимости от политико-экономической ситуации в государстве и переживает два отчетливо выраженных периода. Первый из них – 50–60-е годы, второй – 70–90-е годы.

1.2.1
Послевоенный период (50–60-е годы)

Первый этап, наступивший непосредственно после войны, принято называть периодом welfare state, когда государственная политика была направлена на социальное обеспечение граждан «от колыбели до могилы». Общеевропейское послевоенное тяготение к социальному государству в Великобритании объединяло население, включая и средний, и рабочий классы, с правящей партией. Этот фактор нельзя недооценивать. Социалистическая идея, которая культивировалась общественным сознанием более столетия, находит теперь уже и государственную поддержку. Особенно важным социальным явлением становятся новые программы образования, благодаря которым высшее образование становится более доступным. Его получают уже и выходцы из пролетарской среды, а общее количество людей, связанных с умственным трудом, увеличивается в несколько раз. Это новое для Великобритании явление в совокупности с возросшим благосостоянием рабочих, получивших мощную социальную помощь, оказывается поводом для общего позитивного пафоса социокультурных исследований этого времени. «Умеренный демократический социализм» в целом стал той почвой,

которая питала оптимизм всех видов гуманитарных исследований, обуславливала повышенный интерес к социальным проблемам, в том числе и в литературной критике. Число трудов, посвященных проблеме «Литература и общество» во второй половине века очень велико, библиографии насчитывают десятки и сотни наименований[4]. По отношению к литературному процессу используются существующие, сложившиеся еще в XIX веке позиции: литература как отражение общества, литература как средство социального контроля, литература как орудие воздействия на социальную жизнь и общественное сознание, но в новом социальном звучании.

Приоритеты исследований определяет социокультурное направление, основателем которого становится Ф.Р. Ливис (1895–1978), представитель старшего поколения. Уже в 1930 году он пишет о стандартизации и технологизации продуктов массовой культуры, формирующих американизированный тип массового сознания в «Массовой цивилизации и культуре меньшинства»[5]. Эту проблему Ливис рассматривает как важнейшую социальную и открывает свою историю сопротивления. В другой ранней книге «Культура и окружающая среда: воспитание критического понимания» (1933, в соавторстве с Д. Томпсоном), представляющей собой рекомендации для учителей, в предисловии он ставит вопрос, может ли обучение литературе противостоять многочисленным влияниям: фильмов, газет, реклам – целого мира вне классной комнаты? «Мы не должны забывать, что литературное образование – великая степень замены (a great extent a substitute). Мы потеряли органическую связь с народной культурой, а это искусство жизни, способ жизни… вовлекаемые в социальные искусства коды общения»[6]. «У англичан однажды уже была культура (так забытая теперь, что образование не может уже «схватить», что это обозначает)», – здесь же напоминает он. Забытая культура для Ливиса – та, что была до индустриального периода. Промышленный переворот привел к падению культуры. «Машинное производство принесло преимущество массового производства, но вовлекло в стандартизацию. Вкусы, в том числе и в школе, формируются под влиянием фильмов, газет, коммерческой беллетристики – а это все предложения самого низкого уровня, что и определяет выбор наиболее непосредственных удовольствий полученных с наименьшим количеством усилия (подчеркнуто мною как точная формула массовой культуры конца XX века. – *В.Н.*)», – пишет Ливис. Формирование литературного вкуса выглядит «несчастным предприятием». Но если верить в образование, то эта ценность должна быть создана. Только в здоровом

государстве культуры можно «оставить» гражданина, чтобы его сформировала подсознательно окружающая среда. В остальных случаях он должен быть обучен, чтобы «отличать и сопротивляться». «Критическая привычка» как критическое понимание окружающей культурной среды должна быть систематически внушаема. Многое можно сделать на уроках литературы – анализы прозы и стиха в сопоставлении с газетным языком и языком популярной литературы, изучение культурного и социального окружения Шекспира, условий его творчества, природы национального театра и драматической традиции, где «возможно участие историка», сопоставление фольклорной и современной музыки и т. д. В этой книге Ф.Р. Ливис уже формулирует основные тезисы своих будущих работ, предугадывая и те проблемы, которые станут актуальными через десятилетие после Второй мировой войны. Он полагает, что намеченная им программа действий «может быть осуществлена командным усилием молодых интеллигентов, каждый год приходящих в школу»[7]. Гуманитарная интеллигенция и университеты как центры культуры (не цивилизации) должны осознавать свою миссию. Эту мысль он будет отстаивать на протяжении своей жизни, она станет основой «ливисизма».

В. Бакли в работе «Поэзия и мораль: Исследования критицизма М. Арнольда, Т.С. Элиотта и Ф.Р. Ливиса» говорит о Ливисе: «Он прежде всего учитель», который придал высочайший статус ценности великой литературе», создал «религиозную концепцию ценности большой литературы»[8]. «Мы видели, что для Ливиса импульс к артистической деятельности и удовлетворяющим художественным результатам является значимым только тогда, когда он коррелируется с глубокой этической озабоченностью: воображение великих авторов является моральным; форма великого произведения связана с образцами, известными глубоким пониманием этических проблем»[9]. В. Бакли считает, что специфика работ Ливиса определяется словом «уместность» («relevance»), а их общая формула – принципами «informing and living», основанными на «здоровом чувстве» («sense of health»). Само название цитируемого исследования напоминает о связи и неоднозначной преемственности трех заметно повлиявших на историю английской литературной критики XIX–XX века авторов (Арнольд – Элиот – Ливис).

В 1934 году вышла в свет книга «Определения: критические эссе» (Determinations: Critical Essays), в предисловии к которой Ливис пишет, что первоначальное название было Determinations in Literary Criticism, а целью – формулирование «ясной и полной концепции литературной

критики, ее функций, области и обязанностей». Однако в условиях определенного распада, расхождений взглядов на критику он выбирает более нейтральное название. Важно, что литературный критицизм должен быть связан с большим, чем литература, так же как «современная чувствительность» (contemporary sensibility) есть больше, чем вопрос о литературном вкусе. Мало сказать «вкус», надо помогать формировать его. Серьезный интерес к литературе не может быть просто литературным… серьезность должна вовлечь, она, вероятно, происходит из озабоченности социальными проблемами: культурного здоровья, интеллектуального и морального климата, состояния науки»[10]. В 40-е гг. Ливис обращается к роману с той же общей моралистической позиции его критики. В книге «Великая традиция: Джордж Элиот, Генри Джеймс, Джозеф Конрад» (1948) говорится о том, что литература – самая могущественная и масштабная форма существования языка, сохраняющая культурную преемственность. Здесь Ливис не соглашается с мыслью М. Арнольда о том, что «венцом литературы» является поэзия. Великая традиция включает в себя и романистов, но только с особым качеством языка, «сохраняющего традицию». В свой перечень он включает и Джейн Остин как основоположницу традиции, и Д.Г. Лоуренса. Всех этих авторов объединяет «удивительная моральная насыщенность и напряженность»[11]. Диккенс для него пока только «великий развлекатель» («a great entertainer»). Позже он изменит позицию и напишет книгу «Диккенс-романист» (1970)[12], главная цель которой – «показать, что Диккенс был величайшим из «созидающих писателей» («creative writers»), «животворным началом» великой традиции. В одной из работ, посвященных Ливису, его труды сопоставляются с трудами его современника Д. Лукача, европейского теоретика, заметно повлиявшего на британское литературоведение второй половины века: «Лукач сортирует романистов и их романы согласно тому, в состоянии ли они проникнуть глубже поверхностных явлений к реальным структурам социальной действительности»[13]. «Другими словами, Лукач придает социальной научной проницательности (social scientific acumen) то значение, которое Ливис отводит моральной чувствительности (moral sensibility)»[14].

Ливис все свое внимание концентрирует на гуманитарном знании. Интересна трактовка Р. Кимбеллом отклика Ливиса на знаменитый доклад Ч.П. Сноу «Две культуры» (The Two Cultures and the Scientific Revolution), опубликованный в 1959 году и содержащий обоснованные опасения по поводу последствий разъединения на две ветви гуманитарного

и естественнонаучного знания. Ливис упрекал Сноу в том, что тот связывал положительную социальную перспективу с технологическим, а не с духовным развитием общества. «Нельзя утверждать, что обычный человек современного общества живет более полной жизнью, чем первобытный человек (бушмен, индийский крестьянин) с его живым естественным искусством и умом», – считает Ливис. [15] В статье «“Две культуры” сегодня. Контроверза Сноу и Ливиса» Р. Кимбелл отмечает, что «Ливис описал Сноу как “ознаменование” нашей цивилизации, потому что аргументы Сноу воплощали, с его точки зрения, тенденцию современного общества упростить культуру, уменьшая ее до диверсии или развлечения. Для Ливиса не было удивительно, что “Две культуры” так захватили общественное воображение: Сноу, с его точки зрения, потворствовал пониженному качеству самого понятия культуры, защищенной установленным вкусом». Позиция самого Кимбелла понятна из заключения статьи: «В этом году (в 1994-м – *В.Н.*) мы отмечаем тридцать пятую годовщину эссе Сноу. Когда мы смотрим на культурный пейзаж сегодня, мы видим развалины цивилизации, по-видимому совершившей культурное самоубийство: на Западе так или иначе заключительные годы двадцатого столетия – годы беспрецедентного материального богатства вместе с глубокой культурной и интеллектуальной деградацией. Ч.П. Сноу едва ли виноват во всем этом. Он – просто канарейка в шахте»[16]. При этом Сноу и Ливиса на самом деле объединяет та роль, которая отводится интеллектуалам как создателям высоких смыслов, на которые должны ориентироваться массы. Ливис отмечает движение к деградации технократически-бентамовского[17] общества и в своей последней программной книге «Не устанет мой меч» (1972) опять возвращается к идее о том, что самодовольное и невежественное «цивилизованное варварство» буржуазного просвещения следует преодолевать в центрах воспитания интеллигенции – университетах[18].

Социокультурная критика Ливиса была проникнута духом традиции, моральным чувством и стремлением как можно более широко внедрить в ряды интеллектуально развитого меньшинства идею духовного лидерства, чтобы прививать высокие вкусы большинству. Существующая культура для него остается культурой среднего уровня (писателей, вкуса, самих критериев). Его взгляды стали основой политики одного из самых влиятельных изданий своего времени – журнала «Скрутини», где особенно часто рассматривались проблемы массовой и серьезной литературы. Идеи ливисизма определяют дальнейшее развитие не только литературной теории, но и общее направление гуманитарной мысли

Великобритании. Они стали как бы последним импульсом идей «проекта Просвещения», идей морального смысла, который должен постоянно вырабатываться и поддерживаться университетами – средоточием интеллектуальных сил.

Основные положения Ливиса были сформулированы до начала 50-х годов, а собственно два последующих десятилетия характеризуются в основном разработкой идей «ранних Новых левых». Изучающий позднее «новолевую» идеологию А. Синфилд, ссылаясь на П. Андерсона, считает**, что «**главные потоки, которые питали британских левых, – сознание рабочего класса, классический английский либерализм и моральный эстетический критицизм»[19]. В 1958 году группа авторов издает совместный труд Conviction (это название можно перевести одновременно как «Приговор» и как «Убеждение»). Среди них и молодые литературные критики Р. Уильямс, Р. Хоггарт, и политические деятели, экономисты, романисты. Одна из последних, А. Мердок, к этому времени автор работы по философии «Сартр, романтический рационалист» (1953) и романа «Под сетью» (1953), в эссе «Дом теории» (A House of Theory) призывала к созданию литературной теории, основанной на всестороннем анализе текущей социальной ситуации в духе Новых левых. Она обращается к формам пролетарской коллективной культуры как носителям социалистических идеалов. Характерна ее мысль о том, что эти формы разрушаются современными коммерческими отраслями промышленности досуга. А. Мердок ссылается на труды С. Миллса и говорит, что новые типы экономического участия и эгалитаризма, с их акцентом на образовании и потреблении, стали основой новой иерархаризации общества, создавая группы специалистов и неспециалистов. Такие утверждения сходны с программой социалистического гуманизма Э. Томпсона[20], которую предлагал его журнал «Нью ризонер», где печаталась и А. Мердок. Э.Томпсон особенно выделял историческое значение популярной культуры (которую он отъединял от массовой), как порожденной культурной традицией рабочего класса, в создании новых классовых отношений, формировании «истории снизу». «Представляя «историю снизу», Томпсон бросает вызов «старому» марксизму, рассматривающему историю капитализма как предопределенную только неминуемыми изменениями способов производства и социальных формаций, не придающему значения культуре как образу жизни, опыту, ценностям, идеям, действиям, желаниям, творчеству «обычных людей». Концепция «истории снизу» предполагает изучение разнообразных документаль-

ных материалов, способствующее выявлению состояния сознания и характера повседневной жизни»[21].

Первые новые левые ощущали себя новой социальной формацией (“new social formation”), к которой относились и борцы за антиядерную политику, и «авангардная» часть среднего класса, и “free women” (для последних историки особенно подчеркивают роль романов Д. Лессинг)[22].

Деятельность сформировавшихся в среде ранних новых левых представителей социокультурной критики проходит в соотнесенности с неомарксизмом и основана на принципах, сформулированных задолго до этого времени: предмет познания художественной литературы – самый процесс жизни, история с присущими ей объективными закономерностями и сущность человека есть «совокупность общественных отношений». Последователи Ф. Ливиса Р. Уильямс и Р. Хоггарт оказались уже больше социологами и культурологами, чем литературоведами. Рэймонд Уильямс[23] (1921–1988) в двух первых работах «Культура и общество» (1958) и «Долгая революция» (1961) прослеживает историю культуры Англии XIX–XX века как «Долгую революцию» (the Long Revolution) индустриализации, ставшей основой культурной революции, причем не к благу культуры. Как категории социологического анализа культуры он предлагает «идеальное», «документированное» и «социальное». «Идеальное» отражает процесс совершенствования человечества в терминах абсолютных и универсальных ценностей, которые реконструируются в ходе анализа культуры. «Документирование» есть детальная запись/описание опыта и достижений мысли (культура как тело интеллектуальных и творческих работ), в отношении которых анализ культуры выполняет также критическую функцию по прояснению оснований опыта и идей, особенностей языковых конвенций и исторических классификаций работ в соответствии с традициями. «Социальное» рассматривает культуру как образ жизни, описание и прояснение значений и ценностей, соответствующих образу жизни; анализ структур институтов и форм коммуникации. Уильямс подчеркивает, что литература может быть анализирована только в социальном контексте[24]. Позднее С. Холл объявит «Долгую революцию» текстом разрыва (“the text of the break”) и в работе, написанной в 1988 году (год смерти Р. Уильямса), особенно отметит: «В эпоху обывательского варварства, которым руководит госпожа М. Тэтчер, потеря Раймонда Уильямса непоправима, и те из нас, у кого была привилегия знать его лично, читать его работы, говорить и спорить с ним, быть сформированным интеллектуально и по-

литически под его влиянием, едва ли знают, как выразить смысл чудовищности этой потери»[25]. С. Холл напоминает о том, что Уильямс был «ключевой фигурой среди ранних Новых левых», что в «удивительном разнообразии способов письма»[26] он исследовал все центральные области английской культурной жизни. После «Анархии и культуры» М. Арнольда это лучшая попытка «в великодушии духа и страсти в борьбе с теорией»[27]. Главное же в том, что он «был не так занят картой английской культуры, как изменением ее»[28].

В статье «Базис и надстройка в марксистской теории культуры» Уильямс базис понимает как «первичное производство самого общества, самих людей, материальное производство и воспроизводство самой жизни»[29]. По этому поводу Е. Раппопорт отмечает: «Уильямс склонен не столько разделять реальности базиса и надстройки, сколько рассматривать их как некую общую совокупность многообразия человеческих практик, целей и ценностей, ссылаясь при этом на понятия социальной тотальности Дьёрдя Лукача и гегемонии Антонио Грамши. Уже внутри этой совокупности Уильямс выделяет различные пласты культуры: действующую господствующую культуру, формируемую доминирующим классом, остаточную культуру, не утратившие свое значение отголоски которой сохраняются со времен существования предыдущих формаций, и зарождающуюся культуру, принципиально новые практики которой могут быть в дальнейшем восприняты или отвергнуты господствующей культурой»[30]. Уильямс полагает, что социология культуры должна выйти из маргинального положения в социальных науках, «базироваться на междисциплинарной и концептуальной конвергенции. Так, различия социоантропологического понимания культуры как «образа жизни» группы и эстетического понимания культуры как артистической и интеллектуальной активности могут быть продуктивно сочетаемы в общей для них интерпретации культуры как знаковой системы и суммы практик означивания. Систематическое исследование в социологии культуры должно включать: анализ институтов и формаций культурного производства, анализ отдельных художественных форм, анализ процессов социального воспроизводства и специальных проблем культурной организации (мир интеллигенции и интеллектуалов)»[31]. «Обыденная культура» в терминологии автора уничтожает разграничение «популярной» и «массовой» культур, методология исследования предполагает выявление частных объектов культурного процесса.

Одновременно с первыми работами Уильямса появляются труды Р. Хоггарта. В книге «О пользе грамотности: Некоторые стороны жизни

английского рабочего класса» (1957), работах, опубликованных в 60-е годы, он анализирует состояние современной культуры, главным образом рабочего класса, и приходит к выводу о том, что формируется новая культура. Хоггарт переосмысляет идеи Ливиса о культурном меньшинстве и противопоставленной ему деградирующей массе. Культура является результатом работы и усилий не группы интеллектуалов, а значимым социальным феноменом, который включает в себя всю совокупность культурных институтов. Формы массовой культуры имеют потенциал, который необходимо исследовать методами всех гуманитарных наук. При этом традиционная, восходящая к народной британская культура противопоставляется глобализированной американизированной коммерческой популярной. Литературный анализ, по удачному определению Т.Н. Красавченко, автора объемного исследования «Английская литературная критика XX века» (1994), «инкорпорируется в социокультурную систему»[32]. В 1964 году под руководством Хоггарта начинает работать Бирмингемский центр «Культурные исследования»[33]. «Объектом для изучения «cultural studies» является социальная жизнь в субъективных формах, т.е. культура начинает исследоваться как работа по производству сознания, тех субъективных форм, в которые мы облекаем нашу жизнь, что и называется социальной реальностью»[34]. Преимущественный интерес культурных исследований вплоть до 80-х годов сосредоточен на классовых проблемах культуры. Отношение к роману как особому жанру в современном литературном процессе показательно, так как Хогарт (небезосновательно, как доказывает предыдущий раздел нашего исследования) полагает, что «традиционный английский роман навязывает читателю культуру особого типа, мироощущение ограниченной социальной группы. Уже несколько веков социальную основу романа составляет образованная, умеренная средняя буржуазия»[35].

А. Синфилд в книге «Литература, политика и культура в послевоенной Британии» (1989), выдержавшей два переиздания, последнее в 2004 году, и до сих пор востребованной)[36] обращается к проблеме утраты культурой вневременных универсальных качеств, которые были признаваемы критикой довоенных поколений. Он анализирует ситуацию после событий мая 1968-го, антиимпериалистической борьбы, борьбы за права человека, феминистского движения, возрождения марксизма в культуре семидесятых и восьмидесятых и исследует проблему культуры с классовых позиций. Синфилд рассматривает структуру и потенциал интеллектуального разногласия в двух направлениях: между интеллигентами и левыми и между интеллигентами и другими классами и груп-

пами. С начала 1960-х большое внимание к категории «интеллигенты» обусловлено тем, что «число их в высшем образовании и культурном производстве увеличились, новолевые мыслители узнавали себя и своих предшественников, студенты стали видной диссидентской группой, и работы А. Грамши и Н. Полантза были изданы и переведены»[37]. Одной из их главных идей была глубокая неудовлетворенность доминирующей английской традицией, ролью литературы и ливисизмом (причем традиция, литература и ливисизм взяты как единое целое), которые, казалось, предоставили только иллюзию радикального критического анализа капитализма.

В разделе «Интеллектуалы и рабочие» он напоминает, что «культура рабочего класса должна быть хранилищем социалистических ценностей»[38]. Однако роль рабочего класса резко изменилась, остались только субкультуры, в том числе и субкультуры различных меньшинств: сексуальных, этнических, расовых и других (к которым особенно пристально внимательны культурные исследования). Но и современные «интеллигенты, как категория, едва ли существуют», здесь он делает любопытное замечание: «они появились как неудачный индивидуальный побочный продукт рабочего класса и системы образования»[39]. Идентифицируя высокую культуру как культуру класса досуга, нельзя сказать просто, что она буржуазна или капиталистична. С конца XIX века мы можем проследить линию критического интеллектуализма, продолжающуюся до сегодняшнего дня: эстетическое движение, фабианство, модернизм, Блумсбери, коммунистические паблик-скул 30-х гг., ливисизм и новые левые. Идеал группы Блумсбери, обратившейся к высшей ценности цивилизованного человека, оказался, с точки зрения Синфилда, приемлемым социальным руководством для либеральных интеллигентов и для Р. Уильямса[40].

Как и Хоггарт, Синфилд считает определяющим фактором классовую принадлежность создателей литературы и культуры в целом. Диссидентски ориентированные интеллигенты среднего класса могут быть правыми, левыми или либеральными: они могут вообразить возвращение к традиционным структурам, делать попытку союза с рабочим классом или другими угнетаемыми группами или пытаться найти компромисс между радикальными импульсами и господствующей системой. Тем не менее писание книг остается занятием среднего и верхнего класса. Были писатели, которые по рождению относились к низшему классу, но в процессе профессионального становления они были поглощены формами среднего класса. «Как Оруэлл выразился, образованный рабо-

чий человек пишет в буржуазной манере и на диалекте среднего класса... Пока буржуазия является доминирующим классом, литература остается буржуазной»[41]. Последовательной особенностью критического интеллектуализма остается «враждебность к гегемонии основной части среднего класса – бизнесменов, промышленников и строителей империи. Мэтью Арнольд был более враждебным к «обывателям» среднего класса, чем к аристократическим «варварам» или низшему классу, «народным массам». Средний класс разделен внутренне, и «хорошая» культура отражает всю панораму разногласий». Ливисизм в этом плане рассматривается как «крупномасштабное вторжение нового социального слоя в национальную интеллигенцию, когда литература представлена уже как универсальная культура, отделенная от фракции класса, которая произвела и спонсировала ее»[42]. При этом культура среднего класса все же более устойчива, так как организована в соответствии со свои идеалом, тогда как культура низшего класса часто организовывается предпринимателями «в нужном направлении». По мнению Синфилда, самой большой опасностью становится власть государства, причем не только в крайних случаях сталинизма и нацизма, но даже современного британского государства.

В культурном материализме культура не некий идеал, существующий вне мира эксплуатации или притеснения. Это область, в которой доминирующие группы стремятся поддержать их власть, а зависимые группы стремятся создать подрывные альтернативы. Культура должна быть историзирована, чтобы предотвратить свою поддельную универсальность, которая служит только тому, чтобы замаскировать ее роль в условиях классового общества.

Термин «класс» до конца века будет одним из ключевых концептов английской литературной критики. Так, в одном из изданий Key Concepts С. Пэдли дает следующую справку: «Для большей части периода после Второй мировой войны тема класса был центральной в английской литературе, особенно среди все возрастающего числа писателей из растущего среднего класса и бэкграунда рабочего класса, которые появлялись в течение эпохи, преимущественно характеризующейся социальной и культурной демократизацией»[43]. Пэдли вслед за Синфилдом напоминает, что в британской литературе вплоть до конца войны доминировали высший и средний класс, даже в тех случаях, когда писатель симпатизировал рабочему классу и сосредотачивал внимание на его перспективах, как Д. Оруэлл и У.Х. Оден. Консервативные по форме произведений авторы провинциальных романов А. Силлитоу и Д. Стори

радикально изменили тему и предмет изображения, создавая всесторонне очерченные характеры рабочих, выступающих против социальной иерархии в повседневной жизни. Другие, такие как Р. Вильямс, обращаются к «текущей теме периода»: невозможности ассимиляции в новые социальные страты рабочих, получивших в послевоенные годы высшее образование, и невозможности для них вернуться к ценностям своего класса.

Тяготение к осмыслению литературы как явления культуры, имеющего непосредственное отношение к социальности, не является прерогативой лишь радикального мышления. Об этом свидетельствует книга М. Брэдбери «Социальный контекст современной английской литературы» (1971). Брэдбери утверждает, что литературное произведение обычно анализируется как текст, имея в виду основное направление современных ему исследований. Но «литература – это социальный продукт и должна быть исследована как таковой»[44]. Он развивает это положение: «Критика XX столетия под глубоким влиянием модернистской и неосимволической эстетики много говорила о свойственном только ей существовании литературы, ее чистоте как раз навсегда заданном порядке и как интегрированном целом. Но в столь политизированном обществе, как наше, существует запрос в социальном существовании литературы, в моральном и социальном влиянии литературы, в ее власти формировать культуру»[45]. Современный критик, по его мнению, «весьма специализированный вариант того большего общего явления, которое мы имели обыкновение называть «пишущий человек» («the man of letters'»), тогда как социолог – специализированная версия социальных мыслителей прошлого»[46]. Но сегодня (напомним, конец 60-х годов) следует не только думать о связи между литературой и обществом, но использовать методы социологии в литературоведении. Тогда станет очевидно, что литература «непостижима без некоторого количества реального смысла общества». Литература имеет тенденцию быть обусловленной, сформированной специфическими ресурсами, идеями и материалами в определенном обществе в определенное время, власть великих произведений обусловлена отражением существенных процессов эпохи и социальной структуры. «Традиция такого понимания была больше американской и европейской, чем английской; классическими примерами являются такие авторы, как мадам де Сталь, Торквиль, И.Тэн, Паррингтон, которые помещают литературные идеи в тот же самый контекст, что и идеи религиозные, экономические и политические»[47]. Английская традиция никогда не достигала уровня

теоретической систематизации европейцев, но ее достоинством была идея культуры как сложного комплекса общественного опыта в совокупности с осмыслением «индивидуальной энергии литературных произведений». Произведения, где Брэдбери находит национальное и социальное чувство, где «есть общество как тема», в том числе как моральная тема, где герой показан в масштабе современной истории, весьма разноплановы: «Джуд незаметный» Т. Гарди, «Говардс-Энд» Э. Форстера, «Радуга» Д. Лоуренса, «Улисс» Д. Джойса, «Бесплодная земля» Т. Элиота, «Хью Селвин Моберли» Э. Паунда, «Да здравствует фикус» Д. Оруэлла и другие. Свой метод Брэдбери также называет «cultural studies».

Для первого послевоенного периода характерно обращение и философов, и социологов к анализу литературных произведений для доказательства своих идей. Работа крупнейшего американского теоретика Ф. Джеймисона «Марксизм и форма; диалектические теории литературы 20 в.» (1971) показывает влияние глобального капитализма не только на автора, но и на форму. Другой американец, Р. Нисбет, в книге «Социология как художественная форма» (1976), подчеркивая «основное единство искусства и науки», сопоставляет социологию (в «ее долгом периоде формирования, от Токвилля и Маркса через Вебера, Дюкхейма к Зиммелю) с Блейком, Кольриджем, Бальзаком, Диккенсом среди писателей и Хогартом, Давидом среди живописцев[48]. «Постепенная эрозия различия между философскими и литературными текстами, так же как переход от преобладающей «poetic» к «fictional» модели интерпретации, может быть иллюстрирована недавними подходами к творчеству такого влиятельного социального мыслителя, как Карл Маркс»[49], – полагает он. Одно из первых обширных исследований Маркса как автора с образным мышлением было предложено в книге Х.Э.С. Хьюмена «Дарвин, Маркс, Фрэйзер и Фрейд как Образные Авторы» (1962)[50]. Хьюмен[51] анализирует тексты, которые он намеревается исследовать, так, как будто они были «стихами»; иначе говоря, он игнорирует их научные идеи и их значение в современной интеллектуальной истории, сосредотачиваясь вместо этого на свойственных этим текстам стилистических особенностях, образной ткани, повествовательном дискурсе. Так, обращаясь к работам Маркса, Хьюмен указывает на присутствие определенных беллетристических и даже мелодраматических элементов в тексте. Его модель интерпретации соответствует традиции Новой критики. Подобные представления о поэтической силе письма

Маркса свойственно даже историкам. А. Майер, например, отмечает, что, «при определенном настрое, любой, читая Маркса, столкнется с поэзией в каждой существенной его работе. Разнообразие интеллектуальных реакций на Маркса является в том числе результатом поэтического качества его письма. Важно отметить, что термин «поэзия» здесь не использован в переносном (уменьшительном) смысле, но, напротив, в положительном. Труды Маркса в равной степени «обращены к религиозным и эстетическим чувствам человека и к познавательным интересам социолога или экономиста. Действительно, здесь также много поэзии, как науки и логики»[52]. Названный случай – лишь частный пример, который в определенном, хотя и очень опосредованном смысле принадлежит общей тенденции, о которой И. Ильин пишет: «Сама специфика научного мышления, заостренного на языковых проблемах и апеллирующего не к строго логическим и формализованным конструкциям, а к интуитивно-метафорическим, поэтически многозначным понятиям, вызывала повышенный интерес к проблематике чисто литературно-художественного свойства. Наконец, при таком подходе литературоведение перестает быть лишь наукой о литературе и превращается в своеобразный полигон современной философии»[53].

Революционность исследований первого послевоенного периода заключается в новом взгляде на класс рабочих, на повседневность, на роль массовой культуры и литературы. В первые послевоенные десятилетия отчетливо просматривается тенденция примирить дискурсы собственности и морали. Однако отчетливая буржуазность традиционной морали не позволяет их, эти дискурсы, синтезировать.

1.2.2
Второй послевоенный период (70–90-е годы)

В семидесятые годы начинаются заметные изменения в социальной жизни, связанные с резким падением экономики, кризисом социального государства и резким переходом к политике «тэтчеризма». Последний охватывает не только все восьмидесятые – период правления М.Тэтчер, но и последующие девяностые годы. Практически весь период постмодернизма приходится в Великобритании на время «обывательского варварства». Постепенно меняется представление о роли самой культуры, которая все больше рассматривается как ма-

нипулятор, меняющий отношения базис-надстройка. Отсюда возрастающий интерес к роли языка, дискурсивным практикам, медиасредствам. Этот интерес не является прерогативой английской критики, напротив, он становится симптомом, показателем тех глубинных процессов, которые на рубеже 60–70-х представили уже принципиально новый, постнеклассический тип мышления, названный постмодерном. Направлением, в котором литературоведение становится полигоном философии, аккумулирующей основные признаки этого мышления, становится постструктурализм. В работах И. Ильина, посвященных английской версии этого направления, сформулированы его признаки. Ильин подчеркивает, что «британский постструктурализм сохранил восходящую к проблематике Франкфуртской школы тенденцию, т. е. социологизированную ориентацию, при том, что и европейский, и американский деконструктивизм от этого отходят»[54] и «это движение было отмечено весьма характерной для традиционного литературоведения Великобритании «социальной озабоченностью и тяготением к конкретно-историческому обоснованию любого вида знания»[55]. Он цитирует Э. Истхоупа, создавшего первую по времени и максимальную по полноте «биографию» направления «Британский постструктурализм с 1968 года» (1988), который считал, что «поскольку в Британии постструктурализм был воспринят в рамках альтюссеровской парадигмы, то внедрение этой «новой критики» было нераздельно связано с вопросами идеологии и политики. Внутри этого дискурсивного пространства постструктурализм развивался в двух направлениях. Сначала постструктуралистские концепции были усвоены по отношению к проблемам текстуальности… Но при этом к постструктурализму прибегали и как к средству критики буржуазного субъекта»[56].

Центром британских исследований становятся проблемы идеологии. В традиционном понимании этот термин означает социально-обусловленную или функциональную систему идей, в которой можно выделить некую теоретическую доктрину как центр. Для понимания динамики перехода от идей 60-х к тому, что мы назвали здесь вторым послевоенным периодом, следует рассмотреть, как меняется наполнение термина. В марксизме идеология означает ложные формы сознания, выражающие классовое господство. Так говорит «ранний Маркс». Силовое поле идей 60-х определило во многом альтюссеровское разграничение раннего Маркса и позднего, периода «Капитала». По мнению идеологов 50-х, ранний Маркс являлся наследником прежде всего Геге-

ля и боролся за высвобождение индивидуального начала из-под гнета родового (одна из главных экзистенциалистских оппозиций). По мнению Альтюссера, ранний Маркс – наследник в большей степени Фейербаха, «местом разрыва» становится «Немецкая идеология», после которой и создается «философская модель Маркса», т.е. изучение структуры общества, способа производства, общественных отношений. Между «молодым» и «зрелым» Марксом произошел «эпистемологический разрыв», в результате которого было создано новое учение об обществе, исходя из которого, Маркс критически оценивает гуманизм. Поздний формализм Маркса приводит Альтюссера к «теоретическому антигуманизму: «не с конкретными людьми имеет дело наука, а с людьми-функциями в определенной структуре, носителями рабочей силы, представителями капитала»[57].

Альтюссеровские идеи в совокупности с «лингвистическим поворотом» (концептуализации культуры и общественного сознания по модели языка или дискурса), определившим специфику этого периода теоретической рефлексии, позволяют Д. Лэррейну, Г. Маклеллану, Т. Иглтону, Дж. Томпсону создать новую теорию идеологии, согласно которой «идеологию целесообразнее определять не как специфическую форму общественного сознания или класс культурных представлений, а как дискурсивный эффект, реализуемый через разного рода символические конструкты, как определенный аспект символических систем (например, науки), проявляющийся в той мере, в какой эти системы связаны с отношениями власти или неравенства (например, обеспечивая их легитимацию). Соответственно, критическое изучение идеологии заключается в анализе «способов, которыми смыслы задействованные в символических формах (высказывания, образы, тексты и другие конструкты, наделяемые смыслом субъектами социальной коммуникации)»[58]. Неомарксистское понятие идеологии служит основным концептуальным средством в конкретных исследованиях массовой культуры и средств массовой коммуникации и в культурных исследованиях второго периода.

В первой своей большой работе «Критическая практика» (1980) К. Белси, являющаяся одной из самых заметных фигур в данной теоретической области[59], показывает, какое отношение постструктурализм имеет к литературной критике, рассматривает вопросы взаимоотношений между людьми и языком, читателями и текстами, литературой и культурной политикой и демонстрирует возможности анализа, связанного с идеями Альтюссера, Барта, Лакана, Деррида и используемого при

«чтении» известных литературных произведений. Она определяет свою позицию в разделе «Критицизм и common sense»[60]. Там она пишет: «Я использую термин «идеология» вслед за Альтюссером. Идеология – это не то, что дополнительно, преднамеренно адаптировано самосознающей индивидуальностью, но сама обусловленность нашим опытом мира, не осознаваемая точно, но считающаяся само собой разумеющимся. Идеология, по Альтюссеру, работает вместе с политическими и экономическими практиками и конституирует социальную формацию. Common sense, предполагающий гуманизм, базируется на эмпирически-идеалистической интерпретации мира. Другими словами, common sense убеждает, что человек есть начало и источник значения, действия, истории (гуманизм). Наши концепты и наше знание есть продукт опыта (эмпиризм), и наш опыт предвосхищается человеческой натурой, сущность которой всегда индивидуальна»[61].

Отвечая на важнейший вопрос саморефлексии времени: что является основой идентичности личности, К. Белси призывает к осознанию большего количества нюансов относительно того, что должно быть человеческим, и при этом выдвигает существенную новую теорию культуры. В другой ее работе «Культура и реальное» (2005) также разрабатываются эти нюансы, показывающие, что культура регистрирует смысл ее собственных пределов более тонкими способами, чем это представляет предшествующая теория от Канта и Гегеля до Лиотара и Жижека. Высказанные в этих и других аналогичных исследованиях идеи работают в области социальной семиотики, фундаментальной теоретической основой которых стали «транслингвистическая» концепция Бахтина (взаимосвязи между тремя категориями: активная и производительная способность языка; оценочная природа значения; и социальная субъективность) и ее прочтение Ц. Тодоровым. Основой для анализа становятся категории дискурса, текста и жанра.

Белси заявляет, что пока язык обеспечивает возможность значения, любой текст показывает многократные значения, потому что значения никогда не остаются статическими. Однако самый существенный фактор, определяющий множество значения, – то, что возможный набор текста значений изменится согласно способу, которым дискурсы признаны читателями. Таким образом, возможно иметь единственный смысл текста, потому что «тексты, внедрены в определенных дискурсах»[62].

Рассел в работе «Концепт как контекст» рассуждает следующим образом: «Сделать дискурс очевидным – главная цель постсовремен-

ной литературы и искусства. Показать абсолютную и близкую связь между нами как говорящих и слушающих, наши социально детерминированные образцы восприятия, размышления, выражения, и действия – функция саморефлексивных произведений. Значения как система, культура как сеть дискурсов, индивидуальная идентичность как продукт социальных кодексов поведения – это есть темы нашего искусства»[63].

Стивен Коннор в работе «Dumbstruck: Культурная история чревовещания»[64] (2000) под чревовещанием понимает не просто «проистекание голоса из другого места», но и все культурные формы, связанные с «перемещенными голосами». Архаичные методы предсказаний, голоса античных оракулов, «миф отделенного голоса», как Коннор называет рассказ об Орфее, уходящем в небытие и оставляющем звучание голоса, теологические и мистические дискуссии Средневековья, Голоса, услышанные Жанной д'Арк, научные дискуссии о чревовещании в девятнадцатом веке и многое другое представляет собой обширный контекст для представления технологии современных СМИ. Перемещения «голоса» – всегда вопрос власти. В современном обществе политические вопросы фокусируются в процессе «тройной артикуляции «себя, социума и «голоса».

Семиотическая концепция культуры как «миметической практики» в восьмидесятые годы становится основой для «нового историзма». И. Шайтанов в статье «Бытовая» история»[65] отмечает стремление этой методики исследования «представить синхронный срез исторической жизни как единый текст. Метафора «текста» обостряет внимание к предметно-бытовому составу культуры, к письменности вещей и жестов. Антропологическая интерпретация по Клиффорду Гирцу предполагала понимание не того, что текст «значит» *(means)*, а как он «работает» *(works),* или, иначе говоря, какова функциональная соотнесенность социальных структур, институтов, обычаев. Задача ученого – «разговорить саму реальность» *(narrativize reality)*, не забывая в то же время, что культура живет в повествовании о ней, в том, что человек рассказывает *(narrates)»*[66]. В книге «Интерпретация культур» (1973) Гирц исходил из идеи неразделенности культуры и общества. Термин «новый историзм» был предложен американским литературоведом С. Гринблаттом в его предисловии к специальному выпуску журнала Genre за 1982 год, посвященному английскому Ренессансу. Однако в наиболее часто упоминаемой работе Гринблатта «Формирование «Я» в эпоху Ренессанса. От Мора до Шекспира» с подзаголовком «Циркуляция социальной энергии

в ренессансной Англии» (1980) он использует в той же связи термин «поэтика культуры», трансформировавшийся впоследствии в политическую и даже экономическую поэтику (К. Пай). Предлагаемая методика не является прерогативой английских исследователей, она создавалась под сильным влиянием идей Фуко, активно использовалась американскими учеными, но все-таки «идеология» нового историзма очень заметно наследует Р. Уильямсу и Т. Иглтону. «Разговор с реальностью» затевается для того, чтобы выявить смысл понятия «ценность». При этом решения вполне неожиданны для традиционного литературоведения, как, например, в работе «Модели ценности: Восемнадцатое столетие, политическая экономика и роман» (1996), где ее автор Д. Томпсон обращается к политической экономии, чтобы раскрыть сущность романа XVIII века: «Традиционный историзм не до конца отвечает на вопрос о том, как культура задумывает и представляет ценность. Наше понимание представления ценности находится в пределах дисциплины, которая создана, чтобы описать, моделировать и теоретизировать ценности, когда экономическая ценность используется, чтобы сделать «решительный бросок» к человеческой ценности»[67]. Центральным объектом исследования он делает «понятие абсолютной ценности (эстетической, расовой, гендерной, сексуальной и этнической), которое в исследованиях от высокого постструктурализма до культурных исследований деконструировалось и подверглось различным изменениям»[68]. Моделирование ценностей в восемнадцатом столетии имеет глубокую связь с моделированием позднего двадцатого века, полагает Томпсон. М. Хоркхаймера и Т.Адорно Просвещение ввело в «мир, насыщенный математикой», в котором «математическая процедура стала, если можно так выразиться, ритуалом размышления… Наконец, mimesis романа есть исторически решающий шаг в моделировании, или представлении, «обычной жизни». В восемнадцатом столетии Англия, политическая экономия и роман вырастают из проблемы ценности и ее переменных, так как они развивают математическую и нарративную технологии «что если…». Одновременно и роман, и политическая экономия могут быть поняты через описание фигур ценности и в то же время через объяснение их. Я существенно заинтересован здесь взаимосвязями исторического случая, его исторического представления и потока его перепредставлений. Литературная история дает одну версию, политическая экономия – другую. Это дисциплинарное разделение непоследовательно»[69].

При всем разнообразии деконструкций и моделей идеологий в конце века неомарксистское литературоведение сохраняет свои позиции. Тер-

ри Иглтон (Terence Francis Eagleton, г.р. 1943) – один из наиболее известных и влиятельных британских литературных теоретиков на новом рубеже веков. Им написано более сорока работ[70], в том числе «Введение в литературную теорию» (1983), «Идеология эстетики» (1990), «Иллюзия постмодернизма» (1996). В Кембридже преподавателем Иглтона был Р. Вильямс. Влияние строго академического британского марксизма, как и работ Л. Альтюссера, отразилось в работах Иглтона, сделав его известным неомарксистом[71]. В течение шестидесятых он был членом леворадикальной католической группы Slant, что определило и теологическую тематику ряда его работ. В книге, заметно повлиявшей на современную теорию, «Введение в литературную теорию» (1983) он прослеживает историю изучения текстов от романтизма до постмодернизма, обращаясь и к структурализму, и к теории Лакана, и к деконструкции.

В заключении, названном «Политический критицизм», он делает вывод о том, что история современной литературной теории – часть политической и идеологической истории нашей эпохи. «Проблема с литературной теорией состоит в том, что она не может ни разбить доминирующие идеологии позднего индустриального капитализма, ни присоединиться к ним. Либеральный гуманизм с его отвращением к технократическому и его взлелеиванием духовной цельности во враждебном мире стремится выступить или по крайней мере изменить такие идеологии; определенные марки формализма и структурализма пытаются принять технократическую рациональность такого общества и таким образом включить себя в него»[72]. Н. Фрай и «Новая критика» думали, что осуществили синтез этих двух направлений, но сколько студентов филологов сегодня читает их, спрашивает автор. «Либеральный гуманизм истощился до бессильной совести буржуазного общества, нежной, чувствительной и неэффективной; структурализм уже более или менее исчез в литературном музее»[73], – подводит итог ближайшей к нему по времени теории Иглтон. Признаком бессилия либерального гуманизма теоретик называет его чрезвычайно противоречивые отношения к современному капитализму. Оставшаяся без социальной основы история современной литературной теории не предлагает действенных методов анализа: «Парадоксальным образом теория является нарративом движения от фактов в, по-видимому, бесконечный диапазон альтернатив: поэма как таковая, органическое общество, вечные истины, воображение, структура человеческого разума, мифа, языка и так далее… Только подумайте, сколько методов вовлечено в литературную критику. Вы мо-

жете обсудить астматическое детство поэта или исследовать специфическое использование синтаксиса; Вы можете обнаружить шелест шелка в шипении s's, исследовать феноменологию чтения, связать литературную работу с государством классовой борьбы или узнать, сколько копий было продано. У этих методов ничего нет общего. Фактически они имеют больше общего с другими дисциплинами – лингвистикой, историей, социологией и так далее, – чем они имеют друг с другом. Методологически говоря, литературная критика – не предмет. Если литературная теория – своего рода метакритицизм, критическое отражение критики, тогда это также – не предмет»[74]. Заключение Иглтона относится в большей мере к европейским и американским изысканиям и отражает отношение к ним большинства английских теоретиков. Одним из парафразов этого отношения является симптоматичный пассаж из романа Д. Лоджа «Академический обмен», где говорится о «грандиозном литературоведческом проекте» одного из героев: «Комментарии к Джейн Остен, охватывающие весь корпус ее текстов и объясняющие все, что только можно объяснить. Моррис поставил себе целью исчерпать все вопросы до конца, исследовать романы со всех мыслимых точек зрения: исторической, биографической, риторической, мифологической, фрейдистской, юнгианской, экзистенциалистской, марксистской, структуралистской, христианско-аллегорической, этической, лингвистической, феноменологической, архетипической – список можно продолжить»[75]. Несмотря на все вышесказанное, Иглтон делает вывод: «Факт, что «литературная теория» является иллюзией, не означает, что мы не можем взять у нее много ценных понятий для различного вида исследовательской практики в целом»[76].

Перефразируя Г. Лукача, назвавшего реализм XIX века «эпосом буржуазной жизни», Иглтон размышляет об «эпосе коммерческой жизни» в одноименной работе. Он считает, что попытка ликвидации оппозиции повседневного и выдающегося породила роман как «одно из самых удивительных культурных достижений среднего класса»[77]. «Действительно, в капитализме существует нечто эпическое, но также существует в нем и что-то низкое, поэтому книжная культура с трудом лавирует здесь между развенчанием и превознесением»[78].

Особенно это относится к эпохе постмодернизма: «Как работы Бахтина представляли собой, кроме всего прочего, закодированную критику советской автократии, так и постмодернизм в значительной мере произрос на развалинах современного марксизма. В работах таких философов, как Бодрийяр, Лиотар и иже с ними, он возник как

альтернативное мировоззрение для разочаровавшихся левых. Одержимость постмодернизма дискурсом имеет смысл только для эпохи, испытывающей дефицит политических действий… Вместо больших нарративов, которые вели в ГУЛАГ, мы имеем множество мини-нарративов… Классовая политика уступает место политике идентичности. Систему нельзя свергнуть, но ее можно по крайней мере деконструировать»[79]. Можно согласиться с С.Зенкиным, который считает, что Иглтон «не раз попадает в обычные ловушки марксистской теории культуры, известные у нас под неточным (потому что придуманным самими марксистами) названием «вульгарный социологизм», и уходит от собственно филологической проблематики, от истории литературы»[80]. Однако стремление найти крепкую методологическую основу для теоретического изучения литературы в хаосе исследовательских спекуляций в какой-то степени примиряет с этими существенными недостатками, тем более, что они свойственны и другим марксистски ориентированным авторам.

И все же заявленная неомарксизмом необходимость прочной идеологической основы как основы метода исследования саморазрушается ввиду невозможности точного определения самой идеологии. Идеология является системой кодов, которая, в свою очередь, лишь часть большого социального текста. Это представление сближает английскую критику с работами американских левых деконструктивистов, объединившихся вокруг журнала Social text (Мичиган). Их работы, в характеристике И. Ильина, «существенно раздвигали границы интертекстуальности, рассматривая литературный текст в контексте общекультурного дискурса, включая религиозные, политические и экономические дискурсы. Взятые все вместе, они и образуют общий, или социальный, текст. Тем самым левые деконструктивисты напрямую связывают художественные произведения не только с соответствующей им литературной традицией, но и с историей культуры… В социальный текст входит и литература социологического характера. Для Майкла Риана в «Марксизме и деконструктивизме» (1982) мир также текстуализирован, как и для всех постструктуралистов, но и наполнен социальным содержанием, поэтому любой литературный текст он рассматривает как неизбежно взаимосвязанный с социальным текстом»[81].

1.2.3
Проблема жанра

Обращение к проблеме жанра как такового заставляет заметить, что теория в этой области несколько менее активна и разработана. Одной из причин является то, что жанр рассматривается как один из механизмов насилия и ограничения свободы субъекта, как об этом говорит Ж. Деррида: «Как только прозвучало слово «жанр», как только оно было услышано, как только кто-нибудь сделал попытку подумать о нем, наметился предел. А когда установлен предел, недалеко уже до норм и запретов»[82]. В 2000 году выходит в свет составленная и прокомментированная Д. Даффом антология «Современная жанровая теория»[83], которая включает в себя европейских авторов, наиболее повлиявших на англо-американскую теорию в данной области. Четыре из пятнадцати статей принадлежат выдающимся русским теоретикам: М. Бахтину «Эпос и роман» и «Теория речевых жанров», Ю. Тынянову «Литературный факт», В. Проппу «Трансформация волшебной сказки». Остальные – от работ Б. Кроче, Н. Фрая, Х. Яусса до Ц. Тодорова, Ф. Джеймисона, Ж. Женетта, Ж. Деррида, А. Фаулера, М. Иглтон – представляют разные, иногда полярные точки зрения на проблему жанра.

В структурализме жанр рассматривался как один из внешних кодов или «программ декодирования», позволяющих совершиться акту коммуникации между читателем и писателем. Заметное место занимают «переходные» от структурализма к постструктурализму работы Ц. Тодорова о жанре. Тодоров предлагает свои определения литературе, дискурсу, жанру. Здесь он отказывается от структуралистского «литературность», т. к. предполагает наличие многих литературных дискурсов, которые объединяет в два принципа нарративности (жанров): fiction и poetry. В разделе «Чтение как конструкция» («Reading as Construction») он рассматривает чтение как конструкцию, состоящую из четырех компонентов: авторского повествовании, вымышленного мира автора, вымышленного мира читателя, впечатления читателя.

В последнее десятилетие при выборе оснований для классификации англо-американские авторы действуют в общем направлении разработки новых подходов к литературе, призванных выявить социальный смысл формальных аспектов литературного текста. Ч. Бэйзиман считает, что «попытки провести в жизнь родовую однородность воспринимаются как ограничение творческого потенциала и выражения. Признание читателя одним из ресурсов текста делает родовое формирование

самое большее тривиальным справочником по интерпретации»[84]. Эта ситуация принудила многих теоретиков в последние годы подчеркивать социоисторический смысл жанра, считает он. Сам автор рассматривает жанр как социальный факт, подчеркивает необходимость изучения его во взаимодействии с социальными науками: «Жанр становится способом соединить традиционную макросоциологию ролей, норм и классов с современной микросоциологией, которая в рассмотрении деталей конкретных взаимодействий сомневается в традиционных макрокатегориях, так как они не являются легко опознаваемыми на уровне конфликтов отдельных людей. Жанр предоставляет средство ориентировать ситуации распознаваемыми способами с распознаваемыми последствиями и таким образом устанавливает конкретный механизм для структуралистских теорий, которые предполагают, что «социальная структура постоянно переделывается в каждом взаимодействии, которое воспроизводит заказанные отношения». Литературные жанры есть части социокультурного порядка времени и места, структурирующие доступные мечты, чувства, иронию, критику и идентичности. Понять, как эти структуры культуры дают жизнь опыту чтения каждого литературного текста, и понять, как отличительные социальные методы, установленные литературными текстами, вписываются в большой гобелен человеческой жизни и текстуально установленной деятельности – вот два вопроса, которые ставит новое представление о жанре как социальном исследовании»[85]. Э. Девитт в работе «Жанровое письмо (риторическая философия и теория)» (2008) исследует жанр «в социальных, лингвистических, профессиональных и исторических перспективах»[86], определяя его как символизированное риторическое действие, происходящее в связи ситуации, культуры и других жанров. Ее теоретический подход определяет жанры как типы риторических действий, которые люди выполняют и с которыми сталкиваются ежедневно в академических, профессиональных и социальных взаимодействиях. Соответственно, речь идет не только о литературных жанрах. В разделе «Анализ жанров в социальных параметрах» она пишет: «Описание социального значения жанра одновременно необходимо и невозможно»[87]. Так как общество есть комплекс, то и жанр «работает» в пределах общества. Как мы формируем наши знания об обществе, его взаимосвязях и работе, так мы должны формировать наши знания о жанре в пределах развития, воплощения установленных обществом ценностей, отношений и функций. Группы, социальные структуры и жанры транслируют контексты в социально специфи-

ческие параметры, и они трансформируют индивидуальные акты в контекстуально значащие общественные действия.

В целом жанровая теория не обращается к конкретной жанровой типологии романа, но предложенные здесь трактовки явно корреспондируют с традиционным определением жанра социального романа. Следует подчеркнуть, что если цитируемые здесь работы принадлежат англо-американскому литературоведению (иногда работы британских и американских авторов трудно разграничить в силу чисто формальных причин: авторы работают в университетах двух стран, публикуют свои труды по обе стороны океана и т. д.), то интерес к роману как жанру с социальным содержанием все-таки можно определить как преимущественно британское явление. Вторая половина века в этом смысле открывается работами У. Аллена, чьим методологическим принципом является социально-исторический анализ литературного произведения. Он полагает роман наиболее активизирующим нравственную жизнь читателя жанром, основной тенденцией в истории английского романа – возрастающую полноту отображения социальной жизни, основой романа – характер[88]. Наиболее востребованной советским литературоведением стала книга Аллена об англо-американской литературе «Традиция и мечта» (1964). В статье «Реализм и современный роман»[89] (1959) Р. Уильямс говорит о жанровой дифференциации в современном романе, которая произошла вследствие нарушения целостной реалистической картины взаимоотношений между личностью и обществом. По его мнению, в истории английского реалистического романа XX века существуют два основных течения: социальный роман, в котором акцент сделан на обществе, а личность показана в аспекте жизни общества, и психологический роман, где основное внимание акцентируется на личности и ее внутренней жизни. Его вывод: «…думая о социальных группах в терминах класса… теперь необходимо ориентироваться на самую сильную коллективную идентичность, появившуюся в современности: нацию»[90]. Обращение к проблеме нации и ее идентичности действительно становится важнейшей в романе второй половины века как основной социальной проблеме в 90-е годы. Об этом и одна из поздних книг Истхоупа.

Следует высоко оценить тот вклад, который внес в теорию романа упоминавшийся выше Малколм Брэдбери[91]. В его обширном творческом наследии британскому роману посвящены книги «Что такое роман?» (1969), «Социальный контекст современной английской литературы» (1971), упоминавшийся выше, «Возможности: эссе о состоянии

романа» (1979), «Нет, только не Блумсбери» (1987), «Современный мир: десять великих писателей» (1989). В работе «Современный английский роман» (1993) Брэдбери прослеживает историю романа, «как он развивался именно в Британии» за столетие начиная с 1878 года. Рассматривая термин «modern» как неоднозначно воспринимаемый и спорный, Брэдбери вкладывает в него два значения: «современный период», modern century, и «традиция», которая связана с авангардом и художественным экспериментом. «Я стремлюсь найти ту запутанную связь, которая существует между ними»[92]. В течение «долгого срока», прошедшего со времени расцвета модернизма, первые 50 лет – от Генри Джеймса, Уайльда и Стивенсона через Джеймса Джойса, Лоренса, Форстера до Хаксли, Ишервуда и Оруэлла – были экстенсивно обсуждены в печати, пишет он. Но следует помнить, что и сам Брэдбери начиная с 50-х годов постоянно делит свое внимание между исследованием модернизма в литературе и изучением обстоятельств и форм последующего литературного процесса не только в своей стране, но и в США. В итоге у него складывается своя концепция относительно вышеуказанной «запутанной связи». В современной традиции он выделяет две основные тенденции: первую – авангардную (экспериментальную), сформированную модернизмом, и вторую – имеющую дело с социальными вопросами и современным образом жизни, сформированную в XIX веке. В слове «novel» всегда обнаруживается a loose and baddy monster («свободный и подпорченный монстр»), говорит он в своей ироничной манере, имея в виду в том числе форму «fictional prose narrative», включающую «infinitive variety», много различных жанров. Факт, что идея романа является весьма спорной, но факт и то, что она становится все более значимой в современной британской культуре, даже когда культура изменилась радикально. И в заключение он предлагает одну из своих дефиниций: «Роман всегда был культурно амбициозен: в серьезных формах, и в нарративных экспериментах, и в моральных и философских размышлениях. … Роман – исследование с помощью воображения живой истории, времени и сознания, изучение действительности»[93]. Брэдбери доказывает эти выводы, основываясь на послевоенном периоде, не исследованном тогда подробно, а эти годы отмечены талантами, такими как Грэм Грин, Ангус Уилсон, Беккет, Дорис Лессинг, Маргарет Дрэббл, Анжела Картер, Йэн Макьюен, Кингсли и Мартин Эмисы, Джулиан Барнс, Фей Уэлдон, Салман Рушди и Тимоти Мо[94]. Названия глав становятся той периодизацией развития романной формы, которая складывается у Брэдбери и в контексте всех его работ. «Поворот

романа: 1878–1900»; «The Opening World (Открывающийся мир): 1900–1915»; «The Exciting Age (Захватывающий возраст): 1915–1930»; «Closing Time and the Gardens (Время закрытия и Сады): 1930–1945»; «The Novel No Longer Novel: 1945–1960»; «Sixteens and after: 1960–1979»; «Artist of the Floating World (Художник в изменчивом мире): 1979 to the present». Как и ранее, он рассматривает социальные факторы, влияющие на изменения жанра в течение XX века: технический прогресс, научно-техническая революция, рост городского населения и объема образования. «Fictional prose narrative» меняется, так как меняются ее социальные и нравственные задачи. В этой связи следует отметить, что и в его периодизации отчетливо выделяются 60–70-е гг. и последующие. На рубеже этих десятилетий Брэдбери входил в жюри премии Букера и в статье по этому поводу вновь (он повторяет это часто) говорит, перефразируя Марка Твена, что слухи о смерти романа сильно преувеличены. «В романе есть международная энергия, и это применимо к английскому роману или, скорее, к роману стран Содружества. Часто говорят о том, что роман жив, но тот, что «живет в Нью-Йорке». Но и талант Э. Уилсона, У. Голдинга, А. Мердок, М. Спарк, Э. Берджеса, Д. Фаулза не подвергается сомнению. Задача романистов – постоянно «расширять» возможности формы романа «в свете опыта и доминирующих идей, идеологий» с целью расширения того «отличительного знания»[95], который несет роман. Среди лучших в разных жанрах он называет экспериментальные романы А. Грея, фантастические К. Приста, М. Муркока, Балларда, а также «Волан» Г.Свифта, «Другие люди» Мартина Эмиса, «Счастье» П. Кэрри, «Хороший человек в Африке» У. Бойда. То, что все эти произведения вышли в один, 1981 год, свидетельствует о значительном потенциале английского романа, как и букеровский победитель – «Дети полуночи» С. Рушди, ставший открытием нового тогда направления постколониального романа.

В связи с ролью Букеровской премии в развитии литературы можно вспомнить и книгу Ф. Тью «Современный британский роман»[96] (2004), в которой также поворотным моментом в британской послевоенной беллетристике называется победа на выборах М. Тэтчер в 1979, которая стала концом «post-war consensus» («послевоенного согласия»). Он рассуждает о премии Букера как порождении тэтчеризма, правда, ставшем одним из факторов, способствовавших плюралистическому расширению британской беллетристики последней четверти XX века.

В следующих работах Брэдбери вновь и вновь обращается к зависимости от модернизма современной литературы. Десять великих писате-

лей, к которым он относит Достоевского, Ибсена, Конрада, Манна, Пруста, Джойса, Элиота, Пиранделло, Вулф и Кафку, объединяются особой пристрастностью к сознанию, потому первым поставлено имя Достоевского, что тот становится «центральным характером современной литературы, сильно влияющим на каждого автора, который попытался написать роман сознания»[97]. Современный автор, такой как Фаулз, ни в коем случае не аннулирует те элементы в искусстве, которые тяготеют к наследию реализма и идее характера. Однако в то время как традиционный роман есть форма, вовлеченная в историю, структурированная понятиями всеведения и эволюционной последовательности идеи истории, Фаулз стремится сломать структуру, допускающую в это идею современного сознания и его права на свободу. Он одновременно «god of freedom and the tricky impresario»[98].

Но писатель как «бог свободы» и тем более как хитрый импресарио не может быть вне морали. Здесь мы возвращаемся в исходную позицию, т.е. к дискурсу морали в понимании Ф. Ливиса. Подспудно или с очевидностью, но в работах Брэдбери всегда есть идея о великой роли модернизма как духовного движения, ориентированного на высокую культуру, отсюда и то особое предназначение, та роль, которая отводится этому направлению в современности.

От идей Ливиса в начале своей карьеры отталкивается и Дэвид Лодж, один из наиболее влиятельных современных английских ученых, автор книг «Язык литературы»[99] (1966), «Романист на перекрестках и другие эссе о литературе и критике»[100] (1971), «Виды современного письма: метафора, метонимия и типология современной литературы»[101] (1977), «Модернизм, антимодернизм и постмодернизм»[102] (1977) и других. Первая часть «Языка литературы» называется The Novelist`s Medium and the Novelists`s Art: Problems in Criticism и заканчивается разделом «Ф. Ливис и моральное измерение литературы». Лодж становится одним из теоретиков, которые отрицают ведущую роль поэзии в литературе и обращается к языку романа и его внутренней структуре. Он изучает потенциал взаимодействия вымысла и реальности, обращает внимание на апокалиптическое мироощущение послевоенного времени, требующего экспериментальных форм своего отражения. Удовлетворяющую его теорию прозы Лодж находит в трудах М. Бахтина. В книге «После Бахтина»[103] (1990) он толкует понятия «диалогизм», «полифония», «карнавальность». Ему же принадлежит одна из типологий литературного дискурса, основанная на бахтинских категориях.

Идеи русского ученого стали основой и для книги Р. Морэс «Диалогические романы Малколма Брэдбери и Дэвида Лоджа»[104] (1989) о творчестве уже самого Лоджа, рассматриваемого вместе с произведениями М. Брэдбери. «Работы М.Брэдбери и Д. Лоджа являются диалогами, в которых часто противоречивые представления и стили вместе формируют карту современного романа»[105], – считает автор.

На этой карте существуют и указатели на присутствие жанра социального романа, который все-таки не исчезает, как могло бы быть в условиях постмодернизма, а сохраняется в Великобритании. Одним тех, кто не только отмечает социальный роман, но и анализирует его, становится Стивен Коннор, автор одного из самых заметных исследований «Английский роман в истории – 1950–1995»[106]. В главе с названием, пришедшим из времен социального реализма, Conditions of England он пишет, что «романисты после войны вернулись к стремлению девятнадцатого столетия диагностировать и показать в беллетристике «положение Англии»[107]. Специфика Conditions of England, представленных послевоенными романистами, заключалась в презентации и анализе общества Welfare State в послевоенные годы, в период духовного подъема и экономического процветания, «вызвавших экстраординарную агитацию в отношении социальных форм и структур»[108]. В качестве примера Коннор анализирует «Иерусалим золотой» (1968) М. Дрэббл, в котором героиня, как и персонажи во множестве других романов 50–60-х, совершает путешествие из провинции в центр метрополии. В романе исследуется процесс осознания форм выбора и возможностей и «устанавливается прочная связь между формированием новых классовых форм и национальной идентичности и форм самого романа»[109]. Conditions of England последующих десятилетий отражены в ее же романах «Ледяной век» (1977) – документальном подтверждение влияния нефтяного кризиса на социальные отношения и «Лучезарный путь» (1987) – о социальных переменах 80-х. Среди других авторов Коннор называет Э. Уилсона с его «Англо-Саксонскими отношениями» (1956). Как уже отмечалось выше, поиск национальной идентичности становится главной темой современного романа.

Таким образом, второй период послевоенной критики отличается пристальным вниманием к элементам, составляющим социальный текст. При этом существенным отличием от предшествующего периода является утрата «чувства истории», а вместе с историзмом и «чувства прогресса». Признание за человеком права на бунт, а следовательно и права осознавать себя личностью как таковой в самом стремлении со-

действовать историческому прогрессу, сменяется описанием индивида, не имеющего власти над манипулирующими им идеологическими силами. Интеллигент превращается из властителя дум в наемную рабочую силу. Индустриальные рабочие практически исчезают как класс в связи с сокращением производств в развитом обществе потребления и не могут быть носителями социалистических ценностей, которые, в свою очередь, есть лишь один из идеологических кодов. Литературная профессия оказывается в зависимости, с одной стороны, от рынка в большей, чем когда-либо степени, с другой – подвластна теории, в том смысле, что литературная критика оказывается первичной, а сама литература – следующей за ней, хотя и в гораздо в меньшей степени, чем в континентальном, особенно французском варианте. И все-таки столь напряженный интерес теоретиков к проблеме литературы и общества, усиленный социологизм литературоведения не могли не повлиять на литературный процесс и тем более должны были способствовать сохранению традиции социального романа.

В течение всех послевоенных лет методы британской критики были отчетливо социологированы в своем магистральном направлении. Нельзя смешивать методологию исследований с самим литературным произведением, но можно предположить влияние мощного социологического, не в последнюю очередь неомарксистского литературоведения на литературный процесс в Великобритании. И сам этот процесс невозможно анализировать, не обращаясь к тем методам, в контексте которых и появились эти произведения. В указанном историко-литературном, теоретическом и социокультурном контекстах понятно, почему А. Газьорек полагает нерасторжимой связь между жанром романа с реализмом и либеральной идеологией. Он ссылается на Оруэлла, Стейнера, Лоджа, в разные времена связывавшие реализм романа с либерализмом[110], но этот ряд имен можно значительно расширить. Ряд «реализм»- «роман» – «либерализм» практически синонимичен в британских исследованиях, это уже не теория, а генетически унаследованное новыми поколениями писателей чувство. Социальный роман в Великобритании есть инвариант, порождающий разнообразные жанровые формы. В «горизонте читательских ожиданий» в этой стране роман всегда связан с социальным началом, что позволяет Дж. Тейлору и в 1993 году с полным основанием назвать роман «зеркалом социальных перемен»[111].

Примечания

[1] Ильин И. Английский постструктурализм и традиции социального историзма // Диапазон. – 1992. – № 1. С. 35; Пешио Д. Социологическое воображение в современном англоязычном литературоведении // НЛО. – 2000. – № 5. – С. 334–343.

[2] Миллс С. Социологическое воображение / http://society.polbu.ru/mills_imagination/ch02_iii.html

[3] Постмодернизм: Энциклопедия. / под ред. А.А.Грицанова, М.А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 790.

[4] Основные работы по теме «Литература и общество», опубликованные в Великобритании (включая ключевые переведенные исследования):

Ahmad A. In Theory: Classes, Nations, Literature. – London: Verso, 1992.

Annas P., Rosen R.C. Literature and Society: An Introduction to Fiction, Poetry, Drama, Nonfiction. – Englewood Cliffs: Prentice, 1990.

Bakhtin, M.M. (V.N. Voloshinov). Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics) // Literary Criticism and Theory./ ed. R. C. Davis and L. Finke. – London, 1989. – P. 593–612.

Bergonzi B. Exploding English: Criticism, Theory, Culture. – Oxford: Oxford UP, 1991.

Bloch R. Imagination and Modern Social Criticism// The Science Fiction Novel./ Ed. B. Davenport, 3rd ed. – Chicago: Advent, 1969.

Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. – Trans. Susan Emanuel. Stanford (CA): Stanford UP, 1996.

Bradbury M. The Social Context of Modern English Literature. – New York: Schocken, 1971.

Copley S. Literature and the Social Order in Eighteenth-Century England. – London: Croom Helm, 1984.

Cowley M. The Revolt against Gentility//The Portable Malcolm Cowley. – New York, 1990. – P. 191–205.

Craig D. The Real Foundations: Literature and Social Change. – London: Oxford UP, 1974.

Crawford R. Devolving English Literature. – Oxford: Clarendon Press, 1992.

Day G. Class. (The New Critical Idiom). – London: Routledge, 2001.

Eliot T.S. The Social Function of Poetry // Critiques and Essays in Criticism. / ed. R.W. Stallmann, 1949. – P. 97–107.

Fiedler L. What Was Literature? Class Culture and Mass Society. – New York: Simon and Schuster, 1982.

Forastieri-Braschi E. On Text and Context: Methodological Approaches to Context of Literature. – Puerto Rico: Universidad de Río Piedras, 1980.

Fowler R. Literature as Social discourse: The Practice of Linguistic Criticism. – London: Batsford Academic and Educational, 1981.

Frye N. Speculation and Concern. 1966 // N. Frye. The Stubborn Structure. – London, 1970. – P. 38–55.

Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society. – Bloomington: Indiana UP, 1976.
Literary Criticism: Plato to Dryden/ ed. Gilbert, A. H. – Detroit: Wayne State UP, 1962.
Green M. Broadening the Context. – London: Murray, 1989.
Hauser A. The Social History of Art. – London: Routledge and Kegan Paul, 1957.
Howe I. Selected Writings 1950–1990. – New York: Harcourt, 1992.
Lauter P. Caste, Class, and Canon. 1981/87 // Feminisms / ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. Houndmills: Macmillan, 1997. – P. 129–50.
Lauter P., Fitzgerald A. Instructor's Manual (to accompany Literature, Class, and Culture). – New York: Longman, 2001.
Leavis F.R. Literature and Society. // F.R. Leavis. The Common Pursuit. – Harmondsworth, 1962. – P. 182–94.
Lentricchia F. Criticism and Social Change. – Chicago: U of Chicago P, 1983.
Marcus S. Representations: Essays on Literature and Society. – New York: Random House, 1975.
Marx K. Select. from The Critique of Political Economy. (Literature and Society) // Debating Texts / ed. Rick Rylance.
Marx K. and Engels F. Marx/Engels on Literature and Art / ed. L. Baxandall and S. Morawiski. – New York, 1973.
Marwick A. The Arts, Literature and Society. – London: Routledge, 1990.
Miner E. The Collective and the Individual: Literary Practice and Its Social Implications. // E. Miner. Principles of Classical Japanese Literature. – Princeton, 1985. – P. 17–62.
Moretti F. Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms / trans. S. Fischer. – London: Verso, 1983.
Mukarovskÿ J. Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts. 1936 / trans. M. E. Suino. Ann Arbor. – University of Michigan P, 1970, 1976, 1979.
Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts. // Twentieth-Century Literary Theory / ed. K.M. Newton. – London, 1988. – P. 35–38.
Nemoianu V. Societal Models as Substitute Reality in Literature. // Poetics Today, 1984.– P. 275–297.
Literary Practice and Social Change in Britain 1380–1530 / Ed. Patterson Lee. – Berkeley: University of California Press,1990.
Reising R. Loose Ends: Aesthetic Closure and Social Crisis // Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames / ed. B. Richardson. – Columbus: Ohio State UP, 2002. – P. 314–328.
Rockwell J. Fact in Fiction: The Use of Literature in the Systematic Study of Society. – London: Routledge, 1974.
Literature in Context / eds. Rylance, R., Simons J. – Houndmills: Macmillan, 2000.
Literature and Society / ed. Said E.W. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

Sánchez R. Discourses of Gender, Ethnicity and Class in Chicano Literature. 1992 // Feminism. / eds. Robyn R. Warhol and D.P. Herndl. – Houndmills. – P. 1009–1022.
Sinfield A. Society and Literature 1945–1970. – London: Methuen, 1983.
Stephen L. English Literature and Society in the Eighteenth Century. – London: Duckworth, 1910.
Stimpson C. Women, Literature and Society // Literature and Society / ed. Edward W. Said. – Baltimore, 1980. – P. 174–192.
Williams R. Culture and Society. 1958. 2nd ed. Harmondsworth, 1963.
Writing in Society. – London: Verso, 1983.
Zeraffa M. Fictions: The Novel and Social Reality. – Harmondsworth: Penguin, 1976.
Wellek R., and Warren A. Literature and Society// Wellek and Warren. Theory of Literature. 1949. Harmondsworth, 1963. – P. 94–109.
Widdowson P. Re-Reading English. – London: Methuen, 1982.
It is made by José Ángel García Landa (University of Zaragoza, Spain).

[5] Leavis F.R. Mass Civilisation and Minority of Culture. Cambridge, 1930

[6] Leavis F.R., Thompson D. Culture and Environment: The Training of Critical Awareness. Contributors: Chatto & Windus. London, 1933 P. 2.

[7] Ibid. P. 6.

[8] Vincent Buckley. Poetry and Morality: Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T. S. Eliot and F.R. Leavis. Chatto and Windus. London. 1959.

[9] Ibid.

[10] Leavis F.R.

[11] Leavis F.R. The Great Tradition. – L., 1948. – P. 18.

[12] Книга написана Ф. Ливисом в соавторстве с его женой, К.Д. Ливис, о которой Д. Фернс пишет: «Независимо от ее сотрудничества с ее известным мужем, F.R. Leavis (1895–1978), Q.D. Leavis – важный критик. Она, в частности главный критик романа, особенно романа британцев девятнадцатого столетия, и определенно английского и англо-ирландского романа»(Ferns J. Q.D. Leavis's criticism: The human core. Modern Age. March 22, 2003). Когда Q.D. Leavis умерла в марте 1981, Дэвид Holloway в Daily Telegraph (Лондон) описал ее отношения с ее мужем F.R. Leavis как the most formidable literary partnerships ever (одно из самых значительных литературных партнерств.).

[13] Morality and Art / Trevor Pateman // Key Concepts in Aesthetics, Criticism and the Arts in Education. – London: Falmer Press, 1991.

[14] Там же. Интересен финал: «Оба заканчивают, например, отрицательной оценкой Джеймса Джойса. Для Лукача Джойс проигрывает в сравнении с Томасом Манном. Для Ливиса Джойс терпит неудачу в сравнении с Д. Лоренсом: Is he *just* a moral policeman (or a political commissar), or does he really have something to say about the preconditions of greatness in art?

[15] Leavis F.R. Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope. – L., 1972. P. 53.

[16] Kimball R. “The Two Cultures” today. On the C.P. Snow-F.R. Leavis controversy// New Criterion. 1994. February

[17] Бентам И. (1745–1832) – представитель этики утилитаризма и индивидуализма.

[18] Подробный анализ работ социокультурного направления дан в работах Т. Красавченко, в том числе цит. здесь «Социокультурное направление в английском литературоведении 60–70-х годов» // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности. М., 1977. С. 102–124.

[19] Sinfield A. A Literature, Politics… – P. 182.

[20] Э.П. Томпсон – британский историк марксизма, автор книги The Making of the English Working Class, оказавшей влияние на Новых левых. П. Блеклэдж в статье с характерным названием «Этика и революция: этические дебаты британских Новых левых» рассматривает «социалистический гуманизм» раннего этапа движения и обозначает роль Томпсона. Последний осуществил критику сталинизма, в том числе придание людям характера the stupid instruments of the forces of production и артикулировал классический марксизм. Blackledge P. Morality and Revolution: Ethical Debates in the British New Left // Critique: Journal of Socialist Theory. – Vol. 35, Issue 2. – 2007, August. – P. 211–228.

[21] Черемушкина Е.Ф., Тарасова О.Н. Исторические и социокультурные предпосылки возникновения культуры рабочего класса в исследованиях Э.П. Томпсона // http://study-english.info/article021.php

[22] Первые периодические издания ранних новых левых: University and Left Review, курируемое оксфордскими преподавателями С. Холлом и Р. Сэмуэлем, и йоркширский New Reasoner, издаваемый экс-коммунистом Э. Томпсоном и Д. Сэвиллом, объединились в New Left Review в 1961 под руководством С. Холла.

[23] Уильямс Р. «Культура и общество: 1780–1950» (1958), «Долгая революция» (1961), «Страна и город» (1973); по теории культуры и литературы: «Драма от Ибсена до Элиота» (1952), «Современная трагедия» (1966), «Телевидение: технология и культурная форма» (1975), «Словарь культуры и общества» (1976), «Марксизм и литература» (1977), «Джордж Оруэлл» (1981), «Социология культуры» (1981). Трилогия «Пограничный край» (1960), «Второе поколение» (1964), «Вокруг Мэнода» (1979).

[24] Williams R. The Long Revolution. Harmondsworth: Penguin, 1961.

[25] Hall S. The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left, London: Verso, 1988.

[26] Здесь Холл напоминает еще об одном плодотворном семейном сотрудничестве, Раймодна Уильямса и его жены, Джой Уильямс.

[27] Hall S. The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left, London: Verso, 1988.

[28] Ibid.

[29] Williams R. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory // Problems in Materialism and Culture: Selected Essays. – London, 1980. – P. 130.

[30] Рапопорт Е.В. Роль марксистской модели базиса и надстройки в теории культуры РеймондаУильямса»//ntsa-ifon npu.at.ua/blog/rol_marksistskoj_modeli_bazisa_i_nadstrojki_v_teorii_kultury_rejmonda_uiljamsa/2010-11-18-203

[31] Галкин Д.В. Энциклопедия социологии//http://enc-dic.com/sociology/Uiljams--Rjejmond-9611.html

[32] Красавченко Т.Н. Хогарт // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 449.

[33] Общий обзор теории и практики британских Культурных исследований представлен в работах: Storey, J. An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture. – The Univ. of Georgia Press, ATHENS. 1993. – 288 p.; Storey J. Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theories and Methods. – Edinburgh, 1996. – 160 p. Introduction. Cultural Studies // A Dictionary of Cultural and Critical Theory / ed. M. Payne. – Oxford, 1996. – P. 124–128; Barker C. Cultural Studies. Theory and Practice. – L.: Sage, 2000. – 424 p.; Hall S. Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems // Culture, Media, Language. - L., 1980. – P. 15–47.

[34]Культурные исследования. Энциклопедия постмодернизма // http://www.vseslovari.com.ua/postmodern/page/kulturnyie_issledovaniya_Cultural_Studies. 179.

[35] Hoggarth R. Finding a voice. A Matter of Rhetoric: American Writer and Britich Reader // Hoggarth R. Specing to each other. – Vol. 2. – P. 94–100. Цит. по: Красавченко Т.Н. Теории, школы, концепции. – М., 1977. – С. 116.

[36] Алан Синфилд автор книг: Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism (2006), Literature, Politics and Culture in Postwar Britain (2004), On Sexuality and Power (2004), Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century (1999), Gay and After: Gender, Culture and Consumption (1998), The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment (1994), Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism (1994) (With Jonathan Dollimore), Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading (1992).

[37] Sinfield A. Literature, Politics and Culture in Postwar Britain. – L., 1997. – P. 271.

[38] Ibid. P. 253–254.

[39] Ibid. P. 258.

[40] Williams R. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory // Problems in Materialism and Culture: Selected Essays. – London, 1980. – P. 165.

[41] Sinfield A. Literature, Politics and Culture in Postwar Britain. – P. 41.

[42] Ibid. P. 46.

[43] Padley St. Key Concepts in Contemporary Literature. – Basingstoke, 2006. – P. 75–79.

[44] Bradbury M. The Social Context of Modern English Literature. – Oxford, 1971. – P. 11.

[45] Ibid.

[46] Bradbury M. The Social Context... P. 12.

[47] Ibid. P. 15.

[48] Nisbet R. Sociology as an Art Form. – New York: Oxford University Press, 1976. – 145 p.

[49] Ibid. P. 72.

[50] The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers. – New York: Atheneum, 1962. – 492 p.

[51] Stanley Edgar Hyman (1919–1970) analyzed the art of literary criticism, and in 1948 wrote a much-admired book The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism. His central interest was the way writers organize words to make arguments and verbal beauty.

[52] Там же. Обращение к «Капиталу» как литературному тексту появится и много позже в биографии, написанной Francis Wheen, где великий труд о политической экономии назван "a Victorian melodrama or a gothic novel…a picaresque odyssey through the realms of higher nonsense…a shaggy-dog story». If *Capital* is "best understood" as a Victorian novel, then a different register of its meaning-making must emerge from reading it that way, – пишет автор отзыва на книгу. Kornbluh A. On Marx's Victorian Novel // http://www.mediationsjournal.org/articles/on-marx-s-victorian-novel.

[53] Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998. – С. 16.

[54] Там же. С. 128.

[55] Там же. С. 127.

[56] Там же. С. 129.

[57] Цит. по: Грецкий М.М. Марксистская философия в современной Франции. М., 1984 // http://ariom.ru/wiki/LuiAl%27tjusser

[58] Eagleton T. Ideology: Introduction. – London: Verso, 1991. – 342 p.; Larrain J. The Concept of Ideology. – London: Hutchinson, 1979. – 256 p.; MacLellan G. Ideology. Milton Keynes: Open University, 1995; Thompson J. Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communications. – Oxford: Polity Press, 1992; Thompson J. Studies in the Theory of Ideology. – Cambridge: Polity Press, 1984. – 347 p.

[59] Кэтрин Белси – автор работ: A Future for Criticism (2011*).* Shakespeare in Theory and Practice (2008), Why Shakespeare? (2007), Culture and the Real (2005), Poststructuralism: A Very Short Introduction (2002), Shakespeare and the Loss of Eden (1999), Desire: Love Stories in Western Culture (1994), John Milton: Language, Gender, Power (1988), The Subject of Tragedy (1985), Critical Practice (1980, 2002). Признание значимости трудов К. Белси отражено в том числе в специальном выпуске издания Textual Practice 24.6 (2010) с названием Literature and Culture: The Work of Catherine Belsey.

[60] Belsey C. Critical Practice. – Routledge, 2002. – P. 1–36.

[61] Ibid. P. 6–7.

[62] Belsey C. Critical Practice. P. 19–20. По этому поводу: Clarke R.J. Social Semiotic Contributions to the Systemic Semiotic Workpractice Framework // Sign Systems Studies. – 29 (2). – P. 587–605.

[63] Russel C. The Context of the Concept // Romantism. Modernism, Postmodernism. – Buknell Univ. Press, 1980. – P. 192.

[64] Connor S. Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism. – Oxford University Press, 2000. – 450 p.

[65] Шайтанов И. «Бытовая» история // Вопросы литературы . – 2002. – № 2. – С. 3–24.

[66] White H. The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. – Baltimore and L., 1990. – P. 2. (Цит. по: Шайтанов И. «Бытовая» история // Вопросы литературы . – 2002, № 2. – С. 3–24.

[67] Thompson J. Models of Value: Eighteenth-Century Political Economy and the Novel. – Duke University Press, 1996. – p. 1.

[68] Ibid.

[69] Томпсон приводит примеры: после классических марксистских работ есть много прецедентов изучения литературы и экономики: Maximillian Novak. Economics and the Fiction of Daniel Defoe, Samuel Macey. Money and the Novel: Mercenary Motivation in Defoe and His Immediate Successors; John Vernon. Money and Fiction: Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries; Roy R. Male, Money Talks: Language and Lucre in American Fiction; Mona Scheuermann. Her Bread to Earn: Women, Money and Society from Defoe to Austen; and in 1994 Colin Nicholson. Writing and the Rise of Finance: Capital Satires of the Early Eighteenth Century.

[70] The New Left Church [as Terence Eagleton] (1966), Shakespeare and Society, Exiles And Émigrés: Studies in Modern Literature (1970), The Body as Language: outline of a new left theology (1970), Criticism & Ideology (1976), Marxism and Literary Criticism (1976), Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism (1981), The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, Literary Theory: An Introduction. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, The Function of Criticism (1984), Saint Oscar (a play about Oscar Wilde), Saints and Scholars (a novel, 1987), Raymond Williams: Critical Perspectives. – Boston: Northeastern University Press, 1989, The Significance of Theory (1989), The Ideology of the Aesthetic (1990), Nationalism, Colonialism, and Literature. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, Ideology: An Introduction (1991/2007), Wittgenstein: The Terry Eagleton Script, The Derek Jarman Film (1993), Literary Theory. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, The Illusions of Postmodernism (1996), Heathcliff and the Great Hunger (1996), Marx (1997), Crazy John and the Bishop and Other Essays on Irish Culture (1998), The Idea of Culture (2000), The Gatekeeper: A Memoir (2001), The Truth about the Irish (2001), Sweet Violence: The Idea of the Tragic (2002), After Theory (2003), Figures of dissent: Reviewing Fish, Spivak, Zizek and Others (2003), The English Novel: An Introduction (2004), Holy Terror (2005), The

Meaning of Life (2007), How to Read a Poem (2007), Trouble with Strangers: A Study of Ethics (2008), Literary Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate (2009), On Evil (2010), Why Marx Was Right (2011).

[71] Красавченко, Т.Н. Иглтон Терри //Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 156.

[72] Eaglton, T. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

[73] Ibid.

[74] Ibid.

[75] Лодж Д. Академический обмен: Повесть о двух кампусах. – М., 2000.

[76] Eaglton, T. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

[77] Ibid.

[78] Ibid.

[79] Иглтон Т. Вместить в себя многообразие: слово Бахтина и слово о Бахтине 21 июня 2007 г. Пер. И. Фридмана. Перевод опубликован на сайте «Русский журнал». Англоязычный оригинал опубликован на сайте «London Review of Books».

[80] Зенкин С.Теория как история (Заметки о теории, 22) // НЛО. 2010, 105/ http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/

[81] Ильин И. Социальный текст // Зарубежное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 377.

[82] Derrida J. The law of genre // Glyph Seven,Textual Studies. – Baltimore, 1980. – P. 202–229.

[83] Modern genre theory / ed. and intr. D. Duff. – Longman in Harlow, England, New York, 2000. – P. 287.

[84] Bazerman Ch. Social Forms as Habitats for Action// Journal of The Interdisciplinary Crossroads. – 2003. – 1(2). – P. 123–142.

[85] Ibid.

[86] Девитт Э. Writing Genres (Rhetorical Philosophy & Theory). – SIU Press, 2008.

[87] Ibid. P. 33. Добавим сюда и работы Kress G. Genre as Social Process. // The Powers of Literacy: A Genre Approach to Teaching Writing / ed. B. Cope and M. Kalantzis. – Pittsburgh, 1993. – P. 22–37.

[88] Аллен У. Традиция и мечта: критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. – М., 1970. – 424 с. Allen W. The English Novel:A Short critical history. – L., 1954. – 359 p.

[89] Williams R. Realism and the Contemporary Novel // Universities Left Review – 4 Summer. – 1958.

[90] Easthope A. Englishness and National Culture. – London, 1999. – P. ix.

[91] Malkolm Bradbury, 1932–2000. Основные работы М. Брэдбери: Evelin Waugh. – Edinburgh: Oliver & Boyd, 1962; What Is a Novel?– London: Edward Ar-

nold, 1969, The Social Context of Modern English Literature. – Oxford: Blackwell, 1971. – New York, Schocken, 1971. Possibilities: Essays on the State of the Novel. – London, New York, Oxford University Press, 1972. Modernism: 1890–1930. – Harmondsworth: Penguin, 1976; The Outland Dart: American writers and European Modernism. – London: Oxford University Press for British Academy, 1978. Introduction to American Studies. – London/New York: Longman, 1981. (Revised edition, 1989. New revised edition, 1997), The Expatriate Tradition in American Literature. // Durham, British Association for American Studies Pamphlet. – 9. – 1982, Saul Bellow. – London/New York: Methuen (Contemporary Writers series), 1983; The Modern American novel. – London/New York: Oxford University Press, 1983 (Revised edition, London: OUP, 1992; New York: Penguin, 1992. Second Revised Edition, OUP, 1995.), No, Not Bloomsbury. – London: Deutsch, 1987. – New York: Columbia University Press, 1988. – London: Arena, 1989, The Modern World: Ten Great Writers. – London: Secker & Warburg, 1988. – New York: Viking Penguin, 1989. – London/New York: Penguin, 1989, From Puritanism to Postmodernism: a History of American. – London,: Routledge, 1991. – New York: Viking Penguin, 1991. – London/New York: Penguin, 1992, The Modern British Novel (Study of British Fiction, 1876-present). – London: Secker and Warburg, 1993. – New York: Viking Penguin, 1994; Dangerous Pilggimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel. – London: Secker and Warburg, 1995. – New York: Viking, 1996, The Atlas of Literature. – London and New York: De Agostini, 1966.; Stepping Westward: from Literary Criticism to Literary. – London: Institute of US Studies, 1999.

[92] Bradbury M. The Modern British Novel. Study of British Fiction, 1876–present. – London: Secker and Warburg, 1993. – P. IX.

[93] Ibid. P. 457.

[94] Ibid. P. 460.

[95] Ibid.

[96] Tew Ph. The Contemporary British Novel. – London: Continuum, 2004. – 272 p.

[97] Lodge D. After Bakhtin. Esseays on Fictoin and Criticism. – L.; N.-Y.: Routledge, 1990. – 208 p.

[98] Bradbury M. No, Not Bloomsbury. – London, 1987. – P. 293.

[99] Lodge D. Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel. – London: Routledge & Kegan Paul. – New York: Columbia University Press, 1966. – 283 p.

[100] Lodge D. The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism. – London: Routledge and Kegan Paul, 1971. – 297 p.

[101] Lodge D. The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature. – The Univ. of Chicago Press, 1988. – 279 p.

[102] Lodge, D. Modernism, Antimodernism and Postmodernism / D. Lodge // Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth-century Literature. – Boston etc.: Routledge and Kegan Paul, 1981.

[103] Lodge, D. After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism. – London; New York: Routledge, 1990. – 208 p.

[104] Morace, R. The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge / R. Morace. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1989. – 222 p.

[105] Ibid.

[106] Connor, S. The English Novel in History 1950–1995. – London and New York: Routledge, 1996. – 260 p.

[107] Ibid. P. 45.

[108] Ibid. P. 46.

[109] Ibid. P. 48.

[110] Gasiorek A. Post-war British Fiction. Realism and After. L.: 1995 – P. 8–9.

[111] Taylor D. After the War. The Novel and English Society since 1945 London.: Chatto & Windus., 1993. xxvi + 310 p.

ГЛАВА 2

•

ЧЕЛОВЕК В ТОРГУЮЩЕМ МИРЕ

2.1
КОНЦЕПЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Проблема отражения социальной реальности в произведениях, созданных во второй половине XX века и особенно в последние его три десятилетия, связана с проблемами возможности существования реализма, во-первых, как имманентного искусству метода отражения объективной реальности и, во-вторых, как отражения объективной истины.

Дискуссии по вопросам реализма ведутся на протяжении всего XX столетия. А. Казьорек, автор книги «Послевоенная британская литература. Реализм и после»[1] (1995), в главе с показательным названием «Реализмы» (Realisms) предлагает самую общую классификацию: «Реализм в искусстве может быть заключен в три больших вида: генеральная ориентация на внешний мир, который оно (искусство) пытается представить; реализм литературы XIX века; любая нетрадиционная попытка изобразить реальность способами, полагаемыми более точными, чем те, что использовались ранее»[2].

В отечественной науке примером может быть дискуссия 1957 года в ИМЛИ им. А.М. Горького, в которой, по мнению С.М. Петрова, так и не был достигнут главный результат, так как «осталось неясным, что такое реализм?»[3] Является ли реализм художественным методом, наиболее соответствующим самой природе искусства, его общественному значению? Преходяще ли это явление или нет? И все же тогда окончательно утвердилась формула советского литературоведения середины XX века – искусство есть художественное отражение объективной действи-

тельности. «Реализм есть художественное воссоздание истины жизни в формах самой жизни»[4], где понятие «реальность» обозначает данность, свободную от субъективных влияний: «мы исходим из объективной действительности, а не из субъективных представлений о ней»[5].

Таким образом, положительно рассматривались два вопроса: онтологический – существует ли объективная действительность – и гносеологический – способно ли искусство отражать социальную реальность?

При этом реальность полагалась как единственно возможная, обладающая определенным набором характеристик. В статье «Литература в поисках реальности» (1986) Л. Гинзбург считает особенно важным указать: «Присущую всем литературным движениям предпосылку обладания истинной моделью мира не следует смешивать с дилеммой воспроизведения действительности. Реальность может предстать как идеальное, дедуктивным способом выведенное из идеальной жизни (например, персонажи эпоса и рыцарского романа или классической трагедии XVII века или страсти и характеры у романтиков). Реальность (картина мира) может предстать как реальное, как индуктивно устанавливаемое жизнеподобие. Следует, таким образом, различать в их взаимных соотношениях: реальность, реальное, реализм»[6]. И далее: «Реальное как эстетическая категория основано на возможности художественного слова возбудить представления, в какой-то мере подобные представлениям, получаемым от соответствующих явлений объективной действительности»[7].

В монографии «Концепция реальности в американской прозе 19–20 вв. (эволюция художественного сознания и типы поэтики)» (1995) её автор, Н.А. Шогенцугова, формулируя цель исследования, пишет: «Нас интересует тип художественного сознания, который видит мир как сложный синтез разнородных сфер реальности, взаимопроникающих одна в другую»[8]. Она справедливо замечает, что такой тип художественного сознания, характерный для рубежа XIX–XX веков, определяет поэтику произведений американских писателей, созданных в этот период, чья сердцевина – условность, мифологическое, фантастическое, игровое, синтез рационального и иррационального, логики и воображения. Подчеркнем, что при этом автор имеет в виду отражение в сложных формах разнообразных сфер все-таки единой реальности.

Фундаментальным отличием постмодернизма является то, что в его мировоззрении отсутствует «объективная реальность». В формулировке Д. Эллиса «сама проблема реальности исчезает, а вместе с ней исчезает и общий субстрат человеческого опыта, заменяясь множеством знаково-произвольных и относительных картин мира»[9].

Постнеклассический способ мышления оказался сформированным нелинейной парадигмой, основанной на представлении о нелинейности как универсальном и фундаментальном свойстве мира. В статье «Нелинейность как основы научной картины мира» Л. Черногор пишет: «Воспринимающаяся как частная характеристика объектов вплоть до середины XX века, нелинейность позднее определяется как свойство – всеобщее, более объемное, более разнообразное, чем свойства нелинейных колебательных и волновых процессов, чем свойства детерминированного хаоса или самоорганизации»[10], т. е. «сама материя должна рассматриваться как сверхсложная нелинейная система… и движение (эволюция) материи описываться нелинейными законами»[11]. Процессы в движущейся материи «не тривиальны», как следует из традиционной философии, «выходят за пределы линейной интуиции и линейного мировидения»[12]. Названная парадигма находит выражение в теориях «синергетики» и «динамического хаоса», в наиболее общем виде в «Nonlinear science», которая охватывает все существующее в природе разнообразие нелинейных процессов и нелинейных систем. Переход к нелинейному мышлению означает в том числе признание не единой упорядоченной системы материальных объектов мира, а некоего постоянно самоорганизующегося хаоса.

Постмодернистский художественный тип мышления, безусловно, основан на представлении о мире как совокупности множащихся реальностей. Б. Макхейл в работе «Литература постмодернизма» (1987) особенности художественной реальности связывает с эпистемологической и онтологической доминантами. Сам термин «доминанта» он использует, ссылаясь на труды Ю. Тынянова и Р. Якобсона и понимая его как центральный компонент произведения искусства, который господствует, детерминирует, трансформирует остальные. «Я формулирую как основной тезис: доминанта модернистской литературы – эпистемологическая. Модернистская литература использует стратегию, которая определена вопросами: «Как я могу толковать мир, частью которого я являюсь? И что есть я в этом мире?»[13] – пишет Макхейл. Сами вопросы использованы в качестве эпиграфа к первой главе его труда и принадлежат Д. Хиггинсу, автору книги «Диалектика веков: Заметки к теории Нового искусства» (1976). Хиггинс называет их когнитивными. «Доминанта постмодернистской литературы – онтологическая, так как ее стратегия связана с вопросами: Какой мир – этот? Что должно быть сделано в нем? Что от меня самого есть в этом мире? Они могут быть дополнены вопросами: что есть мир? Какие есть виды миров и как они устроены и в

чем они различны? Что случится, если разные миры вступят в конфронтацию или если границы между ними будут разрушены? Каков способ существования текста и каков способ существования мира (миров), им созданного?»[14] – продолжает Макхейл. Вторую группу вопросов Хиггинс называет «посткогнитивными». Таким образом, Макхейл фиксирует переход от проблем знания (модернизм) к проблемам модусов бытия (постмодернизм). «Функции постмодернизма – это функции порядка вещей. Дискурсы, которые отражают миры дискурсов. Как таковые они обслуживают главную тенденцию – показ реальности как сконструированной посредством языка, дискурсов, семиотических систем. Это направление к экстралингвистическим, экстратекстуальным реальностям»[15].

Макхейл сочувственно цитирует Томаса Павела: «Необходимо говорить о комплексной онтологии, включая области, связанные с различными видами бытия. «Онтологический ландшафт» (ontological landscape) культуры может включать в себя две области, так как во многих культурах соседствуют сакральное и профанное пространства реальности. Но пейзаж может включать в себя много пространств, в том числе «главную», центральную онтологию и периферийные, включая и «свободные», например, литературу»[16].

Эпистемологическая проблема тем не менее остается. В обзоре философской литературы этого периода С. Хаак идентифицирует девять различных эпистемологических видов и заключает, что реализм есть «множащаяся неопределенность» (multiply ambiguous)[17].

Реализм в эпистемологии и реализм в искусстве отличны друг от друга. В то же время эпистемологический скептицизм столь важен в эпоху постмодернизма, что напоминание о нем необходимо. По мнению А. Казьорека, «главная проблема, запутывающая все дебаты о природе и обоснованности реализма, заключается в стремлении теоретиков смешивать эпистемологию и эстетику. Реализм убедительно составляет компанию с конвенционализмом, но важно тщательно определять линию, разделяющую их. Некорректен аргумент о наследовании постструктуралистским конвенционализмом картезианского скептицизма, более точно то, что знание о мире не может быть непосредственно, но должно быть проникнуто (отфильтровано) через некоторый вид концептуальной схемы, что отчасти детерминирует и конституирует знание»[18].

В этих условиях познавательная активность человека приобретает особое значение, и философами обсуждается не столько проблема ре-

альности как таковой, сколько идея конструирования реальности в процессе познавательной деятельности.

Исследователь английской философии С. Никоненко утверждает, что реализм характеризует ее современное состояние, с оговоркой, что «для большинства британских философов для того чтобы быть «реалистом», достаточно полагать, что существует мир объектов, который не зависит и не определяется индивидуальным или абсолютным сознанием, но может быть познан человеком»[19]. В последние три десятилетия века «английская философия вступила в своеобразную «парадигму» плюрализма, когда на место претензии на построение универсальной теории приходит конструктивный диалог. Реально данная «парадигма» сложилась к 1970 г., но гораздо ранее «либерально» настроенные философы – Уайтхед, Айер, Витгенштейн, Оукшотт и др. – признавали возможность подобной формы существования философии»[20]. Например, Дж.Дж. Уорнок в 1958 г. пишет следующие пророческие слова: «Нам стала достаточно ясна та идея, что явления могут быть рассмотрены более чем одним способом, постигнуты более чем одной теорией, интерпретированы более чем одним набором понятий. Стало быть, таким образом, просто невозможно полагать, что некоторый *один* способ рассмотрения, некоторый один вид теории имеет исключительную претензию быть *правильным*»[21].

Одной из познавательных установок становится «антиреализм», программу которого формулирует П. Хакер: «1) значение предложения дано при определенных условиях… которые оправдывают утверждение этого предложения; 2) антиреализм отрицает осмысленность истины на основании «трансцендентной верификации», как выводится в «реализме»; 3) антиреализм отрицает принцип бивалентности; 4) антиреализм настаивает, что не существует объективного «материального факта», независимого от нашего рассмотрения или способности рассмотрения»[22]. Антиреалисты отказываются от оппозиции материализм-идеализм, полагают реализм «интеллектуальным высокомерием, воплотившимся в идее тотальной познаваемости мира»[23] (К. Райт). «Философия не может дать больше, чем возможность создать ясное определение понятий нашего мышления о мире и посредством этого достичь более точного обозначения способа, которым мы представляем себе мир в нашей мысли»[24]. Слабостью реализма полагается неизбежность разрыва между сознанием и миром, в то время как мир не может быть понят и описан без сознания.

«Соучастие» личности в самоорганизации хаоса реальности показывает как особенность постмодернистского мышления Р. Тарнас в «Ис-

тории западного мышления», обнаруживая «несколько принципов, получивших широкое хождение»: «Начинают высоко цениться пластичность и постоянное изменение действительности и знания, отдается предпочтение конкретному опыту перед застывшими отвлеченными величинами, появляется убеждение в том, что ни одна априорная система мысли не должна тяготеть над воззрениями или исследованиями человека….Критический поиск вынужден смиряться с неоднозначностью и множественностью, а обретенное решение в любом случае будет знанием скорее относительным и подверженным ошибкам, чем абсолютным или определенным. Действительность не представляет нечто прочное и самодостаточное, данное раз и навсегда: скорее это текучий саморазворачивающийся процесс, “открытая вселенная”, непрерывно формирующаяся под воздействие человеческих поступков и верований”[25]

Характерная для синергетики концепция специфики неустойчивых состояний дополняется пониманием природы информации как уникального средства моделирования мира. Не только по отношению к гуманитарному знанию, но и в естественных науках «имеет место явно выраженная дополнительность между функционированием информационных каналов копирования какой-то части окружающего мира ученым с его все возрастающим арсеналом средств наблюдения и измерения и функционированием особых, генетически заложенных возможностей моделирования этой части мира человеческим сознанием. Но это означает, что физик (как и ученый вообще) – это не фотограф, умеющий только удачно выбирать запечатлеваемые его наблюдениями кадры реальности, их масштабы и цветопередачу, а в значительной степени художник, создающий свои, «обкатываемые» научным сообществом образы (модели) реальности, носящие в себе субъективно окрашенные и непрерывно развивающиеся характеристики»[26].

Множащаяся неопределенность реальности(ей) в сочетании с эпистемологической неуверенностью ставит под сомнение традиционное представление о репрезентации реальности в художественном произведении. Классической работой в этой области стала статья Р. Барта «Эффект реальности»[27] (1968). Он задает вопрос: все ли в повествовании значимо? Поводом для этого становятся «деталь и описание – незначимые элементы текста или обладающие косвенной функциональной значимостью»[28]. Уподобление живописному полотну («Отсюда, сверху, весь ландшафт представлялся неподвижным, как на картине») представляется особенно важным Барту, так как, по его мнению, писатель реализует здесь платоновское определение художника как подражателя

третьей степени, так как он подражает тому, что уже само есть имитация некоей сущности. В то же время с эстетической задачей смешиваются и «реалистические» (обратим внимание на кавычки, поставленные Бартом при этом слове. – *В.Г.*) требования – создается впечатление, что возможность и необходимость описания или (в случае однословных описаний) наименования референта определяются только его точностью, которая стоит выше всех других функций или особняком от них. С одной стороны, эстетическая функция сообщает отрывку смысл. С другой стороны, предполагая референт реально существующим, воспроизводя его с деланной покорностью, реалистическое описание избегает соскальзывания в фаназматичность, а это считается необходимым условием «объективности» (вновь кавычки!) изложения.

«Неделимые остатки, образующиеся при функциональном анализе повествования, отсылают каждый раз к тому, что обычно называют «конкретной реальностью» (мелкие жесты, мимолетные позы, незначительные предметы, избыточные реплики). Вымышленное повествование строится по определению, согласно модели, основная норма которой связана с умопостигаемостью, и «реальность» (разумеется, воплощенная в письме) оказывает весьма незначительное сопротивление структуре.

Зато в историческом повествовании, обязанном излагать «то, что реально произошло», отсылка к этой реальности становится основной; тут уже неважно, что деталь нефункциональна, главное, чтобы она прямо указывала на то, «что имело место»; «конкретная реальность» сама по себе является достаточной причиной, чтобы о ней говорить»[29].

Проблема вымысла рассматривается и в свете соотношения текста и реальности, разных типов дискурсов, описывающих реальность. Так, Пахсарьян в статье «Реальность – текст – литература – реализм» считает, что эта проблема выходит за рамки литературной теории, предстает как метафизическая[30]. Она ссылается на уже приведенную здесь работу Р. Барта, где автор исходит из фундаментального сомнения в существовании «объективной реальности», тем более из сомнения в возможности ее адекватного эстетического воспроизведения, и статью Л. Боноли[31], где последний разграничивает два типа текста: литературный реалистический и научный. Оба типа – репрезентация реальности, желание создать «эффект реальности», разница в формах текстовой коммуникации. У Л. Боноли «реализм » как термин в широком типологическом содержании используется по отношению к особому стилю письма, представляющего литературную репрезентацию «реальности», несущего идею «реального вымысла». Такое письмо нацелено на «трансцедирование

собственной вымышленности», чтобы предстать как описание реальности, но одновременно противопоставить себя научным текстам – историческим, этнографическим и т. п. Л. Боноли выделяет два аспекта: а) семиотический, а именно, какой тип референции предполагают эти разные типы текстов – художественный и научный; б) эпистемологический, какое отношение устанавливается в том и другом типе текста между нашими знаниями и новой информацией – художественной или научной.

Литературный реалистический тест находится в особой позиции: с одной стороны, его художественная функциональная природа предполагает разрыв с реальностью, с другой – его «реалистическое» устремление направлено на преодоление данного разрыва, чтобы дать себя прочитать как описание реальности. Преодоление – на уровне интерпретации, где особая природа читательских предположений обеспечивает возможность возврата к реальности. Речь идет о том, что реалистический вымысел некоторым образом соответствует реальному опыту читателя**.** В конструированном вымышленном мире читатель узнает опыт своего мира. Систематизированные знания о реальности являют собой материал для выстраиваемого фикционального мира. Реалистический текст базируется на уже сказанном, он определенным образом предвидим. По Боноли, у художественного и научного текстов – два разных «договора чтения»: закрытость реалистического литературного текста требует конструктивной референции, открытость научного текста о реальности – аутентичной презентации этой реальности.

В работах Н.Л. Лейдермана обосновывается в качестве самостоятельного творческого метода «постреализм», выкристаллизовавшийся, по его мнению, в 30-е годы XX века и имеющий следующие признаки постреалистической художественной стратегии: 1) сочетание детерминизма с поиском внеказуальных (иррациональных) связей (нащупывание связей между человеком и миром, существованием и бытием); 2) взаимопроникновение типического и архетипического как принцип структурирования художественного образа, сочетание социальности и психологизма с исследованием родового и метафизического слоев человеческой натуры; 3) структура образа предполагает амбивалентность художественной оценки; 4) построение образа мира как диалога (или даже полилога) между далеко отстоящими друг от друга культурными моделями и артикулирующими их языками»[32]. В основе постреализма художественная философия с универсально понимаемым принципом относительности – диалогического постижения непрерывно меняюще-

гося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. В этом отличие от исходных аксиом традиционного реализма – в реальности есть смысл – и модернизма – в реальности нет смысла. В постреализме нет аксиом, но есть «непрерывное вопрошание: что есть реальность?» Релятивная эстетика постреализма противопоставлена духовному релятивизму. Первая «нацелена на «глухонемое осознание связи сущего» (выражение Вяч. Иванова) вопреки хаоса и из глубины хаоса», поиск «нравственного человеческого смысла, которым хаос таинственным образом самоорганизуется»[33].

В 70–80-е гг. постмодернизм (культурное движение, не только художественная стратегия) синтезировал все впечатления от катастрофических событий XX века, от поражений духа и тупиков мысли в представление о реальности как о тотальном Хаосе, где собственно реальности уже нет – на ее месте оказывается конгломерат симулякров.

Художественное освоение Хаоса – «хаографическая» поэтика. К ранее известным приемам добавляется цитатное мышление с гипертрофированной интертекстуальностью, многостильность, коллаж, пастиш, разные формы нонселекции, ризоматичность. Лейдерманом противопоставляется постреализм и постмодернизм не в пользу последнего. Однако, возможно, логично предположить, что сама идея постреализма (термин все-таки появляется не в период рождения такой литературы, а на рубеже XX и XXI веков) порождена самим типом постмодернистского мышления.

Современная теория обозначает различные пути осмысления художественных картин мира. Одним из них становится идея модальной поэтики Бройтмана[34]. По его мнению, открытие автономно причастного субъекта и его модального статуса изменило видение мировой целокупности и привело к рождению художественного мира, качественно иного по сравнению с эйдетическим. Автономный статус и модальные отношения приобрели образ и идея (в эйдетическом искусстве метафизическое мыслится предметно, лежит с одной плоскости с физическим). Образ обретает свою собственную содержательность. Если в эйдетической поэтике существовала точка зрения «третьего» – внешняя, публичная, привилегированная – абсолютная перспектива видения реальности, приобщение к которой делало переживание, идею прозрачными для наблюдателя, то в новую эпоху открытие самоценности чувств приводит к вниманию индивидуально-глубинных пластов сознания – вводится точка зрения внутренняя, интенция памяти сердца. Переживание непрозрачно для внешнего наблюдателя – ситуация не может быть им адекватно оценена.

Распредмечивание нуждается в соотнесенном с ним предметном плане и наряду с внешней точкой зрения рассудка (третьего) вводится внутренняя точка зрения, апеллирующая к глубинным пластам сознания. Благодаря предметному плану отношения между памятью сердца и памятью рассудка становятся модальными. Новое измерение целостности мира – не предметное и не идеальное, а модальное. Мир един не как вещь или как идея, а как состояние этих двух автономных начал, между которыми всегда остается непроходимая черта. Не синкретизм идеи и образа, а их автономная причастность. До этого канон, эстетическая установка на то, что идеальная мера творческого акта уже существует. Поэтика художественной модальности исходит из того, что творческий акт еще длится.

Бройтман стремится определить порождающий принцип современной поэтики. Поворот к ней он связывает с изменением личностного сознания – от не имеющего своего внутреннего пространства, т. е. неавтономно причастного Богу и миру до самоценного и неповторимого. Не то, что приближает к отвлеченной идее человека, а уникальность его. Отсюда установка не на канон, а на оригинальность художественных решений. Смысл становится личностным – создается самим человеком. Реальной формой существования личности становится не изолированное «я», а двуединство «я-другой», что означает автономию и причастность одновременно.

Модальная поэтика глубинно связана с модальной морфологией. Представление о реальности как семиотической системе приводит к тому, что специфика ее как огромное количество различных знаковых систем и языковых игр разных порядков, так сложно переплетенных, что в совокупности все это (реальность) кажется незнаковой. Такое понимание представлено В. Рудневым в «Морфологии реальности» и особенно в работе с «говорящим» названием «Прочь от реальности»[35]. Понимание реальности как семиотической системы подразумевает, что реальность – это нечто кажущееся, «нереальное». Утверждать это значило бы просто повторять идеалистическую философию. Что же нового дает такой подход, в соответствии с которым реальность понимается как знаковая система? Прежде всего, такое понимание подразумевает правомерность подхода к реальности как к другим знаковым системам – естественному языку и «вторичным моделирующим системам». То есть применительно к такому пониманию можно говорить о морфологии реальности. В соответствии с общими задачами и общим ходом нашего

исследования можно предположить, что эта морфология будет носить характер модальной морфологии.[36]

Построение дискурса в таком случае может быть и не связано с исследованием внешнего мира, так как наш дискурс создает окружающий мир, эмпирически не верифицируемый. Автор книги о «диалогических романах» Брэдбери и Лоджа предлагает формулу, которая относится не только к романам этих писателей, но к форме реализма этого периода: «world in which narrative verities have turned into narrative possibilities (мир, в котором правда рассказа превратились в рассказ возможности)[37]. Это открывает еще одно поле исследований, которое более или менее успешно разрабатывается. Здесь постепенно накапливаются выводы о гиперреализме, мультиреализме, полиреальности и тому подобное.

Любая репрезентация оказывается лишенной классического фундамента реальности – присутствия. Отсюда в том числе и новая тематика и методология социального познания, связанная с исследованиями языка, знака, знания, жизненного мира, конструирования социальной реальности – из понятия репрезентации как методологического принципа. Сюда относятся и феноменологическая концепция А. Шюца, и проект социологии знания Бергмана и Лукмана, где Шюц занимается исследованием повседневного мира, Бергер и Лукман – построением модели общества как конструирования социальной реальности посредством Репрезентаций, производимых в мире повседневности; и коллективные представления Э. Дюркгейма. Бергер и Лукман рассматривают реальность как вид продукта коллективной выдумки, сконструированного и подтвержденного процессом социализации, ежедневным социальным взаимодействием, особенно посредством языка. Социальная реальность – вымышленная конструкция. С. Московичи определяет социальные репрезентации как специфическую форму социально обусловленного познания, свойственную мышлению в повседневном жизненном мире.

Социальный конструктивизм при анализе реальной жизни оперирует социальными конструктами (социальными концептами), существующими потому, что люди согласны с тем, что они существуют (к ним относятся такие разнородные явления, как язык, деньги, титулы, правительства, возможно, классы, гендеры, мораль). Социальные конструкты находятся в онтологическом равенстве с «реальной» реальностью. Поэтому можно говорить об онтогносеологических моделях социальной реальности в неклассической социальной философии. Субъект конструирует реальность в процессе своего познания, что является коммуника-

тивным событием, понимаемым как «онтогносеологический срез» социальной реальности. Каждый такой этап понимается как последовательное достижение субъектом объективного понимания социальной реальности или движение от этапа к этапу. Такое движение создает у субъекта в процессе познания личный образ социальной реальности[38].

Многообразие форм реальности актуализирует главную форму реальности как присутствия – реальность повседневности. Упомянутые выше авторы одной из наиболее цитируемых работ на эту тему «Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания» (1966) американские социологи П. Бергер и Т. Лукман полагают, что важно обращение к обыденному, дотеоретическому знанию. Мотивируется это тем, что «среди множества реальностей (авторы ссылаются на концепцию А. Шюца) существует одна, представляющая собой реальность par exellence. Это – реальность повседневной жизни. Ее привилегированное положение дает ей право называться высшей реальностью. Напряженность сознания наиболее высока в повседневной жизни, т.е. последняя накладывается на сознание наиболее сильно, настоятельно и глубоко. Невозможно не заметить и трудно ослабить ее властное присутствие»[39]. Реальность повседневной жизни полагается упорядоченной, т. к. ее феномены уже систематизированы в образцах, которые кажутся независимыми от «моего понимания» и которые налагаются на него, уже объективированы конституционным порядком объектов, которые были обозначены как объекты уже до «моего» появления на сцене. Смысл и значение эта система и объективация получают в языке повседневной жизни. «Реальность повседневной жизни организуется вокруг «здесь» моего тела и «сейчас» моего настоящего времени. Это «здесь-и-сейчас» – фокус моего внимания к реальности повседневной жизни. В том, как это «здесь-и-сейчас» дано мне в повседневной жизни, заключается realissimum моего сознания»[40]. Бергер считает необходимым постоянно напоминать, что реальность повседневной жизни в то же время не исчерпывается этим непосредственным присутствием, но охватывает и те феномены, которые не даны «здесь-и-сейчас», в результате чего «реальность повседневной жизни представляется мне как интерсубъективный мир, который я разделяю с другими людьми»[41]. Именно благодаря интерсубъективности повседневная жизнь резко отличается от других осознаваемых реальностей. «Человеческая природа – социокультурная переменная. Иными словами, не существует человеческой природы в смысле некоего биологически фиксированного субстрата, определяющего многообразие социокультурных образований. Человеческая при-

рода существует лишь в смысле антропологических констант (например, открытость миру и пластичность инстинктуальной структуры), определяющих границы и возможности человеческих социокультурных образований. Но специфическая форма проявления человеческой природы определяется этими социокультурными образованиями и соответствует их многочисленным разновидностям»[42]. Таким образом снимается различие между социальной реальностью как объективной и как существующей в виде общественного сознания, решается «важнейшая проблема: как интерпретировать сосуществование повседневной реальности с другими, вкрапленными в нее»[43]. Познавая мир, люди созидают его, а созидая, познают.

Повседневная действительность становится одним из важнейших элементов постмодернистского ощущения реальности. А. Макушинский в статье «Современный образ мира»: действительность» исследует историю процесса, «который можно было бы назвать постепенным “оповседневниванием” мира” и обнаруживает его начало в эпохе Просвещения, когда началось «планомерное расширение сферы известного и объясненного за счет неизвестного и необъяснимого»[44]. Стремление свести функционирование природы к немногим определенным законам означает своего рода «нормализацию» этой природы. Нормализация природы способствует нормализации, а значит, оповседневниванию жизни вообще. Еще одним фундаментальным свойством повседневности является ее случайный характер. Она ни на чем не основана, лишена фундамента, не детерминирована.

В создании картины мира более приемлема категория «действительность», которая также оказалась «всего лишь *историческим явлением*?». Дело не в том, будто в середине XIX столетия произошел поворот к уже существовавшей действительности, но сам реализм потому и стал возможен, что действительность (т. е. идея действительности – что то же) окончательно завоевала господствующее положение»[45]. Для «действительности характерен модус «действительного», актуального существования в отличие от всего лишь возможного. Действительность как образ мира сменила природу. Замена принципа «подражания природе» принципом «отражения действительности падает на «пограничное время» (Просвещение-романтизм)[46].

Образы мира сменялись в такой последовательности: античность – космос, Средневековье – творение, Новое время – природа, Современность – действительность[47].

В концепции Макушинского остается необозначенной последняя ниша, периода постнеклассического мышления. Можно ли продлить «современность» в принятой здесь терминологии на последние десятилетия XX века? «…Древние греки, римляне, фимистимляне вообще никакой «действительности» не знали; действительность доминирует именно в *нашем* образе мира»[48], – утверждает автор. Остается ли оно нашим теперь?

Социальный роман занимается исследованием характера человека, детерминированного социальной реальностью, при том, что противоречия последней имеют определяющее значение для первого.

Постнеклассическое представление о реальности становится источником важнейшего социального противоречия. С одной стороны, социальная реальность является конструированной моделью. Можно предположить зависимость конструкции от ее авторов, творцов идеологических кодов и их сочетаний. Зависимость эта, разумеется, не столь прямолинейна, как это было в тоталитарных государствах, что, в частности, доказывается самим обилием идеологических кодов и попытками объяснения их сочетаний, в общем виде показанном в предыдущем разделе. В то же время некая центрирующая, системная зависимость есть. Это влияние основного принципа организации общественной жизни, обозначенной в известной формуле Маркса «товар – деньги – товар». Даже в период постиндустриальной цивилизации влияние рынка, положение личности в системе рыночных отношений определяет степень её участия в производстве любых ценностей, в том числе и идеологических. Проще говоря, производится то, что покупается. Соответственно, творцы идеологических конструкций создают то, что имеет спрос.

С другой стороны, тяготение к повседневности, ставшее неизбежным в контексте постмодернистского типа мышления, выдвигает на первый план и потребности повседневности. Здесь и возникает противоречие – реальность зависит от сознания человека, следовательно, оно должно быть творчески активным. Все представления о реальности и ее восприятии в современном знании основаны на этой активности. Однако сознание сегодняшнего индивида тяготеет к обыденности, культивирует элементы обыденного, нивелируется под уровень обыденности. Личность более не стремится к осмыслению целого, довольствуясь восприятием ближайшего окружения на уровне обыденного, никоим образом не обобщающего концептуального философского сознания. Соответственно, создается спрос, удовлетворяющийся творцами конструкций. «Действительность» как реальность не только вещей, но и идей,

целей, идеалов, знания, общественных институтов, то есть включающая в себя идеальное, принявшее материальный характер в виде продуктов интеллектуальной деятельности не исчезает совсем, но все больше теряет «усложненные интеллектом» ценности, оставляя лишь элементарные конструкции «повседневности». Исчезновение действительности в философском смысле слова из картины мира означает и новую социальную реальность, в которой творческое начало человека по определению не присутствует. Что означает в том числе и стремительную утрату интеллектуалами своих позиций, которые они занимали на протяжении всего «проекта Просвещения» и в финале его, в 60–70-е годы.

Обращение к повседневности возвращает изображение реального к бытовой предметности, свойственной средневековому реализму. Отрицание логоцентризма, великих метанарративов в лиотаровском смысле и т. д. означает и отсутствие социальных закономерностей. Следовательно, социальный реализм неизбежно принимает другое обличье. Именно вследствие нового типа мышления. Ведь ни общество, ни человек в нем никуда не делись. И так или иначе, но человек должен возвращаться к проблеме своего места в социуме.

Примечания

[1] Gasiorek A. Post-War British Fiction. Realism and After. – L., 1995. – 202 p.

[2] Ibid. P. 179.

[3] Петров С. Проблемы реализма в художественной литературе. – М., 1962. – С. 9.

[4] Там же. С. 90.

[5] Там же. С. 13. Можно сравнить с более ранними: Г.А. Гуковский: «Реализм – это художественное направление, изображающее личность, действия которой детерминированы окружающей ее социальной средой». Реализм – это художественное направление, «имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимальному правдоподобию. Реалистическими мы объявляем те произведения, которые представляются нам близко передающими действительность». Это определение дал Р. О. Якобсон в статье «О художественном реализме» в качестве наиболее расхожего, вульгарно-социологического понимания.

[6] Гинзбург Л. Литература в поисках реальности // Вопросы литературы. – 1986. – № 2. – С. 98–99.

[7] Там же.

[8] Шогенцугова Н.А. Концепция реальности в американской прозе 19–20 вв. (эволюция художественного сознания и типы поэтики.: автореф. дисс. … д-ра филол. наук. – М., 1995. – С. 5.

[9] Ellis J.M. Against Deconstruction. – Princeton (N.Y.), 1989. – P. 117. Цит. по: Цурганова Е.А. Панорама западного литературоведения XX века // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 19.

[10] Черногор Л. Нелинейность как основы научной картины мира// Universitates. – 2006. № 4.

[11] Там же.

[12] Там же; Гремыкин М. Ю. Нелинейное мышление: Онтологические основания и сущность: дис. … канд. филос. наук. – М., 1998. – 140 с.; Данилов Ю.А. Нелинейность // Знание и сила. – 1982. – № 11. – С. 14.

[13] McHale B. Postmodernist Fiction. Taylor and Francis, 1987 – P. 9–10.

[14] Ibid.

[15] Ibid. P. 164.

[16] T. Pavel .Fiction and the Ontological Landscape Studies of the Twentieth Century Literature 6:1? 1982. С. 188–189.

[17] Цит. по: Amy J. MLQ. – vol. 66. – № 1, March 2005.

[18] Gasiorek A. Post-War British Fiction. Realism and After. – L., 1995. – P. 182

[19] Никоненко С. Английская философия XX в. – СПб., 2003. – С. 6.

[20] Там же. С. 462–463.

[21] Warnock G.J. English Philosophy since 1900. – Oxford, 1958. – P. 144 (пер. С.В. Никоненко).

[22] Hacker P.M. Insigth and Illusion. – Oxford, 1989. – P. 323–324 (пер. С.В.Никоненко).

[23] Никоненко С. Английская философия XX в. – СПб., 2003. – С. 471.

[24] Там же.

[25] Тарнас Р. История западного мышления. – М., 1995. – С. 335–336.

[26] Жданов Г.Б. Объективна ли физическая реальность // Философия науки. – Вып. 4. – М., 1998. – С. 128.

[27] Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 392–400.

[28] Там же. С. 392.

[29] Там же. С. 396.

[30] Пахсарьян Н. Реальность – текст – литература – реализм: динамика взаимодействия // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 2006. – № 2. – С. 66.

[31] Боноли Л. Описание реальности / Bonoli L. Ecritures de la Realite // Poetique. – P., 2004. – № 137. – P. 19–33.

[32] Лейдерман Н.Л. Постреализм. Теоретический очерк. – Екатеринбург, 2005. – С. 50–51.

[33] Там же. С. 52.

[34] Бройтман С. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. – М.: Академия, 2007. Т. 2. – 368 с.

[35] Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.

[36] Там же. С. 179.

[37] Morace R. A. The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge. – Southern Illinois University Press.: Carbondale, IL, 1989. – P. 13.

[38] Никитин Г. Онтогносеологические модели социальной реальности в неклассической социальной философии: дис. ... канд. филос. наук. – Екатеринбург, 2006. – 174 с.

[39] Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М., 1995. – С. 42.

[40] Там же.

[41] Там же. С. 39.

[42] Там же. С. 84.

[43] Там же. С. 49.

[44] Макушинский, А. Современный «образ мира»: действительность // Вопросы философии. – 2002. – № 6. – С. 117.

[45] Там же. С. 120.

[46] Там же. С. 105.

[47] Там же. С. 123–127.

[48] Там же. С. 121.

2.2
РЕАЛЬНОСТЬ СОЦИОЛОГИИ В РОМАНАХ М. БРЭДБЕРИ «ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ» и «ПРОФЕССОР КРИМИНАЛЕ»

Роман М. Брэдбери[1] «Историческая личность» (The History Man)[2] открывает новый этап в традиции социального романа Великобритании. Хронологически год написания романа (1975) – время, когда первый этап постмодернизма был закончен. Общественное сознание уже претерпело радикальные изменения, которые были социологически и философски отрефлексированы. Время действия – 1972 год, место – вымышленный город Watermouth (в русском переводе Водолейт)[3] и новый университет из стекла и бетона (concrete-and-glass): его прототипом были построенные в 1960-е гг. университеты, в том числе и Университет Восточной Англии, в котором с момента основания в 1963 году работал сам автор. В определенном смысле роман является подведением итогов начального этапа эпохи постмодернизма, то есть конца шестидесятых – начала семидесятых годов. В социальной жизни Европы и США это особое десятилетие. На первом плане здесь студенческие движения, объединенные общими идеями политического радикализма. Движение «левых» приобрело безусловный моральный авторитет в годы Второй мировой войны, когда центром противостояния фашизму стал Совет-

ский Союз, а Сопротивление во всех европейских странах осуществлялось под руководством коммунистических партий этих стран (во Франции эту партию после войны называли «расстрелянной», так как она потеряла большинство своих членов). Принадлежать к «левым» после войны означало приобщение к высокому гуманистическому подвигу[4]. Однако в 50–60-е годы речь идет уже о «новых левых», отказавшихся от «старых» после переосмысления политики Сталина и советского режима эпохи сталинизма. Осознание опасности тоталитарных режимов и тоталитаризма как комплекса идей в качестве главной угрозы для всей цивилизации XX века определяет и специфику радикализма молодых людей, и специфику философской и иных рефлексий этого периода.

«Новые левые» пропагандировали неограниченную свободу личности и протестовали против всех видов насилия над ней (т. е. любого проявления власти): в виде насилия государственных и общественных институтов (в том числе и университетов), дискриминации по любому признаку (расовому, политическому, гендерному, религиозному и т. д.). Одним из видов ограничения прав человека считалась частная собственность и примат материальных ценностей как таковой. Кроме того, важной причиной студенческого протестного движения стала война во Вьетнаме и планы США по размещению атомного оружия в Европе.

Отказ от всех видов «табу», накладываемых буржуазным обществом, проявился в «поведенческой» революции. Восстание молодых выразилось в одежде, музыке, употреблении наркотиков, в разнообразных антиавторитарных действиях и последовательно воплотилось в создании контркультуры. «Жизненной частью» последней стала свобода в отношениях полов, получившая название «сексуальная революция». Поэт Филипп Ларкин даже говорит, что «сексуальные отношения начались в 1963 году»[5].

Начало молодежной революции совпало с экономическим бумом конца пятидесятых – начала шестидесятых, когда экономический рост совпал с жаждой социальных изменений[6]. Социальной базой студенческих волнений явились фундаментальные изменения в формировании интеллектуальной элиты. В обширном исследовании «Гроза 1968» Б.Ю. Кагарлицкий пишет: «Образовательная революция, развернувшаяся в конце 1945 года в Британии, лишь дает нам более яркий пример того, что происходило по всей Западной Европе и отчасти в Америке. Разумеется, власть опирается не только на насилие и принуждение. Господство одних людей над другими закреплено в иерархии знаний. С древнейших времен преимущество господствующего класса закреп-

лялось неравным доступом к образованию. Британский джентльмен времен королевы Виктории с детства готовился управлять страной. А массы могли только подчиняться, ибо не имели образования, необходимого уровня компетентности. Власть должна была принадлежать элитам, которые были не только порождены сложившимся общественным разделением труда, но и заинтересованы в его незыблемости. Потому либерализм конца XIX – начала XX века был сугубо элитарен. Политическая дискуссия не предполагала участия некомпетентных народных масс. Неудивительно, что реформистская левая, пришедшая к власти в большинстве стран Запада в ходе и после Второй мировой войны, не решаясь нанести капитализму главный удар – по системе производственных отношений, одновременно радикально изменила систему распространения и распределения знаний. Огромное число выходцев из низов получили образование. Информационный разрыв между верхами и низами резко сократился. К середине 1960-х годов капитализм столкнулся с перепроизводством интеллектуалов. А сам интеллектуал перестал быть представителем элиты. Образованными стали все. Интеллектуалов много, а их общественный статус снижается»[7].

Историк Р. Фрэзер, автор книги «1968: студенческое поколение в революции» (1988) также полагает, что «огромный рост студенческого движения отметил конец университета как полигона для привилегированной элиты и начал эру массового высшего образования»[8].

Студенческое движение в Англии происходило под явным влиянием США и Франции, при этом формы студенческого сопротивления здесь были гораздо более умеренными[9]. Наиболее заметными были деятельность созданных в 1966-м «Альянса радикальных студентов» и «Кампании солидарности с Вьетнамом», сидячие забастовки (sit in) в Лондонской школе экономики в 1967 году, сопровождавшиеся стотысячной демонстрацией студентов, а также в Линдсе в 1968-м.

Несмотря на то что многие конкретные поводы для сидячих забастовок парадоксально соединяли глобальные: антивоенные, антибуржуазные, антитоталитарные – и малозначащие (отчисление студентов, плата за обучение, качество питания и т.п.) поводы, в целом студенческое движение привело к полному перевороту общественного сознания британцев в 1960-е годы. Движение стало мощной социальной силой, «источником трансформации общественного сознания и достаточно резких сдвигов массового поведения, начиная от политики и кончая бытом»[10].

Очевидным следствием стали социальные реформы, в большой степени изменившие характер западного капитализма.

На это же десятилетие приходится процесс окончательного оформления постнеклассического мышления. Два этих явления не просто совпадают во времени, но зависят друг от друга и даже представляют в своей основе единый процесс. Доминирующей идеей в постнеклассическом мышлении также становится отрицание любых форм власти.

М. Брэдбери обращается к жанру «campus novel» («университетский роман»), позволяющему отразить эпизод студенческого движения изнутри[11]. Названный жанр уже имел в Великобритании к середине 70-х свою историю, достигнув расцвета в «литературе рассерженных» (наиболее известный роман – «Счастливчик Джим» К. Эмиса). Сам М. Брэдбери, университетский профессор, к этому времени написал «Кушать людей нехорошо» (Eating People Is Wrong, 1960) и «Продвижение на Запад» (Stepping Westward, 1966). Изображение микрокосма университетского городка было наиболее адекватной моделью общества шестидесятых[12]. О. Анцыферова отмечает, что «важнейшим принципом создания художественного образа в университетской прозе, с самых первых ее образцов, становится игра со стереотипами, их переосмысление. Это объясняется, безусловно, тем, что автор имеет дело со сферой производства культурно-образовательных ценностей. Тематическое поле прозы такого рода – университетская жизнь как сегмент культурно-образовательного пространства (в противовес естественному, природному), она может быть описана только с помощью вторичных культурных кодов, – кодов, присваивающих или переосмысливающих уже готовые культурные означающие. Отсюда насыщенность университетской прозы аллюзиями, отсюда апелляция при построении образа героя к стереотипам»[13].

Водолейт в романе «Человек истории» – вымышленный университет. Игра со словом находит отражение в пристрастии автора к говорящим именам, в данном случае названию. В своих «Неуместных записках из литературной жизни» он пишет: «Весьма и весьма немногие плещутся в одном и том же лингвистическом бассейне с рождения до могилы. Да и кому же хочется быть устойчивой личностью, застывшим набором ролей, опорой общества?.. Наступила эра Протея, а не Водолея. Метаморфоза – вот название игры, и никогда еще не было так трудно понять ее правила: кто с кем и как именно»[14]. Водолейт в романе – название недавно созданного, но уже принципиально устаревшего учебного заведения, хотя все его обитатели постоянно декларируют страсть к новому.

Характеристика специфики мышления времени начинается подробным описанием архитектуры Водолейта. «Благолепный модернизмус», бетонные массы, «новые состояния сознания и стили сердца» в названиях корпусов: Гоббс, Кант, Маркс, Гегель, Тойнби, Шпенглер[15]. В 1970 году технотронный век «стал официальным» для Водолейта – был создан Компьютерный центр, снабдивший каждого карточкой с номером, «сообщавшим, кто они такие»[16]. Формирование этого учебного заведения Брэдбери описывает в духе времени: «университет начал секретировать свою историю четкими ежегодными этапами, словно дерево; и в капсюльной форме это была история современности, нового времени. Возникла буржуазия (свои двери открыли Гуманитарный факультет и факультеты Естественных наук), произошла промышленная революция (в строй вступили Торгово-промышленный корпус и Инженерный корпус); пришла эра толп и заводов (настал черед стеклянной башни Социальных наук)»[17]. Структура зданий университета полифункциональна – если его закрыть, то они «могут быть заводом, тюрьмой, торговым центром»[18]. Особенно любопытно это качество, если вспомнить о том, что сам термин постмодернизм первоначально использовался по отношению к архитектуре и дизайну, причем одной из важных характеристик была именно способность помещений и зданий к многофункциональному использованию. Головокружительный диапазон функций в данном случае сам по себе подчеркнуто избыточно постмодернистичен. Автор называет Водолейт ярмаркой стилей. Это качество постмодерна он улавливает, может быть, значительно раньше остальных.

Главный герой времени – социолог, поэтому естественно его положение в центре романа. Социология воспринималась тогда как единственная объективная наука, не имеющая идеологической направленности. Это было время чудесных ожиданий, создаваемых радикальностью и объективностью социологии. В послесловии к одному из последних прижизненных переизданий романа автор называет этот период «большой страной чудес» (the great wonderland)[19]. Одним из тех, кто сделал социологию «пчелиной маткой» знания 60-х, был Ч.Р. Миллс, к которому и апеллирует Брэдбери.

Ключевой формулой времени стало «социологическое воображение», название одной из работ этого американского леворадикального ученого, чьи книги, как упоминалось выше, уже в 50-е годы оказали заметное влияние на европейское радикальное мышление[20]. (Термин «социологическое воображение» явился формулой, аутентичной специфике английской мысли этого периода, поэтому постоянно использует-

ся в критике). Социологическое воображение – это мастерство критически мыслящего интеллектуала. «Цель социологии, по мнению Миллса, в том, чтобы превратить бесформенную и темную человеческую массу, включая политиков, в просвещенную разумную публику»[21]. Соответственно максимально повышалась моральная ответственность социологии как науки и социологов как радикальных личностей. «Социологическое воображение есть способность признать родственную связь между крупномасштабными социальными силами и действиями индивидуумов (подчеркнуто мною. – *В.Н.*). Оно включает одновременно способность видеть связь между индивидуальной биографией и историческим изменением и способность видеть, как социальная каузальность оперирует в обществах»[22]. Эта формула выглядит как классическое определение реализма в художественной литературе.

Миллс пишет в главе «Что нам обещает социология?»: «Первым результатом социологического воображения и первым уроком основанной на нем социальной науки является понимание того, что человек может постичь приобретенный жизненный опыт и выверить собственную судьбу только тогда, когда определит свое место в контексте данного времени, что он может узнать о своих жизненных шансах только тогда, когда поймет, каковы они у тех, кто находится в одинаковых с ним условиях»[23]. Брэдбери, формулируя свои задачи при создании романа, рассуждает аналогичным образом. Он развивает идеи Миллса и делает заключение, формулирующее причины непрекращающегося интереса его соотечественников к взаимосвязи судьбы человека и большой истории: «Люди прекращают в современной массе чувствовать себя подобно людям; они чувствуют себя как часть процесса, толпы (as part of a process, a mob) . Они изо всех сил пытаются понять историю, в которой они пойманы в ловушку, но это вне понимания: «история, которая теперь затрагивает каждого человека, является всемирной историей»[24] . Включенность человека в историческую среду, в исторический процесс, их взаимоотношения, взаимовлияние – вот что важно для автора.

В то же время он отрицает беспристрастность социологии: «Это был подход «без ценностей» к миру, но все же он был также политическим. Это стояло вне идеологии, и все же это была суперидеология»[25].

Профессия «социолог» к моменту начала действия романа только что завоевала умы интеллектуалов. В тексте романа указывается, что ставший студентом в 1957 году Говард Кэрк специализировался в тогда отнюдь не популярной, непрестижной науке, считавшейся тяжеловесной, насквозь немецкой и скучной. В конце 60-х дело обсто-

ит уже совсем иначе. Социологи делают блистательные карьеры, их книги читаются как увлекательные бестселлеры. Кэрк учился и писал свои первые работы в Лидсе. Эта отсылка имеет особое значение в романе.

Одной из трех наиболее заметных sit-in в Великобритании была забастовка студентов в Университете Лидса в июне 1968 года. Начало ее связано с лекцией члена парламента, консерватора Патрика Уолла, прочитанной 3 мая и поддерживающей режим в Родезии и войну во Вьетнаме. Около 400 студентов устроили акцию протеста, которая была освещена в печати и послужила основанием для создания дисциплинарного комитета в университете, осуждающего примененные формы насилия. Это вызвало активные действия со стороны уже большинства студентов университета. Одним из преподавателей общественных наук был Морис Кирк, чьи воспоминания используются в последующих исследованиях этих событий наравне со множеством других. Преподаватели социологии в силу специфики своей вновь рождающейся науки и в других университетах оказывались наиболее радикально настроены. Напоминание о Лидсе – не только имя главного героя (в оригинале романа героя зовут Kirk, Кэрк – версия русского переводчика), но и введение в бурную историю времени.

Сюжет романа представляет собой рассказ о супружеской паре Говарда и Барбары Кэрков. Летом 1968 года Говарду – 30, Барбаре – 31 (в связи с возрастом героев автор напоминает о лозунге тех лет: «Не доверяйте никому старше тридцати»).

Он преподаватель социологии, автор нескольких «нашумевших» книг в этой области, она домохозяйка по официальному статусу, но «явно расширившая рамки своего социального существования» за счет чрезвычайно активной деятельности. События разворачиваются в течение одного семестра, ознаменованного двумя вечеринками. Первая – в первый день семестра, вторая – в день последний. Ретроспективно читатель узнает о времени становления семьи и процессах, происходящих во внутреннем мире этих двух героев. Лейтмотивом становится постоянное напоминание о взаимозависимости действующих лиц и окружающего их мира. В связи с этим и довольно сложно воспользоваться определенным термином в отношении главных действующих лиц: *действующие* ли это лица на самом деле, или просто *персонажи*, или именно *герои* в литературоведческом смысле слова. Применим ли к ним термин «характер»? Проблема термина далеко не праздная, так как напрямую связана с концепцией романа.

Ученик и биограф Миллса И. Горовиц провел различие между социологами, которые занимаются своим делом восемь рабочих часов в день и «двадцатичетырехчасовыми»[26]. Речь идет о призвании социолога, который во втором случае подчиняет профессии всего себя и ставит своей целью научить людей строить свою жизнь на «началах разума и справедливости»[27]. «Личные проблемы он обычно возводит в ранг проблем общественных, научные расхождения равнозначны для него мировоззренческому конфликту, а профессиональная карьера становится судьбой мыслителя, иногда непризнанного. Превращая ремесло в творческое горение, он нередко забывает о чувстве меры, и тогда одержимость определенной идеей мешает ему дистанцироваться от личных пристрастий и соблюдать дисциплинарные каноны науки»[28]. Подобную одержимость обнаруживает и Кэрк. При создании характера Кэрка М. Брэдбери использует прием стилизации, который является одним из главных в постмодернистском письме и может быть разработан в должной мере только автором, хорошо владеющим такой повествовательной техникой, не говоря уж об эрудиции. М. Брэдбери, несомненно, являлся таким автором. Будучи и писателем, и критиком, и ведущим теоретиком Англии в одном лице, он становится одним из представителей постмодернистской традиции: литература создается только профессионалами, виртуозами своего дела[29].

В данном случае стилизируется социологическое исследование. Читатель погружается в мир семьи Кэрков, основываясь на сведениях, составленных в духе социологических теорий, которые проповедует главный герой. Кэрк определяет личность, в том числе и себя самого, как «специфический тип взаимосвязи с временным и историческим процессом, культурно обусловленный и соответствующий»[30]. Так он понимает человеческую природу. Он предполагает «конкретные действия в пределах существующего распределения ролей. Но со способностью обновлять, манипулируя выбором в пределах распределенных ролей»[31]. Дальнейшее повествование ведется таким образом, что в нем явственно прослеживается стиль Кэрка.

Социолог и его жена «истинные граждане текущего момента», они «получают сигналы господствующей атмосферы и отзываются на них из чистейшего чувства долга»[32]. «Они экспериментальные люди. Интимно причастные переменам и раскрепощению в истории, они всегда крайне заняты и всегда в движении».[33] Таковы авторские характеристики в начале романа.

Происхождение. «Они выросли в обстановке рудиментарного христианства и унаследованной социальной почтительности. Они происхо-

дили из прочных более или менее пуританских семей, социально пребывающих в непостижимой приграничной зоне между анархизмом рабочего класса и конформизмом буржуазии. Эти семьи характеризовали методизм, моральные стандарты и малые социальные ожидания, результатом явился этнос, которому мораль заменяла политику, принося с собой атмосферу самоотречения и сознательно принятых запретов… Но была уже другая историческая среда. Энергия социальной свободы изменила мир; им следовало всего лишь начать претендовать на более полное историческое гражданство»[34].

Формирование героев. Они преодолевают первоначальное отношение к своему браку, который становился для них тюрьмой. «Согласительную модель брака, обычную, когда возникающие конфликты затем улаживаются пресловутым поцелуем, они сменили на конфликтную модель, в которой интересы четко разграничиваются и конечное разрешение конфликта зависит от бешеного напора или поражения одной из сторон»[35].

Дом и попытка создать жилое пространство. «Для них дом остался неформальным привалом, приятным, но, кроме того, абсолютно ни к чему не обязывающей, неопределенной средой обитания, в которой они могли заниматься тем, чем они занимались».

Как теоретик социального общения муж рассуждает о «соответствующих формах взаимообщения». Жена играет антитезисную роль и думает об индивидах и лицах. Эта семья организует не «структурированные вечеринки» в терминологии Кэрка, т. е. испытывающие власть хозяев-организаторов, а просто «обрамления… в которых неистовые чувства ломают традиционную грамматику, методологию и построения (как в книгах Говарда)»[36]. Принцип – творческое перемешивание: надо успевать держаться вровень со множеством аспектов и контекстов непрерывно меняющейся жизни.

Все это прямые цитаты из романа, но вполне соответствующие учебнику по социологии. Герой представляет себя как некий социологический дискурс и существует только в качестве частицы общего социального дискурса.

Процесс конструирования действующих лиц Брэдбери комментирует так: «Текст тяжел, представляет собой блоки – параграфы, которые поглощают действующих лиц и их слова»[37]. Д. Лодж в статье о прозе М. Брэдбери по поводу характеров героев «Исторической личности» указывает: «Нет никакой интернализации в обработке характера. Вымышленный дискурс тщательно ограничивает себя тонко ритмичным представлением речи и поведения, производится в настоящем времени,

которое отказывается от любого проявления мудрости последующего осмысления. Читатель вынужден сделать собственную оценку этики и побуждения характеров, не отдавая никому привилегию доступа к своим мыслям или руководству заверяющего авторского голоса»[38].

Содержание романа критик Дж. Стейнер в одном из самых первых откликов на издание «Исторической личности» в США (1976) определяет как «автономное спиралеобразное движение языка», где «игра бытия есть игра слов»[39].

Роман «Историческая личность» появился в тот период, когда был особенно активен английский постструктурализм, отличавшийся заметным социологизмом. Один из ведущих наших исследователей в этой области И. Ильин прямо связывает данную ветвь постструктурализма с традицией социального историзма (напомним, роман Брэдбери и называется The History Man). И. Ильин пишет, что концепция английского постструктурализма «направлена против представления о суверенном, независимом, самодостаточном и равном своему сознанию индивиде как основе всего западного образа мышления, предопределившего, по мнению теоретиков постструктурализма, интеллектуальную эволюцию Запада за последние два столетия»[40]. Он цитирует Э. Истхоупа: «Традиционная гуманистическая концепция субъекта как обладающего единым центром, целого и трансцендентального, должна быть отвергнута»[41]. И далее, по Истхоупу: потому что, во-первых, субъект «не существует вне и до дискурса», конституируется как результат внутри дискурса посредством специфической операции наложения швов или сшивания символического и воображаемого. Во-вторых, поскольку не может быть означаемого без означающего, то из этого делается вывод, что субъект не может обладать «воображаемой когерентностью», т. е. логической целостностью и связностью, нерасщепленностью своей личности. И, в-третьих, «классический реализм» по своей природе нацелен на дезавуирование означающего, создавая тем самым для читателя «позицию воображаемой когерентности при помощи различных стратегий, дискредитирующих означающего»[42]. Это положение ранее объясняет Альтюссер: человек (как совокупный феномен во всей сложности своих проявлений и связей с миром) есть результат теоретической рефлексии, а не ее исходный пункт, поэтому не может быть «объяснительным принципом» при исследовании какого-нибудь социального целого[43].

Э. Эриксон, представитель эго-психологии, выдвинул тогда же теорию так называемой «психосоциологической идентичности» как субъ-

ективно переживаемого «чувства непрерывной самотождественности», основывающейся на принятии личностью целостного образа своего «Я» в его неразрывном единстве со всеми своими социальными связями. Изменение последних вызывает необходимость трансформации прежней идентичности, что на психическом уровне приводит к утрате, потере себя, проявляющейся в тяжелом неврозе, не изживаемом, пока индивидом не будет сформирована новая идентичность. Модель эгоидентичности лучше всего понимается как рационализированное самоописание[44].

В подобном саморассказе живут Кэрки. Как и положено в эпоху постструктурализма, означаемое и означающее меняются местами, последнее практически заменяет собой первое. И. Ильин пишет: «Сама личность в результате своего художественного обоснования приобретает те же характеристики литературной условности, вымышленности и кажимости, что и любое произведение искусства, которое может быть связано с действительностью лишь весьма опосредованно и поэтому не может претендовать на реально-достоверное, верифицируемое изображение и воспроизведение любого феномена действительности, в данном случае – действительности любого индивидуального сознания»[45].

Итак, Кэрки, по сути, представляют некий текст, сотканный из установок постструктурализма. Здесь и провокация, и ирония автора. Ирония изначально подспудно присутствует в тексте, стилизованном, как мы видели, в духе социологического дискурса Кэрка. Например, автор говорит: «Он знал чуточку Маркса, чуточку Фрейда, чуточку социальной истории, как количественная перемена внезапно становится качественной переменой и что происходит овеществление, и что секс – не просто генитальное взаимодействие, но высший всплеск либидо, психическая манифестация. В исторических пертурбациях рождался новый ритм человечества, новый образ мышления»[46]. Автор одновременно и сочувственно относится к процессу поиска нового, и постоянно подчеркивает мещанскую примитивность Кэрка. Здесь можно вновь сделать отсылку к Миллсу, который, будучи сам апологетом социологии, делает вполне неожиданное наблюдение о своем коллеге: «Проанализировав две дюжины учебников по социальной дезорганизации, двадцатисемилетний доктор социологии показал, что в основе «научных» представлений социологов и социальных психологов о социализации лежит расхожая мораль (подчеркнуто мною. – *В.Н.*) жителя небольшого американского городка. Впоследствии эта статья много раз переиздавалась как образец «социологии социологии».[47] Кэрк становится образцом рас-

хожей идеологии, резко снижая романтичность восприятия раннего этапа увлечения этой наукой. Снижение указанного пафоса достигается особенно наглядным жонглированием социологическими клише. Кэрк присутствовал при родах жены (он привел туда и студентов для проведения практического занятия по социологии, ибо рождение нового члена общества тоже полагалось им предметом этой науки): «С напряженной и глубочайшей любознательностью созерцал он тайну жизни, заключенную меж ног его жены, и обозревал условия и факторы, Маркса и Фрейда, историю и половую активность, которые вкупе привели к этому самому необычайному из всех возможных последствий»[48]. В статье о романе А. Зверев подчеркивает: «В определенном смысле этот Кэрк, действительно, персонаж не просто типичный, а знаковый для воссозданного времени, для известного момента истории, когда все пути были открыты перед теми, кто выучился бравировать вычитанной из книжек левизной, интеллектуальной свободой, антибуржуазностью, оставаясь агрессивным мещанином по жизненным приоритетам и поставленным перед собой реальным целям»[49].

Роман Брэдбери можно рассматривать как пародию на саму склонность к лингвистически-стилизаторским играм. В той же работе А. Зверев отмечает, что «Брэдбери, не страшась упреков в консервативности, твердо заявил, что для него неприемлема литература, превращенная в «лингвистический или структурный шифр», пусть ее представляет хоть сам Борхес. Впоследствии это неприятие и структурализма, и всех выросших на его почве школ становилось у Брэдбери все более упорным. По мере того как подобные подходы – «метаязык», «метаписьмо» – переставали быть только феноменом эстетики и философии, но приобретали статус канона, обязательного для любых видов интеллектуальной деятельности, ирония Брэдбери становилась все язвительнее. В итоге был написан памфлет о новейших разновидностях новояза, по-своему таких же уродливых, как те идеолекты, которыми в романе Оруэлла должны пользоваться, позабыв о человеческой речи, подданные несчастной Океании»[50]. В своем ироничном «Карманном справочнике структуралиста» Брэдбери написал: «В 1968 году главенствовал идеолект (идеологический язык управления реальностью), согласно которому мир стал бы, наконец, таким, как надо, если бы произошла радикальная революция. Теперь считается, что мир стал бы более вменяем, если бы мы чаще играли в теннис и бросили курить. Возможно, все это преходящие заблуждения – не забывайте, что и язык сам по себе фикция, вымысел, но в

разные времена эти идеолекты претендовали на роль единственной реальности»[51].

Однако сатирический пафос произведения обращен к социальным проблемам. Одним из фундаментальных посылов движения новых левых явилась необходимость бунта, сопротивления для изменения существующих отношений, ликвидации буржуазных устоев, буржуазного оболванивания личности, террор во имя свободного формирования самосознания и т. п. Базовым принципом становится бунт как средство самореализации личности. Извечное противопоставление человека и толпы решается в плане стимулирования бунта толпы во имя каждого ее представителя.

Позиция Кэрка связана с актуализацией в социальной жизни 60-х годов деятельностной модели, которая предполагает, что источник общественных изменений в самом обществе, т. е. люди в процессе своей общественной жизни сами создают основы для ее изменения. «Эта модель, в противоположность натуралистической, не сводит общество к функционированию популяции человека как биологического вида. Она же, в противоположность реалистической модели, оставляет в тени вопрос о трансцендентном характере социального. Основания деятельностной модели социальной реальности можно обнаружить уже у Дж. Вико, утверждавшего, что люди сами делают свою историю. Однако в развитом виде деятельностные модели социальной реальности появляются в середине XIX веке, когда сознание новоевропейской цивилизации начинает активно продуцировать политэкономические идеи, а цивилизация строиться на их основе. Нормативный момент в социальной философии как раз и предполагает, что философ, смотрящий на мир с позиций деятельностной модели, если его теория не сходится с социальной реальностью, может предъявить требования к самой реальности и изменить ее. Отсюда и активизм деятельностного взгляда на общественное бытие, поистине предстающего как социальная действительность»[52]. Символом такой модели, в частности, становится Че Гевара, который фанатично следовал идее, что только революционная воля конкретных людей может создавать, развивать революционную ситуацию. Он символизировал прямое индивидуальное действие. Ю.Кагарлицкий в главе «Гроза 68» уделяет особое внимание этой личности: «Че Гевара стал символом личной ответственности, личного риска и самопожертвования. Не случайно, конечно, Че Гевара начинает ассоциироваться с образом Христа. На уровне символическом происходит контаминация символов марксистских и христианских (особенно в католической Латинской Амери-

ке). Неудивительно, что фотография с мертвым Че Геварой, погибшим в Боливии, воспринималась как современная версия «Снятия с креста»[53]. Характерно, что единственным украшением кабинета Кэрка становится портрет Че, «иконы Новых левых».

Сам Кэрк явно соотносит себя с моделью Сартра, для которого действующий человек – интеллектуал, обладающий абсолютным пониманием своей роли, своего места в обществе, способный совершать поступки, осознанно изменяющие это общество, был образцом нормы поведения для конца 60-х. Снижение же образа Кэрка – это способ критического осмысления либералом романтической социологической эйфории бунта в описываемый период. Тяготение к деятельностной модели вступает в противоречие с отрицанием любой идеологии как тотализирующего фактора и может выродиться в потребность бунта ради бунта. Такое противоречие определяет действия Кэрка. Главное для него – взорвать внутреннюю апатию. «Чтобы объяснить что-либо, вам следует знать время, место, среду, субструктуру и суперструктуру, состояние и детерминированность сознания, учитывая способность человеческого сознания расширяться и взрываться»[54], – говорит Кэрк. Потребность в постоянных взрывах, радикальных переменах – неотъемлемое его качество, так как сформирован он в социальной атмосфере 60-х годов. Это качество находит отражение в устройстве вечеринки, рассказ о которой организует значительную часть повествования.

Вечеринка рассматривается Кирком как необходимый элемент бунта. «Устрой вечеринку. Сходи на демонстрацию. Пристрели солдата. Устрой заварушку. Всегда блестящее радикальное решение. Бунт в качестве терапии»[55], – говорит в романе его жена.

Автор заставляет Кэрка самого спровоцировать радикальную ситуацию, которая ставит под вопрос правомерность всей теории, проводником которой он является. В результате очередной провокации Кэрка, жаждущего взрывов, умирает человек, большой ученый. Едва не погибает на вечеринке его друг, в финале романа пытается покончить с собой его жена. Мотив смерти переводит роман в модус трагической иронии. Выявляется пародийное качество повествования «под Кэрка» (до конца читатель мог воспринимать его как «серьезную» стилизацию), выявляется и ироническое отношение автора к самой попытке героя существовать в качестве дискурса, т.е. создается своего рода эффект деконструкции.

Возвращаясь через десятилетия к этой книге, в новом предисловии М. Брэдбери пишет: «Революция шестидесятых была запутанным радикальным парадоксом: марксистские утопические мечты должны были так или иначе быть финансированы бесконечным буржуазным богатством. Это никогда не было последовательно, и та, и другая стороны и преуспели, и потерпели неудачу. Большие социологические синтезы 1950-х и 1960-х потеряли свою емкость и уверенность. Общество прекратило быть большой страной чудес и стало просто беспорядком, в котором мы находимся»[56].

Роман «Историческая личность» повествует не только о кратком периоде выдвижения социологии в ранг доминирующей в гуманитарном знании науки, но и о закате идей самого яркого послевоенного десятилетия, завершении Проекта Просвещения («Enlightenment Project») в целом, т.е. основ гуманитарного знания как такового. В процитированном выше новом предисловии есть знаменательные слова: «Говард был жуликом жуликов (a rogue of rogues), но, по крайней мере, верил…в историю, общество, философию, идеи, человеческое продвижение, открытия ума, все, что составляет Проект Просвещения»[57]. Привлекательность 60-х и состоит в том, что борьба с буржуазностью и властью тоталитарных идеологий, ею порожденных, еще связывалась с возможностью исторического прогресса.

«Человек истории» представляет собой образец сатирической прозы, в которой отчетливо сочетание традиций особенно почитаемых М. Брэдбери Ивлина Во и Сола Беллоу. Д. Лодж отмечает восхищавшую его комбинацию комедии нравов и моральной серьезности (оптимальное со времен комической эпопеи Филдинга сочетание для английского романиста. – *В.Н.*) и считает, что в совокупности его романы представляют собой сатирическую социальную историю послевоенной Великобритании[58].

Роман «Профессор Криминале» (Doctor Criminale, 1992) в этой связи представляет особый интерес, так как в нем разворачивается панорама финала постмодернистской эпохи в начале 1990-х. В романе перед читателем предстает развернутый образ торгующей цивилизации. Действие происходит в нескольких крупных городах Европы – Лондоне, Вене, Будапеште, Лозанне, переносится на другую сторону океана – в Буэнос-Айрес. Создавая последовательно образы разных городов, автор преимущественно работает в «технике перечисления», в свое время виртуозно использовавшейся Д. Джойсом. С помощью «метода развертывания, последовательного нанизывания

подробностей, одной вещи за другой, с нарастанием той или иной эмоции»[59] создается пространственная модель мира, его линейное развертывание, что приводит к высокой степени концентрации текста. При этом в данном романе «нанизывание подробностей» совершается в постмодернистском духе смешения несочетаемых или неожиданно сополагаемых элементов.

Вену герой-повествователь фамильярно называет «городом Амадея, Иоганна, Людвига и Франца»[60], родиной вальсов и цукертортов. В 1990 году (начало действия романа) этот старый город, один из центров европейской культуры, «торгует Моцартом». Двухсотлетие Моцарта в январе 1991-го Вена «встретит во всеоружии». «Малютка Вольфганг Амадей глядел на нас отовсюду – с плакатов, транспарантов, эмблем»[61]. Продаются пастилки «Моцарт» («Сладкое завещание Амадея»), слоеные торты «Моцарт», оливковое масло «Царица ночи» и майонез «Моцарт», духи «Сераль», у входа в коктейль-бар «Дон-Жуан» «киснет шоколадный бюст композитора»[62].

Город наполняют звуки – стеной стоящие струнные квартеты во фраках, «лабающие Людвига, Франца, Иоганна Себастьяна и Густава, не говоря уж о Вольфганге Амадее»[63], запахи – туристические ландо оставляют густой запах лошадиного навоза, который смешивается с горьким ароматом кофе, приторным – горячих пирожных, ароматами печеных каштанов, жареных сосисок. Здесь же «апофеоз кича» – лоток, обитый розовой материей, на котором расположилось целое полчище розовых зайчиков, которых продает светловолосая красотка в костюме розового зайца.

Постмодернистский микс, особенно очевидный в описании «архитектурного действа» города, где «мрачная готика соседствовала с бодряческим югендшпидем, бело-золотое барокко сверху вниз поглядывало на розовый постмодерн»[64], где есть и бидермайер, искусство буржуа, и югендщпиль, искусство нонконформистов, на самом деле может разворачиваться бесконечно. Вена имперская, Вена барочная, Вена сецессионная, Вена фрейдистская. После Второй мировой войны Вена делилась на четыре зоны – советскую, американскую, британскую и французскую. Один из персонажей говорит: «Я вырос в стране хамелеонов. Мы меняли национальности как перчатки: австрийская перчатка, германская, русская, американская, французская, британская. Реальность расслаивалась, и мы привыкали к каждому слою в отдельности и ко всем вместе»[65]. Из зоны в зону можно было перемещаться, «нырять из слоя в другой», но сопряжено это было с опасностью для жизни. Вена сорок

седьмого – страшный, слоистый город. В 1990 «слоистость» уже вызывает восхищение.

Будапешт. Это Буэнос-Айрес на Дунае, «сплошная показуха»[66], по мнению персонажей – жителей города. Палата общин построена по английскому образцу, цепной мост выстроен «шотландцем в клетчатой юбке», вокзал – французом Эйфелем. Бульвары парижские, кафе венские, банки английские, «Хилтон» американский, Рыбацкий бастион – стилизация начала XX века, где никто и не думал ловить рыбу. «Наш город – все города скопом. Будапешт – как Диснейленд, а каждый венгр в нем – Микки-Маус»[67].

Аргентина и Буэнос-Айрес. «Изысканная раннепостмодернистская стать его министерств и синагог; рынков, банков, жилых небоскребов словно бы предназначалась иному ландшафту, стилистика Европы, сокровенные сны ее культуры властно налегали на эту действительность, чье прошлое утрачено, чей нрав безалаберен, своеволен, горяч»[68]. Гигантские мраморные памятники – конкистадорам и генералиссимусам, Колумбу, Бельграну, Сан-Мартино, Дню независимости 1810 года – дополняют образ[69].

«Духовная жизнь горожан не стыковалась с неистовством пампы, мир живописцев и поэтов – с миром гаучо, персонажей широкоплечих, каблукастых, гордошляпых, напроломных; то был город, где университетские питомцы подчинялись морали и политике завоевателей, генералов, головорезов, скандалистов. Образованные противостояли нищенствующим, престижные кварталы – заштатным, картинные галереи – моторизованным полчищам солдат»[70]. Город торгует Борхесом. Вымысел Борхеса, создающий аргентинскую самоидентичность, отождествляется с ней. «Фрагментарные наблюдения умозрительно вогнанны в целостность», иначе говоря, «борхесовский» Буэнос-Айрес – это товар для туристов. М. Брэдбери находит абсолютно точный образ для того, чтобы показать неподлинность разыгрываемой национальной идентичности: недостроенная Национальная библиотека Борхеса, «точно предсмертный, недописанный рассказ. Точно чья-то на полдороге брошенная греза[71]. К точно найденным деталям можно отнести и истории, рассказываемые многими женщинами, о том, как их любил Борхес. Это тоже товар, им торгуют даже те, кто по возрасту никак не может претендовать на такую «историю».

Шоппинг определяет стиль жизни, образ мыслей. «Культура превратилась в шоу, дизайн, непреходящий шопинг»[72]. «Половина мира голодает или воюет, вторая половина шляется по магазинам»[73] – такова со-

циальная реальность в начале 90-х. «В чем причина российских неурядиц? Они там не додумались построить настоящие магазины…Поэтому им и хочется во что бы то ни стало заделаться американцами. Тоже хотят рождаться и умирать в универмагах»[74]. Символом американизированной культуры становится «хохмач-кровохлеб Шварценеггер».

Макросоциальная торгующая реальность дополняется «избытком истории», очевидным в перечне: холокост и Хиросима, Сталин и Эйзенхауэр, Хрущев и Кеннеди, Кастро и Мао, Андропов и Хомейни, Горбачев и Рейган… Суэцкий канал, венгерская революция, берлинский напряг, ракеты на Кубе, война во Вьетнаме, Пражская весна, парижские волнения 68-го, Уотергейт, Афганистан, заложники в Иране… Неизбежная субъектиная относительность отображения истории для российского читателя очевидна в описании России 19 августа 1991 года, где идет переворот, направленный против Горбачева и реформ. В европейских газетах используется иронический парафраз: «три дня, которые потрясли мир». «Дрожали не только янаевские руки – целая эпоха, целое направление истории (кстати, моей истории, – а может быть, и вашей тоже), целая обойма обещаний и полуоформленных надежд, похоже, тоже сотрясались»[75]. Казалось, что вновь становились с ног на голову представления о вине и предательстве, об обвинении и признании. Все обвиняемые казались невиновными, людьми из более простого мира. Они не отрицали своих ошибок, никто не научил их «валить вину за случившееся на своих родителей, дискриминацию, группу управления и планирования или пассивное курение»[76].

Здесь становится особенно очевидным «переизбыток истории» и до этого буквально перенасыщающий текст. Тот самый избыток, который, по мнению Ницше, означает привыкание к мышлению под знаком все новых и новых ценностных ориентиров, ведущее к гибели культуры.

В диссертационном исследовании «Полиструктурность художественной формы романа М. Брэдбери «Профессор Криминале» Сысоева убедительно доказывает, что «в структуре романа «Профессор Криминале» происходит художественный синтез разноприродных начал (пародийного, эссеистического и биографического, элементов «массовой» литературы и высокоинтеллектуальной прозы), индивидуально осмысленных, передающих авторское видение действительности и обновляющих романную форму»[77]. Однако следует добавить и жанровую доминанту, которая позволяет автору создать роман, ориентированный на изображение социального содержания эпохи постмодернизма.

«Очарованность пространством» в романе создает достаточно явную соотнесенность с той жанровой разновидностью, которая получила название «романа большой дороги» и восходит к английской литературной традиции главным образом XVIII века, европейского плутовского романа еще более раннего времени и, конечно, к архетипу «Дон Кихота». При всей склонности романистики конца XX века следовать уже известным жанровым формам, используя их в качестве некоей игровой конструкции, названная форма встречается далеко не часто, а если встречается, то в достаточно опосредованном виде. Здесь же мы имеем дело с тщательным соблюдением устойчивых формально-содержательных признаков, которое заставляет думать об определенной авторской программе.

Смысл романа такого рода состоял в создании панорамы общественной жизни своего времени. Филдинг дает «обозрение» эпохи, это парад ее пороков, ее типов, предельно обобщенных и литературно-условных. При этом Филдинг понимал, что логика жанра («обозрение») при известном запасе жизненных впечатлений уводит в однообразную бесконечность, и тем не менее стремился подвести читателя к мысли о том, что мир устроен хорошо и правильно, сохраняя общий положительный нравственный накал повествования. Дополнительный смысл мотив путешествия приобретал для героя «якобинского романа» – «это не просто его духовное созревание, процесс взросления мышления и совершенствования чувства, но и возможность сравнивать различные национальные опыты бытия, различные национальные характеры, детерминированные общественными условиями, темпераментом, складом ума»[78].

В романе Брэдбери этапы пути прописаны с той же добротностью, при том существенном изменении, что отмечено в словах героя – профессора Криминале: «Путешественников сейчас нет, одни туристы. Путешественник ведь едет, чтобы увидеть то, что в самом деле существует. А турист глядит на то, что для него придумано, он как бы входит в некий сговор» (“There are no travellers now, only tourists. A traveller comes to see a reality that is there already. A tourist comes only to see a reality invented for him, in which he conspires»)[79].

Современный путешественник не ищет смыслов, он просто и не ожидает их найти в современном хаосе социума. Может ли определить смыслы интеллектуал, чьей задачей это и являлось вплоть до конца 60-х годов?

В основе повествования лежит рассказ о путешествии героя-повествователя, журналиста, нанятого телекомпанией для сбора материала и подготовки сценария программы об одном из великих интеллектуалов XX века. Он посещает последовательно Вену, Будапешт, остров Бароло (Италия), Лозанну, Буэнос-Айрес. Путешествие начинается и заканчивается в Англии и становится погоней за профессором Басло Криминале с конечной целью прояснения фактов биографии последнего. Образ профессора конструируется как текст. Повествователь утверждает: «Криминале – текст, я – дешифровщик. Он автор, я – читатель»[80]. Эта фраза как-то очень напоминает определение личности Р. Барта в одной из работ М. Брэдбери: «Текст, который называет себя Бартом».

Басло Криминале, несомненно, центральная фигура романа, является самым знаменитым философом своего времени, отразившем в своих работах все основные тенденции мышления XX века. Автор определяет временные границы активного творчества своего героя – с 40-х по конец 80-х гг. В послевоенном Берлине он изучал философию, в Вене – педагогику, в Москве – политологию (отсюда его марксизм), в Гарварде – эстетику (отсюда его разногласия с марксизмом). Автор сближает вымышленного героя с реальностью, представляя его произведения как действительно существующие: Криминале создал историческую драму, «сравнимую с Брехтом», роман «Бездомье. Притча XX века», который Грэм Грин назвал вершиной художественной прозы», трехтомник о Гете, «где Криминале доказывает, что без Гете Третий рейх рухнул бы»[81], исследование «психологии масс в эпоху постмодерна», статьи о философии марксизма. Криминале чтили Сартр, Фуко, Рорти и т. д. Характерно, однако, что он не столько создает те или иные концепции, сколько осмысляет и пропускает через свое восприятие чужие.

Чаще всего сопрягаемые с ним имена Лукача и Хайдеггера характеризуют практически противоположные позиции философии столетия. Что касается первого, то различие между ними (Лукачем и Криминале) как подлинно марксистским и неомарксистским постмодернистским вариантами формулируется следующим образом: «Басло называют Лукачем 90-х. Но Лукач был настоящий мыслитель. Он противопоставлял рассудок хаосу, пытался внести в историю смысл. Басло сегодня хаос необходим как воздух, а осмысления истории он бежит как огня»[82]. Сопоставление с Хайдеггером открывает нравственную несостоятельность современного мыслителя. Парадокс Хайдеггера, по Брэдбери, состоял в попытке совместить два противоречащих представления: мысль выше истории и в то же время мысль творит историю. Для Хайдеггера задача

философа – двигать вперед историю, где в центре истинно философская нация Германии, т. е. двигать вперед историю Германии. Тем самым он поставил философию в «немыслимое положение». Результат был пагубным. Отсюда «молчание Хайдеггера», ставшее финалом такого подхода к истории. Криминале формулирует задачу философа как «мышление с историей». При этом философия может быть только формой иронии. «Философ иронии – клоун мысли, по определению Криминале. Каждая эпоха, каждая идея требуют, чтобы он дал доступный пониманию портрет реального. Он пробует, обдумывает, подбирает инструменты мышления»[83]. Но, как и все остальные, он замаран историей. Его философия как форма иронии приводит к «непременной путанице, исторической дезориентации и нравственному сумбуру». Философ всегда остается в зависимом состоянии, вот о чем свидетельствует бесконечная изменчивость «мышления с историей» профессора Криминале. Это молчание Криминале. Всегда попахивающее предательством, предательством философским, политическим, романтическим, идеологическим и т. д. В то же время, чтобы предавать, надо иметь точку отсчета, а ее нет.

Возможно было бы рассматривать позиции Лукача и Хайдеггера как противоположные, но это определение обязывает нас предположить некую устойчивую конструкцию, которой как раз и нет. Собственно, весь смысл романа и зиждется на отсутствии этой конструкции. Все концепции равновелики и равномелки. Ни одна из них не содержит в себе истины в конечной инстанции. Может быть, по причине нравственной запятнанности автора какой-либо концепции, либо личной, либо связанной с тем, как повлияла она на общественную жизнь Европы и мира (идеи Ницше и Маркса, например). Но можно ли было остаться «чистым» в самом грязном из столетий? «По законам немоты, чужбины, притворства отдельные художники и интеллектуалы опасно заигрывали с бесовскими режимами. Паунд – с фашизмом, Хайдеггер – с нацизмом, Брехт – со сталинизмом и тому подобное. Страшная игра длится до сих пор и будет длиться, пока разум лоб в лоб сталкивается с властью, тоталитаризмом и фундаментализмом любых мастей… Если ты продрался сквозь бредовую, жестокую сутолоку XX века, сквозь ужасы и муки ГУЛАГов, ты наверняка замаран»[84]. Здесь уместно вспомнить Й. Хейзингу с его замечательной фразой о том, что только игра помогает избежать рекрутизации в какую-либо идеологию. Но и игра не безнаказанна. Она заканчивается в середине 80-х царствованием эпохи деконструкции. «Мы деконструировали все, что попадалось под руку – авто-

ра, произведение, читателя, язык, речь, самое действительность. Мы раздраконивали авторитеты, разрушали каноны»[85], – говорит о себе герой-повествователь Фрэнсис Джей. Теперь народ меняет виртуальные реальности запросто, будто перчатки, постмодерн же – просто «разностилье, формальные пересмешки, цитаты-аллюзии, искусство-барахолка»[86]. Может ли в этой ситуации даже «философ мирового значения, великий аналитик современности, интеллектуальный супергигант Криминале», который подправил все существующие жанры и при этом подправил все существующие режимы, способствовать превращению хаоса в космос? Очевидно, нет, и не стремится к этому. В эпоху децентризма нет и не должно быть центра, а следовательно, мир не поддается организации, структурированию, как не поддается этому и личность Криминале, который «родился среди хаоса, жил среди хаоса, ждал хаоса, писал о нем». Он видел хаотичность, присущую всему на свете – разуму, истории. Криминале – постоянно в меняющихся масках. Меняются его убеждения, интересы, костюмы.

Весьма относительны факты жизни профессора. Его главный биограф, австрийский маститый ученый Кодичил (который, как оказалось, и не сам писал биографию) произносит определяющие постмодернистскую историографию слова: «Все как было? А что значит «все как было»? Кому, кроме Господа нашего на небеси, ведомо, как все было»[87]. Он ссылается на Витгенштейна, уроженца Вены, открывшего лингвистическую относительность истины. Открывается тема «вранья, наворо-ченного вокруг Басло Криминале»[88]. Не факты, только интерпретации. «Времена, когда действительность укладывалась в умозрительную схему, прошли. Гегель устарел. На Востоке все идеи задушил марксизм-ленинизм, на Западе – деконструкция»[89]. Венгр-ученый превратился к 1990 году в «изменника, сменщика, менялу». По поводу статьи Барта «Смерть автора» один из персонажей говорит: «Я бы сочинил статью посильнее – «Сокрытие автора»[90]. Автор, который здесь и не здесь, книга, которая есть и которой нет, читатель, который зависит от своего местоположения, текст, который или означает или не означает ничего. Пример – Лукач, «маэстро риска», который предпосылал новым изданиям своих книг предисловие в третьем лице, чтобы все поняли: это уже другой автор.

Хамелеоноподобный Криминале вполне типичен для своего времени как закономерное его порождение. Но он уже не вестник смысла, не носитель истинного знания о мире, каким в конечном счете был герой романа странствий, а носитель деформирующего начала, продуцирую-

щий в результате своей активной деятельности «ничто». Такова и ситуация постмодернизма. По Криминале, Лейбниц говорил, что скорее есть нечто, чем нет ничего. Теперь «ничего» гораздо больше, но есть теоретическое «ничто», «умерший субъект».

Постмодернизм в романе также представлен в перечнях, которые автор метко называет «песня из имен»: Хабермас и Хоркхаймер, Адорно и Альтюссер, Де Ман и Деррида, Бодрийар и Лиотар, Делез и Гваттари, Фуко и Фукуяма»[91]. Все перечни в совокупности создают ощущение пространства, заполненного знаками постмодернизма. И вновь это ярмарка, где торговля ценностями происходит как бесконечное перебрасывание ими, без ощутимой выгоды для всех присутствующих. Особенно значим эпизод на вилле Бароло, где проходит конференция с примечательным, таким характерным для расцвета постмодернизма названием «Литература и власть». Регулярный парк, окружающий виллу, здание, интерьеры как символы эпох Возрождения, классицизма и Просвещения вступают в резкий контраст с эпохой, где господствует только информация (бесконечные объявления руководителя конференции, главный герой предстает здесь в несколько неожиданной для мыслителя ипостаси – истового читателя любых газет, впитывающего любые сведения, вплоть до рекламных объявлений). Микрокосм конференции – модель мира философов в конце XX века. «Песня из имен» совокупно с повторами терминологически предельно усложненных понятийных конструкций в 70–90-е бесконечно варьируется на бесчисленных конференциях, ставших определяющей отраслью деятельности интеллектуалов. В качестве доказательства приведем размышления Т. Иглтона по поводу реального ученого, действительно оказавшего огромное влияние на современную науку: «В последние тридцать лет Бахтин был скорее брендом процветающей отрасли индустрии, чем индивидом. Индустрии не простой, а транснациональной, со всеми присущими ей атрибутами: разъезжающими по всему свету исполнительными директорами, международными конференциями и собственным журналом. В сфере теории культуры эта жертва сталинизма стала теперь частью – а во многом и жертвой – большого бизнеса. Множество набивших оскомину бахтинских терминов – диалогизм, двуголосие, хронотоп, многоязычие, амбивалентность – вошло в лексикон современной литературной критики. Космополитическое сообщество ученых, многие из которых посвятили текстам Бахтина всю свою жизнь, до сих пор не может прийти к согласию относительно трактовки его наследия; каждый пытается экспроприировать мэтра и поставить его идеи на службу собственным интере-

сам. Кто он: марксист, неокантианец, религиозный гуманист, теоретик дискурса, литературный критик, этический мыслитель, философский антрополог – или все это вместе взятое?»[92] Может сложиться впечатление, что Иглтон и Брэдбери буквально заимствуют образ профессора друг у друга. Ясно одно: и тот, и другой фиксируют ситуацию позднего постмодернизма как тупиковую.

В диссертационном исследовании «Художественно-семантические свойства симулякра в романе Малькольма Брэдбери «Профессор Криминале» Фролова справедливо утверждает: «Центральной темой романа М. Брэдбери «Профессор Криминале» является проблема перерождения современного мира. Идея «гибели-воскресения» космогонического масштаба переносится на личностный уровень переживаний центрального героя. При этом вскрывается истинная подоплека различных культурных событий; выявляется иллюзорность многих явлений современной жизни, происходит смещение границ реальности; трансформируются контуры, размываются очертания предметов, событий, человеческих фигур, «репутации» городов»[93]. Эта мысль согласуется с исследованием П. Макра и его выводом о том, что все наиболее широко известные аспекты направления постмодернизма – недоверие к мета-повествованиям, децентрация «я» и смерть автора – явно сконцентрированы в фигуре главного героя романа: с одной стороны, в его критике постмодернистской философии, с другой – в отсутствии его как собственного «я»[94].

В романе последней упоминается конференция «Смерть постмодернизма: новые пути». Важна дата – сумбурное, бессмысленное лето 1991 года, время подведения итогов. Символична смерть профессора. Обстоятельства гибели профессора могли бы поразить своей бессмысленностью: его сбивает с ног велосипедист в шлеме и наушниках «Сони Уокмен» (название этой фирмы становится фоновым лейтмотивом в романе – символом современной цивилизации). Велосипедист, видимо, был так «заворожен кульминацией оргазма на вновь вышедшем хите Мадонны, что не заметил великого философа»[95]. Однако читатель слишком привык к подобного рода трагическим несоответствиям и не слишком сосредотачивается на этом известии, оно теряется в контексте остального рассказа.

Выше мы отметили уже, что небезразлично, каким именно термином обозначить действующих лиц. Являются ли они героями литературного произведения, характерами в собственном смысле слова? Эта проблема соотносится с базовым представлением о соотношении личности и объективной реальности в общефилософском смысле слова.

И само название, и основная тема романа «Историческая личность» обращают наше внимание к проблеме литературного героя. Проблема эта в последние десятилетия все меньше интересует исследователей. Можно сказать, что она практически вовсе исчезла из поля зрения. Это не случайно. Писатели-постмодернисты гораздо менее сосредоточены на своем герое, чем авторы классической или традиционной реалистической литературы. Причины кроются в самих теориях постмодернизма и в теории постструктурализма, во многом определившей свойства постмодернистского произведения. Так, английская исследовательница К. Брук-Роуз в статье «Растворение характера в романе» (1986) фиксирует утрату полнокровного характера в романе и связывает ее с крахом общества, породившего традиционный роман, с влиянием популярных жанров и их примитивной эстетики, с воздействием масс-медиа, где «традиционная романная техника приобрела характер клише, стандартизируя в том числе и героя»[96].

«Мы существуем в мире абстракции, где все подчинено механистическому процессу, в обезличенном мире, который наступает на человеческую личность и все менее поддается индивидуализации. Мы творим такой мир как на практике, так и в сфере мышления. Опасность состоит в том, что мы создаем его без всякой надобности, в результате стилистических ухищрений. Но в конце концов стиль – это не теоретические абстракции или сугубо эстетическое явление, стиль – это выражение при помощи ясной грамматической сущности переживаемого в данный исторический момент опыта»[97] – так пишет сам М. Брэдбери в своей теоретической работе об абстракции и иронии.

Отличительным положением философии постмодернизма является признание существенной самостоятельности в человеке и крайней податливости природы реальности в том смысле, что сама реальность раскрывается в соответствии с той символической схемой или тем набором представлений, на которые опирается индивид. Чем более сложным сознанием наделен индивид, чем менее он ограничен идеологически, тем глубже его сопричастность к сотворению реальности. По мнению Р. Тарнаса, «в человеческом затруднении» видится человеческое приключение: цель, которая заключается, in potentia, в том, чтобы стать в высшей степени самоопределяющимся существом, и не в контексте безвыходной ловушки, как это представляли себе светские экзистенциалисты, а в просторах подлинно открытой Вселенной»[98].

Роман «Человек истории» создавался в тот период, когда подобная концепция соотношения личности и реальности была в процессе

оформления. Его герои как раз и демонстрируют постоянную готовность к восприятию все новых концепций и символических схем, опробованию их на самих себе. Они воспринимают социологическую схему, находят свое место в ней. Влияют на реальность внутри этой схемы, потом разрушают ее в поисках схемы новой. Суть в том, чтобы ни на миг не остановить движения познания-разрушения-познания. Нет и не может быть единственно возможной интерпретации. Любая монолитная культурная или идеологическая парадигма означала бы остановку в бесконечном движении. Такая установка оказывается очень заманчивой и весьма перспективной для свободной игры интеллектуального творчества. В этом смысле Кэрк привлекателен, особенно для читателя-интеллектуала. В то же время он более тяготеет к разрушению схем, чем к созиданию, принципиально даже направлен против созидания. Его деятельность не ведет к жизнетворным последствиям, реальность, создаваемая его сознанием, не позитивна и слишком условна, как и он сам остается условностью как личность. История Кэрка в романе 1975 года написания отражает процесс обретения социологией ведущего места в гуманитарном знании послевоенного времени и утраты его.

В последующие годы, как пишет сам Брэдбери в теоретической работе «Современный британский роман», «характер уходит в сознание, сознание в фрагментированность, мир в текст, его связь с реальностью бесконечно откладывается»[99].

Эту мысль он развивает в статье «Собака, затянутая песками»: «Выдвижение в литературном произведении на первый план текста делает его своего рода визуальным объектом: писатель уподобляется живописцу, он рассматривает свой текст как нечто фрагментарное, эпизоды как последовательность статичных сцен, а персонажи – как расставленные в определенных позициях фигуры… Пространство подавляет. Текст не вызывает у читателя чувства сопереживания или антропоморфических ассоциаций …люди превращаются в карикатуры или неодушевленные предметы, которыми манипулирует автор. Всевозможные системы и шифры представлены в изобилии, но они несут чисто внешнюю, формальную функцию и заимствованы … среди изменчивых форм покоятся человеческие останки, персонажи … сопротивляются предположению, что они плод вымысла, облаченный в лингвистический или структурный шифр, цель которого поглотить их»[100].

Характер-текст появляется в романе 1992 года, где, используя важнейшие содержательные и структурные моменты жанра «романа большой дороги», отражающие не только стремление личности к осознанию

своего индивидуального мира, но и представление о целительной силе единства с миром социальным, Брэдбери заставляет читателя заново оценить возможности контакта личности с современной социальной реальностью. Отсутствие Басло Криминале как собственного «я» в исследованиях трактуется в контексте концепции симулякров[101]. Такое построение характера свидетельствует не столько о стремлении автора рассматривать личность как текст в духе времени, но и о большем: интеллектуал как социальная фигура, определяющая общественное самосознание вплоть до конца 60-х гг, становится симулякром, стремительно теряя свою позиции.

Примечания

[1] Творчеству М. Брэдбери посвящены статьи и диссертации: Гениева Е. Берега Малькольма Брэдбери // Иностранная литература. – 1980. – № 1. – С. 210–215; Зверев А.М. Homo historicus // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 155–160; Ильин И.П. Малколм Брэдбери: критик, писатель, пародист // Диапазон: Вестник иностранной литературы. – 1991. – № 3. – С. 16–20; Красавченко Т.Н. Малколм Брэдбери романист: (Сводный реферат) // РЖ. Литературоведение. – 2002. – № 4. – С. 179–182; Спиваков М. Случай неоромантического конфликта. – http://www.topos.ru/cgi-bin/article.pl?id=1078 (1 нояб. 2004); Тарасова Е. Приговоренный к истории // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 272–275; Чернявская Е.В. «Университетский роман» в творчестве Малькольма Брэдбери // Диалектика формы и содержания в современной зарубежной литературе. – Киев, 1987. – С. 278–288; Бьяльке Х. Малькольм Брэдбери: синдром «Fin de siecle» // Иностранная литература. – 1992. – № 7. – С. 236–238; Сысоева Ю.Н. Полиструктурность художественной формы романа М. Брэдбери «Профессор Криминале»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2005 – 24 с.; Фролова Е.Е. Художественно-семантические свойства симулякра в романе Малькольма Брэдбери «Профессор Криминале»: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – Н. Новгород, 2005. – 26 с. Пигров К.С. Социальная философия (Пропедевтический курс лекций для студентов гуманитарных специальностей). – Самара, 1995. – 80 с.

2 М. Брэдбери принадлежат романы Eating People Is Wrong: a Novel / M.S. Bradbury. – L.: Secker & Warburg, 1959; Stepping Westward: A Novel / M.S. Bradbury. – L.: Seeker & Warburg, 1965. – 415 p.; The History Man: A Novel / M.S. Bradbury. – L.: Seeker & Warburg, 1975. – 229 p.; Who Do You Think You Are? Stories and Parodies / M.S. Bradbury. – L.: Seeker & Warburg, 1976. – 200 p.; Rates of Exchange: A Novel / M.S. Bradbury. – L.: Seeker & Warburg, 1983. – 309 p.; Cuts: a Very Short Novel: A Novel / M.S. Bradbury. – L.: Century Hutchinson, 1987. Doctor Criminale: A Novel / M.S. Bradbury. – L.: Secker & Warburg. – New York: Viking Penguin, 1992; To the Hermitage: A Novel / M.S. Bradbury. – L.: Picador, 2000. – 498 p.

Liar's Landscape: Collected Writing from a Storyteller's Life / ed. by Dominic Bradbury. L.: Picador, 2006, paperback, 2007.

[3] Здесь и далее ссылки на перевод И. Гуровой: Брэдбери М. Историческая личность. М.: АСТ, 2002. – 350 с.

[4] Кагарлицкий Б.Ю. Гроза 1968 / Кагарлицкий Б.Ю. // Марксизм: не рекомендовано для обучения. – М., 2005. – С. 245.

[5] Цит. по: Wheen F. The Sixties: A Fresh Look at the Decade of Change. – L., 1982. – P. 90.

[6] Ibid. P. 14.

[7] Кагарлицкий Ю. Указ. соч. С. 30.

[8] Fraser R. 1968: A Student Generation in Revolt. – L.: Chatto & Windus, 1988. – 370 p.

[9] Thomas N. Challenging the Myths of the 1960s: The Case of Student Protest in Britain// Twentieth Century British History. – 2002. – Vol. 13, № 3. – P. 277–297.

[10] Кагарлицкий Б.Ю. Указ. соч. – С. 245.

[11] Подробно о жанре см.: Чернявская, Е.В. «Университетский роман» в творчестве М. Брэдбери // Диалектика формы и содержания в современной зарубежной литературе. – Киев, 1987. – С. 278–288;

[12] Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза. История, эволюция, проблематика, типология: дис. ... д-ра филол. наук. – Ростов н/Д: Изд-во Ростов. гос. ун-та, 1988. – 400 с.

[13] Анцыферова О. Ю. Университетский роман: жизнь и законы жанра // Вопросы литературы. – 2008. – № 4. – С. 264.

[14] Брэдбери М. Язык для своих: карманный справочник структуралиста: пер. с англ. Е. Зиминой // «Иностранная литература». – 2002. – № 12. – С. 246.

[15] Подобное «университетское пространство» появляется и в других романах Брэдбери, в частности, в «Профессоре Криминале»: «Университетский кампус – место странное, вневременное замкнутое пространство, отъединенное от серо-бурых кварталов сочно зеленое пятно, отдельный мир, который вроде бы не слишком связан с повседневной историей» – С. 456. (Здесь и далее цит. по: Брэдбери М. Профессор Криминале: роман / пер. с англ. Б. Кузьминского, Г. Чхартишвили, Н Старовской. – М.: Иностр. лит.; БСГПРЕСС, 2000. – 472 с.). «В недавнем прошлом некий архитектор пре-постмодернист стал выливать бетон, и на траве в шахматном порядке выросли жилые корпуса и тяжеловесные учебные башни, символизирующие массовость, монументальность, вечность». – С. 456.

[16] Брэдбери, М. Историческая личность. – М., 2002. – С. 96.

[17] Там же. С. 95.

[18] Там же. С. 96.

[19] Bradbury M.S. Welcome back to The History Man. – Picador, 2000. – P. 8.

[20] «Властвующая элита» стала одной из самых популярных книг, написанных в жанре социологической публицистики. Наряду с «Человеком организации» Уильяма Уайта, «Одинокой толпой» Дэвида Рисмена, Н. Глейзера и Р. Дэнни, «Другой Америкой» Майкла Харрингтона, «Сексуальным поведением мужчин [и женщин]»

Альфреда Кинси, «Академическим сознанием» Пола Лазарсфельда и В. Тиленса книга Миллса стала бестселлером и сформировала у образованной публики 1950-х годов впечатление о социологической науке. В 1960 г. под редакцией Миллса вышла небольшая хрестоматия «Марксисты», сыгравшая важную роль в пропаганде леворадикальной идеологии. В этой книге рассматриваются идеи Маркса, Троцкого, Ленина, Сталина, Мао Цзэдуна, Хрущева, Че Гевары.

[21] Батыгин Г.С. Предисловие // Миллс Ч.Р. Социологическое воображение/ пер. с англ. О. А. Оберемко; под общ. ред. и с предисл. Г.С. Батыгина. – М., 2001. – С. 3.

[22] Mills Ch. W. The Professional Ideology of Social Patologists // American Journal of Sociology. – Vol. 49. No. 2. September 1943. – P. 178.

[23] Миллс Ч.Р. Социологическое воображение / пер. с англ. О.А. Оберемко. под общей редакцией и с предисловием Г.С. Батыгина. – М., 2001. – С. 6.

[24] Bradbury M.S Welcome back to The History Man / M.S. Bradbury // The History Man. – Picador, 2000. – P. 5.

[25] Ibid. P. 6.

[26] Horowitz I. Professing sociology. – Chicago, 1968. – P. 171.

[27] Батыгин Г.С. Предисловие // Миллс Ч.Р. Социологическое воображение / пер. с англ. О.А. Оберемко; под общ. ред. и с предисл. Г.С. Батыгина. – М., 2001. – С. 2.

[28] Батыгин Г.С. Указ. соч. – С. 3.

[29] М. Брэдбери совместно с А.Уилсоном был руководителем знаменитого Creative Writing Course, созданного в 1970 году. Выпускниками семинара стали десятки писателей Великобритании, в том числе И. Макьюен, К. Исигуро, Д. Бойн, Э. Энрайт, Д. Мэдден, Г. Патерсон.

[30] Брэдбери, М. Историческая личность. – М., 2002. – С. 8.

[31] Там же. С. 36.

[32] Там же. С. 5.

[33] Там же. С. 8.

[34] Там же. С. 27.

[35] Там же. С. 34.

[36] Там же. С. 10.

[37] Bradbury M.S Welcome back to The History Man / M.S. Bradbury // The History Man. – Picador, 2000. – P. 7.

[38] Lodge D. Essay // Contemporary Writers. – The British council series, 2010. – P. 186.

[39] Steiner G. On Difficulty and Other Essays. – Oxford University Press, 1978. – P. 131.

[40] Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998. – С. 129.

[41] Там же. С. 132.

[42] Там же. С. 80.

[43] Там же. С. 130.

[44] Ильин И.П. Указ. соч. С. 97.

[45] Там же. С. 101.

[46] Брэдбери М. Историческая личность. – М., 2002. – С. 30.

[47] Mills Ch. W. The Professional Ideology of Social Patologists // American Journal of Sociology. – Vol. 49. No. 2. – September 1943.

[48] Брэдбери, М. Историческая личность. – М., 2002. – С. 49.

[49] Зверев А.М. Homo historicus // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 155–160.

[50] Там же. С. 167.

51 Брэдбери М. Язык для своих: карманный справочник структуралиста: пер. с англ. Е. Зиминой / М. Брэдбери // Иностранная литература . – 2002. – № 12. – С. 238–255.

[52] Пигров К.С. Социальная философия (Пропедевтический курс лекций для студентов гуманитарных специальностей). – Самара, 1995. – С. 69.

[53] Кагарлицкий Б.Ю. Указ. соч.

[54] Там же. С. 40.

[55] Там же. С. 32.

[56] Bradbury M.S Welcome Back to The History Man / M.S. Bradbury // The History Man. – Picador, 2000. – P. 9.

[57] Ibid.

[58] Lodge D. The Novelist Today: Still at the Crossroads? // New Writing. / eds. by M. Bradbury and J. Cooke. – London, 1992.

[59] См. по этому поводу: Новикова В.Г. Техника перечисления в романе Дж. Джойса «Улисс». – Вестник ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2000. – Вып. 1 (2). – С. 103–112.

[60] Брэдбери М. Профессор Криминале / пер. с англ. Б. Кузьминского, Г. Чхартишвили. – М., 2000. – С. 69 (Далее цитируется это издание).

[61] Там же. С. 68.

[62] Там же. С. 69.

[63] Там же. С. 70.

[64] Там же.

[65] Там же. С. 107.

[66] Там же. С. 140.

[67] Там же. С. 141.

[68] Там же. С. 360.

[69] Там же.

[70] Там же. С. 361.

[71] Там же. С. 362.

[72] Там же. С. 207.

[73] Там же,с. 227.

[74] Там же. С. 228.

[75] Там же. С. 452–453.

[76] Там же. С. 453.

[77] Сысоева Ю.Н. Полиструктурность художественной формы романа М. Брэдбери «Профессор Криминале»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Волгоград, 2005. – 180 с.

[78] Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. – М.: МГУ, 1988. – С. 150.

[79] Брэдбери М. Профессор Криминале. – С. 324.

[80] Там же. С. 37.

[81] Там же. С. 41.

[82] Там же. С. 376.

[83] Там же. С. 445.

[84] Там же. С. 64.

[85] Там же. С. 20.

[86] Там же. С. 124.

[87] Там же. С. 88.

[88] Там же. С. 89.

[89] Там же. С. 142.

[90] Там же. С 145.

[91] Там же. С. 438.

[92] Иглтон Т.Вместить в себя многообразие: слово Бахтина и слово о Бахтине. Mikhail Bakhtin: The Word in the World by Graham Pechey. – Routledge. – 238 p.

[93] Фролова Е.Е. Художественно-семантические свойства симулякра в романе Малькольма Брэдбери «Профессор Криминале»: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – Н. Новгород, 2005. – С. 26.

[94] Makra P. To Sail the Atlantic Without a Map: the Problem of the Post-modem in Malcolm Bradbury's Doctor Criminale. MA Thesis, 2003.

[95] Брэдбери М. Профессор Криминале. – С. 451.

[96] Brooke-Rose, Chr. The dissolution of character in the novel. // Reconstructing individualism: Autonomy, individuality, and the self in western thought. – Stanford, 1986. – P. 186.

[97] Брэдбери М. Собака, затянутая песками. Абстракция и ирония // Иностранная литература. – 1980. – № 1. – С. 211.

[98] Тарнас Р. История западного мышления (Страсти западного ума) / пер. Т.А. Азаркевич, М., 1995. – С. 345.

[99] Bradbury M. The Modern British Novel. – London, 1994. – P. 345.

[100] Брэдбери М. Собака, затянутая песками // Иностранная литература – 1980. – № 1. – С. 215–221.

[101] Makra, P. To Sail the Atlantic Without a Map: the Problem of the Post-modem in Malcolm Bradbury's Doctor Criminale. MA Thesis, 2003; Фролова Е.Е. Художественно-семантические свойства симулякра в романе Малькольма Брэдбери «Профессор Криминале»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Н. Новгород, 2005.

2.3

СИНТЕТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНАХ Д. БАРНСА «АНГЛИЯ, АНГЛИЯ» И Б. ЭЛТОНА «СМЕРТЬ ЗА СТЕКЛОМ»

Период рубежа веков, названный Д. Беллом «постиндустриальным», теоретики О. Тоффлер, М. Маклюен, Д. Нэсбитт и тот же Белл уже в 60-е годы определяют также как «информационное общество»[1], в котором информация становится основным товаром, а интеллектуальный труд – главным видом деятельности. Иначе говоря, в таком социуме существует информационное пространство как синтез массы информационных сообщений, каждое из которых является «продуктом» в том смысле, что это результат труда группы интеллектуалов, и в том, что это товар, имеющий свою стоимость. В экономике современного мира центральное место занимает не производство материальных вещей, а знаковое (символическое) производство. Социальная реальность как продукт человеческой деятельности, в классическом мышлении воспринимающаяся как объективная, сегодня осознается как сконструированная.

Переход от обмена вещами к обмену знаками как эпохальное событие в жизни (пост)современного общества подвергают социально-философскому осмыслению французский социолог Жан Бодрийяр и американский философ и литературовед Ф. Джеймисон. Ф. Джеймисон говорит о «постсовременном» типе социальности. Постмодернизм представляет собой одновременно и особую стадию в развитии общества, и рефлексию на эту стадию, а потому может и должен быть осмыслен как проявление «культурной логики» позднего капитализма.

Обилие информации не означает накопление идей, «смыслов», напротив, Ж. Бодрийар формулирует одну из главных проблем такого общества следующим образом: «Информации становится все больше, а смысла все меньше»[2]. Ф. Уэбстер развивает эту мысль: «Мы существуем в медианасыщенной среде, что означает: жизнь существенно символизируется, она проходит в процессах обмена и получения – или попытках обмена и отказа от получения – сообщений о нас самих и о других... Мы атакованы знаками со всех сторон, мы сами себя создаем из знаков, мы не имеем возможности скрыться от них – и все это в результате приводит к коллапсу смысла»[3]. Социальные проблемы, связанные с «повышенно и напряженно семиотизированным континуумом»[4] (В. Руднев), прямо или опосредованно определяют содержание значительного числа

произведений британских авторов, среди которых в художественном отношении явно выделяется роман Д. Барнса «Англия, Англия»[5].

Джулиан Барнс (г.р. 1946) – один из самых заметных на рубеже столетий британских писателей, из тех, кто родился в сороковые годы и чьи произведения пришли к читателям в восьмидесятые. В это десятилетие Барнс публикует пять произведений, два из которых: «Попугай Флобера» (Flaubert's Parrot, 1984), «История мира в 10 ½ главах» (A History of the World in 10½ Chapters, 1989), а позднее и «Англия, Англия» (England, England, 1998) – стали классикой британского постмодернизма[6]. Последовавшие за ними произведения обнаружили блестящее владение разнообразными жанровыми формами, среди которых достаточно очевидно преобладает психологический роман[7]. Социальная проблематика присуща всем произведениям Барнса, но «Англия, Англия» характеризуется постановкой проблемы, особенно важной в контексте данного исследования. Как название романа и его частей с настойчивым повтором одного слова: "England", "England, England", "Albion", так и содержание, связанное с историей Англии, трактовкой ее основных культурных констант и архетипов, побудило критику говорить, что роман Барнса стал одним из тех, что связаны с проблемой «английскости». Так, Вера Нёнинг пишет: «Роман Барнса является примечательным вкладом в продолжающиеся дебаты об английскости, которыми более всего заняты современная литературная критика и теория истории культуры в целом… роман исследует сложности национальной памяти и идентичности, вскрывает противоречия английскости и подлинности»[8]. Несколько в другом аспекте, но ту же особенность отмечает и отечественный исследователь А. Месянжинова: «Роман Джулиана Барнса «Англия, Англия» представляет собой оригинальную игровую *модель культуры*, «собранную» из культурологических символов, культурных констант и архетипов. В романе мы находим *символическую,* искусственную модель Англии, созданную предприимчивым коммерсантом специально для туристов на острове Уайт»[9].

Постоянный поиск «английскости», национальной подлинности в конце XX века является отражением глобального процесса, который затронул все сферы современного социального бытия и связан с утратой традиционных смыслов, фундаментальных аксиологических ориентиров, сформированных на протяжении всего становления нации и ставших догмами к началу XX века. В самом кратком виде процесс утраты состоял из стадий превращения догм в гипотезы (хронологически это происходит в периоды после двух глобальных катастроф века – миро-

вых войн: 20–30-е и 50–60-е годы), гипотез – в фикции информационного пространства (70-90-е). При этом размывается вплоть до фикционального состояния идея сопричастности личности к нации, бывшая догмой патриотичности и естественным состоянием англичанина вплоть до Первой мировой войны. Переход от представления о патриотизме как естественно необходимого качества каждого представителя нации к осознанию его как неустойчивой и, возможно, ложной ценности становится важнейшей проблемой времен глобализированного технизированного «масскоммуникативного» общества.

Д. Барнс обращается к художественному осмыслению механики и последствий этого процесса. Роман имеет четкую композиционную схему: три главы, первая и последняя из которых невелики по объему, и обширная средняя, в свою очередь, подразделенная на три части. В центральной главе повествуется о том, как предприимчивый Джек Питмен, определяющий сам себя как «Бизнес-Супермен», реализует гигантский проект. На одном из английских островов он выстраивает туристический комплекс, представляющий историю Англии. Три части главы соответствуют: первая – оформлению замысла, вторая – строительству и третья – функционированию комплекса.

Питменовский дискурс представляет собой очевидную иллюстрацию к теории французского философа, культуролога, социолога Ж. Бодрийяра о симуляции и симулякрах, изложенную им в ряде трудов, главным из которых стал так и названный «Симулякры и симуляции», опубликованный в 1981 году[10]. Бодрийяр различает четыре последовательные фазы, отмечающие переход от реального мира к тому, что он называет «гиперреальность». Первая – изображение отражает действительность (имитации, чучела, копии, подделки, которые «работают лишь с субстанцией и формой, а не с отношениями и структурой»), вторая – изображение «маскирует и извращает» (функциональные аналоги, серии), третья – изображение начинает «замаскировывать отсутствие» действительности и четвертая – гиперреальность, когда изображение “не имеет отношения к любой действительности вообще и становится симулякром”(деньги, мода, общественное сознание)[11]. Последнее – характеристика эпохи постмодернизма, которая буквально воспроизводит теорию идей Платона, где наш мир – мир репрезентаций, но, в отличие от концепции античного философа, это постреальность, заменившая собой агонизирующую реальность посредством симуляций, выдающих отсутствие за присутствие**.** Идея симулякренной постреальности разрабатывается не только Бодрийаром, но и Батаем, Делезом, Джеймисоном,

Клоссовски, однако в романе Барнса последовательно облекаются в художественные образы положения первого из них.

Неоднозначность отношения Барнса (при всем его многократно отмеченном франкофильстве) к бодрийяровской концепции гиперреальности отмечает В. Гигнери, автор ряда исследований творчества Барнса, утверждая, что роман может быть прочитан одновременно как отражение и как пародия на эту теорию. В частности, лекция в начале романа представляет окарикатуренного, претенциозного французского интеллектуала[12].

«Все, что когда-то переживалось непосредственно, стало всего лишь репрезентацией. Кроме старых книг, старых зданий и другого наследственного имущества, все еще что-то значащего, но обреченного на постоянную редукцию, ни в культуре, ни в природе не осталось ничего, что не было бы трансформировано и загрязнено в соответствии со средствами и интересами современной индустрии»[13], – говорит в романе апологет симулякренной реальности и приводит показательный пример: человек стоит на холме и смотрит на поле, спускающееся уступами к реке мимо рощи. Прямо под ногами у него закопошился фазан. С точки зрения традиционного сознания все это – творение естественной природы. Но холм на самом деле погребальный курган, соотруженный еще в железном веке, поле – атавизм саксонского сельского хозяйства, роща стала таковой, когда были вырублены сотни других деревьев, река – это канал, а фазана вырастил егерь. Приводимые примеры множатся. Это и история Виоле-Ле-Дюка[14], который в XIX веке, восстанавливая замки и крепости, по версии Питмена, «перед лицом конкуренции со стороны реальности, реальности более сильной и глубокой, чем его собственная эпоха, мог лишь одно – движимый экзистенциальным страхом и чисто человеческим инстинктом самосохранения, уничтожать подлинники»[15]. И история о Сталине, который, в рассказе Питмена, в годы Великой Отечественной войны приказал некоему композитору написать вдохновляющую музыку «без филармонии», то есть восходящую к творчеству народа. Направленный на Кавказ (а может, и в другое место), где коллективизацией, этническими чистками, голодом народ был уничтожен вместе со своей культурой, а, следовательно, и музыкой, композитор придумал сам народные песни и на их основе создал сюиту.

«Когда-то был мир, переживаемый непосредственно. Теперь имеется репрезентация – позвольте расчленить это слово: «ре-презентация», повторная презентация – мира»[16], – говорит Питмен (Бодрийяр). Главное для Питмена то, что копия – «это не заменитель неказистого первобыт-

ного мира, но его улучшенный и обогащенный, иронизированный и суммированный вариант»[17].(Подчеркнуто мною. – *В.Н.*).

В этой позиции «интеллектуальный долг» каждого – подчиниться такой современности и «отринуть все сентиментальные вздохи по «подлинникам» – таков парадокс мира продаж. «Мы должны требовать копий, ибо реальность, истина, аутентичность копии – это то, что мы можем присваивать, колонизировать, реструктуировать, использовать как источник jouissance (наслаждение – фр.)»[18].

Проблема предпочтения копии подлиннику на современном рынке всеобщей распродажи интересовала Барнса и ранее, судя по его публицистике начала 90-х годов. В этот период Джулиан Барнс работал корреспондентом журнала «Нью-Йоркер». Написанные им очерки были объединены в книгу «Письма из Лондона» («Letters from London», 1995)[19]. Хотя автор и определяет жанр своего произведения как письма, на самом деле здесь читатель имеет дело с эссе, добротным традиционным английским жанром. Как авторы эссе XVIII века, рассказчик надевает на себя маску: «Я буду шпионом в собственной стране»[20]. Это позволяет применить ему «тип сосредоточенного вглядывания», заставляет раскрывать глаза на то, что кажется уже привычным и обыденным. Как в эссе Аддисона и Стиля, в лондонских письмах Барнса можно выделить две составляющие: умозрительные размышления и юмористические зарисовки. Правда, выводы морального характера, столь важные в эпоху зарождения буржуазности, почти невозможны во времена постмодернизма. Нравственную позицию автора, несомненно, характеризует его саркастическое отношение к изображаемому, но он лишь констатирует факты.

Одно из писем называется «Подделка» (июнь 1990) и посвящено «страсти англичанина к имитации», вечному предпочтению копии оригиналу. Англия изобилует подделками картин великих художников. Символы английскости – в этикетках, которые на поверку фальшивки. Вулвортский магазин – «плоть от плоти Англии» – американский, сама королева – иностранка. Нет уверенности и в английскости самого английского праздника – Рождества. Основная тема этого эссе: история продажи магазина Хэрродз (еще одного национального символа) Мохамеду Аль-Файеду. Другой символ – газета «Таймс» – «уже тоже нам не принадлежит, хотя в течение нескольких лет она виляла хвостом, упоенно елозила на спине и приносила миссис Тэтчер по вечерам тапочки»[21].

В центре внимания автора доминантные символы национальной идентичности. К массовой культуре стандантизированного мышления он относит краткий перечень «английских ценностей», которые англичане «экспортируют»: крикет, мармелад, шоу Бенни Хилла. Туда же можно отнести и совокупный образ королевской семьи, представленный в «Письмах из Лондона». О матримониальных злоключениях Дома Виндзоров рассказывается в эссе «Пробка в Букингемском дворце» (июль 1992). Королевская семья лишилась изрядного количества своего достоинства, когда началась кампания по обсуждению личной жизни принцессы Дианы после публикации книги «Диана: Правдивая история» Эндрю Морнтона, бывшего журналиста «Дейли Стар». Впервые история о фактическом крушении самого известного брака XX столетия, попытках Ди к самоубийству подтверждалась самой Дианой и членами семьи Спенсеров. Можно сказать, что впервые так остро встала и проблема «грязных рук» прессы, способствовавших в конечном счете гибели принцессы. В 1992 году принцесса Ди обращалась к преданной ей британской общественности, взывая о помощи в национальном масштабе.

В этом эссе Барнс предлагает краткий путеводитель по популярности августейшей фамилии: «Королева Мать – член королевской семьи Номер Один. Любимая бабуся всей страны. Любезная, улыбчивая, профессиональная. Популярная, уважаемая, что называется, «на своем месте, то, что нужно». Подозревается в наличии законспирированного чувства юмора»[22]. «Возникает соблазн воспринимать королевскую семью как грандиозную «мыльную оперу», самый долгоиграющий британский телевизионный экспорт», – замечает автор и тут же саркастически говорит о недостатке положения членов королевской семьи – «плебс пялится на тебя, щелкает на память и чувствует, что имеет в тебе свой процент»[23]. Таков результат рыночных отношений, так последовательно насаждаемых не только в эпоху Тэтчер, но и гораздо ранее в стране «торжествующей буржуазности». Финансовая сторона вопроса имиджа фундаментальной английской ценности, т.е. королевской семьи, рассматривается Барнсом всесторонне. Здесь и особенности подхода Флит-стрит (прессы) к проблемам финансовых трат, отчетности членов парламента, Даунинг-стрит, Королевского Дома и приватная опрометчивость, которая всегда раздувается СМИ как знак общественной некомпетентности.

С другой стороны, есть рынок памятных подарков – кружки, футболки и тому подобное, тиражирующее события и лица, – есть спрос на

предельно сниженные национальные символы. В этом же ряду оказываются предметы обихода королевской семьи и королевские регалии, коллекции. Должно ли все это покупаться на средства нации или, наоборот, облагаться налогом для пользы нации (например, сколько выходных платьев и туфель может иметь королева для своей профессиональной, т.е. оплачиваемой нацией, работы). Работа королевы – создавать традиционный имидж Великобритании.

Десятое письмо называется «Миллионеры в минусе» (сентябрь 1993) и полностью посвящено крушению одного из национальных символов, национальных столпов – страховой и инвестиционной компании Ллойдз. Местом ее (компании) рождения была открытая в 1687 году кофейня «У Ллойда»(“Lloyd's”), где собирались главным образом представители страхового бизнеса[24]. Туда заходил еще Н.М. Карамзин и писал в «Письмах русского путешественника»: «Тут славный Ллойдов кофейный дом, где собираются лондонские страховщики»[25]. Там же появился и «Список Ллойда», т.е. постоянно обновляющиеся самые достоверные сведения о судах, грузах, погоде. Компания была создана для привилегированных классов, члены называли себя «Имена». Акции не покупались, в Ллойдз члены избирались благодаря своему богатству и общественному положению. Две прославленные финансовые институции – Английский банк и Ллойдз. Ллойдз – это что-то очень английское и весьма прибыльное. В 80-е туда стали принимать многих, и эти многие погорели из-за своего снобизма – «ты чувствуешь вкус успеха, когда становишься частью истэблишмента – Ллойдз». Из-за финансовых спекуляций на старинном и не самом лучшем качестве английского характера рухнула фирма. Те, кого считали блестящими умами в силу их происхождения и образования, полученного в самых лучших учебных заведениях, оказались неспособными управлять компанией в новой экономической реальности, и фирма разорила своих членов.

Доминанты национальной идентичности сплошь и рядом оказываются подделкой. Современная “englishness” – это набор традиционных стереотипов, в совокупности представляющих гигантский симулякр, называемый Великобритания. Эта мысль, которая постепенно выстраивается в эссе Барнса первой половины 90-х годов, получает художественное воплощение в романе «Англия, Англия», написанном в конце этого десятилетия.

Содержание романа заметно расширяет рамки и без того серьезной проблемы. В самом начале Джек Питмен ставит важнейший для своего времени вопрос: «Что есть реальность? Вот как я порой формулирую

для себя этот вопрос. К примеру, вот – вы и вы – реальны? Конечно, сами для себя вы существуете взаправду, но в высших сферах вас будут судить совсем по другим критериям. Я отвечу: «Нет». Увы. И, уж простите за прямоту, я могу заменить вас преемниками…симулякрами …А деньги, они как – реальны? В каком-то смысле пореальнее вас»[26].

Так трансформированы ли традиционные ценности или уничтожены в постиндустриальное время: «Как мы можем локализовать эту утрату храбрости в движении, в дегенерации от семантически-нейтрального глагола «трансформировать» к глаголу с этически-неодобрительной коннотацией «загрязнять»?»[27] – спрашивает Джек и полагает, что мыслитель устрашился собственных пророческих слов, но понимал, что «мы живем в **век зрелищ**». Это ключевые слова романа – вывод носителя ценностей постиндустриального мира, квинтэссенция идеи симулякренного мира с точки зрения продаж. «Вот где мы отныне живем. Черно-белый мир стал цветным, одинокий хриплый динамик – системой “Dolby Surround”[28]. «Между человеком внутренним и человеком внешним всегда затесывается посредник – отдел продаж и маркетинга, ведомство пропаганды». Старые традиции сданы в утиль индустриализацией и свободным рынком.

В главах, посвященных феномену гигантских культурных и торговых универсумов, «чудовищных механизмов» эры симуляции, в которых происходит непрерывное потребление – товаров, услуг, культуры, Бодрийяр называет этот процесс эффектом Бобура. Барнс формулирует это следующим образом: «На острове признали, что человек – это животное, движимое рынком, и рыночная стихия для него естественна, как для рыбы – вода»[29]. Хомо сапиенс сменился на хомо мерканс?

Репрезентация истории для массового потребителя (а таковой была задача героев романа) заставила автора обратиться к проблемам, также отмеченным критиками, которые полагали, что исследование философского различия между реальным и его копией, или представлением в истории, было главной целью этого произведения.

Список из «Писем»: крикет, мармелад, шоу Бенни Хилла – становится основой для знаменитого списка «Пятьдесят самых популярных ассоциаций на слово «Англия», который появляется в романе. История, разложенная деконструктивистским сознанием на клише, собирается в новое целое, представленное в развертывающихся перечнях: на острове Уайт «наличествовали родина семейства Бронте, дом Джейн Остен, первобытный лес с исконной фауной Англии, мюзик-холл, пудинги,

исполнители танца «Моррис» и сельской чечетки, Королевская шекспировская труппа, Стоунхедж, прямые спины, шляпы-котелки, кабельная сеть для показа классических сериалов, здания в стиле «фахверк», красные автобусы, восемьдесят сортов теплого пива, Шерлок Холмс – и Нелл Гвинн…»[30], а еще и композиция «Великие вехи английской истории», поля для гольфа, Биг Бен в половину натуральной величины, могилы Шекспира и принцессы Дианы, Шервудский лес и Робин Гуд с веселыми стрелками и так далее и т. п. В целом создается симулякр концептосферы как совокупности концептов, ментальных сущностей нации. Социальная проблема здесь в том, что нация стремительно теряет свою истинную ментальность. Процесс утрачивания сопровождается другими, также социально небезопасными с точки зрения классического сознания.

В романе Джек Питмен «продает» историю Англии. Он говорит, что социально-исторические реалии великой и древней нации могут быть ходовым штучным товаром (eminently marketable): Шекспир, королева Виктория, индустриальная революция, садоводство – и предлагает слоганы для продажи их иностранцев: «Вы движетесь, а мы уже пришли… Мы продадим наше прошлое другим странам в качестве их будущего!»[31].

Бодрийяр писал: «История была могучим мифом, последним великим мифом вместе с бессознательным. Это тот самый миф, который поддерживал одновременно возможность «объективной» связности причин и событий и возможность нарративной связности дискурса…Позади перфомативной и демонстративной логики – одержимость исторической верностью… эта негативная верность одержима материальностью прошлого, настоящего, такой-то сцены прошлого или настоящего, реставрацией абсолютного симулякра прошлого или настоящего, заменившая собой все другие ценности – к этому причастны все мы, и здесь ничего не изменишь. Поскольку само кино внесло свой вклад в исчезновение истории, в пришествие архива. Фотография и кино внесли свой громадный вклад в секуляризацию истории, в фиксирование ее в визуальной «объективной» форме, взамен мифов, которые ее пронизывали»[32]. История осуществляет свое триумфальное вхождение в кино в качестве посмертной. Ее повторное введение не имеет ценности осознания, но лишь ностальгии по утраченному референту.

Герой Барнса развивает эту мысль таким образом: знания в области истории у большинства людей минимальны. Неоднократны в романе воспоминания действующих лиц о школьном заучивании дат и имен,

превращающем историю в неосмысленные штампы. Книги по истории рассчитаны на иной объем информации и не понятны воспитанным в подобной методике массам. Возникает естественный для современного потребителя образ школьной истории как упакованного в целлофан диска с информацией, который нельзя открыть, так как не за что зацепиться. Еще до откровений Питмена в романе рассказывается о заучивании наизусть в школе дат истории в ритмичных скороговорках с ритмичным прихлопыванием clap-clap. В результате в сознании ученика не остается идея движения нации, исторического прогресса, столь важная для традиционного сознания, только бессмысленное сочетание дат и имен.

Роль историка тихо ушла в историю, так как и сами профессионалы утратили «свой референт». Современные методы этой науки Барнс оценивает иронично и вводит любопытный парафраз типичного постмодернистского исследования (отсылки к такому типу работ в романе множественны). Теоретик – консультант компании Питмена, историк Доктор Макс написал статью «Носил ли принц Альберт «принца-альберта» (т.е. особый чехольчик для привязывания пениса к бедру при облегающих штанах)», которую охарактеризовал как «герменевтический экскурс в культурную историю пениса»[33]. Исподволь снижается метод расшифровки исторических кодов. Например, тем же Максом найдены секретные записи старых парфюмеров, записанные кодом, то есть сочетания компонентов; записи расшифрованы, и на их основе созданы духи. Теперь историк использует парфюм двухсотлетней давности (клон, симулякр) под названием «Петербург», наслаждаясь игрой аллюзий, подлинностью ощущений того времени.

«Проект Питмена» основан на предпосылке, что современники предпочитают хорошо сделанные копии реальному. В этом утверждении всепоглощающий цинизм (слово, разумеется, из области классического мышления) современности. Отсутствие ханжества, против которого так боролись антивикторианцы начала века, – начало такого рода цинизма. Питмен говорит, обращаясь к Англии: «Послушай, крошка, взглянем на вещи прямо. На дворе третье тысячелетие, и грудки у тебя обвисли. И лифчик на железном каркасе уже не поможет»[34]. Слова Питмена напоминают письмо (из «Писем из Лондона») под названием «Новый размер лифчика Британии» (Апрель 1993), посвященном изображению образа страны на монетах и денежных купюрах, где Барнс проследил историю натурщиц для образа Британии. Какой должна быть современная? На последней монете появляется «очаровательно нецар-

ственная». Барнс описывает процесс воплощения, далекий от царственности: натурщица – жена художника, закутанная в простыню, сидит на доске, установленной на корзине для пикника и куче книг, трезубец – садовые грабли и т. д. Имеет значение размер, в том числе грудь[35]. Автор упоминает «надлежаще английскую среду» – уильям-моррисовскую или в стиле Лоры Эшли (очарование английской сельской глубинки – цветастые наряды и т. п.). Заседание комитета, занимающегося национальной иконографией, т. е. подбирающего и утверждающего символы, цвета, напоминает Безумное Чаепитие из «Алисы в стране чудес».

Одним из оснований цинизма является фундаментальная уверенность Питмена как человека эпохи постмодернизма в невозможности однозначной истины, что косвенно подтверждается в ряде эпизодов, таких как спор школьниц о Фрэнсисе Дрейке. С точки зрения официальной английской историографии и соответственно для девочки-англичанки Дрейк – английский герой, сэр и адмирал, следовательно, джентльмен. С точки зрения испанки – просто пират.

Само имя сэра Джека нереально, ибо неподлинно. Никто не знает, как велик его капитал и существует ли он на самом деле. Кабинет сэра Джека – порождение постмодернистского дизайна: «наполовину клуб для джентльменов, наполовину аукционный дом, исчадие настырнодурного вкуса»[36].

В имитации истории в питменовском тематическом парке сущностей Англии на острове Уайт используются не только статичные элементы: здания, парковые зоны, интерьеры, детали быта, но и зрелища. Туристы могут понаблюдать за жизнью и действиями Робин Гуда и его сподвижников, пообедать вместе с доктором Джонсоном, понаблюдать за королевской четой и т. п. Такой подход не является открытием автора. В одном из интервью Барнс упомянул, что есть реальный (и не единственный) прецедент: «итальянский консорциум предполагает восстановить древний Рим, названный 'Roma Vetus' в 100 акрах от Орвието, где все будет «намного лучше и вы сможете увидеть все явственнее. И они собираются устроить гонки на колесницах»[37].

В книге «Общество спектакля» (1967) французский писатель и философ Ги Дебор рассматривает буржуазное общество не как систему потребления, а как систему, создающую зрелища – имитацию реальной жизни. Он пишет: «В своем наиболее развитом секторе сосредоточенный капитализм ориентируется на продажу «полностью экипированных» блоков времени, каждый из которых представляет собой единый унифицированный товар, включивший в себя некоторое число различ-

ных товаров. Именно так могут появиться в захватывающей все новые сферы экономики «оказания услуг» и досуга форма оплаты «все включено», коллективные псевдоперемещения отпусков, абонирование культурного потребления и продажа общения как такового в «ток-шоу» и «встречах с интересными людьми». Это вид зрелищного товара, который, несомненно, имеет хождение лишь по причине возросшего дефицита соответствующих реалий»[38].

Погружение туристов в зрелищную форму имитации истории становится частью проекта Питмена. В театрализованной части острова центром становится Шервудский лес и обосновавшиеся в нем разбойники под предводительством Робин Гуда. Это седьмая по счету квинтэссенция Самого Наианглийского, имеющая для проекта особую ценность как «первичный английский миф» о свободе и праведном мятеже. Как бизнесмена шефа проекта привлекает мысль о том, что поступки Робин Гуда – ограбление богатых и передача денег бедным – как бы основа системы налогообложения и перераспределения доходов, индивидуальная инициатива, призванная сглаживать крайности свободного рынка. (Этот пассаж в романе, как и аналогичные другие, довольно явно пародирует новоисторические изыскания 80-х гг.) Декорации к действу создаются особенно тщательно. Сотни зрелых дубов привозятся для живописности «подлинной» местности из имения саудовского принца, «аутентичная щербатость» стен пещеры создается отбойными молотками, общая спальня покрывается двумя слоями копоти. Ежедневным зрелищем становится обжаривание целого быка в очаге. За месяцы работы актеры, тщательно отобранные по конкурсу, так вживаются в роли, что ощущают себя уже настоящими разбойниками. Они делают набеги на окрестные музейные объекты, ведут себя очень вольно, в ответ на предупреждающие действия местной охраны дают настоящий бой. Также ощущает себя подлинным доктором Джонсоном актер, который забывает об обязанностях своей партии как роли и начинает размышлять. Ему в романе принадлежат слова: «жизнь – пустошь тщетно потраченного времени» («a barren waste of time»)[39], переводящие деятельность кампании Питмена в план традиционных ценностей, которые, в свою очередь, найдут отражение в последней части романа.

Актеры, исполняющие роли, «вживаются в них» и сами не осознают границы между реальностью и игрой. Театральное пространство вовлекает и зрителей, которые обретают ложное сознание времени. Результат становится иллюстрацией к тезису Дебора: «Спектакль становится современной социальной организацией паралича истории и памяти, отка-

зом от истории»[40]. Действительность времени оказывается замещенной рекламой времени.

Субпродукт истории в романе соответствует субпродукту политики в журналистских очерках о «реальной» Великобритании начала 90-х. В «Письмах из Лондона» первое (март 1990 г.) называется «Депутат – ТВ» и посвящено началу телетрансляций заседаний палаты общин. Автора интересует воздействие средств массовой информации на общественное сознание: «Соль телевидения – не в том, что происходит, а в том, что показывают». Следовало бы добавить: «как показывают». Указанная телетрансляция становится «лучшим шоу в городе», политическая жизнь – большим театрализированным представлением. При этом дебаты парламентариев менее интересны, чем имидж участников: «Влияние депутатов на телезрителей зависит от следующих факторов: 55 процентов – внешний вид, 38 процентов – голос и жестикуляция, и всего лишь 7 процентов – то, что они на самом деле сказали»[41]. Трансформация идеи гласности политических игр в общенациональное шоу раскрывается автором в сопоставлении с сезоном рождественских пантомим: в обоих этих развлекательных жанрах есть нечто инфантильное, считает автор.

В очерке 1993 года Барнс пишет о «безжалостной монокулярности зрения Тэтчер, которая относит слово «люди» не ко всем британцам, а только к своим сторонникам, о том, что «она экспонирует деспотический, подлый, подстрекательский, безучастный характер»[42], а ее мировоззрение сводится к потребительской корзине. Несоответствие политической программы правительства и реальной ситуации Барнс иллюстрирует историей войны за Фолклендские острова. Если все подсчитано, как уверяла Тэтчер, то почему как победа преподносятся итоги войны, унесшей более тысячи жизней с обеих сторон, обошедшейся в 2 млн фунтов за каждого из тысячи восемьсот «освобожденных» островитян. «Недешево за расческу-то», – иронизирует Барнс, напомнив о том, что Борхес «гениально охарактеризовал» это сражение как битву «двух лысых за расческу»[43]. Утрата подлинного национального «я» автоматически приводит к разрушению представлений о национальной чести.

В 1990-е годы пришло время нехаризматичных политиков. В пятом письме «Джон Мэйджор шутит», датированном январем 1992 года, рассматривается перспектива очередных выборов. Барнс изучает образ человека, занявшего кресло премьер-министра после М. Тэтчер. Проблемой персонального имиджа мистера Д. Мэйджора, по мнению автора, является то, что он – «человек в сером костюме». Это означает «почтен-

ный политический курс неделания ничего особенного», означает, что Мэйджор невыразительный, нехаризматичный политик. «Ни в частной, ни в публичной сферах жизни у мистера Мэйджора нет ни ярких характерных черт, ни подозреваемых пороков, ни опасных страстей. Он – Немезида сатирика»[44]. Он дает «феерические по банальности интервью». Барнс убедительно доказывает, что для Мэйджора такой имидж оказался необходим в контексте эпохи Тэтчер, когда «ограниченные возможности подавались как нормальность, нормальность – как достоинство»[45]. Тем более что «серость конформистской нормальности» традиционна для англичанина. По этому поводу автор вспоминает литографию Тулуз-Лотрека «Англичанин в Мулен-Руж», где в смешении ярко-желтого и ярко-голубого вмонтирован англичанин не только в серых костюме, шляпе, галстуке, перчатках, но и с серыми волосами, усами, лицом, ушами. Этот оттенок въелся в него намертво»[46]. Итак, новые выборы – битва людей в сером, и Европа – это место, где сейчас сходятся дорого себя ценящие люди в сером.

В романе Барнса создается образ общества, жизнь которого представляет собой нагромождение спектаклей, «все, что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление»[47].

Ранее Р. Барт писал, что новым человеком, которого «ищет структурализм, должен быть homo significans» (человек означивающий)[48], но «постсовременное понимание неспособности языка к гарантии устойчивых значений создает смысл беспорядка и чувство того, чтобы быть потерянным в хаосе укрощения пустых означающих». Потерянность в синтетической реальности становится социальной проблемой. В поисках ее решения Барнс, как и М. Брэдбери, обращается к устойчивой жанровой конструкции XVIII–XIX вв., наполненной классическим моральным содержанием – к роману воспитания. Особенностью жанрового содержания является психологическое, нравственное и социальное формирование личности героя. Классической работой, объединившей предшествующие исследования об этом жанре и давшей мощный импульс к последующим в отечественном литературоведении, несомненно, следует считать «Роман воспитания и его значение в истории реализма» М. Бахтина. Отличие романа воспитания он видит в том, что «сам герой, его характер становятся переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жиз-

ни»[49]. В пределах этой характеристики существует обширный круг исследований, посвященных английскому роману воспитания[50]. «Внесение времени» в характер человека определяет и сюжет рассматриваемого здесь произведения.

Первая часть рассматриваемого здесь произведения названа «Англия» и представляет собой рассказ о детстве героини, Марты Кокрейн. Здесь не только нет указаний на то, к какому именно историческому периоду относятся ее ранние годы (на основании последующих глав читатель может прийти к выводу, что это послевоенное время), но намеренно вводится целый ряд деталей, создающих ощущение патриархальной, почти вневременной английской идиллии. Здесь обнаруживается перечень, предваряющий знаменитые пятьдесят ассоциаций на слово «Англия»: «Реестр номинаций Премии Приходского сельскохозяйственно-садоводческого общества». Он становится волшебной шкатулкой, «суфлерским экземпляром памяти героини»[51]. В нем перечислены возможные выставочные образцы для фермерской ярмарки: три морковки – длинные; три морковки – короткие; три репы – форма произвольная; пять картофелин – продолговатые…»[52] и так далее, вплоть до банок с вареньем, желе, джемом и до более крупных экземпляров выставки, вплоть до коров и телок. В волшебной патриархальной шкатулке и традиционные уроки английской истории с заучиванием дат, и кулинарные рецепты. Формирование характера Марты Кокрейн начинается в духе традиции: отец, занятый на службе, но всегда находящий время для игр (мотив игры в пазлы «Карта Англии») и для поездок, сочетающих удовольствие и воспитательное значение (мотив сельской ярмарки, символами которой становится каталог и воспоминание о фасолине на черном бархате). Отец оставляет семью, и с этого момента Марта начинает процесс самовоспитания, что в современном обществе означает начало поиска реальности.

Во второй главе «Англия, Англия» мы встречаемся с героиней, уже достигшей возраста 39 лет. Опущенные годы восстановятся в тех деталях, которые будут необходимы автору, чтобы показать, как сформировался облик деловой женщины. Ее принимают на работу в компанию Джека Питмена. Название второй главы – почтовый адрес острова – связан с гиперреальностью социума, где героиня выстраивает свою карьеру деловой женщины и преуспевает в ней, благодаря тому, что последовательно отрекается от представлений о правильном поведении, усвоенных в детстве. Вершиной ее карьеры становится должность шефа проекта, которую она получает, шантажируя Питмена. После достиже-

ния конечной цели, которую она формулирует для себя в процессе «самовоспитания», Марта убеждается в том, что десятилетия ее деловой жизни оказались пустошью потраченного зря времени, так как она не может ни одну из ценностей своего существования назвать подлинной. Ненастоящей оказывается и та реальность, в которой она находится.

Для человека эпохи постмодернизма важен поиск основной, главной реальности. Ее главная характеристика – неизменяемость и потому подлинность, неложность. Ложно то, что бесконечно изменчиво (как ни креативна эта изменчивость). В течение нескольких столетий, начиная с конца XVII века, английское самосознание вырабатывало комплекс идей, направленных на создание определенного идеала (прагматического, но и с высоким чувством ответственности, разграничения того, что допустимо и что нет – образа англичанина-нормы). Главная задача первого периода жизни человека – воспитание этого комплекса качеств. Поэтому жанр романа воспитания столь много значил в истории английской литературы более трех столетий. Правильно сформированная личность – опора социальной реальности, надежда на то, что устои этой реальности останутся непоколебимы.

Марта возвращается в родные места, в Англию, чему и посвящена последняя часть романа, названная «Альбион». Автор создает образ страны, утратившей цивилизационные достижения последних столетий. В этой вымышленной Англии все вернулось на круги своя, к доиндустриальному образу жизни. Появляется сельский идиллический хронотоп, который подвергнется испытанию симулякренной реальностью. Выдержит ли это испытание идиллия? «Жить всерьез – значит восславить чудо в его первозданном виде: вернуться в прошлое, вдохнуть его запах»[53], – такое ощущение полноты бытия вдохновляет Марту. Но можно ли возродить простодушие в этих доиндустриальных формах, она не знает. Финал остается открытым, но этическая позиция автора вполне очевидна.

Современная культурная индустрия предлагает множество продуктов, среди которых «оригинальное воспроизводство» (характерный оксюморон) подлинного культурного наследия лишь один из видов.

Особую роль в информационном обществе играют телевизионные программы, в совокупности создающие повседневную реальность для массового потребителя. Это большая отрасль названной индустрии, разнообразие продуктов которой кажущееся, так как все они «продвигают одну и ту же идеологию». Об этом пишет Фиске в книге «Телевизионная культура» и уточняет, что идеологическое содержание, как пи-

люля, обволакивается сахарным покрытием, так что люди не знают, что «участвуют в идеологической практике», когда «потребляют и наслаждаются культурным товаром»[54]. Сам Фиске не верит, что «люди» являются «культурными наркоманами»; «они не пассивная, беспомощная масса, зависимая от экономического, культурного, и политического милосердия баронов промышленности»[55].

Своеобразным индикатором эпохи становятся жанры журналистики и особенно телевизионные программы, создающие виртуальную повседневную реальность для их массового потребителя. Здесь ярко выявляется парадокс информационного общества. Программы создаются людьми, имеющими определенный профессиональный уровень, работниками-интеллектуалами, но продаются в расчете на неразвитого в духовном отношении потребителя. Профессионализм в таком случае не в том, чтобы создать «высокие смыслы», а, наоборот, максимально точно уловить потребности потребителя. Главное при их производстве – рейтинг популярности. Чем выше этот рейтинг, тем больше средств получает производитель, что и определяет его ориентацию на интересы массового потребителя. Репрезентативны в плане постановки связанных с этим парадоксом проблем романы Бена Элтона (г.р. 1959). Его творческая жизнь тесно связана с индустрией телевизионных развлечений[56], он стал и автором более чем десяти романов,[57] в каждом из которых отчетливо прослеживаются определенные общественные тенденции. Бен Элтон не относится к безоговорочно признанным мэтрам постмодернизма, как М. Брэдбери и Д. Барнс, однако его романы не только обнаруживают профессиональный опыт сценариста, но и дают художественно убедительный образ общества.

В романе Б. Элтона «Смерть за стеклом» (Dead Famous, 2001) рассказывается о съемках реалити-шоу. В Великобритании первое из них получило название «Большой брат». Если сама программа была рассчитана на примитивные, неразвитые в интеллектуальном отношении умы, то ее название ориентировано и на тех, кто способен оценить отсылку к знаменитой дистопии Д. Оруэлла «1984». В ракурсе такой отсылки авторы программы напоминали о постоянной слежке с помощью видеокамер за каждым жителем вымышленной Оруэллом страны. Эта слежка подчеркивала абсолютную несвободу личности, ее фактическое рабство в государстве, названном тоталитарным. Пафос произведения Оруэлла – в неприятии такого рода государственной политики – разделялся в послевоенные годы всеми читателями его романа. Тем очевиднее радикальный перелом в общественном сознании конца XX века, когда реа-

лити-шоу завоевывают все большую аудиторию, подчиняющуюся невозможному еще недавно стремлению ежеминутно наблюдать обыденную жизнь себе подобных. Такие аудитории есть не только в Великобритании, но и в любой другой стране, в том числе в России, где первое такого рода шоу получило название «За стеклом» (определившее версию заглавия для русского переводчика произведения Элтона)[58].

По сценарию шоу «Под домашним арестом», о котором идет речь в романе, десять человек проводят десять недель в пространстве изолированного дома. Каждую неделю зрители с помощью электронного голосования выбирают одного, наименее понравившегося участника, и тот покидает дом. Побеждает единственный оставшийся, вызвавший наибольшую симпатию у зрителей. Роман построен как детектив, использующий возможности замкнутого пространства и соответственно ограниченного количества подозреваемых, так называемый герметичный. В доме, где все действия каждого участника ежесекундно фиксируются камерами и тем самым достигается абсолютная «непроницаемость извне» предлагаемого зрелища, совершается убийство, за которым тысячи зрителей наблюдают в прямом эфире. Погибает одна из участниц, и обстоятельства преступления таковы, что убийцу невозможно определить по записям видеокамер: он входит в помещение, закрывшись большим полотенцем, наносит удары ножом и успевает покинуть место действия, пока наблюдатели – и телевизионщики, и зрители – пытаются осознать суть происходящего. Таким образом, полиция должна выбрать подозреваемого только из тех лиц, которые находятся в доме. Процесс раскрытия преступления и становится основой сюжета романа. Каким образом кто-то совершил преступление в замкнутом пространстве, где каждый дюйм прослушивался и просматривался телекамерами? В романе используется многоуровневая рамочная конструкция – текст происходящего в доме находится внутри текста действия съемочной группы, в свою очередь находящейся внутри текста действия романа – раскрытия преступления. Использование такой конструкции характерно для постмодернистского произведения, так как обеспечивает высокую степень условности и тем самым отражает представление о невозможности репрезентации подлинной реальности.

Жанровое определение шоу – «реалити» в буквальном смысле означает, что в прямом эфире «идет жизнь» определенной социальной группы – своего рода социологический эксперимент. При этом существует два социальных пространства, которые по закону жанра являются самостоятельными, спонтанно развивающимися. Первое – группа тех, кто

«за стеклом». Второе – воспринимающая сторона, зрители. На самом деле оба подвержены воздействию манипуляций создателей программы. Реалити-шоу оказывается сконструированной реальностью, где конструкция лишь имитирует настоящий эксперимент. Тридцать видеокамер и сорок микрофонов, установленных в специально оборудованном для жизни десяти человек обоего пола помещении, создают у зрителей ощущение объективной достоверности происходящего. Программа так и называется «реалити». Жажда достоверности, потребность в получении объективной информации определяет выбор зрителем именно этой программы. В то же время отбор материала все-таки производится. Целая команда операторов, режиссеров и, главное, воля продюсера (того, кто вложил деньги и желает получить максимум прибыли) компонуют отснятые фрагменты, ракурсы, детали в единое целое, которое не является копией событий, а является их симулякром. Механизм производства «псевдореализма» раскрывается во многих исследованиях. Д. Фиске, обращающийся к темам, связанным с телевизионной культурой, с постструктуралистских позиций, пишет: «Большая часть удовольствия от телевизионного реализма прибывает из ощущения всеведения… Смысл может только тогда произведен, когда «действительность», представление и идеология сливаются в последовательное, по видимости, естественное единство. Но семиотическая или культурная критика вскрывают противоречия в этом единстве и выставляют его «естественность» как идеологическую конструкцию»[59]. Он рассматривает медиасреду как некую кодирующую систему, представляющую собой, по сути, самостоятельную реальность. О сложной, почти оксюморонной природе того, что постулирует как реальность в качестве своей субстанциональной сущности реалити-шоу, пишет в статье «Проблема реальности в реальном шоу» Э. Шестакова[60]. Обратившийся к идеологии реалити-шоу культуролог С. Жуков также отмечает, что оно является «эрзац-продуктом» специализированных «высоких» областей культуры, не порождает собственных смыслов, а лишь имитирует явления специализированной культуры, пользуется ее формами, смыслами, профессиональными навыками, нередко пародируя их, редуцируя до уровня восприятия «малокультурного» потребителя»[61]. При этом, по его мнению, нельзя однозначно негативно оценивать это явление, так как оно «принимает на себя функции инструмента обеспечения первичной социализации личности»[62], которые были присущи традиционной обыденной культуре доиндустриального периода и в значительной степени утрачены в современном обществе. В социальной психологии есть представление о

том, что каждое общество с помощью своих средств массовой коммуникации строит свой миф, который и задает структуры построения коммуникативного пространства. Задачей его становится формирование единой картины мира, что и способствует единению нации. Однако надежды на осуществление такого рода функций выглядят неосуществимыми в контексте романа Элтона. Имитация реальности «за стеклом» представляет собой лишь систему знаков, которая является товаром. Только элементы, имеющие спрос, сочетаются в некое целое. «Это, в сущности, иллюзия, – говорит в романе о шоу его продюсер, Джеральдина Хеннесси. – Как все телевидение. Как кино. Передача создается монтажным способом… Мы не ученые. Мы делаем телешоу. Люди в жизни, как правило, скучны. Мы наделяем их интересными чертами»[63]. Кстати, на обложке романа помещены слова: «Реальность – это то, что мы вам покажем». «Наш моральный и профессиональный долг сделать для обеспечивающих нам зарплату зрителей классную телепередачу. Мы с вами не какие-нибудь антропологи. Отнюдь. Мы работаем в сфере развлечений. На тех же подмостках, что иллюзионисты, факиры, экстрасенсы и фокусники. Все те, кто занимается бизнесом, который мы называем шоу»[64]. О качестве данного медиапродукта говорят методы работы Джеральдины: «Она ворует из европейских и японских газетенок дешевые, затасканные идеи, перчит каплей клубного кислотного стиля и швыряет в морду среднему классу, выдавая за явления постмодернистской иронии»[65].

Реалити-шоу создает определенную социальную модель на условленное время и в условленном пространстве. Десять человек, отобранных для этой модели, имеют специальности, характерные для современной жизни. Роман начинается списком действующих лиц, что позволяет автору сразу «отослать» читателя к универсальному образу: весь мир – большое шоу. Первый в списке – актер. Аллюзия – «весь мир театр, и люди в нем актеры» – подчеркивает убогость разворачивающегося действа. Есть и другие сопоставления в том же духе, особенно иронический вопрос автора: «От Гомера до «Любопытного Тома» всего два с половиной тысячелетия. Славный путь, вы согласны?»

Остальных персонажей, представленных в списке, можно объединить в группы по характерным для общества потребления профессиям: торговля – торговый консультант, торговый менеджер – модельер и сюда же водитель грузовика, шоу-бизнес – воздушная гимнастка, подрабатывающая стриптизершей, и вышибала, медицина – врач-ординатор и, конечно же, психотерапевт и наконец бунтарь (со времен послевоенного

молодежного движения необходимая в социуме фигура) – анархист. В духе времени приводятся и знаки зодиака, указанные для каждого из действующих лиц. Только двое из десяти – врач и психотерапевт – связаны с интеллектуальной деятельностью, требующей определенного уровня образования.

В тексте романа появляется и герой, идейно близкий автору, инспектор, ведущий расследование. Он классический тип либерала, человек «классической нормы» (одна из тем романа связана с проблемой нормы человеческого поведения в эпоху политкорректности, полностью размывающей традиционное представление о правилах общежития).

Вновь вернемся к работе Д. Фиске: «Характеры в телевизионных программах не столько представляют индивидуальности, сколько являются кодированием идеологии, «воплощением идеологических ценностей»[66]. Герои – представители «социального центра», те, кто воплощает доминирующую идеологию, тогда как злодеи и жертвы – члены ненормативных или зависимых субкультур, которые воплощают доминирующую идеологию в минимальной степени и в образах злодеев могут воплотить противостоящие идеологии. Настойчивое повторение термина «идеология» заставляет предположить наличие определенной аксиологии телезрелищ.

Однако основное содержание романа составляет редуцирование ценностей, что и прослеживается на нескольких уровнях. Действие происходит не в полноценном Доме, а в его модели, чем подчеркивается, какой путь пройден массовым сознанием в последние десятилетия. Существенный элемент английского национального самосознания – приватность дома, воспринимаемого как крепость, защищающая права личности, нарушение которых абсолютно недопустимо, оказывается разрушенной, что означает десакрализацию ценностей традиционной культуры.

Для производителей шоу важно постоянное воспроизводство в нем событий, которые должны привлечь зрителей. Как и современные философы, под событием они понимают «любой телесно-жизненный акт», фактическая наличность которого самодостаточна. Между тем в классической европейской философии «событием могло быть названо не всякое происшествие, а лишь нечто значимое, наполненное глубоким потаенным смыслом, встроенное в некую телеологическую взаимосвязь (систему целей)»[67]. Один из теоретиков нарратологии, В. Шмид, напоминает, что «событие у Достоевского и Толстого заключается, например, во внутренней, ментальной перемене и воплощается в том когни-

тивном, душевном или нравственном «сдвиге», который обозначается такими понятиями, как «прозрение», «просветление» или «озарение»[68]. Такая «полноценная реалистическая событийность», по его мнению, редуцируется уже у Чехова, который не изображает ментальных событий, но проблематизирует их. Герои же Элтона вообще не способны думать. По мысли инспектора-интеллектуала, «ощущения – Modus operandi целого поколения. Не надо думать, не надо ни во что верить. Главное – ощущать»[69]. В романе подчеркивается: «Арестанты» ничего *не делали* – никогда. Но что раздражало еще сильнее – никогда ни о чем не размышляли. Отличительная черта человеческого существа – способность абстрактно мыслить – оказалась на службе у… пустоты»[70]. Персонажи романа оказываются неспособными создать даже ту иллюзию события, которая удовлетворила бы их работодателей. Телевизионщики представляют другую социальную группу, они люди с университетским образованием, творческие работники, интеллектуалы по роду деятельности. Но и их уделом остается пустота. Мастер сатирической детали, Элтон фиксирует краткую и безжалостную в оценке мизансцену из повседневной работы таких «интеллектуалов»: «Взрослые, образованные, квалифицированные люди сидели и ждали, когда молодая женщина опорожнит мочевой пузырь. А может быть, и кишечник. И чувствовали себя до невозможности глупо»[71] (напомним, постоянно работающие камеры установлены везде, в том числе и санитарных комнатах).

Во имя повышения рейтинга сам продюсер и совершает убийство. «Объяснение» преступления становится возможным благодаря игре реальностями нескольких уровней текста в тексте. Заявленная «герметичность» детектива предполагает логико-пространственную закономерность ситуации, описанную В. Рудневым как «типичную для английского детективного романа, когда ограниченное число персонажей собираются в одном месте (откуда вследствие природных явлений невозможно выбраться и куда больше никто не может попасть) и в этом месте совершается преступление. Здесь используется следующая логико-пространственная аксиома: поскольку истинно, что если А находится здесь, то невозможно, чтобы он находился в другом месте, и поскольку преступление совершено здесь, то, следовательно, один из персонажей, находящихся здесь, – преступник»[72]. Однако та реальность, которая демонстрируется на экране, не является адекватным воспроизведением реальности Дома. Та, в свою очередь, как бы множится в соответствии с восприятием каждого из участников. Вследствие этого герметичность

нарушается в буквальном смысле слова – убийца проникает в дом. Этот поступок не фиксируется тайно отключенной камерой, а минуты убийства заменяются заранее отснятым фрагментом. Если реальность – это то, что нам показывают, то в ней отсутствует то, что не хотят показывать. Стремление к прибыли заставляет здесь совершить убийство в духе «симулякренной» жизни. Само убийство кажется ненастоящим, виртуальным. Продюсер как убийца в прямом смысле слова становится не метафорой даже, а простейшей, но от этого не менее действенной аллегорией.

«Отражение социальных нравов и социальных обычаев становится одним из важнейших признаков хорошо написанного детектива начиная с «Лунного камня» У. Коллинза**.** Он создает традицию, в которой отражение элементов обыденного, повседневного мира не только потенциально существенно для раскрытия преступлений. Жанр фиксирует изменения в государстве как сейсмограф», – отмечает Л.О. Соберг[73].

Сейсмограф в данном случае обращен не только к производителям, но и к потребителям медиатовара. Автор последовательно по ходу действия чередует крупные планы, связанные с обитателями Дома, с общими планами внимающей толпы. При встрече Лейлы, первой покинувшей Дом, «толпа обезумела. Буквально потеряла рассудок. Фанаты передачи улюлюкали, гоготали, размахивали самодельными плакатами. Хотя для таких страстей не было ни малейшего повода, кроме присутствия телекамер и прочно установившегося стереотипа поведения молодежи перед объективом»[74]. Так автор вводит читателя в мир «media fandom» (термин заимствован у Г. Дженкинса, подробно исследовавшего этот феномен)[75]. И продолжает, комментируя очередное изгнание участника: «…как плебс былых времен, мы поднимаем и опускаем пальцы, чтобы аплодировать победителю или приговорить побежденного… посредством телефонного голосования»[76]. Один из создателей шоу пытается оправдать свои действия, возлагая вину на толпу: «Зрители еще хуже, чем мы. Нам, по крайней мере, платят за то, что мы кого-то обманываем. А зрители смотрят ради потехи. Понимают, что перед нами муравьи, которых сжигают под лупой. Но не возражают, чтобы мы тыкали в них булавками, пока они еще шевелятся…это не кокон, а окопы, которые со всех сторон окружают враги»[77].

Убийство оправдало себя как рекламная акция: сюжет убийства в прямом эфире предлагался подписчикам, и его скачали десятки тысяч раз. Финансовый успех зрелища находится в прямой зависимости от количества вовлеченных в него. Вместо чувства сострадания остается

лишь омерзительное любопытство: «Скандал сделался достоянием всей планеты. Убийство обсуждалось в пабах, конторах, в школах, за миской лапши в токийском ресторане, в турецких банях Стамбула»[78]

Инспектор был уверен, что до конца жизни не сумеет понять, как среди живых существ одной породы могут быть и Иисус Христос, и те, кто получает удовольствие от видеозаписи убийства молодой женщины. Он предположил, что во всем существовал некий мессианский смысл, но это не помогало ни понять, ни принять ситуацию.

Роман Б. Элтона одновременно имеет сложную конструкцию, основанную на игровом сочетании реальностей нескольких взаимозависимых текстов, и весьма прозрачную идею. Пластичность и постоянное изменение действительности, делающей невозможным подлинность знания, уже не вызывает у него тех положительных эмоций, которые были характерны на рубеже 70–80-х, в период рассвета постмодерна. Более того, он сатирически изображает общество, культивирующее такое отношение и к реальности, и к знанию о ней.

Написанный им через шесть лет роман «Слепая вера» (Blind Faith, 2007), явно отсылающий к оруэлловскому «1984», экстраполирует тенденцию превращения социума в гигантское реалити-шоу в будущем. Каким оно будет, по мнению автора, хорошо характеризует название рецензии на эту книгу: «Элтон видит глупое будущее» (stupid future).

Примечания

[1] Термин «информационное общество» был введен К. Коямой в 1969 году.

[2] Baudrillard J. In the Shadow of the Silent Majorities, or, The End of the Social and Other Essays. – New York, 1983. – P. 95.

[3] Уэбстер Ф. Теории информационного общества. – М., 2004. – С. 28–29.

[4] Руднев В.П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. – М., 2000. – С. 185.

[5] Barnes J. England, England. – L.: Picador, 1999. – 266 p. Здесь и далее ссылки на это издание.

[6] Исследования, посвященные Барнсу в России: Петросова Е.Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акройд): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2005. – 146 с.; Васильева А.В. Фикциональная дискурсивность сюжетосложения в романе Джулиана Барнса «Как все было»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Н. Новгород, 2006. – 218 с.; Гребенчук Я.С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 – Воронеж, 2008. – 141 с.;

Радченко Д.А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2008. – 181 с. Тема рецепции исторического прошлого в произведениях Барнса получила освещение в диссертационных исследованиях Муратовой Я.Ю. Мифопоэтика в современном английском романе: Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулз: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. – М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 1999. – 240 с.; Колодинской Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография: Г. Свифт, Дж. Барнс: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2004. – 139 с., а также на круглом столе «Феномен Джулиана Барнса» в журнале «Иностранная литература». – 2002, № 7 (статьи Е. Тарасовой, М. Табака, Д. Бондарчука, С. Фрумкина, М. Горбачева, А. Романова); в предисловии М. Визель. История подлинности в 5 главах // Джулиан Барнс. Англия, Англия: Роман / пер. с англ. С. Силаковой. – М.: АСТ, 2000. – 350 с.

[7] Романы Д. Барнса: Metroland (1980), Before She Met Me (1982), Flaubert's Parrot (1984), Staring at the Sun (1986), A History of the World in 10½ Chapters (1989), Talking is Over (1991), The Porcupine (1992), England, England (1998), Love, etc. (2000), Arthur & George (2005), Nothing to Be Frightened Of (2008), The Sense of an Ending (2011) и под псевдонимом Дэн Кавана Duffy (1980), Fiddle City (1981), Putting the Boot In (1985), Going to the Dogs (1987).

[8] Nunning V. The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes "England, England". – Ong Sor Fern. The Straits Times Interactive. 1998, 24 october. – P. 28.

[9] Месянжинова А.В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс): автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2010. – 24 с.

[10] Baudrillard J. Simulacres et simulation. – Paris: Galilee, 1981. – 235 p.

[11] Baudrillard J. "The Precession of Simulacra." A Postmodern Reader / eds. J. Natoli, L. Hutcheon. – Albany, 1993. – P. 347.

[12] Guignery V. The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism. Basingstoke: Palgrave, 2006. – 176 p.

[13] Здесь и далее ссылки на перевод С. Силаковой по изданию: Барнс Д. Англия, Англия / пер. С. Силакова. – М., 2005. – С. 73.

[14] Виоле-ле-Дюк, Эжен Эманюэль (Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel) (1814–1879), французский историк искусств, реставратор и зодчий, один из лидеров романтического историзма. По планам Виолле-ле-Дюка в 1840–1870-е годы реставрировались аббатство Сен-Дени, соборы Нотр-Дам в Париже (совместно с архитектором Ж.-Б. Лассю), Амьене и Клермон-Ферране, крепостные стены и собор Сен-Назер в Каркасоне, церкви Сен-Сернен в Тулузе, Сент-Мадлен в Везле, замок Пьерфон, собор в Лозанне и многие другие здания. Виоле-Ле-Дюк часто домысливал формы и конструкции без достаточных на то оснований, но

итогом его работ стала впечатляющая сумма археологических знаний, оказавшая влияние на неоготику.

[15] Барнс Д. Англия, Англия / пер. С. Силакова. – М.: АСТ, 2005. – С. 72.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 73.

[18] Там же.

[19] Barnes, J. Letters from London. 1995. Цит. по: Барнс Дж. Письма из Лондона / пер. Л. Данилкина. – М., АСТ, 2007. – 444 с.

[20] Там же. С. 6.

[21] Там же. С. 65.

[22] Там же. С. 205.

[23] Там же. С. 209.

[24] С лондонскими кофейнями, центрами распространения новостей в Англии XVII века, возможно, связано и название данной книги Барнса: Newsletters – новостные листки, издававшиеся владельцами кофеен. Пример излюбленных постмодернистами отсылок.

[25] Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – М., 1988. – С. 451.

[26] Барнс Д. Англия, Англия. – С. 41–42.

[27] Там же. С. 73.

[28] Там же.

[29] Там же. С. 241.

[30] Там же. С. 187.

[31] Там же. С. 53.

[32] Baudrillard J. “The Precession of Simulacra.” A Postmodern Reader. – P. 347.

[33] Барнс Д. Англия, Англия. – С. 91.

[34] Там же. С. 50.

[35] Барнс Д. Письма из Лондона. – С. 239.

[36] Барнс Д. Англия, Англия. – С. 64.

[37] Цит. по: The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes “England, England”. – Ong Sor Fern. The Straits Times Interactive. 1998, 24 october. – P. 8.

[38] Дебор Г.Д. Общество спектакля. / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М., 2000. – С. 152.

[39] Барнс Д. Англия, Англия. – С. 202

[40] Дебор Г. Указ. соч. – С. 158.

[41] Барнс Д. Письма из Лондона. – С. 25.

[42] Там же. С. 327.

[43] Там же. С. 328.

[44] Там же. С. 142.

[45] Там же. С. 132.

[46] Там же. С. 133.

[47] Дебор Г. Указ. соч. – С. 3.

[48] Барт Р. Структурализм как деятельность// Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 1989. – С. 259.

[49] Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 216.

[50] Интерес не утрачивается по сей день. Характерным примером является диссертационное исследование Осиповой Н. «Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса и «Пенденнис» У. Теккерея – два варианта воспитательного романа», где выделяются четыре мифологемы, к которым восходит роман: инициации (мотив испытания), утерянного рая (мотив утраты иллюзий), блудного сына и поисков чаши святого Грааля (мотив душевных исканий и сомнений). Исследуемый тип романа определяется как воплощение «динамического образа личности, входящей в социальный мир и обретающей в нем свое место». Осипова Н.В. «Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса и «Пенденнис» У.Теккерея – два варианта воспитательного романа»: Опыт типологического сопоставления: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Балашов, 2001. – 171 с.

[51] Барнс Д. Англия, Англия. – С. 11.

[52] Там же. С. 11–12.

[53] Там же. С. 311.

[54] Fiske J. Television Culture. Routledge. – London, 1987. – 348 p.

[55] Ibid.

[56] Бен Элтон – автор комедийных сериалов, в том числе знаменитого «Мистера Бина», либреттист успешных мюзиклов. Его фильмография включает в себя 43 фильма, где он выступает как сценарист, режиссер, актер, продюсер.

[57] Романы Б.Элтона: Stark (1989); Gridlock (1991); This Other Eden (1993) (в русском переводе «Второй Эдем»); Popcorn (1996) (« Попкорн»); Blast from the Past (1998) («Звонок из прошлого»); Inconceivable (1999) («Всё возможно, детка»); Dead Famous (2001) («Смерть за стеклом»); High Society (2002) («Светская дурь»); Past Mortem (2004) («До последнего звонка»); The First Casualty (2005) («Первая жертва»); Chart Throb (2006); Blind Faith (2007) («Слепая вера»); Meltdown (2009).

[58] Здесь и далее ссылки на перевод А. Соколова по изданию: Элтон Б. Смерть за стеклом. – М.: Иностранка, 2008. – 447 с.

[59] Fiske J. Television Culture. Routledge. – London. 1987.

[60] Шестакова Э. Проблема реальности в реальном шоу // РЕЛГА (электронный журнал). 2011. – № 1.

[61] Жуков С.Г. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – С. 15.

[62] Там же.

[63] Элтон Б. Смерть за стеклом. – С. 48.

[64] Там же. С. 106.

[65] Там же. С. 52.

[66] Fiske J. Television Culture. Routledge. – London. 1987. – C. 15.
[67] Малахов В. Постмодернизм в философии // http://files.school-collection.edu.ru/
[68] Шмид В. Нарратология. – М., 2003. – С. 10.
[69] Элтон Б. Смерть за стеклом. – С. 45.
[70] Там же. С. 110.
[71] Там же. С. 247.
[72] Руднев В.П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. – М., 2000. – С. 104.
[73] Sauerberg L.O. Intercultural Voices in Contemporary British Literature: The Implosion of Empire. New York. 2001. – P. 162.
[74] Элтон Б. Смерть за стеклом. – С. 145.
[75] Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture. Routledge. New York. 1992. – С. 1–2.
[76] Ibid. P. 323.
[77] Ibid. P. 212–213.
[78] Ibid. P. 44.

2.4
МОДЕЛИ БЫТИЯ В РОМАНАХ У. БОЙДА

В традиционной социологической трактовке «объективность социальной реальности определяется наличием осознанных определенных законов, существованием ее массива, созданного предшествующими поколениями, где человек должен выбрать соответствующие роли и действовать в пределах этих законов. При этом диалектика в том, что реальность является продуктом человеческой деятельности предшествующего поколения и человек является ее продуктом»[1]. Подвижность социальной реальности осознается в эпоху постмодернизма как в том смысле, что она не является сколько-нибудь устойчивой константой в пределах одной человеческой жизни или хотя бы в период юношеского становления личности в силу постоянной возможности радикальных изменений (войны, революции), так и в другом: многообразие сфер одновременно существующих реальностей. В этой ситуации, по мнению П. Бергера и Т. Лукмана, как уже отмечалось ранее, на первом плане оказывается реальность повседневной жизни, которая «организуется вокруг «здесь» моего тела и «сейчас» моего настоящего времени. Это

«здесь-и-сейчас» – «фокус моего внимания к реальности повседневной жизни». В том, как это «здесь-и-сейчас» дано мне в повседневной жизни, заключается realissimum моего сознания»[2]. Герой, пытающийся разместить «реальнейшее своего сознания» в мире, состоящем из множества реальностей, определяет специфику современного социального романа.

Характерный пример тому – произведения Уильяма Бойда (р. 1952)[3], еще одного блестящего «хамелеона английской словесности»[4], уже в 1983 году объявленного журналом «Гранта» одним из лучших писателей своего времени. У. Бойд в большей части своих произведений стремится показать характер в социальном контексте, в том числе и в «спокойные», и в кризисные моменты истории. В первом романе «Хороший человек в Африке» (A Good Man in Africa, 1981) он представляет историю молодого британского дипломата и показывает как противоречия политической деятельности британцев в колониальной стране, так и дисгармонию их души. «Бремя белого человека» оборачивается высокомерием, напыщенностью. В «Войне мороженого» (An Ice-Cream War, 1982) он впервые в своем творчестве обращается к событиям Первой мировой войны, которую здесь и далее на протяжении всего творчества рассматривает как «критическую точку» истории Англии, Европы, мира. В названном романе автор частную историю двух своих героев помещает в контекст военных столкновений немецких и английских войск в Восточной Африке. Африканский континент как место действия, где противопоставляются упорядоченной Европе «бешеная энергия и неистовая суета, беспощадное торжество плоти и то, как безжалостно Африка может сломать человека»,[5] становится повторяющимся в творчестве Бойда. В какой-то степени неизменный интерес к Африке объясняется тем, что сам автор родился в Гане, где жили тогда его родители, шотландцы. Таким образом, в детстве писатель оказался погруженным в атмосферу африканского континента и впоследствии демонстрировал устойчивый интерес к темам, связанным с ним. Социальная сатира первых романов Бойда имеет некоторую соотнесенность с проблематикой Грэма Грина и достаточно отчетливую связь с манерой Ивлина Во, однако уже в этих произведениях обнаруживается оригинальный автор, обладающий собственным стилем и определенной идеологией. Несомненно, имеет значение для понимания его творчества тот факт, что с 1981 по 1983 гг. Бойд работал для «левого» еженедельного политического журнала «Нью Стэйтсмен», который «был своеобразным учебным полигоном для поколения 70-х – начала 80-х: Д. Барнса,

К. Рейна, Д. Фентона, К. Джеймса, М. Эмиса»[6]. «Африканское» начало романов У. Бойда, возможно, определяет понимание им «английскости», воспринятой как бы со стороны (так же, как воспринимает со стороны свою страну Барнс, когда пишет для «Нью-Йоркера»). Модели «повседневной реальности», представленные в его романах, имеют отчетливо выраженную национальную и конкретно-историческую окраску.

Особого внимания здесь заслуживает «Браззавиль-Бич» (Brazzaville Beach, 1990). Сюжет романа связан с этапами жизненного пути главной героини, Хоуп Клиавотер (имя Hope Clearwater нарочито говорящее. Хоуп означает «надежда», а Клиавотер – «чистая вода»). Это молодая женщина, имеющая высшее образование и ученую степень в биологии. Она занималась изысканиями в области ботаники в Англии, была замужем за известным и талантливым математиком, покончившим с собой из-за нестабильности психического состояния, потом нашла работу в одной из африканских стран, пережила там целый ряд приключений и осталась жить «на краю Африки», на Браззавиль-Бич. Имеет значение время действия, которое относится все к тому же десятилетию шестидесятых (начало действия 1964 год, описываемая война – 1968 год).

В соответствии с образованием, ученой степенью и незаурядными способностями Хоуп могла бы найти свое место в устойчивой для 60-х годов социальной модели бытия либерального интеллектуала, что она и пытается сделать в начале своей деятельности как ученый. В этой модели ей необходим спутник жизни, и она выбирает его, полагаясь одновременно на некий сконструированный заранее образ и свою интуицию. Она ждет своего избранника достаточно долгое время, вплоть до момента, когда она впервые увидела математика Клиавотера и «чутье настойчиво подсказало ей, что этот мужчина ей предназначен»[7]. Семейная жизнь Клиавотеров не удалась, хотя оба они обнаруживают способность к компромиссу, стремление разобраться в проблемах. Хоуп долгое время вообще воспринимает свою роль как служение таланту мужа.

Высокий уровень образованности героев позволяет автору использовать в повествовании научные дискурсы, что заставило критику назвать роман интеллектуальным[8]. Первым из них появляется в тексте романа дискурс этологии[9]. Название диссертации Хоуп «Доминирование и территория – отношения между особями и структура сообщества» прямо соотносится с новыми попытками биологов объяснить человеческий социум, исходя из особенностей социума животных.

Расставшись с мужем и пережив последующее его самоубийство, Хоуп отправляется в Африку и приступает к работе в исследовательском центре Гроссо Арборе, расположенном в африканских джунглях. Героине приходится адаптироваться к похожей на первую (жизнь ученых-подвижников), но все же заметно отличающейся социальной модели. Центром руководит маститый ученый Маллабар, сделавший себе имя на изучении жизни колонии приматов. Он вместе со своими сотрудниками наблюдает за этими животными уже не одно десятилетие. В одной из записей Хоуп мы обнаруживаем цитату из учебника, в которой говорится о том, что шимпанзе – ближайшие родственники людей: «молекулярный состав нуклеиновых кислот ДНК для шимпанзе и человека составляют 1,5–2 %». «С позиций систематики это означает, что люди и шимпанзе – ближайшие родственники и, строго говоря, классификацию следовало бы пересмотреть»[10]. Колонии приматов представляют особый мир, который также можно рассматривать как социум (в романе очевидны отсылки к особенно часто цитируемым в 50–60-е гг. работам о первобытных племенах). Основные признаки этого мира тщательно изучаются не только героями, но и самим автором произведения. Он последовательно описывает привычки животных, правила их общежития, в конечном счете создает некую модель мира приматов. Суть концепции Маллабара отражает название его работы: «Мирные приматы». Им последовательно использовался принцип наблюдения в естественной среде, когда присутствие человека должно быть естественным для животного, иначе говоря, наблюдатель сам становится частью среды. Жизнеописания отдельных особей велись годами, что в итоге составило огромное количество систематизированных наблюдений. «Никогда за всю историю науки ни одно сообщество животных не было изучено столь подробным и исчерпывающим образом»[11]. Почти четверть века наблюдений Маллабара и его сотрудников – апофеоз эмпирического метода, но он же в том числе и развенчан.

Читатель обнаруживает, что если один ученый – Маллабар – в результате наблюдений описывает мир приматов как идеал мирного сосуществования, то другой – Хоуп – обнаруживает в них каннибальские наклонности (приматы поедают друг друга) и описывает этот же мир как деструктивный. Следовательно, одна и та же реальность отражается в двух принципиально разных описаниях ее, причем каждый автор описания уверен только в своей правоте, отсекая в своем сознании все детали наблюдений, которые не подходят под его версию. Автор же романа не стремится быть до конца сторонним наблюдателем. Он рисует Мал-

лабара, испытывая явную неприязнь к ученому буржуа, который имеет «вид устрашающе положительный»: «его лицо излучает искренность, цельность, целеустремленность – целый набор великих абстрактных понятий» («face that seemed to emanate all manner of potent abstract nouns: sincerity, integraty, single-mindedness»)[12]. Однако слишком заметно, что внешнее подвижничество исследователя, живущего много лет в тяжелых полевых условиях, ни на миг не отвлекающегося от своего труда, внутренне мотивировано заботой о грантах, изданиях, своем имени, респектабельности, что заставляет его приукрашивать, подгонять результаты. Книги Маллабара получают признание у массового читателя – коммерческий успех сопутствует научному. В связи с грантами появляется уже знакомый мотив недопустимости компромисса «чистой науки» и власти. В данном случае речь идет о поддержке проекта Маллабара федеральным правительством неназванной африканской страны, в которой располагается Гроссо Арборе. То же правительство стремится утопить в потоках крови оппозиционные ему группировки. Имя ученого начинает ассоциироваться с определенным политическим режимом, хотя мировое научное сообщество практически не замечает этого из-за растущей популярности в 60-е идеи толерантности, которая в данном случае скорее может быть названа равнодушием.

Изображение бытия приматов позволяет автору поднять одну из самых важных для британского автора этого периода тем. Фашизм как страсть получения власти с помощью насилия – общечеловеческое, родовое, генетически присущее человеку начало. Генетическое предрасположение человека к насилию над себе подобными мотивировано тем, что обезьяны едят мясо, способны убивать (вспомним совпадение ДНК). «Люди, к своему удивлению выяснили, что шимпанзе любят мясо, ради него охотятся и убивают»[13]. «Это делало шимпанзе не такими милыми, но куда более близкими человеку (It made them less lovable, less gentle, perhaps, but more human)»[14]. В романе плотоядность шимпанзе открыта уже Маллабаром. Однако Хоуп делает куда более страшное открытие – они едят себе подобных, друг друга, а вот это уже полностью разрушает концепцию мирных приматов. «Примат от природы добр» – теория, не выдерживающая испытания наблюдениями. Это лишь прекраснодушная мечта, отвечающая чаяниям образованного человечества. Один из критиков вспоминает по этому поводу «знаменитое описание Теннисоном природы как «окровавленных зуба и когтя»[15] (“Tennyson's famous description of Nature as "red in tooth and claw.")[16] Англичане назвали шимпанзе «The Mockman», человек-дразнилка. «The Mockman`s» территория

и их социальная структура представляют собой повторяющийся в истории образец взаимодействия людей, генетически склонных к насилию, жестокости, «взаимопоеданию». Приставка «Mock» (поддельный, притворный, мнимый, пародийный), кстати, широко используемая и британцами-литературоведами в самых разнообразных теоретических сферах, здесь обозначает не столько пародирующую человека обезьяну, сколько современного человека, пародирующего того идеального субъекта, каким он мог бы быть в оптимистичном Проекте Просвещения. Обращение к теории «естественного человека» уже было намечено У. Бойдом в предшествующем романе «Новые исповеди» (The New Confessions, 1987), в текст которого, как ясно уже из названия, вплетается «Исповедь» Ж-Ж. Руссо, что говорит о пристальном интересе автора к этой проблеме.

Естественный человек мог бы раскрыть свои лучшие качества, приписываемые ему французским философом, в еще одной модели социума, в которую вынужденно погружается Хоуп: в жизни народа маленькой, почти первобытной африканской страны. Ее обитатели обладают своей культурой, но и они не способны к стабильному мирному сосуществованию. Вымышленная страна, где происходит действие романа, имеет историю, характерную для большинства настоящих африканских государств. Пришедшие относительно недавно к власти политические силы могут потерять свое превосходство в силу активных, в том числе и военных, действий оппозиции. Ни та, ни другая сторона не вызывают особенного пристрастия читателя в силу не столько невнятно сформулированных позиций, сколько их принципиальной неразличимости. В конечном счете все эти люди убивают друг друга ради амбиций тех, кто не появляется на страницах романах и для самих участников боевых действий значит очень мало. Исход зависит от того, сколько оружия сверхцивилизационного уровня добудет та или иная сторона и сможет ли с ней обращаться. Фоном служит тема всеобщей коррумпированности. Все эти люди не имеют выраженного идеала, их общественное сознание крайне неразвито. Может быть, это происходит потому, что человек в принципе не может выстроить идеальную организацию общества. Таков вывод, который напрашивается при анализе «африканских» эпизодов романа. Героиня попадает в плен к одной из враждующих политических групп, и ее наблюдения (как за приматами), ее африканский дискурс приводит читателя к этому выводу, который мы обозначим как промежуточный.

В романе автор сопоставляет статичные и динамичные модели социального бытия. Какие из них позитивны на самом деле – один из принципиальных, основных вопросов социологии в конце XX века.

Статичных моделей в романе несколько. Хоуп познакомилась с семьей брата мужа, добродушного фармацевта, живущего с женой, двумя сыновьями и матерью. Уик-энд, проведенный с ними, запомнился молодой женщине только бесконечной едой и столь же бесконечными телевизионными программами. Автор дает замечательное по точности определение этой модели «бывания»: bland suburban mulch (мягкая окраинная мульча, в цитируемом здесь переводе «тонкий окраинный полукультурный слой»)[17].

Очень близка к этому типу несколькими штрихами намеченная жизнь родителей Хоуп и семьи ее сестры. Это отчетливо выраженное буржуазное существование, стабильное, с определенным достатком, респектабельное, в рамках приличия, представляет собой образец сочетания дискурсов собственности и инструкции. Как «сумма повторяющихся образцов взаимодействий» этот тип социальной структуры является существенным элементом реальности повседневной жизни англичан. Такая реальность «приобретает свою массивность в процессе передачи новым поколениям»[18]. Эта модель однозначно отвергается героиней и самим автором, который в сюжетной ситуации встречи семей родителей Хоуп и ее ближайших родственников показывает, что они не сумели создать такой образ жизни, который был бы комфортен для каждого из них одновременно,

Смысловым центром статичной модели является дом. Традиционно принято связывать осознание защищающих функций дома в английском менталитете с викторианской эпохой: «Викторианцы настаивали на разделении между приватным и общественным пространствами и морализировали его в гендерном смысле. Дом стал местом, которому принадлежали женщины, в идеале был комфортной защитой тому, что определялось как «частная жизнь». Только в этом смысле дом был даже защитой от истории – если мы думаем об истории как поступках общественных людей»[19].

В романе довольно много страниц посвящено частной жизни героини. Подробно описаны дома, где живет Хоуп: ее пристанище на Браззавиль-Бич, где начинается роман, ее квартира в Англии, в которой она живет до замужества, ее английский дом с Клиавотером, ее временный дом в сельской местности, ее хижина в Гроссо Арборе, ее номер в гостинице и т. д. В каждое жилище она привносит частицу себя, подбирая

вещи, детали своего быта. Ее обиталища всегда глубоко индивидуальны в соответствии с английской традицией. Даже жилище (hut) в африканском поселении ученых, странное сооружение с брезентовыми стенами и крышей из гофрированного железа, напоминает палатку то ли бойскаутов, то ли вечно странствующих англичан. Дом на острове, где Хоуп проводит всего несколько недель с мужем, – «очень английский» низкий одноэтажный коттедж с толстыми стенами, глубоко утопленными окнами, с функциональной и простой обстановкой. В крошечном эпизоде визита к подруге воссоздается кусочек диккенсовского идеального образа жизни – коттедж, поленья в камине, горячая пища, красное вино, мягкие кресла, дружеская беседа. Хоуп каждый раз создает свой собственный мир, который призван защитить ее от мира окружающего, даже если речь идет о временном и опасном пристанище в эпизоде плена. Однако целостность этого мира каждый раз имеет сугубо временный характер. Может ли быть целостность на час, на день? Благодаря образу дома устойчивым в романе становится мотив ограниченности во времени любой стабильности, т. е. крайней неустойчивости человеческого существования в целом.

Дополнительным средством, высвечивающим ощущение нестабильности, становится напоминание о мире старинной Англии: усадьбах, живых изгородях, возраст которых измеряется столетиями, вкусе куманики. Древность Англии, архитектуры, ландшафтов – все это сложившиеся системы, традиционно веками тщательно сохраняемые. Первая работа Хоуп – исследование старинного имения на юге Дорсета в прибрежном районе. Историк, археолог и географ изучили историю ландшафта, после их исследований потребовался эколог для определения возраста лесных массивов и живых изгородей. Хоуп занимается этим делом и испытывает удовольствие от самого проникновения в «систему» старой Англии и ее природы. Мастер детали, Бойд, описывает сам процесс определения возраста изгороди (из сопоставления с возрастом одного из растений, куманики) как чувственное наслаждение. Разворачивающийся в контексте романа ряд подробностей такого же свойства является стимулом к узнаванию некоего намека в романе на мифологическую модель, где человек становится полноценной частью природы, дающей ему чувство защищенности. «Укромные тропинки в лесу нравились мне больше просторов саванны: мне лучше быть защищенной, нежели открытой для глаз. Мне была приятна близость растений, то, как кусты и ветви деревьев задевали меня при ходьбе, как затхло пахли гниющие листья, как лился процеженный через листву, мягкий, рассе-

янный свет»[20]. Кстати, и эта модель имеет детали, отсылающие к научному знанию. Например, Хоуп видит ветви фигового дерева и думает о нем: «Ficus mucosae». Раздумывая о том, как строить семейную жизнь, она вспоминает о птицах, живущих на Галапагосских островах. Сама по себе отсылка к этим островам, так тесно связанным с теорией Дарвина, одна из множества повышающих интеллектуальную насыщенность текста. Читатель обнаруживает в одном фрагменте сразу три модели, привносящие в существование птиц моральные категории человека. Так, альбатросы находят себе пару на всю жизнь и никогда не изменяют раз сделанному выбору. Ночная цапля выводит трех птенцов и ждет, когда самый сильный уничтожит слабых. Чайки всегда дерутся, отбирая друг у друга корм[21].

Динамичные модели бытия получают более сложное воплощение в романе. Бойд включает в текст рассуждения в излюбленном стиле своего времени – философско-естественнонаучной эссеистики. Они частично выделены графически и предлагают современный математический дискурс: «Zero-sum Game»[22] (Игра с нулевой суммой, о теории игр), «Noise or Signal»[23] («Сигнал или шум», о том, что видимый мир фиксируется и познается, т. к. глаз выделяет инвариантные характеристики: но шум подводит к теории турбулентности), «The margin of error»[24] («Допустимые пределы погрешности», о теории «малых возмущений», или о мелочах, которые могут быть сверхважными), так называемом «For-want-of-a-nail syndrome» («Синдроме не-было гвоздя»: в кузнице не было гвоздя и битва проиграна), «Divergence syndromes»[25] («Дивергентный синдром», о том, что постоянные на всей области определения системы могут стать «финитными», что подводит к мысли о необходимости постоянно применять новые методы мышления), «The inverse cascade» («Обратный каскад», о том, что при турбулентности всегда есть передача энергии от малых завихрений обратно к большему) и так далее.

Формально эти рассуждения связаны с мужем Хоуп, математиком Джоном Клиавотерем, областью научных интересов которого была турбулентность. Он интересовался поиском оптимальной стратегии научного поиска. Зоны турбулентности – это зоны, где все случайно и непредсказуемо. «Можно ли выделить из шума сигналы? И если да, то сложатся ли они в систему? И что даст она для изучения других неупорядоченных систем во Вселенной?»[26], – спрашивает Джон. Классическая система познания мира состоит в обнаружении и фиксации инвариантных характеристик. Джона же увлекали, напротив, изменчивость,

системы неустойчивые, с разрывами, закономерности случайных происшествий – флуктуаций.

Соотношения мелкого и сверхважного сложны, а последствия малых возмущений могут быть необратимыми. Ранее в теории турбулентности завихрения изучались с помощью формул, отражающих каждое отдельное из них, пытаясь загнать их в систему. Теперь Джон изучает формы. «То, что вы считали постоянным, таковым не оказывается, то, что вы считали безусловно верным, утрачивает силу, это и есть дивергентный синдром. Следует попытаться объяснить их, *прибегнув к новым формам мышления*»[27].

Старая школа понимает турбулентность как передачу энергии от больших завихрений к меньшим, что называется «каскадное рассеивание энергии». Джон находит, что всегда есть обратный каскад: от малых завихрений – обратно к большим. Нестабильность не просто передается, дробясь, вниз по цепочке, она частично всегда возвращается обратно. В широком философском смысле эта ситуация может быть раскрыта в структуре мифа, для которой характерно сопричастие (партиципация по Л. Леви-Брюлю). Каждое действие, каждый объект сопричастны другим объектам и действиям. Леви-Стросс добавляет, что для мифологического мышления значим бриколаж (от франц. – отскок шара в бильярде), т. е. всеобщее взаимное отражение (в утонченном литературном варианте это и «Игра в бисер», и бесчисленные зеркальные отражения стиля модерн и модернизма).

Обращение к проблемам турбулентности необходимо автору, осмысляющему положение личности в современном мире, рассматривающему человеческую природу как социокультурную переменную и пытающемуся интерпретировать существование индивидуальной реальности с другими, вкрапленными в нее реальностями.

Ранний постмодерн 60-х говорит только об изменчивости (протеизме) как важнейшем качестве, о революционных (радикальных) изменениях как о необходимых. Но внутри синергетического подхода к миру постепенно все более актуализируется теория катастроф, волн, флуктуации, бриколажа. Любое действие отзывается неожиданно, так как волна не только дает импульс вперед, но и обязательно отзывается обратным движением.

Человек сам конструирует, задает себе модель бытия. Это означает, что единой ситуации, как следует из концепции К. Маркса, положения всех представителей социума в определенный момент в определенной формации не существует. Эта модель имеет индивидуальный характер и

связана с бифуркацией, т. е. с выбором пути эволюции, который и является случайным. (Бифуркация – две одинаковые системы спустя некоторое время оказываются в совершенно разных условиях.) Поведение отдельного человека и тем более социальных групп вызывает последствия, которые невозможно предугадать. В романе речь идет о 60-х, применительно к которым особенно потребовалось осознание последствий бунта, сопротивления среде. Тогдашние идеологи еще основывались на идее детерминированной логики социального движения, последующие события показали его непредсказуемость, «бифуркационность». Вследствие этого возникает художественно осваиваемая У. Бойдом ситуация недетерминированности результатов социального действия.

Исчезновение социального можно увидеть и в другом аспекте. В постмодерном мире «исчезают культурных скрепы, традиционно связывавшие индивидов в общественное целое. Индивиды превращаются в результате в изолированные социальные атомы»[28]. Эта ситуация представлена в постмодернизме тезисом «фрагментирование субъекта». Индивид теряет целостность, «самоидентичность»: в нем не следует пытаться выявить самость как тот стержень, вокруг которого нанизываются те или иные идентификации. Кирпичики, из которых он слагается, случайны; он подвержен «сборке» и «разборке» в зависимости от действующих в настоящий момент отношений власти. Масс-медиа превращают его в некое подобие поверхности – или, вернее, набор поверхностей, – на которую они могут наносить любые письмена»[29]. Герои романа Бойда все еще упорны в поиске своей индивидуальности, который для них означает обозначение своего места в социуме.

Вырванные из контекста «научные» фрагменты могут выглядеть как нарушающие целостность художественной ткани. Однако на самом деле они являются естественной частью поэтики, так как автору удается создать убедительные мотивировки их использования. Связанный только с родом деятельности Джона Клиавотера научный дискурс был бы не вполне убедителен как часть художественного целого. К тому же автор не предлагает глубокого психологического портрета этого героя, читатель может опираться только на мысли Хоуп по этому поводу, определенно весьма субъективные. Бойду удается найти решение. Основываясь на давней традиции культивирования творческой личности как артистичной, способной интуитивно проникать в глубь явления, он придает математику качества эстетически одаренной личности в чисто английском духе. В одном из эпизодов, связанных с деятельностью Хоуп в

Англии, она вместе с мужем оказывается в имении, где небольшая долина была превращена в озеро. Автор дает описание дороги к озеру, которая «обладала странным очарованием». Сначала она вела вдоль луговины сквозь буковую рощу по заросшей тропинке. Слева тек питающий озеро ручей. Сам ручей доставлял эстетическое удовольствие, так как образовывал цепь небольших прудов и каскадов. На подступах к озеру все еще закрытая деревьями тропа круто поворачивала, и внезапно открывался вид на «серебряный лоскут воды», а на противоположной стороне озера продуманно разбитая вязовая аллея уводила взор к дальнему, на вершине холма высокому розовому постаменту так никогда и не воздвигнутого памятника. В этом описании находит отражение английское представление о «picturesque». Однозначный перевод этого слова как «живописность» не отражает всех оттенков смыслов. Английскость живописности заложена в идее линии красоты, естественности и неожиданности поворота.

«Внезапность» открывающегося вида Джон описывает в тех выражениях, которые присущи описанию идеи «линии красоты» начиная с XVIII века: «Видишь, как умно! Когда ты думаешь, что уже у цели, то вынужден остановиться, свернуть с пути, сделать крюк, и вот – эврика! Ожидание, разочарование, и потом – двойной эффект, потому что ты на мгновение забыл, зачем шел»[30](«Now isn`t that clever. Just when you think you`re there, you havt to stop, turn, go round, and then: bingo! Expectation, frustration, and then double the effect because you`ve momentarily forgotten what you came to see»[31]).

Для англичанина такой ход мысли является важнейшей характеристикой. Синтез парадоксального мышления с его чуткостью к восприятию Красоты уже делает личность неординарной и воплощающей национальную идентичность. Кроме того, приведенные фразы объединяют теорию Джона с пониманием живописности. Но поиск человеком знания (Man's search for knowledge) приводит его к безумию. Здесь отсылка к восприятию гениальности в первые десятилетия века, когда безумие и гениальность рассматривались как две вещи не просто совместные, но практически единые.

Героиня «завидовала тайному знанию мужа и благоговела редкому дару». Она понимает, что специальные знания архитектора, историка, биолога можно получить, но мир и знания математика непостижимы без особого типа мышления (way of thinking). Проникновение в современный тип way of thinking, с нашей точки зрения, есть большая удача У. Бойда. Квинтэссенция этого типа заключается в словах «он был пле-

нен изменчивостью» («it was varience that fascinated him now»[32]). Они в романе относятся к ученому-математику, но и сама Хоуп пленена возможностями вариативности миросозерцания, что подтверждается лейтмотивом набегающей волны, сопровождающей ее рассказ от начала до конца. Не случайно и то, и другое возвращает читателя на берег океана и к самому названию Браззавиль-Бич. Сами идеи Джона даны в пересказе Хоуп, непрофессионала, что позволяет автору сделать собственно научный текст более доступным. Кроме того, Хоуп постоянно «прикладывает» их к своей обыденной жизни («прохаживаясь вдоль берега я вспоминаю все дивергентные синдромы в своей жизни и спрашиваю себя, где и когда нужно было прибегнуть к новым методам мышления»[33]; «Есть ли влияющий на сообщество обезьян «неучтенный фактор»[34] и т. д.).

В анонсе первого издания романа было удачно сказано, что «в книге, «упакованной» научными и математическими метафорами, Бойд исследует то, как люди создают, защищают, игнорируют или ниспровергают системы веры, которые управляют их жизнями». В статье «Гранта» 1983 года о лучших писателях года рассматриваемый здесь роман предлагается как явное наследие романа идей.

Действительно, вопросы о том, что есть знание о мире, каковы методы познания, возможна ли истина, являются смыслообразующими в романе, предполагая бытие и читателя в движении мысли, равнодушном к материальной стороне жизни. Эта форма явно противопоставлена буржуазности в смысле статичного, приличного, ориентирующегося на определенные образцы существования .

В романе идей Бойда появляются леммы и аксиомы. «Леммы – утверждение настолько простое, что даже теоремой не назовешь», – объясняет Хоуп. Приведенный пример «Не разбив яиц, не приготовишь яичницы»[35] не только из тех, что чаще всего ассоциируются с названным определением, но и одна из крылатых фраз эпохи бунта шестидесятых.

«Аксиомы – утверждения, которые принимаются на веру и не требуют доказательств». Одна великая аксиома – о соотношении личного и календарного времени определяет финал романа. «На Браззавиль-Бич время течет медленно и плавно, ход его переносить легко… повторяются одни и те же занятия, сезонные изменения незначительны… волны накатывают на берег. Это *мое время, личное и неприкосновенное»,* – записывает героиня и продолжает: – Календарное время, как его именуют специалисты по хронологии, всегда основывается на вращении Земли. Но наше

чувство «личного времени» – внутреннее… календарное время неумолимо движется, его отрезки неизменны, его единицы неумолимо постоянны…На Браззавиль-Бич я хочу игнорировать календарное время»[36].

Вновь напомним здесь идею Бройтмана о принципе художественной модальности: изменение видения мировой целокупности ведет к переориентации литературы с внешних на индивидуальные пласты сознания, образ не становится воплощением идеи, отношения в романе не логические и предметные, а модальные. Нет высшей и четко обозначенной идеи, готовой к привилегированной точке зрения, приближение к которой может открыть перед человеком абсолютную перспективу видения реальности[37]. Нет единой модели мира (как в мифе) и соответственно нет места человеку в этой целокупной модели. Романы Бойда могут быть хорошим подтверждением такого представления об особенностях современной поэтики романа.

Хаос разрушенного мира ценностей может быть организован в индивидуальный космос посредством организации собственной жизни как некоей упорядоченности. Поиск основы следует искать самому человеку. В романе «Броненосец» (Armadillo, 1990) эта идея дополняется выраженной идеей стремления личности к эстетической самоорганизации.

«Турбулентность» и «бифуркации», вызванные социальными катастрофами срединных десятилетий века, втягивают в свой процесс и судьбу героя романа, представленного в начале как Лоример Блэк. Ближайшая история его семьи начинается в 1941 году, когда Румыния аннексирует Бессарабию, переименованную в Транснистрию, и осуществляет принудительную депортацию десятков тысяч цыган, обреченных на дальнейшее уничтожение. Среди них оказывается юная Ребекка Петру, будущая прабабушка героя. Судьба ее, выжившей в мясорубке войны, связана с «массовым безрадостным переселением народов» в послевоенные годы. Пережив венгерское восстание 1956 года, Ребекка с дочерью оказывается в Англии, в Фулеме. Дочь выходит замуж за Богдана Блока, с которым уже пережиты вместе годы страданий и странствий. Так начинается английская жизнь семьи, которая оказывается удачнее, чем у многих беглецов. Блокам удается создать небольшой, но устойчивый бизнес. В этот бизнес входило и приготовление мясной пищи для иммигрантов, «тосковавших по вкусу настоящей еды». Символом полноценной жизни и становится «телесная наполненность», где главным элементом является обильное питание, изобилующее бефстроганов, гуляшами, копчеными окороками, etc.

Редкие книги о Транснистрии и рассказы бабушки – вот все, что есть у младшего из Блоков, Миломре, который пытается осознать свое происхождение. Все члены семьи вполне довольны своим социальным положением, зарабатывают на жизнь скромным трудом перевозчиков грузов. Блоки ассимилируются в английскую жизнь на уровне низшего слоя «среднего класса». Это все та же «окраинная мульча» . Лейтмотивом визитов главного героя романа в отчий дом являются купленные им в подарок продукты: в семье в чести основательное питание, мыльные оперы по телевизору, литры пива, поглощаемые в ближайшем грязном пабе.

Младшему Блоку в юношеском возрасте приходится дважды менять свои социальные позиции. Окончив школу в Фулеме, он отправляется в университет в Шотландии, очевидно стремясь создать максимальную дистанцию, отдаляющую его от семьи. Его два школьных аттестата зрелости с высокими оценками в области математики, экономики, английской литературы и истории искусств и науки, изучаемые в университете: прикладная математика и искусствоведение (изобразительные искусства) – свидетельствуют о значительном умственном потенциале – стремлении развивать его, занять свое место среди интеллектуалов, т. е. получить профессию, связанную с таким видом труда. Среда его обитания в студенческие годы вновь напоминает все о том же периоде молодежного бунта, о жажде абсолютной, не сдерживаемой никакими ограничениями свободы и, кроме того, о все-таки достаточно низком статусе провинциального вуза, что определяет и социальный состав учащихся. Сам герой стремится и здесь создать дистанцию по отношению к остальным, сохраняя свой внутренний мир, в котором он культивирует английскую традиционную систему ценностей, правил поведения, для которых невозможно демонстрировать что-то личное. Но его втягивают в невозможную для таких правил ситуацию. Подмешанный в еду наркотик заставляет его раскрепоститься, появиться перед своими соучениками в обнаженном виде не только в переносном, но и прямом смысле. После этого он вынужден вновь радикально менять позиции, возвратиться в Лондон и при помощи отца заниматься страховым делом – самым консервативным, по его мнению, из всех возможных профессий. Лоример обнаруживает явный талант «оценщика убытков» и становится высокооплачиваемым агентом респектабельного предприятия. События романа связаны с периодом этой его деятельности, все вышесказанное является ретроспективными планами, которые периодически встраиваются в рассказ о событиях нескольких дней преуспевающего «яппи»,

вновь перевернувших его представления о жизни и заставивших искать новые ориентиры.

Несмотря на то что Лоример Блэк родился в Англии, в семье, уже успевшей адаптироваться к местной жизни, он явно ощущает потребность к более глубокой ассимиляции. Он «работает над» формированием своей личности и основывается на аксиоме: национальный «английский» стиль жизни, хранящий моральные ценности столетиями, оптимален и обеспечивает индивиду возможность социально и психологически устойчивого существования. Следует только найти свою роль и полностью раствориться в ней. Для социального выбора Лоримера имеет значение традиционное представление о специальности – страховое дело обеспечивает защиту от возможных рисков жизненных ситуаций, «возвращает систему в состояние покоя». Поиск жизненной модели определяется врожденным артистизмом героя. Автор в этом плане использует обильный материал, который представляет английская культура XX века, начиная от эстетизма рубежа веков, в свою очередь восходящего от дендизма и прерафаэлитов, до вершинного воплощения подлинного артистизма в романах И. Во, Д. Фаулза. Важной характеристикой Лоримера Блэка в романе становятся глаза, которые «жадны до красоты». Герой Бойда не чужд литературы, ведет дневник, в котором приводит подлинные имена писателей, известных миру под псевдонимами (тем самым оправдывая измену своему имени). Отсылка к Жерару де Нервалю, как наиболее «близкому сердцу» Лоримера-Милорме, сама по себе говорит о многом, хотя и мотивируется иронически. Чувство любви героя также формируется как тяготение к романтической таинственности увиденной им молодой женщины. Имя ее эстетически привлекательно одновременно музыкальностью ритмического сочетания сонорных – Флавия Малинверно (Flavia Malinervo) – и явной «итальянскостью» звучания.

Лейтмотивом образа Лоримера (в противовес «мясной теме» семьи) становятся живые цветы. В подробном описании ассортимента ближайшего торговца упоминается лилия: один из двух любимых цветов времен эстетизма. Герой не раз покупает цветы, предпочитая белый цвет (тюльпаны, гвоздики, фрезии), однажды выбирая лимонно-желтые аранкулы и абрикосового цвета тюльпаны (вновь значимое напоминание уже о желтом цвете в смысле отношения к нему эстетов рубежа веков). К эстетизму же отсылает и страсть Лоримера к коллекционированию древних шлемов, выписанная с элегантной психологической точностью. Специфически английской деталью является обучение искус-

ству одеваться. Правильное сочетание качества и цвета ткани костюма, моделей пиджаков и шляп, носков и обуви и десятки других деталей является важной чертой, отличающей рафинированного англичанина. Но, пожалуй, в редком английском романе читатель не встретит столь тщательно выполненных описаний полных комплексов одежды и аксессуаров в столь многих эпизодах романа. У Лоримера есть наставник, выверяющий каждый элемент комплекса и оценивающий пригодность его к конкретной ситуации.

В духе XIX века он ведет дневник, который называет уже в манере своего времени «The Book of Transfiguration», который, как и положено такому элементу произведения, позволяет дать развернутую психологическую характеристику его автору. Среди прочего в дневнике есть описания снов и «дополнительный» научный дискурс, связанный с их лабораторным изучением в «Лаборатории прозрачных сновидений». Там исследуют его сны в научных целях, а он пытается справиться с бессонницей. Вставки в тексте, связанные со снами, еще один пример осознанной отсылочности текста, очевидной интертекстуальности, которая совокупно с цитатами, отсылающими к эстетизму, истории, литературе, создает намеренно постмодернистичную форму произведения.

Подвижность социальных ролей в романе сопровождается сменой имен многих действующих лиц. В момент рождения главный герой получает имя Milomre Blocj (Милорме Блок). Lorimer (Лоример) – анаграмма подлинного Милорме, Блок заменяется Блэком. В своем дневнике он приводит имена Жерара де Нерваля, Гийома Аполлинера, Блеза Сандрара, которые начинали жизнь как Жерар Лабрюни, Вильгельм Аполлинарий Костровицкий, Фредерик Зауер. Любимая женщина Лоримера также от рождения звалась по-другому: она уже имеет мужа и вышла замуж за Малинверно, в том числе подчиняясь красоте обретаемого имени.

Среди персонажей романа есть рок-певец, взявший себе имя Дэвид Уотс (David Watts). Этот выбор автор объясняет так: в одной из легендарных групп 60-х была песня, где от лица «дурачка и простачка» излагалась мечта о «Дэвиде Уоттсе – настоящем герое школы, эпическом драчуне, богаче, капитане команды, главном заводиле, от которого без ума все девчонки в округе. В припеве хор повторял «Я хочу быть как Дэвид Уоттс, я хочу быть как Дэвид Уоттс, я хочу быть как Дэвид Уоттс»[38]. Следовательно, выбор имени певцом мотивируется вкусами толпы, которая делает своими кумирами принципиально штампованные образы, лишь внешне имеющие облик ярких индивидуальностей.

Имя эпизодической героини, очень пожилой дамы леди С. Хейг наталкивает Лоримера на размышления, что бы могло означать буква С: Селия, Сандра, Сусанна, Синтия, Саломея. Этот перечень имен ассоциируется у него с юными девушками – образами 20–30-х годов, «оксфордскими сумочками, яркими нарядами, охотой за трофеями, недозволенными уик-эндами в провинциальных отелях на берегу реки»[39]. Очевидна привлекательность для эстетствующего молодого человека конца XX века романтизированного представления о времени модернизма. М. Линдквист в рецензии на «Броненосца» пишет: «Мы были людьми, которые напомнили другим, что ничто в этом мире не является действительно бесспорным... Ничто не прочно, ничто не является бесспорным, ничто не свободно от риска, ничто полностью не покрыто, ничто не длится навсегда» ("We were the people who reminded others that nothing in this world is truly certain... Nothing is sure, nothing is certain, nothing is risk free, nothing is fully covered, nothing lasts forever.") [40].

Следует согласиться с мнением другого рецензента, Й. Тэйлора: «Броненосец» – книга о людях, которые старались скрывать свои побуждения и общее с другими. Многие из героев <Бойда> расстались с именами, данными им при рождении, как с ненужной одеждой»[41].

Смысл названия романа Armadillo так же неоднозначен, как и имена его действующих лиц. Буквально это слово означает «броненосец», что может быть понято, как явствует из эпиграфа с отсылкой к 1577 г., «испанское armadillo – уменьшительное от armado – вооруженный человек, т.е. буквально «маленький оруженосец»: лат. armatus, страд. прич. к armare». Иначе говоря, «тот, кем несется броня». Название оправдывается всем ходом романа, последовательно раскрывающим систему брони, защиты от окружающего мира, которую создает Лоример Блэк. Метафорический смысл получает собираемая им коллекция шлемов. Он приобрел первые из них, чтобы узнать, какие предметы скрываются за волшебными словами так давно устаревшего лексикона: саллет, бургонет, барбут (все это названия шлемов), латное оплечье, пулэн и поножи (список слишком велик, чтобы продолжать). Он испытывает наслаждение, прикасаясь к «древнему металлическому холоду», ощущая вкус прошедших столетий, любуясь совершенством совмещения красоты и функциональности. И он продает имеющуюся коллекцию, чтобы купить всего один шлем, который потрясает своей древностью (ему почти три тысячи лет) и тем неуловимым, что может почувствовать только человек, «жадный до красоты» формы, содержания, вложенного историей, того странного, что называется «чувство прекрасного». Метафора здесь

очевидна: шлем – маска (он и похож на средневековое домино), которую всегда носит человек, играя свои роли.

Стремление героя к осознанной модели поведения и стиля жизни в романе, темы роли, маски находят выражение в последовательном стремлении автора к театральности. Идея театральности раскрывается в концептуальной посылке произведения и опирается на представления о жизни как неком действе, организованном по законам социального, психологического или эстетического представления[42]. На протяжении всего XX столетия театральность присуща в той или иной степени английскому роману[43]. Однако модусом романного жанра она становится в период, когда ни один из авторов не избегает влияния специфического постмодернистского мироощущения (называемого постмодернистской чувствительностью), сформировавшегося в 60–70-е годы. Это влияние проявляется и в тяготении к игре, которая присуща современным творцам в смысле особого адогматичного типа миропонимания, приводящего к специфическому методу создания литературного произведения.

Эпизоды романа построены как мизансцены. Сильное впечатление производит уже первая из них. Служащий страхового агентства отправляется на деловую встречу и обнаруживает повесившегося в своем офисе клиента. Казалось бы, конфликт заключается в том, что деловая встреча обернулась душевным потрясением при виде смерти. Однако на самом деле это потрясение запрограммировано самой системой деловых отношений, существующих в современном торгующем мире. Тогда «сценография» мизансцены – мрачная картина офиса дополняется видом сгоревшего склада манекенов для магазинов одежды, где пол был покрыт «обожженными и оплавившимися голыми телами почти тысячи пластмассовых манекенов»[44], символична. Груды искореженных пластмассовых тел, так похожих на настоящие, – еще одна метафора, помогающая вступить в мир торгующей столицы. «Вид этой искалеченной, изуродованной «плоти» вызывает дрожь суррогатного отвращения и ужаса»[45], становится объемным. Это символ искалеченных душ, одновременно страшный и суррогатный образ синтетической, неподлинной реальности. В романе сгорят одна гостиница, принадлежащая еще одному клиенту, машина, принадлежащая страховой фирме, и, в конечном счете, та форма бытия, к которой стремился герой.

Последующие мизансцены охватывают многие пласты общественной жизни Британии 80-х. Офисы деловых людей и их переговоры, приемы, которые устраивают значительные персоны в столице и старые аристократические семьи в провинции, бытовые сцены из жизни пред-

ставителей среднего класса высокого и не очень уровня, жилище рок-музыканта, достигшего уровня звезды и помещение киностудии, где снимается очередная штамповка, пабы и кафе. Все они объединены фигурой Лоримера Блэка, который играет свою роль «яппи». В конфликте каждой отдельной сцены герой выстраивает свою позицию, имея в виду ту систему ценностей, которая складывается в буржуазности XIX века, с высоким моральным чувством в основе. Он стремится стать полноценным лондонцем, представителем достаточно высокого уровня среднего класса. Он проник в самую суть столичной ментальности, сконструированной в его сознании из множества поглощенных текстов книг, театров, архитектуры, мифологии Лондона. Он почти создал себе «квинтэссенцию уникального английского образа жизни»[46]. Лоример коллекционирует не только шлемы, но и лондонские впечатления. В том числе создает воображаемый каталог лондонских кафе и ресторанов, часто с неожиданными оценками. Образ Лондона становится настолько важным для автора, что он создает самый «лондонский» из всех своих романов.

В одной из поездок по городу Блэк понимает, что «его жизнь, по сути, состоит из запутанных перемещений по гигантскому городу»[47]. Сложность для него не только в лабиринте пересечений сотен улиц, но в том, что он создал идеальный образ, не существующий в реальности. Прекраснодушные мечты о честной политике дельцов, обладающих моральным чувством, оказалась несостоятельными.

О. Легг в своем диссертационном исследовании «Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв.» дает продуктивное определение «театральности» как поэтологической (пространственной) характеристики применительно к романной структуре: «…она возникает там, где в художественном мире произведения появляется своеобразная пространственная трехмерность: первый уровень: скрытое от зрителя закулисное пространство, где размещаются «механизмы управления спектаклем» и куда проецируются причины описываемых событий – это своеобразное пространство театральной режиссуры; второй уровень: литературная сцена, где главная фигура персонаж-актер, который в некоторых случаях сам режиссирует свое сценическое поведение. И, наконец, третий уровень – это зрительный зал как область эмпирической реальной действительности, но существующей обязательно в качестве своеобразного «внутритекстового зрителя»[48].

Пока мы говорили о втором уровне этой конструкции – сцене, на которой актеры сами режиссируют свое поведение или думают, что сами.

Механизмы управления спектакля в данном случае не абстрактные надличные силы, а конкретные лица, подчиняющиеся законам рыночных отношений. Скрытое закулисное пространство находит свое отражение в сюжете романа, основанном на афере «значительных лиц», которые используют свое служебное положение для того, чтобы присвоить «значительные суммы». В качестве подставной жертвы, отвечающей за очевидную несостоятельность серии сделок, избирают Лоримера Блэка, прекраснодушного и доверяющего «сильным мира сего» только потому, что они относятся к когорте «английских честных бизнесменов» (викторианско-форсайтовского стиля). Разочарование, испытанное им, заставляет отказаться от роли, которая была сразу не его. В англоязычной журналистике не случайно сложился штамп «жадные яппи» (acquisitive yuppies) – они не могут быть другими. Герой мечтал об эстетизированной моралью честной службе. Разочарование столь велико, что он идет на раскрытие тайны журналистам, теряет при этом работу, рискует жизнью.

Английский режиссер Питер Брук свою книгу о театре «Пустое пространство» начинает со слов: «Любое, ничем не заполненное пространство можно назвать пустой сценой. Человек движется в пространстве, кто-то смотрит на него, и этого уже достаточно, чтобы возникло театральное действие»[49]. Специфика постмодернистской ситуации, провоцирующая модус театральности, заключается в том, что само социальное пространство становится «пустым». В нем нет организующего смыслового центра, есть рынок товаров, к которым не относятся как этические, так и эстетические категории. Эта освоенная социальным реализмом уже в XIX веке истина оказалась актуальной и в конце XX века с тем отличием, что играющие герои именно заполняют зияющие пустоты своими смыслами, создавая свои «самоорганизующиеся системы», свои модели повседневности, основанные как на гуманитарном, так и естественнонаучном знании.

Примечания

[1] Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.

[2] Там же. С. 43.

[3] У. Бойд является автором книг: A Good Man in Africa. – Hamish Hamilton, 1981; On the Yankee Station and Other Stories. – Hamish Hamilton, 1981; An Ice-Cream War. – Hamish Hamilton, 1982; Stars and Bars. – Hamish Hamilton, 1984;

School Ties. – Hamish Hamilton, 1985; The New Confessions. – Hamish Hamilton, 1987; Brazzaville Beach. – Sinclair-Stevenson, 1990; The Blue Afternoon. – Sinclair-Stevenson, 1993; The Destiny of Natalie 'X' and Other Stories. – Sinclair-Stevenson, 1995; Armadillo. – Hamish Hamilton, 1998; Nat Tate: An American Artist, 1928–1960, 1998; Any Human Heart. – Hamish Hamilton, 2002; Fascination. – Hamish Hamilton, 2004; Bamboo. – Hamish Hamilton, 2005; Restless. – Bloomsbury, 2006; The Dream Lover. – Bloomsbury, 2008; Ordinary Thunderstorms. – Bloomsbury, 2009.

[4] Biswell A. William Boyd // DLB. – Vol. 231. – P. 32.

[5] Boyd W. Brazzaville Beach. – L., 1990. – P. 7. (Здесь и далее ссылки по этому изданию).

[6] Biswell A. William Boyd // DLB. – Vol. 231. – P. 31–40.

[7] Бойд У. Браззавиль-Бич: Роман / пер. с англ. Е. Дунаевской. – СПб., 2002. – С. 23. (Далее цит. это издание.)

[8] А. Брукнер пишет: «Каждый приветствует интеллектуальную структуру романа, нечто необычное в современной английской литературе» (Brookner A. // The Spectator. – September, 1990).

[9] Этология – это наука, исследующая все виды врожденного поведения, проще говоря – инстинкты. Причем этологи изучают не только инстинкты животных, но и человека. В силу большой значимости и сложности в этологии выделен специальный раздел, изучающий человеческие инстинкты – этология человека. К настоящему времени на базе этологии возникли такие направления, как социобиология, эволюционная психология и ряд других. По мнению ее адептов, именно эта дисциплина способна дать внятный и убедительный ответ на многие казавшиеся доселе необъяснимыми особенности поведения и животных, и человека. К примеру, о причинах немотивированной агрессии и альтруизма, о движущих силах национализма и расизма, о причинах целого ряда маний и фобий, о странностях любви и о многом другом. http://ethology.ru/

[10] Бойд У. Браззавиль-Бич. – С. 26.

[11] Там же.

[12] Там же. С. 18 (Boyd, W. Brazzaville Beach. – P. 32).

[13] Там же. С. 36.

[14] Boyd W. Brazzaville Beach. – P. 22.

[15] Best British Novelists / Granta, 1983.

[16] Tennyson A. In Memoriam A. H.H. (1850) Canto 56.

[17] Boyd W. Brazzaville Beach. – P. 45.

[18] Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.

[19] Clarke N. English houses and their inheritance.Public and private histories all have their part to play in the life of the English home// The Times Literary Supplement. –20 october, 2010.

[20] Бойд У. Браззавиль-Бич. – С. 11.

[21] Там же. С. 45.

[22] Boyd W. Brazzaville Beach. – P. 32.
[23] Ibid. P. 44.
[24] Ibid. P. 73.
[25] Ibid. P. 81.
[26] Бойд У. Браззавиль-Бич. – С. 67.
[27] Там же. С. 82.
[28] Философия / под ред. В.Д. Губина, Т.Ю. Сидориной. – М. 2004. – С. 540.
[29] Там же. С. 541.
[30] Бойд У. Браззавиль-Бич. – С. 162.
[31] Boyd W. Brazzaville Beach. – P. 113.
[32] Ibid. P. 45.
[33] Бойд У. Браззавиль-Бич. – С. 83.
[34] Там же. С. 32.
[35] Там же. С. 205.
[36] Там же. С. 206
[37] Бройтман С. Т. 2. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. – М.: Академия, 2007. – С. 227.
[38] Бойд У. Броненосец. – М., 2003. – С. 102.
[39] Там же. С. 103.
[40] Lindquist M. «Armadillo» by William Boyd // Entertainment News. – Sunday, January 17, 1999 .
[41] Taylor Y.Ch. Salon. – Oct. 13, 1998.
[42] Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX в.: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – СПб., 2004. – С. 3.
[43] Владимирова Н.Г. Условность, созидающая мир: поэтика условных форм в современном романе Великобритании. – НГУ им. Я. Мудрого, 2001. – 269 с.; Липнягова С.Г. Варианты реализации категории театральности в английском романе XIX–XX вв. // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 163–170; Седова Е.С. Концепция игры и ее отражение в системе образов романа С. Моэма «Театр» // Русское литературоведение на современном этапе: материалы V Междунар. конф., (Москва, март 2006 г.): в 2. т. Т. 2. – М., 2006. – С. 228–229.
[44] Бойд У. Броненосец. – С. 9.
[45] Там же. С. 10.
[46] Там же. С. 92.
[47] Там же. С. 57.
[48] Легг О.О. Указ. соч. – С. 20.
[49] Брук П. Пустое пространство. – М., 1976. – С. 15.

2.5
«ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК» И ЦЕННОСТИ ТЭТЧЕРИЗМА В РОМАНЕ Т. ЛОТТА «ШТОРМОВОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ»

Начало социального реализма в Великобритании было связано с произведениями, жанровым содержанием которых стали проблемы социальной группы, появившейся вместе с индустриальной эпохой. Социальный роман XIX века изображал социальные проблемы пролетариата и являлся литературным средством протеста против злоупотреблений правительства, промышленников и последствий их действий. По удачному выражению А. Силлитоу, индустриальный роман был порожден «воплем неимущих». Кроме социального эффекта сострадания, к которому стремились авторы XIX века, в произведениях этого жанра постепенно все более оформлялась идея образования и воспитания, «социализации» рабочей массы, в том числе и посредством ее вхождения в политику. По мнению Л. Спенсера, автора работы, посвященной британской беллетристике о рабочем классе, «с ранних дней Промышленной революции энергичная британская традиция социальной, позднее часто социалистической критики от Т. Карлейля до Ч. Диккенса и У. Морриса» определяла общественные критические тенденции, связанные с «культурными деформациями, обусловленными индустриализацией»[1]. Антипатия к индустриальному обществу вместе с потребностью в более органичной человеку социальной структуре обнаруживается позднее в культурной критике Т. Элиота на рубеже веков. Напротив, в 60–70-е годы XX века Хогарт и Уэскер будут искать «органичное» уже не в доиндустриальном или де-индустриальном, но в начальном, самом раннем индустриальном опыте. Ранние образцы индустриального романа становятся своеобразной пасторалью, их герои также мифологизируются, как образы дикаря, дворянина или британского йомена[2]. Вопрос о нравственных ценностях, отмеченный Л. Спенсером, является, как мы знаем, основным в проблематике индустриального романа.

Писатели XIX века ставили перед собой задачу вызвать сострадание у более благополучных классов. Они и сами занимали заметно более высокое социальное положение, чем их герои. Соответственно, и речь шла не только о необходимости «подтягивания» рабочего класса к материальному уровню «среднего», но о формировании у низших нравственного чувства «высшего», а именно среднего класса. Моральное же чувство последнего основывалось, как мы помним, на «сбалансирован-

ном соотношении общественных и эгоистических наклонностей», которое культивировалось общественным национальным самосознанием уже в XVIII веке. Порождением индустриального времени стал не только рабочий класс, но и дискурсы частной собственности и соответствующей морали. Моральные ценности самого рабочего класса, как правило, рассматривались в контексте ценностей среднего как своего рода идеальных. В связи со значимостью социалистических идей на протяжении столетия, со второй половины XIX века все время дискутируется вопрос о перераспределении материальных ценностей в пользу «неимущих», чей «вопль» и в начале XX века, и в период между войнами сохраняет свою актуальность. В то же время буржуазные нравственные ценности обнаруживают свою несостоятельность, заставляя обращаться вновь и вновь к пролетариату в поисках неких иных идеалов, с чем связана и популярность романа «рабочей темы» в 50–60-е годы, и многочисленные исследования в этой области.

Казалось, «славное» послевоенное тридцатилетие (1945–1975) с его социальными программами завершает историю индустриализации с положительным финалом. *В начале 70-х можно было говорить о расцвете среднего класса, так как «перераспределение общественного продукта* с помощью налоговой системы *welfare state* привело к тому, что значительная часть среднего и часть рабочего класса, не имея буржуазных источников дохода, смогла вести буржуазный образ жизни. После Второй мировой войны появилась «социалистическая буржуазия». Неслучайно послевоенный триумф средних классов в ядре капиталистической системы совпал с триумфом государства всеобщего собеса»[3].

Значительное число авторов: Силлитоу, Брэгг, Якобсон, Поттер и десятки других – обеспечили «решающую инъекцию чувствительности WWC (white working class) в культуру других социальных слоев»[4]. В произведениях М. Хейнеманн «Авантюристы» (The Adventurers, 1959), Р. Уильямса «Второе поколение» (Second Generation, 1964), пьесах Д.К. Поттера подтверждается культурная и политическая энергия рабочего класса. Казалось, что закончилось тридцатилетие войны 1914–1945 и теперь капитализм может вернуться в свой золотой век 1815–1914 гг.

Однако не только политико-экономический рай «социалистической буржуазии» был явным отклонением от логики развития и природы капитализма, но и сам рабочий класс все более обнаруживал конформизм, неподвижность, «узость». Интересно, что *А.Силлитоу в 1959 году говорит о том, что пролетарский роман развился от упомянутого «вопля*

неимущих» в солидную область литературы, но читается по-прежнему преимущественно средним классом, а не теми, о ком он, собственно, написан.

В конце семидесятых и в литературе, и в критике обнаруживаются все более пессимистические ноты и размышления о том, что «что-то не так». Д. Сэндбрук в книге «Государство крайности. Путь, на котором мы были: Британия, 1970–74»[5] (2010) говорит, что у 1970-х в Великобритании «плохая репутация»: «Отличительными особенностями десятилетия становятся серьезные экономические проблемы, промышленный спад, плохие отношения между предпринимателями и рабочими, миллион безработных, нефтяной шок 1973, «нехватка власти», события в Ольстере, неофашистские настроения (Сэндбрук даже называет 70-е в Англии «коричневым десятилетием») и «чума» футбольного хулиганства... Англичане в это время были довольно неаппетитной нацией»[6]. Для характеристики основной массы населения автор, принципиальный противник неомарксизма и далекий от “социологических вафель”, “серьезных трактатов” и “серьезных пролетарских чувств” (“sociological waffle”, “earnest tracts” and “earnest proletarian sentiments”), использует слова Одена: «стада, которые едят бланманже и никогда не говорят ничего остроумного»(“the collarless herds who eat blancmange and have never said anything witty”). Те «облигации солидарности», которые были созданы испытаниями и коллективным триумфом победы во Второй мировой войне, уничтожены, стали достоянием городских уличных торговцев. Его анализ культуры десятилетия основан в основном на популярной музыке и ее положении «культурного господства» не только в указанное, но и последующее десятилетие. Работа Сэндбрука, довольно низко оцененная критикой[7], содержит ряд точных наблюдений, подкрепляемых и другими авторами.

Ф. Хеншер в статье, название которой заимствовано у романа У. Голдинга «Зримая тьма» (Darkness visible, 2009), называет 1979 год водоразделом, после которого в британской беллетристике в течение тридцати лет исследовались революция М. Тэтчер и общество, которое она преобразовала, причем в романах, написанных с 1977 по 1981 год, природа общества художественно выявляется преимущественно через негативные характеристики[8]. В романах «Класс» (Class, 1979) Д. Купера и «Руководстве чиновника» (The Official Sloane Ranger Handbook, 1982) П. Йорка, «Судном дне» (Judgment Day, 1980) П. Лайвли или в «Птицах воздуха» (The Birds of the Air, 1980) Э.Т. Эллис Хеншер обнаруживает отчетливо обозначенные классовые проблемы, а в произведениях

П. Скотта, Г. Грина, П. Бейли, Ф. Ларкина «ветхую, стареющую и беспомощную «британскость». Утрату нравственных центров, показанную в «Зримой тьме» У. Голдинга, «Мирах других людей» У. Тревора, «Ледниковом периоде» М. Дрэббл Хеншер связывает с тем, что «романисты на рубеже 70–80-х вообще не видели ясно перспективу. То, что они действительно воссоздавали, было наблюдением, что что-то пошло не так, как надо, или что-то закончилось и что кое-что очень скоро готовилось начать изменяться в масштабе, который они не могли увидеть»[9].

Ветшающая «британскость» тем не менее сохраняет основные составляющие, в том числе и представление о классовых различиях. С. Атертон напоминает, что «в течение многих столетий англичане особенно интересовались иерархическими образцами в обществе» [10]. Цитирующий его А. Озум, автор статьи «Репрезентация рабочего класса и мужественности и роман Силлитоу», говорит о том, что мировые войны и последующие события не изменили силы влияния социального статуса, даже углубили интерес к его пониманию наряду с «определенными ценностями, касающимися гендерных ролей, молодежного образования, брака и пола, которые так же, как и социальные, и индивидуальные представления о них, приняли новые формы»[11]. Озум считает, что социальная действительность, заключающаяся в непременных экономических лишениях рабочего класса, определяет его взгляды на жизнь и особенно на ее перспективу. Средний класс имел возможности карьерного роста, тогда как для семей рабочего класса не было никакого «вертикального ускорения». Следовательно, социальная стратификация была весьма ограничена для человека из рабочего класса. Жизнь была медленным перемещением, основанным на физических удовольствиях, таких как питье, еда, секс и спортивные состязания. Та же мысль в объемной книге Локвуда, который выявляет диапазон качеств рабочих людей от аполитичной солидарности до честолюбивого отношения к образованию, от унылого фатализма, пьянства, страсти азартных игр и «унылого» же отношения к сексуальности до взглядов относительно политики и религии в их «мягко гедонистической перспективе»[12].

Р. Хогарт в «Использовании грамотности» средний класс и аристократию классифицирует как «они» и рабочий класс как «мы». Из-за экономических изменений, в которых рабочий класс оказался в период между войнами, рабочий класс «питало чувство сердитого недоверия» против «них» (боссов, политических деятелей, полицейских, учителей и государственных служащих). Фактически, именно это недоверие и отчуждение породили основные ценности тех, кто назван «мы». Экономи-

ческая и индустриальная ситуация после Второй мировой войны дала новые возможности трудящимся и определила их требования. «Мы» были теоретически готовы служить «им» и весьма желали принять новые технические события и роскошь. Вследствие этого создалась некая «текучесть», подвижность идентичностей того и другого класса.

Социалистический строй «взращивался» в Великобритании постепенно, согласно идеям фабианцев, которые в этом плане определили направление английского общественного сознания. Напомним, что важнейшей здесь была идея о том, что дискурс собственности должен отмирать неторопливым естественным путем. «Славное» послевоенное десятилетие при всех успехах в материальном обеспечении неимущих главную задачу не решило. Возможно, в том числе и потому, что потребление и соответствующий стиль жизни все более заменяли производство и работу в качестве определяющих аспектов социально-культурного бытия. Государство всеобщего собеса не справилось с задачей воспитания личности. Оруэлловская характеристика пролов в «1984»: «Heavy physical work, the care of home and children, petty quarrels with neighbours, films, football, beer, and, above all, gambling, filled up the horizon of their minds. To keep them in control was not difficult» («Тяжелая физическая работа, забота о доме и детях, мелкие ссоры с соседями, фильмы, футбол, пиво и, прежде всего, азартные игры заполняли горизонт их умов. Держать их под контролем было нетрудно»)[13], – оказалась пророческой. Опекаемые государством пролетарии становились все более политически инертными, легко манипулируемыми средствами массовой информации, стремящимися объединяться скорее в «общества прав потребителя», нежели в иные другие. Мечта Ливиса об университетах, «создающих смыслы», не вполне осуществляется, так как этот товар не находит спроса. Интеллектуалы в качестве наемной силы, как было показано выше, утрачивают свое положение в процессе формирования общественного самосознания. Исследователи рабочей прозы все чаще пишут об «унылой и вялой пустоте деятельности в свободное от работы время, и отсутствии корней, протянутых в любую форму действительности или региональной идентичности»[14].

Замечательным примером является песня Джона Леннона A working class hero (1970), посвященная, по его утверждению, человеку рабочего класса, перерабатываемого в человека среднего класса, т.е. в машину[15].«As soon as you're born they make you feel small//By giving you no time instead of it all//Till the pain is so big you feel nothing at all//A working class hero is something to be//A working class hero is something to be//They

hurt you at home and they hit you at school//They hate you if you're clever and they despise a fool//Till you're so fucking crazy you can't follow their rules//A working class hero is something to be//A working class hero is something to be» (С тех пор как ты родился, все только и пытаются тебя унизить /Тебе не дают ни одного/ шанса проявить себя / Со временем боль становится настолько острой, /Что ты уже не способен ничего воспринимать /Чтобы понять это, надо родиться героем рабочего класса)[16].

Таким образом, к концу 70-х проблема рабочего класса остается. Восьмидесятые годы в истории Великобритании ознаменованы правлением партии консерваторов во главе с Маргарет Тэтчер, самым ярким политиком послевоенной эпохи.

Основные положения программы победившей в 1979 году партии основывались на развитии частного предпринимательства как основы процветающей экономики, т.е. поддержке предпринимательского духа и «демократии собственников». Государство максимально устранялось от вмешательства в частную жизнь, дабы не сковывать частную инициативу. Это означало, что трудоспособные граждане должны были позаботиться о себе сами. Теоретически поддержка предназначалась тем, кто оказался нетрудоспособен или «не по своей вине» лишен возможности работать. На практике это означало почти полный отказ от государственных социальных программ, являвшихся значительным достижением послевоенных десятилетий.

Лозунгом первой выборной кампании Тэтчер был «Labour isn't working» (его можно перевести как минимум тремя способами: социализм не работает; лейбористы бездельничают; рабочие не имеют возможности работать)[17]. Программа правительства Тэтчер означала не просто комплекс законодательно-экономических мер по совершенствованию экономики государства. Тэтчеризм[18] – «целостная социально-политическая концепция мировоззренческого уровня: необходимость возрождения социальной активности и ответственности личности, приоритета человека, который борется за улучшение своей жизни, а не надеется на помощь государства»[19], которую можно кратко сформулировать как «философия собственничества».

Оптимальное представление о новой философии личности и экономики излагает С. Летвин в «Анатомии тэтчеризма»: «Тэтчеризм – это не теория, а практическое действие, провозгласившее ряд ценностей: активная добродетель – главная ценность, своего рода цель тэтчеризма; индивидуальность, личность, которая активна, ценит друзей, сражается с врагом. Вторая ценность тэтчеризма – это семья, воспитывающая ак-

тивную добродетель. Все то, что подавляет активную добродетель, – это враги, в частности, социализм, истеблишмент»[20]. Другая цель тэтчеризма – приватизация, которая была нужна не столько для повышения производительности труда и экономии ресурсов, сколько для воспитания активной добродетели, семьи, которая ее воспитывает и передает из одного поколения в другое. Собственники иначе воспринимают мир. Собственник имеет опору в жизни в виде дома, земли, акций и т. п., а поэтому независим. Человек, ничего не имеющий, зависит от окружающих, его жизнь – за пределами его контроля, он осторожен, и эта осторожность порождена страхом. Только очень сильные личности рискуют наступать на тех, кто имеет власть над ними[21]. Таким образом, приватизация преследует неэкономическую цель – повлиять на мораль, составляющую основу общества[22]. Наконец, тэтчеризм – это свобода предпринимательства без всяких ограничений. Но эту цель не могут не оспорить даже апологеты тэтчеризма, обладающие элементарной добросовестностью. Еще Адам Смит в своей книге «Богатство народов» показал, что свобода предпринимательства без всяких ограничений – химера. Главным мотивом предприимчивости и инициативы М. Тэтчер считала материальную выгоду человека и семьи. Все годы пребывания у власти она делала упор на развитие среднего и мелкого предпринимательства, поскольку представители этих слоев общества быстрее реагируют на потребности и изменения рынка, быстрее приспосабливаются к новым условиям.

Судьба «индустриального человека» в эпоху тэтчеризма получает художественное воплощение в романе Т. Лотта[23] «Штормовое предупреждение» (Rumours of a Hurricane, 2002)[24]. Это произведение – одно из тех, в котором особенно сильна традиция классического социального романа, не подверженного серьезным изменениям особенностей формы постмодернистского романа.

В романе невелик ряд конкретных исторических отсылок: в прологе (зима 1991 года) цитируется обращение к нации в связи с войной в Персидском заливе, далее упоминаются первые успешные для М. Тэтчер и последующие ее выборы, – но роман буквально пропитан социальной проблематикой десятилетия. Действие романа начинается в 1979 году и заканчивается в 1991-м (годы, буквально совпадающие со временем правления М. Тэтчер на посту премьер-министра, 1979–1990).

Главный герой – Чарли Бак является носителем тех ценностей, которые культивировались идеологией индустриального общества. В этом смысле фигура для английской литературы конца 90-х годов XX века

уже вполне архаичная и все реже привлекающая внимание писателей. Возможно, поэтому автор делает своего героя наборщиком концерна «Таймс», что все-таки гораздо ближе времени, чем фабричный рабочий, фигура совсем уж экзотическая во времена, когда такие производства перекочевали из бывшего оплота индустриального мира в страны Азии.

В то же время этот герой связан с производством, гордится своей профессией и уровнем квалификации. Он не только учился своему делу семь лет, но и унаследовал его от отца. Внутренняя убежденность героя в правильности своего жизненного пути, воспроизводящего основные этапы жизни его предков, позволяет ему осознавать непреложность стабильности социума. Социальная мифология, выстраиваемая с середины XVII столетия, создает для такого человека целостную модель мира, основанного на незыблемости социальных институтов. В отличие от интеллектуалов, такой тип, разумеется, не рефлексирует по данному поводу, но находит удовлетворение в чувстве стабильности. Стабильное место в неизменяемом социуме внушает ему и чувство гордости человека, достигнувшего максимума в своем жизненном предназначении. Поэтому закономерна его мечта о том, что сын продолжит его дело. Однако идеалы Чарли выглядят неубедительно на фоне его достижений. Когда он пытается объяснить жене, за что он, собственно, борется, он широким жестом очерчивает «свое жизненное пространство, состоящее из дешевой мебели и тусклых, невзрачных стен»[25]. Его пафос выглядит откровенно нелепым. Это осознает и жена, и особенно сын, для которого итог нескольких десятилетий работы отца выглядит абсолютно неубедительным.

Идеалы Чарли предполагают его тривиальность, усредненность как личности в духе морали среднего класса. Повествовательная техника Лотта подчеркнуто традиционна. Он создает психологический портрет Чарли Бака, основываясь на ожидаемой доминанте усредненности личности. «Мечты Чарли настолько непритязательны, что их не замечает даже его собственное сознание»[26]. Он готов принимать перемены только в том смысле, что принимает все, что происходит в его жизни. «Все идет как идет».

Он голосует за лейбористов, потому что так делает всегда. Даже когда он изменит свою позицию, то не признается своим близким, что стал голосовать за консерваторов. Чарли демонстрирует окружающим равнодушие к выборам, но испытывает гордость оттого, что осуществляет свое демократическое право.

Т. Лотт как писатель настаивает на необходимости «иерархического представления беллетристических деталей, создающих своего рода картину пуантилиста»[27]. Детали в его романе объединяются в иерархию групп, которые постепенно характеризуют личность героя, его ценности и показывают их постепенное разрушение. Своего рода вершиной пирамиды, определяющей деталью становится любовь Чарли ко всем видам заменителей продуктов: растворимому пюре, сухому молоку, растворимому кофе, консервированным фруктам и нелюбовь к настоящим. Эта подробность важна не только для создания образа героя, но и как точно найденная «реалия». Суррогатное питание было приметой времени, так же как синтетическая реальность, пришедшая из СМИ.

Показателен выбор чтения героя. В его квартире есть шкаф с книгами английских классиков XIX века в красивых обложках, купленных по каталогу, но он никогда их не читал. Он отдает предпочтение журналу «Ридерс дайджест» (вновь суррогат, на сей раз духовной пищи, которая так и останется для него недоступной и неинтересной). В этом издании Чарли однажды прочитал, что все, «из чего мы состоим, произошло от звезд», что дало повод к «глубокомысленным» размышлениям: «Неужели кухонный пластик, стальные мочалки и т. д., произошли от звезд?» Звездность в любом смысле далека от него, он и сам осознает, что живет в каком-то болоте, но «в болоте ему спокойнее, ничего не поделаешь»[28]. При всем том, Чарли Бак, по собственной характеристике, олицетворяет все те ценности, которые веками культивировались народной английской культурой. Сама же примитивность его личности, тщательно описанная автором, свидетельствует об упадке и даже разрушении этого социального мифа.

Автор добавляет еще один повторяющийся «ключ»: Чарли любит музыку Мантовани[29], композитора, популярного в дни его молодости. Названная музыкальная тема сопровождает его на протяжении всего действия романа. Следует заметить, что если использование круга чтения героя является достаточно редкой характеристикой героя в подобной группе романов, то музыкальные пристрастия, напротив, почти всегда доминирующее средство характерологии. Так, *в «Оглянись во гневе» Осборна джазовая труба Джимми, по мнению А. Синфилда, «помогает определить его оппозиционную идентичность»*[30]*. Яппи У. Бойда слушает африканскую музыку и тем самым демонстрирует свою «оппозиционную идентичность». Ту же цель преследует Лотт, когда неоднократно повторяет, что сын Чарли и его подруга слушают альбомы панков. Исследующий эту проблему на материале новелл И. Уэлша*

*И. Кормильцев пишет: «*Расцвет панка в Великобритании не случайно совпал с эпохой раннего тэтчеризма – периодом, поставившим точку в истории британского рабочего класса, корнями уходящей в предыдущее столетие и вызывающе анахроничной в ситуации постиндустриального общества. Безработные родители служили неубедительным примером для не менее безработных детей; культура, замкнутая в треугольнике паба, фабрики и футбольного поля, имела единственный сильный аргумент – экономические гарантии. Потеряв этот аргумент, она стала тем, чем и была на самом деле – затхлой тюрьмой»[31].

Мантовани для Чарли означает как раз традиционность, консерватизм, но классическая музыка доставляет ему удовольствие лишь в суррогатном варианте.

Первая часть романа почти целиком посвящена повседневной жизни супругов Бак. Почти по-оруэлловски «горизонт их умов» заполняют для Чарли работа, долгие поездки на общественном транспорте, вечера у телевизора с неизменным пивом, часто в значительных количествах, игры с друзьями в карты с более солидными возлияниями, для его жены – забота о чистоте квартиры, приготовление еды, телевизионные программы, особенно сериалы, тревоги о подросшем сыне. Нет никакой перспективы расширения этого горизонта, так как нет и не может быть в этом контексте осознанной высшей цели существования. Семейный очаг как оптимальная модель существования здесь не выглядит убедительным.

Деконструируется и социалистическая идея о спасительной социальной силе забастовок. Традиция забастовок уходит корнями не только в историю самого рабочего движения, но и всей страны. С XIX века они означали способность рабочих самим управлять своей судьбой, влиять на владельцев производства. Силу профсоюзов косвенно доказывают пособия участников[32]. Они могут просуществовать без заработной платы длительное время (одна из забастовок, в которой участвует Чарли, длится в течение года.) В индустриальные ценности входит и право борьбы за лучшие условия труда и его оплаты, осуществляемое профсоюзами. Отсылки к забастовкам в начале романа – это воплощенная мечта фабианства.

Далекий от политики Чарли тем не менее участвует в забастовочном движении, отстаивая свою «классовую честь». Достоинство хорошо работающего человека для него воплощается исключительно в соответствующем уровне жизни. Для этого круга лиц характерно отсутствие устремлений персонажей типа яппи, служащих вроде Лоримера Блэка.

Однако комфорт в своем понимании, покой и достаток в семье (как в формулах социологов: одна машина среднего класса, одна квартира, одна микроволновая печь и т. д.) хочет иметь каждый из них. Постоянная работа воспринимается как традиция и некий ритуал. Также ритуально и участие в забастовках, которые несколько раз происходят по ходу сюжета.

Герой романа воспринимает свое участие в забастовке как «гордый протест». Однако тогда же проходит забастовка мусорщиков, из-за которой дешевые кварталы, где он живет, заполнены огромными зловонными пакетами. Это раздражает его, и сам профсоюз мусорщиков не представляется ему серьезным, объединяющим представителей профессии неучей, бездельников. Традиционный снобизм англичанина находит здесь неожиданное для читателя другой страны, но вполне закономерное в контексте английской ментальности воплощение.

Крах мира, в котором Чарли имел свое определенное место, его ритуалов и ценностей обозначен его последней забастовкой в жизни. Это яркий эпизод, в котором сведены воедино социальные темы романа. Протест, собравший тысячи людей в центре Лондона, связан с государственной политикой, вызвавшей в 80-е невиданную до этого времени безработицу. Лозунг правительства «жить по средствам» вызывает активное неприятие и озлобление у слишком больших масс населения. Чарли присоединяется к протестующим потому, что «ему нужна была его работа. Ему нужно было его прошлое, причем в целости и сохранности. Ему нужен еженедельный конверт с живыми реальными деньгами, которые он может отдать Морин, а она потом может спрятать их под половицей, как белка в дупло»[33]. Он привык к традиционным пикетам бастующих (хотя и пережил «горячую зиму» 1979 года) и не ожидает агрессивных действий толпы и полиции. Но ситуация взрывается: противостояние забастовщиков и полицейских превращается в побоище. Автор использует несколько ракурсов в изображении поля боя. Во-первых, панорамный план, объемлющий кипящее людское море, с мгновенными крупными планами, выхватывающими из толпы разнообразных участников: людей со значками-лозунгами, сохранившимися еще с 60-х («Остановите вооружение», «Мы за классовую борьбу» и тут же «Спасите китов», «Не читайте «Сан»), футбольных фанатов, женщину с ребенком. Во-вторых, более основательные крупные планы, представляющие фрагменты событий. Одним из таких планов становится избиение негра Ллойда. Тема расизма является одной из развивающихся в романе для характеристики личности Чарли как типичного представи-

теля своей социальной группы. Он гордится тем, что называет «широтой взглядов», и дружески относится к работающему с ним в типографии чернокожему Ллойду. Он даже полагает, что их связывает «большая мужская дружба», которая входит в систему ценностей Чарли. Лишь со стороны очевидна некоторая покровительственность человека с белой кожей, который в душе явно ощущает свое превосходство. Расизм толпы и полицейских не вызывает таких психологических сомнений. Ллойда особенно жестоко избивают «служащие порядка». Проблема не только в личных качествах самого Чарли, который в критическую минуту не помог другу, но и в психологии WWC как класса, с неотъемлемым признаком расизма.

В эпизоде митинга есть и еще один крупный план. Среди полицейских, избивающих толпу, оказывается и сын Чарли, Роберт. Здесь достигает кульминации противостояние поколений, которое определил сам Чарли с его консервативным мировоззрением. Он презирал сына, который не захотел избрать его удел. Тем более Чарли не мог бы представить своего преемника, перешедшим из лагеря «мы» в лагерь «они», так как государство и его институты власти являются наиболее враждебными силами в идеологии WWC. Сын же пытался не только выстроить свою судьбу иначе, не принимая отцовского идеала, но и доказать свою полноценность именно отцу. Быть полицейским не входит в его планы, но в условиях 80-х это единственная работа, которую он может найти (одна из отсылок к социальной конкретике 80-х: силовые структуры активно укреплялись правительством во время массового сопротивления политике государства). Сын с дубинкой и отец по другую сторону баррикады – убедительный символ крушения идеологии индустриального общества Англии в романе.

Существенным дополняющим элементом в этом плане становится образ жилища семьи Баков. Они занимают квартиру в муниципальном доме, «Рэмси-Макдональде-хаусе, желтовато-коричневом кирпичном уродце, где среди прочих клетушек расположена и их квартира»[34]. Послевоенная социалистическая программа предусматривала масштабное предоставление муниципального жилья. В одной из своих статей Т. Лотт говорит об «утопических социальных микрорайонах» (the utopian council estates), называя их «проектом архитектурного благочестия» (project of bracing architectural piety)[35]. С его точки зрения, это уродливые неприемлемые блоки, сама идея жизни в которых превратилась из утопии в трагедию для их обитателей. В романе автор специально подчеркивает жесткие правила пользования таким жильем, которые не поз-

воляли вносить любые изменения – от покраски стен и дверей до смены дверных ручек, дешевых газовых каминов и т. д. Закон не позволял осознавать жилище как свое приватное место обитания, что способствовало одновременно и неизбежной штампованности сознания, и росту чувства протеста в душе англичан, в которых уже несколько столетий пестовалось чувство оптимистического индивидуализма. Не случайно реформы 80-х для семьи Баков начинаются с той возможности, которую им предоставили, – выкупа со значительной скидкой своей квартиры. Первым делом Чарли перекрашивает входную дверь, чтобы его жилье отличалось от других. Образ «неправильного дома», разрушающего одну из фундаментальных ценностей национального сознания, – одно из свидетельств крушения социалистических идеалов недавнего прошлого.

Образ жены Чарли, Морин Бак, – второй центр романа. Ее существование в течение двух десятилетий брака было, как положено в традиционной социальной модели, дополняющим жизнь мужа. Но повседневные домашние дела не дают ей чувства реализованности, квартира в квартале «архитектурного благочестия» не дает чувства настоящего дома. Она также склонна ритуализировать свою жизнь, как и ее муж. Одним из ритуалов становится еженедельный просмотр сериала «Даллас», для которого она надевает нарядное платье, делает прическу и готовит торжественный ужин. В то же время она ощущает тоску, тягостное одиночество, непонимание со стороны близких, отсутствие настоящих друзей. Портрет Морин 1979 года имеет прототип в жизни самого автора. Его семья, как и семья Баков, принадлежала к WWC. Его отец был служащим в магазине в течение 35 лет, а мать домохозяйкой. Как и литературные персонажи романа, родители Лотта были «пожизненными избирателями» лейбористской партии. Всю жизнь они прожили в районе Западного Лондона (Southall) в доме, где его мать покончила с собой в 1987 году. Лотт в одной из своих статей цитирует слова из предсмертной записки: «I hate Southall, I feel so alone», – и говорит, что ее дилемма в какой-то степени дилемма всего «белого рабочего класса»[36]. Трагедии матери была посвящена первая книга сорокалетнего Т. Лотта «Запах высушенных роз» (The Scent of Dried Roses, 1996).

По поводу этой книги автор говорил, что главным импульсом к обращению к такой сложной в моральном отношении и очень личной теме послужило стремление к истине: «Общее академическое представление – то, что правда относительна и что у каждого из нас есть своя правда. Я не верю этому. Есть устойчивые человеческие истины.

У Вас должна быть храбрость, чтобы написать честно и счищать бесконечные слои шелухи, которыми люди защищают себя»[37].

Героиня Лотта выбирает для себя другой путь. Она оказывает посильное сопротивление однообразию своей жизни в муниципальных кварталах и находит применение своим способностям к бухгалтерии, найдя себе работу в парикмахерском салоне. Эта работа помогает ей найти себя в эпоху тэтчеризма.

Thatcherite values апеллировали к консерватизму англичан, к викторианским моральным ценностям: уважению к семье и религии, закону и порядку, бережливости, аккуратности, трудолюбию, приоритету права личности. Государственная идеология стремилась возродить философию собственничества в массе рядовых англичан.

Что означала государственная политика возврата к дискурсу собственности для «индустриального человека» в постиндустриальный период?

Эта важная проблема раскрывается в романе Лотта, построенного как система антитез. Первая часть, о которой говорилось до сих пор, называется «Лондон». Главный герой – Чарли, носитель традиции. Он центр семьи, его жена и сын лишь второстепенные личности в его сознании и в традиционной социальной схеме.

Вторая часть «Новый город». В центре – Морин, выстраивающая себя в духе эпохи тэтчеризма. На ней проверяются новые идеи и ценности. В центре романов Лотта, как правило, образ мужчины. Но здесь явно доминирует женская партия. Морин выбирает себе новую роль. Она подходит к этому выбору постепенно, постоянно испытывая мучительные колебания. Для нее было очень непросто изменить своему старому амплуа преданной жены, заботливой матери. Начало изменениям положила продажа старой квартиры, выкупленной, кстати, благодаря одной из тэтчеровских предвыборных программ, поощряющей выкуп жилья у государства жильцами государственного жилого фонда. Полученные деньги семья вкладывает в новый дом в пригороде, что означает новый социальный статус, переход в категорию «средний класс». Первоначальное сопротивление переезду означает стремление женщины сохранить пусть непрестижное, но устойчивое положение семьи. Впоследствии же именно она сумела адаптироваться к реальности собственности. Лейтмотивом образа становятся деньги, которые Морин откладывает на черный день и хранит в коробке в укромном месте, не доверяя банкам. Спрятанные наличные деньги становятся символом знаменитой политики «монетаризации». Вторая часть романа вообще

насыщена финансовой терминологией, ключевым словом в которой становится «кредит» (что не вполне согласуется с не менее знаменитым правилом самой Тэтчер: никогда не бери в долг). Взлет экономики отражается на жизни среднего класса: кредиты легко погашаются, стоимость недвижимой собственности растет. Морин удается создать свое собственное дело – автошколу. Отказываясь от старой жизни, она оставляет и мужа. История развода героев романа отражает фундаментальное противоречие Thatcherite values.

Мораль «индустриального человека» оказывается несовместимой с философией собственничества. Он явно вне того дискурса, который в предындустриальую эру означал свободу и самодостаточность личности. Борьба с буржуазностью, начавшаяся на рубеже XIX–XX веков и продолжавшаяся столетия, включая «левые» 60-е годы, принесла свои плоды. Лотт придает Чарли Баку черты артистизма. Чарли на протяжении всего действия, т. е. последних десятилетий своей жизни, имеет одно увлечение. Это игрушечная железная дорога с обилием деталей, вагонов, семафоров, домиков, человечков. Она так велика, что занимает целую комнату в муниципальной квартире. Законопослушный Чарли даже нарушает правила, чтобы разместить ее. Символом новой жизни становятся для Чарли не столько сам отдельный собственный дом, но и возможность разместить в саду новую большую систему рельсов, домов, станций, маленьких кукол, где каждый элемент для него имеет ценность высокого искусства, а целое – некоего законченного универсума. Созданный им искусственный мир позволяет Чарли уходить от обыденной реальности. Как антитеза прозе жизни игрушечная дорога становится произведением искусства. Индустриальный человек – железная дорога – убежище в прекрасном. Эта триада соединяет деятельную энергию человека и его же созерцательный, «неиндустриально направленный» настрой. Склонность Чарли к «завершенному» и потому совершенному миру обнаруживается в его стремлении создать пристройку к дому – «зимний сад». Этот сад делает дом почти викторианской усадьбой. Чарли строит из готовых частей, купленных по каталогу, и доволен результатом, который вполне совпадает с рекламным образцом. «Рекламное» викторианство, столь характерное для среднего класса в конце XX века, если и снижает «качество» артистизма Чарли, то не уничтожает его полностью.

Философия собственничества оказывается на деле несовместимой с традиционной моралью. Образ Морин, соответственно, оказывается внутренне противоречив. Ее энергия, здравый смысл, страсть к эконо-

мии (излюбленный тезис Тэтчер) могут внушить определенную симпатию, но своих целей она достигает, не считаясь не только с чувствами ее мужа, но и с тем, что до этого времени считалось необходимыми нормами поведения. Уходя от мужа, она присваивает собранные в шкатулке деньги. Еще раньше она ворует вещи в магазинах большого торгового центра, не вполне отдавая себе отчет, зачем это делает. Ее хищнические набеги в магазин – почти штамп из «шопоголических» романов массовой литературы. Морин никогда не носит украденные платья, не пользуется обувью, сумками, зонтами, перчатками, вынесенными из магазинов. Она объясняет свои поступки «пьянящим чувством безнаказанности». Построить свой бизнес она может, только научившись предварительно «переступать черту». Она не брезгует и мелкими кражами на одном из крошечных производств сувениров, где работает бухгалтером. Морин крадет фигурки, такие же поддельно викторианские, как и те, что украшают железную дорогу Чарли. Философия собственничества опирается на такие же поддельно викторианские ценности. «Discourse of instruction» также не сопрягается с дискурсом собственности в постиндустриальном мире, как и в индустриальном.

В одной из рецензий на роман говорится, что Лотт «исследует с мудростью и состраданием процесс адаптации к новой реальности». Это сочувствие автора особенно явно в прологе и эпилоге романа. Переход в другой класс практически невозможен и в современной реальности Англии. Чарли обречен на поражение, он покончил с собой, о чем читатель узнает уже из пролога романа. Здесь на нескольких страницах текста обозначена та антитеза, которая является смыслообразующей в романе: в начале героиня, современная деловая ухоженная женщина, начинает свой рабочий день в офисе созданной ею фирмы, далее опустившийся, жалкий, выглядящий гораздо старше своих лет мужчина бросается под машину на автостраде. Мгновенное сочувствие прохожих, вызванное скорее извечным любопытством к такого рода происшествиям, быстро сменяется равнодушием. В эпилоге – похороны Чарли. Единственной подробностью автор смягчает образ Морин – она просит поставить принесенную ею любимую пластинку своего бывшего мужа. «Каскады струнных» Мантовани в романе завершают историю Великобритании 80-х. Здесь можно вспомнить крылатую фразу этого периода «Маркс и Спенсер» (название сети дешевых универмагов) победили Маркса и Энгельса».

Эта пиррова победа открывает социальную проблематику романов последующего десятилетия, когда эпоха «обывательского варварства» достигает своего апогея. В частности, в романе П. Баркер

«Дочь столетия» (The Century`s Daughter), опубликованном в 1986 году (в 1996 переизданном под названием «Англия Лизы» **(**Liza's England), *городская Англия изображается в состоянии, близком к анархии, с безработицей, разрушенными семьями. В беспорядочном настоящем Лиза, старая женщина, ровесница века, погружена в воспоминания, которые должны упорядочить саму ее жизнь. Ретроспектива от начала века до восьмидесятых годов отражает постепенный распад того общества, к которому она принадлежала. При этом «экономика тэтчеризма преуспела в том, чтобы разрушить сообщество Лизы более эффективно, чем две мировые войны и депрессия»*[38].

Роман Т. Лотта, написанный через шестнадцать лет после «Дочери столетия» П. Баркер, убедительно показывает механизм этого разрушения.

Примечания

[1] Spencer L. British Working Class Fiction: the Sense of Loss and the Potential for Transformation // The Socialist Register. – 1988. – P. 366–367.

[2] Ibid. P. 368.

[3] Фурсов А.И. Рукотворный кризис (часть 1) // http://www.zlev.ru/95_10.htm

[4] Sienfield A. Literature Politics and Culture in Postwar Britain. – Athlone Press, 1997.

[5] Sandbrook D. State of Emergency. The way we were: Britain, 1970–74 . – L.: Allen Lane, 2010. – 368 p.

[6] Ibid.

[7] O'Brien S. The Times Literary Supplement. – October 13, 2010.

[8] Hensher Ph. Darkness visible // The Guardian. – 2009. – April,11. – Saturday.

[9] Ibid.

[10] Atherton S. Alan Sillitoe: A Critical Assessment. – Howard and Wyndham Company, 1969. – 215 p.

[11] The Representation of the Working Class and Masculinity and Alan Sillitoe's "Saturday Night and Sunday Morning" //Hacettepe University Journal of English Language and Literature /. – December, 1995. – No.3. – P. 39–50.

[12] Lockwood B. Four Contemporary British Working Class Novelists: A Thematic and Critical Approach to the Fiction of Raymond Williams, John Braine, David Storey and Alan Sillitoe// Unpub. Ph.D. thesis. – University of Wisconsin, 1966.

[13] Оруэлл Д. 1984. – Пермь, 1992. – С. 57–58.

[14] Sienfield A. Literature, Politics and Culture in Postwar Britain. – Athlone Press, 1997 – P. 258.

[15] John Lennon interview, by Jan S. Wenner, Rolling Stone, audio available, December 1970.// http://www.rollingstone.com/news/story/16313366/john_lennon_the_rolling_stone_interview. Retrieved 8 May 2009.

[16] Пер. М. Фелиферова. В песне так точно найдены болевые точки, что представляется необходимым привести ее далее целиком.

When they've tortured and scared you for 20 odd years
Then they expect you to pick a career
When you can't really function you're so full of fear
A working class hero is something to be
A working class hero is something to be

Keep you doped wit religion and sex and TV
And you think you're so clever and classless and free
But you're still fucking peasants as far as I can see
A working class hero is something to be
A working class hero is something to be

There's room at the top they are telling you still
But first you must learn how to smile as you kill
If you want to be like the folks on the hill
A working class hero is something to be
A working class hero is something to be

If you want to be a hero well just follow me
If you want to be a hero well just follow me

[17] Шевченко Е. Социально-экономическая политика М. Тэтчер 1979–1989. – С. 3. /http://politzone.in.ua/

[18] Термин придуман профессором Стюартом Холлом в конце 1970-х гг.

[19] Пономарев М.В. От неоконсерватизма М.Тэтчер к «новому лейборизму» Э. Блэра // Новейшая история стран Европы и Америки. XX век. – М., 204. – С. 157.

[20] Letwin. S.R. The Anatomy of Thatcherism. – L., 1992. – P. 11.

[21] Ibid. P. 104.

[22] Ibid. P. 106.

[23] Тим Лотт – автор романов:The Scent of Dried Roses, 1996;White City Blue, 1999; Rumours of a Hurricane, 2002; The Love Secrets of Don Juan, 2003; The Seymour Tapes, 2005.

[24] В русском переводе М. Макаровой «Штормовое предупреждение». (М.: Иностранка, 2004. – 347 с.).

[25] Здесь и далее ссылки по изд.: Лотт Т. Штормовое предупреждение. М., 2004. – С. 47.

[26] Там же. С. 36.

[27] Из интервью Т. Лотта журналу «Гранта» (Х. Гордону), 15 апреля 2008.

[28] Там же. С. 130.

[29] Мантовани Аннунцио Паоло (1905–1980) – скрипач, композитор и дирижер. Пионер «попсовой» обработки классической музыки.

[30] Sienfield A. Literature Politics and Culture in Postwar Britain. – Athlone Press, 1997 – С. 262.

[31] Кормильцев И. Ирвин Уэлш – Жан-Жак Руссо химического поколения // Иностранная литература». – 1998. – № 4. – С. 135–138.

[32] Еще в романе Лоуренса «Сыновья и любовники» говорится о том, что семьи шахтеров получают не только страховые выплаты и в случае болезни, и полной нетрудоспособности отца, работавшего на шахте, но профсоюз оплачивает и другие расходы, например, на образование детей.

[33] Лотт Т. Штормовое предупреждение. М., 2004 – С. 335.

[34] Там же. С. 37.

[35]Lott T. White, Working Class – and Threatened with Extinction // Sunday. – 2008. – March, 9.

[36] Ibid.

[37] Gordon H. Interview: Tim Lott || Granta, 2008, 15 April.

[38] Brannigan J. Orwell to the Present. Literature in England. 1945–2000. Palgrave Macmillan, 2003. – С. 91–92.

2.6
«ФУТБОЛЬНЫЙ РОМАН» Н. ХОРНБИ, Д. КИНГА

Проблемы национальной ментальности тесно связаны со спецификой массового сознания. Причем на рубеже XX–XXI веков актуально уже не столько утверждение о том, что «в эстетическом плане массы являются нерассуждающими рабами коммерциализованной массовой культуры»[1] (Т. Адорно), сколько заявление Ж. Бодрийара о способности массы уничтожать любой (политический, идеологический, культурный) смысл, саму потребность в смысле.

В рубежные десятилетия появляется целая группа произведений, посвященных футболу и его болельщикам: «Английская болезнь» (Among The Thugs, 1990) Б. Буфорда, «Губернаторы» (Guvnors: The Autobiography of a Football Hooligan Gang Leader, 1997) М. Фрэнсиса и П. Уэлша, «Куда бы мы ни ехали: За кулисами футбольного безумия» (Everywhere We Go: Behind the Matchday Madness, 1996) братьев Э. и Д. Бримсонов и романы Д. Бримсона «Команда» (The Crew, 1999), «Бешеная армия» (Barmy Army: The Changing Face of Football Violence, 2000), «Самый крутой» (Top Dog, 2001), «Футбольная лихорадка» (High

Fidelity, 1992) Н. Хорнби, трилогия Д. Кинга и многие другие. Складывается своеобразный жанр, содержанием которого являются социальные проблемы, связанные с субкультурой «фанатов». Критика обращает внимание на то, что эти произведения, в основном посвященные околофутбольному хулиганству, тем не менее также тесно связаны с «английскостью». Так, Д. Бранниган относит романы Буфорда и Кинга к «жанру антропологического исследования», в которых тщательно, «в политическом и моральном контексте» исследуются «специфические проявления современной английскости»[2].

Футбол уже во второй половине XIX века стал значимым элементом социокультурного фона Англии. Футбольная ассоциация, утвердившая правила игры, была создана в Лондоне в 1863 году. Спорт джентльменов в результате организационных мер FA был социально открыт и уже в 80-е годы XIX века стал частью рабочей культуры.

С 1871 года существует система лиг и тогда же был учрежден разыгрываемый приз кубок FA («FA-cup»). Это начинание сделало организованными разнообразные матчи, что привело не только к созданию истории данного вида спорта: «легендарные» матчи и игроки, «эры» каких-то клубов и отдельных участников, но и к включенности малой «футбольной истории» в большую. Командная игра, названная «Soccer», превратилась «в удовольствие, которому можно было предаваться практически везде, где было в наличии соответствующее нормам место. И это удовольствие мог разделить всякий: в качестве активного игрока, зрителя, читателя газет или участника непринужденной беседы»[3]. К концу XIX века футбол стал частью английского образа жизни («English way of life»). В таком качестве он заимствуется другими странами, где, в отличие от Англии, в период до Первой мировой войны остается игрой для привилегированных классов именно как возможность приобщения к культуре английских джентльменов.

В XX веке футбол профессионализируется, коммерциализируется, в качестве «социально открытой игры» обнаруживает свойства, не предполагавшиеся первоначально. В конце 60-х вокруг футбола складывается субкультура, получившая название «футбольные хулиганы» и ставшая одной из наиболее заметных в социальном пространстве. Ее изучению с психологической, социальной, исторической точек зрения посвящены десятки исследований. Обширную библиографию на эту тему приводит С. Рэдхид в работе «Эмоциональный хулиган: Постсубкультурные исследования и история британских футбольных групп», где он прослеживает связь между «инакомыслящей» («deviant»), как он ее

называет, «footdall hooligan literature» и современными (конца 90-х – первого десятилетия XXI века) субкультурами футбольных хулиганов. Здесь художественные произведения рассматриваются наряду с остальной литературой, так как «методический принцип, который должен быть применен в исследовании изображения хулиганства – это истолкование всего объема футбольной хулиганской литературы во всех ее формах, проявляющих себя в том числе и в литературных романах, и «во взрыве» гангстерских мемуаров старших футбольных хулиганов, которые могли бы в конечном счете привести нас к лучшему знанию этнографии футбольных хулиганских субкультур»[4].

В то же время увлечение футболом присуще и среднему классу, приверженцу традиционного подхода. Так, «джентльменской» составляющей страсти к футболу посвящена первая книга Ника Хорнби[5] «Футбольная лихорадка» (Fever Pitch, 1992)[6]. Содержание книги очевидно автобиографично. Родители самого автора, представители среднего класса, развелись, когда ему было одиннадцать лет. В таком же возрасте и в той же социальной и семейной ситуации герой повествования «Футбольной лихорадки» начинает свой рассказ. Он также получает хорошее классическое образование, характерное для его среды, и – самое главное – увлекается футболом. Само название говорит о том, что это не просто стремление получить удовольствие от зрелища матча, но страсть в духе того возвышенного значения «aficìonado», которое вкладывает в душу своего героя Э. Хемингуэй в «Фиесте» (по отношению к корриде, но в данном случае это не меняет суть используемого слова). Одним из проявлений этой страсти является своеобразный «хронометраж» книги. Рассказ о событиях начинается с 14 сентября 1968 года и заканчивается 11 января 1992 года. Хотя герой вспоминает о достаточно удаленных во времени событиях, он всегда упоминает точные даты, поскольку самые значимые воспоминания его жизни связаны исключительно с датами матчей «его» команды «Арсенал». Все составы команды на протяжении десятилетий, все удачные голы, все перипетии футбольных баталий и т. д. с трепетной бережностью влюбленного человека – «я влюбился в футбол, как потом влюблялся в женщин: внезапно, безоговорочно, необъяснимо, невзирая на боль и разрушения, которые несло это чувство»[7], – хранятся в его памяти. Книга так насыщена реальной футбольной фактографией, что и автором, и издателями называется не романом, а «нон-фикшн». Эта привязанность к футболу не ослабевает двадцать пять лет, судя по книге, изданной в 1992 году, но и в 2008 Ник Хорнби назван газетой «Таймс» в числе «пятидесяти самых известных футболь-

ных болельщиков». Хорнби пишет книгу о том, что значит быть фанатом, и уверен, что она «затронет струну в душах тех, кому посреди рабочего дня, в середине фильма или разговора может пригрезиться давнишний – десять, пятнадцать, двадцать пять лет назад – удар с лета влево в правый верхний угол ворот»[8].

Футбольная культура, по его мнению, такая аморфная, неизмеримая и огромная, что неизбежно привлекает не только своих законных фанатов[9]. Попробуем здесь определить элементы, в совокупности составляющие эту привлекательность для традиционного болельщика, каким предстает герой книги Хорнби. Во-первых, существенным становится эстетический компонент в восприятии футбольного матча, который раскладывается в свою очередь на два плана: «эстетическое в действиях спортсмена и эстетический компонент в восприятии зрителем, болельщиком»[10]. По мнению социолога, в этой игре изначально «было место и артистичности, и расчету, и спонтанности. А так как атлеты должны были принимать на себя определенные роли, например, нападающего, защитника или вратаря, то здесь, как в драме, могли проявиться индивидуальность и дух солидарности, эгоцентризм и готовность к самопожертвованию, замашки кинозвезды и геройство»[11].

Хорнби находит множество тропов или близких к анализу поэтического произведения терминов для обозначения специфически футбольных ситуаций: «сонная нулевая ничья», «мелодраматичный финал игры», «комическая гротескность ситуации», «Вест Хэм» знаменит своей поэтичностью, вкусом и приверженностью легкому футболу», «запомнилась вселяющая ужас подножка Уилли Янга». Талант спортсмена Лайама Брейди автор сравнивает с теми качествами, что «в культуре среднего класса наиболее ценятся». О таких футболистах говорят «элегантный, думающий, тонкий, сообразительный, интересный, т. е. используют определения, более подходящие для характеристики поэта, режиссера, художника. Складывается впечатление, что одаренный футболист занимает недостойное для себя место и его постоянно пытаются поднять на иную, более соответствующую ему высоту»[12]. Сам повествователь говорит о Брейди: «У него медлительная, таинственная манера игры», а его сестра с долей иронии по отношению к увлечению брата – «поэт левой ноги»[13].

Хорнби даже полагает, что футбол способствовал его деятельности как литературного критика[14]. В этом плане естественно сравнение: «Умный игрок – находка для любой команды, однако футбольный ум –

нечто совершенно иное, чем, скажем, тот, что требуется для восприятия «интеллектуального» европейского романа»[15].

Хорнби размышляет о «метафорической ценности» футбола, подчеркивая его внерациональные качества. «Я редко думаю. Я воображаю … Это воображение воспроизводит виденные голы… никакого анализа и мыслительного наслаждения не происходит, поскольку чокнутым не требуется системный взгляд на собственные пунктики»[16]. Эстетическое наслаждение, получаемое во время футбольного матча, многогранно, полноценно. Это относится главным образом к непосредственному присутствию на стадионе, живому участию. Просмотр телевизионной программы – это суррогат игры для aficìonado.

Во-вторых, увлечение футболом помогает формированию полноценной личности с заметными признаками «традиционного англичанина среднего класса». «Англичанин или англичанка из среднего класса с белого юга страны – существа без каких-либо корней. Они с таким же успехом могли бы принадлежать любому сообществу мира»[17], – полагает повествователь, так как послевоенная культура среднего класса предместий, по его определению, состоит из мелких политиков, мюзиклов, лондонских кабаре, актеров-комиков, киностудий, etc. Атмосфера шестидесятых вызвала потребность «отсоединения» от этой среднеклассовой плазмы. Стремление к обретению индивидуальности заставляет прибегать к разным способам. Герой достиг этого, как и многие его ровесники, тем, что сформировал для себя неклассическое произношение, намеренно ухудшая свою речь. Его же сестра, напротив, добилась произношения как «у девонширской герцогини». Обращение к футболу сродни «речевому способу» в смысле обретения индивидуальной идентичности. «Футбол привлек меня своей непохожестью»[18], – признается автор.

В-третьих, культура футбола позволяла решать проблемы коммуникации между атомарными социальными единицами, обретение ими социальности. В «Футбольной лихорадке» коммуникативно-социальный аспект раскрывается в нескольких уровнях.

Произведение построено как роман воспитания, причем речь идет о становлении писателя, а со времен «Давида Копперфилда» это особенный вид подобного романа в английской литературе. Автор психологически весьма убедителен, когда раскрывает внутренний мир своего героя в начале повествования – мальчика, в силу целого ряда обстоятельств (внешность, физическая слабость, развод родителей) ощущающего свою неполноценность в окружении сверстников или старших, но выбравше-

го для себя беспроигрышный способ компенсации. Как «aficìonado», он мгновенно находит сторонников в любой социальной группе – в школьном возрасте, будучи студентом, на службе, в путешествиях. Болельщики всегда понимают друг друга, а преданность команде здесь рассматривается как своего рода психологическая терапия. Страсть к футболу объединяла подростка с его ровесниками в колледже, впоследствии на службе, разом решая проблему общения.

Точность нюансировок состояния души героев касается и самой ситуации обращения к футболу. Отец, уже не живущий вместе с семьей, встречается с сыном по выходным и не знает, чем занять ребенка. Постоянная периодичность посещения стадиона рассматривается автором как эквивалент домашнего очага для отца с сыном. Интересно, что размышляя об ответственности отца, сын обращается к авторитету Джорджа Грэма: «отцовство – это марафон, а не спринт». Афоризм приписывается Грэму, так как тот был одним из наиболее успешных тренеров «Арсенала», а следовательно, носителем высшей мудрости и опыта в воспитании.

Постоянно подчеркивается личная причастность к футболу как той среде, где созерцание становится действием: «…наша радость – не сочувствие чужой удаче, а празднование нашей собственной, как и горе поражения по сути своей – жалость к самим себе»[19]. Импульсивное единство описывается в восприятии ребенка, увидевшего, например, глупое ликование фанатов клуба противника. Одновременно это психология взрослых – объединение перед лицом врага, чужой стаи. Часто повторяются ощущения: при проигрыше команды – изгоя, выигрыше – победителя. Подчеркнем, это полноценное чувство, серьезно встряхивающее эмоциональный мир подростка и впоследствии молодого и не очень уже молодого человека, говорящего себе: «Развлечение-боль – эта идея сформулировала всю мою жизнь»[20] и позднее: «Футбол всегда был хребтом моей жизни, а в сезоне 1979-1980 года превратился в целый скелет»[21].

В широком социальном плане Хорнби рассматривает посещение стадиона как оптимальную модель общения в 70–80-е годы. «Толпа в сорок две тысячи человек смотрела тридцать какой-то финал Кубка… это символ блеска семидесятых, как сцена из «Банды с Фенн-стрит» или пачка сигарет «Номер шесть». Быть может, люди и на «Аптон-парке» и на «Хайбери, все сто шесть тысяч человек, намеревались отправиться по одной из узких дорожек общественной истории», – написано в главе с симптоматичным названием «Общественная история»[22].

В подвижной общественной среде игра становится важным источником методов конструирования социальной реальности. «Социальная группа, сформированная на основе игры, является аналогом фрагментарной социальности, что позволяет преодолеть негативные последствия индивидуализации. Подобные группы становятся способом самовыражения и репрезентации индивида, его самоактуализации в социокультурном пространстве»[23], – утверждает повествователь.

Футбол, появившийся как коллективный вид спорта, дает возможность своим болельщикам ощутить чувство коллектива, необходимое каждому индивиду чувство сопричастности общему делу. Во времена отсутствия «великих идей» и «великих» дел это чувство создает совместная радость по поводу победы «своей» команды. Приведем здесь пример из газетной хроники: «В ночь после финального матча Франция – Бразилия, закончившимся блестящей победой первых со счетом 3:0, все французские газеты с растерянностью писали, что со времен 1945 года, когда был освобожден Париж и окончилась немецкая оккупация, такого количества людей на Елисейских полях не собиралось и никогда больше не было здесь такой невероятной радости»[24]. Несовместимость величия победы над фашизмом и радости французов в первые дни освобождения с воодушевлением по поводу победы национальной футбольной команды создают представление о масштабе распада довоенных ценностей, тех, что сформированы даже не в Новом времени, а тысячелетиями европейской истории.

То же находим и в романе Хорнби. Болельщики испытывают национальную гордость: «Я гордился Англией», – записывает повествователь после победы национальной сборной. Характер этого чувства становится понятным из дальнейшего рассказа: «В начале семидесятых «я сделался англичанином, т. е. возненавидел Англию, как, похоже, половина моих соотечественников»[25], исключительно по причине проигранных матчей, в основном из-за невежества тренеров.

Вообще профессии, имеющие отношение к футболу, приобретают несвойственные им в целом функции. Так, футбольный комментатор воспринимается как человек, представляющий одну культуру другой (о матче Чехословакии с Бразилией в 1970). Сама другая культура воплощается для болельщика в стиле игры, реакции на пропущенные и забитые мячи, поведении в конце матча и множестве других деталей. Например, бразильцы создают «платонический идеал» игры, а тотальный футбол – изобретение голландцев: «он требует от всех игроков на поле гибкости: защитники должны атаковать, нападающие играть у

центрального круга – этакая версия постмодернизма, и она пришлась по душе интеллектуалам»[26]. «Арсенал», самый английский (мрачный и жесткий), огорошил в 1972 году своим европейским тотальным футболом.

Мотивируя свое обращение к футболу, Хорнби на первый план выдвигает веру и преданность ей. «Невозможно перечислить все те преимущества, которые дает школьнику любовь к футболу…Самое главное – обрести веру»[27]. Верность – в футбольном смысле слова, – в отличие от отваги или доброты, не имеет никакого отношения к моральному выбору, – подчеркивает он, рассматривая ее как изначальную данность (в данном случае преданность «Арсеналу»).

При тех положительных качествах футбола, которые представляет читателю Хорнби, достаточно отчетливо проступают и негативные моменты. Уже во время первого появления мальчика на стадионе он обнаруживает, что «почти все мужчины вокруг были вне себя, словно атмосфера стадиона разбудила в них доселе дремавшие звериные инстинкты. В этом отличие от других зрелищ, где зрительская аудитория платила деньги за то, чтобы приятно провести время»[28]. Разбуженные инстинкты оказываются небезопасными для окружающих и после матча. Чувство коллектива может оказаться непрочным даже по отношению к «своим» (в смысле болельщикам той же команды): «Я получил тычок в зубы за то, что принадлежу к привилегированному среднему классу белых мужского пола»[29]. Тем более что враждебность по отношению к чужим вызывает жажду насилия. При этом теряются сдержанность, привитые воспитанием манеры и представления среднего класса, опять-таки в силу чувства сопричастности: «Люди боялись нас, а я был органом общего хулиганского тела. И меня нисколько не волновало, что этот орган – всего лишь никчемный придаток, вроде аппендицита, который спрятан в самой сердцевине толпы»[30]. Желание хулиганства минует повзрослевшего рассказчика, и он отмежевывается от футбольного фанатства конца 80-х: «Я обладаю слишком утонченной душой для подобных развлечений»[31].

Чувство сопричастности заставляет людей идти даже на малоинтересные игры, что позволяет футболу быть бизнесом. Коммерческая составляющая не особенно занимает автора. Однако он упоминает, что за двадцать лет цены выросли в 32 раза. Смысл жизни болельщика – посещать абсолютно все матчи. Сегодня подростки сделать это не в состоянии, что разрушает «социальную открытость» футбола. Одна из причин удорожания в том, что таким образом автоматически приоритет отдает-

ся семьям из среднего класса, которые «ведут себя прилично», в отличие от молодого пролетариата.

Таким образом, страсть болельщика в книге Хорнби позволяет понять, казалось бы, слишком радикальный вывод Д. Никишина, автора статьи «Футбол как мировая религия»: футбол оказался способным «удовлетворять насущные потребности человека: волю к жизни, волю к власти и даже волю к смерти; идеология в футболе творилась как сакральное отношение, когда человек служит святыне (т. е. футболу) всем своим существом, видя в приобщении к ней смысл собственного существования… Современный футбол безусловно является социоцентрической религией, где имеет место все её (религии) составляющие: идеология, организация, культ, идея избранности, символы»[32].

«Футбольная лихорадка» Хорнби скорее исключение в потоке околофутбольной литературы, чаще имеющей дело с другим героем и подходом к теме. В значительном числе романов в центре – изображение преимущественно представителя городской рабочей окраины или промышленного города, «человека толпы».

Джон Кинг[33] – один из тех, кого привлекают такие персонажи. Он автор трилогии – «Фабрика футбола» (The Football Factory, 1996), «Охотники за головами» (1997), «Англия на выезде» (1998). Кроме того, ему принадлежат романы «Человеческий панк» (2000), «Белое отребье» (2001), «Тюрьма» (2004), «Скинхеды» (2007), сами названия которых говорят о типе представленного героя.

В центре трилогии образ футбольного фаната, обращение к которому актуально сегодня и в России. Большинство глав представляют собой поток сознания жителя одного из районов Лондона, болельщика «Челси», члена большой группы – «моба», почти еженедельно вступающего в драку с подобными группами из других районов. Две, три, четыре такие главы периодически чередуются с другими, где меняется точка зрения на те же события или повествуется о событиях, происходящих в то же время: от имени пожилого человека, прошедшего войну, от лица ребенка или журналиста, или социального работника, профессионально оценивающего личность фаната, и т. д. Вяло текущие размышления героя демонстрируют крайнюю ограниченность его внутреннего мира. Работа на складе, где он разгружает коробки с бытовой техникой, маленькая зарплата (правда, он еще ворует разгружаемый товар и продает его), случайные связи с такими же примитивными молодыми, часто очень юными женщинами, сидение в пабах и, конечно, главное в его жизни – поездки на футбольные матчи.

Автор представляет ту городскую среду, в которой происходят события и которая формирует характеры его героев. Отчетливо выделяются несколько тематических групп, вместе составляющих «энциклопедию английской жизни» в определенный момент ее развития – завершающие годы XX века.

Буквально средой обитания героев Д. Кинга являются районы Лондона, такие как Тоттенхем: полная помойка; выбоины в асфальте, вонь; окна заброшенных квартир забиты досками – защита от сквоттеров. Дешевое жилье. Улица с разбитыми каменными оградами и запущенными палисадниками. Горы гниющего мусора, который никто не убирает. Ржавеющие остовы велосипедов на тротуарах. Район пахнет карри и останками коленного вала. Это один из тех районов, куда съезжаются ребята с Севера, когда приезжают в Лондон. На Севере полным-полно мертвых заводов и городов-призраков, где пацаны обездолены, а их родители задавлены жизнью. Бирмингем: красок нет, а только серые склады и заброшенные здания, рядом с ними карликами выглядят дома-близнецы, в которых живут простые «брумми». Туман заливает все вокруг, но в нем нет естественной красоты – словно яд ползет от потока автомобилей, которыми забита магистраль[34]. Все это цитаты, разбросанные в «Фабрике футбола» и в отдельности не привлекающие внимания читателя как очевидные, не раз виденные приметы рабочих окраин и бывших индустриальных центров. В совокупности же они создают впечатляющий облик, далекий от привычного представления об английском городе. Речь идет о тех самых «Housing projects», которые были гордостью социальных послевоенных программ, которые стали унылым местом обитания для персонажей романа Т. Лотта и довели до самоубийства его мать, а теперь окончательно потеряли право быть местом жительства для сколько-нибудь думающего и чувствующего человека. Это среда, порождающая отвращение к любой форме бытия и формирующая чувство протеста. Все герои романа как бы не имеют дома: ни разу не дается столь необходимая в британской традиции характеристика приватного места человека. Почти не упоминаются родители, братья и сестры.

Основная тематическая группа объединена вокруг смыслового центра, который можно обозначить как «насилие». В романах Кинга немало эпизодических персонажей, в совокупности представляющих социальный фон современности. Так, в самом начале появляется «контрактник» (т. е. солдат-профессионал) – «лет за тридцать, и, скорее всего, походя уложил немало народу по всему миру – перерезал горло на Фолклендах,

прочищал себе путь автоматным огнем в Северной Ирландии»[35]; охранник, придумавший компьютерную игру «Умные бомбы», сюжет которой связан с борьбой с фундаментализмом. Взрывающиеся под арабским солнцем ракеты, разрывающиеся в клочья кварталы трущоб, рассыпающиеся купола мечетей, школы, базары – все это в воображении автора игры находит оправдание как воплощение рыцарства и высоких моральных принципов, как ему внушают средства массовой информации. Медсестра в больнице говорит об избитых и замученных своими родителями детях, об избитых и убитых на улицах города и в своих собственных квартирах мужчинах и женщинах. Нередки в тексте упоминания о телевизионных программах, как правило, в восприятии персонажей. Например, о криминальном документальном сериале о серийных же убийцах: «…они просто упивались там, в студии, вся страна смотрит, как криминалисты обследуют квартиру и упиваются от удовольствия»[36]. А.К. Якимович статью о картине мира в конце XX века начинает словами: «На экранах убивают и умирают – так много и таким особенным образом, что возникает странное ощущение, будто смерть – это вообще не более чем пряная частность бытия»[37]. То же у Кинга в многократных повторах о наркотиках, насилии в фильмах, увиденных персонажами его романов.

Особое место занимают отношения полов, всегда представляющие собой насилие, судя по тому, что мужчины воспринимают женщин исключительно как объект удовлетворения простейшей физиологической потребности. Среди просматриваемых фильмов особенно много порнографических, связанных именно с жестокостью по отношению к женщине. Безграничная свобода отношений, знаменитая сексуальная революция, столь стремительно разрушившая традиционный пиетет тайны супружества, ничего не оставили новым поколениям, кроме физиологии.

С насилием связана и тема государственной власти, осуществляют которую полицейские, копы. Они приезжают к месту драки и «оценивают ситуацию, не переставая при этом разбираться с парнишкой поблизости, по ходу разбивая ему голову дубинкой. Один из них бьет подростка головой о боковину автобуса, другой пинает, разбивает ему губу дубинкой» [38]. Каждый знает, что с фанатами можно делать все, что хочешь. «Копы – ниже негров. Коп – злейший из врагов, потому что он в форме, и он – власть, а нас учили уважать форму и верить в справедливость»[39]. Противостояние «мы» и «они» достигает апогея: «Ни один лейбористский совет нас не защищает, потому что мы – этническое

меньшинство, выброшенное системой. И ни один консервативный член правительства не поддержит нашу рыночную свободу убивать и быть убитыми»[40].

Именно «они» провоцируют расизм. Мы видим, что молодые люди в общем лояльны к иммигрантам, независимо от их цвета кожи. «Черный Пол – челсинский ниггер из Баттерси» один из них и воспринимается как равный. Индусы, заселившие их район, готовят самую вкусную еду и занимаются своим бизнесом уже не в одном поколении. А вот с точки зрения «среднего класса» – следует отправить «всех на корабле в Калькутту»[41].

«Они» окружили стадионы видеокамерами. «Они» сделали Лондон торговым центром под видеонаблюдением. Камеры обладают большой властью, но не могут ничего остановить, не устанавливаются в районах бедняков: «их единственный интерес – защита богатств Сити и богатых козлов в Хамстеде и Кенсингтоне»[42].

Существенную роль в оболванивании массы играют средства массовой информации, принадлежащие «им»: «Журналисты игнорируют настоящую культуру, которая годами создавалась вокруг футбола, эти камеры – часть той же системы, которая убила жизнь на наших стадионах»[43].

Представители категории «мы» в трилогии не имеют отчетливо выраженной индивидуальности. Вряд ли можно считать такой характеристикой портрет друга рассказчика: «Большая тарелка паэльи и хороший кувшин сангрии, и Гарри счастлив, вот и все, что нужно в этой жизни»[44]. Важная характеристика действующего лица – его речь, особенно в многообразии форм и диалектов английского (вспомним профессора Хиггинса в «Пигмалионе» Шоу). Язык футбольных хулиганов – Dirty English (грязный английский). Их речь характеризуется вульгарной, экспрессивной окраской, тяготением к просторечию и жаргону, циничным характером, то есть является тем, что в лингвистике называется «инвективная» лексика. Главной функцией такой лексики является стремление оскорбить адресата речи. Говорящие в романе далеко не всегда собираются это сделать. Они просто так говорят. Стилистически Джон Кинг интересен, если иметь в виду владение жаргоном молодых людей, которые здесь описаны. Другое дело, что этот жаргон угнетает и может отпугнуть читателя с интеллектом и определенным уровнем культуры. Особенно это касается начала романа, где Dirty English выплескивается в концентрированных дозах. Возможно, это стилистический прием, делающий более отчетливым оппозицию «мы»-«они» в том

смысле, что «мы» и не обязаны пользоваться литературным языком. Он принадлежит другой культуре, неизбежно враждебной. В таком случае высокомерное «субкультура» тоже не подходит. Скорее, приставка «суб» перемещается к традиционной культуре, становящейся принципиально вторичной, забываемой. Речь идет о постиндустриальной эпохе. Новое время – индустриальное – строилось как цивилизация науки и образования. По поводу ситуации в современной России отечественный публицист пишет: «То, что сегодня происходит с наукой и особенно с образованием, как в мире в целом, так и у нас, – это катастрофа. Неадекватность систем образования и науки современному миру, обращенность во вчерашний день, деинтеллектуализация образования, а следовательно, социальной жизни в целом – все это создает общество, в котором и верхи, и низы не способны не только справиться с проблемами эпохи, но даже увидеть их…Можно сказать, что сегодня в глобальном масштабе мы имеем неадекватность человеческого материала текущему моменту истории»[45]. В цитируемой статье речь идет о политических «верхах». Здесь же толпа игнорирует все ценности культуры, которые уже созданы. Это особенно заметно в тех эпизодах, где молодые люди попадают в исторический центр Лондона. Массам преподносят смысл, а они жаждут шоу. Массы – это те, кто ослеплен игрой символов и порабощен стереотипами, это те, кто воспримет что угодно, лишь бы это оказалось зрелищным. Они не знают и не хотят знать ни литературы, ни тем более ее языка, у них своя речь, что и показывает в данном случае Джон Кинг. В заключительном романе трилогии об этом напоминается вновь и вновь: «Если вокруг говорят на другом языке, это значит, что ты можешь передохнуть от этой извечной пропаганды, которой тебя накачивают масс-медиа»[46]. «Сражаться – стоящее дело, сейчас и всегда. Защищать то, во что веришь. Око за око, зуб за зуб. Нет никакой необходимости раздумывать и анализировать причины поступков этих мразей»[47]. «В этом мире нет места мечтам и сопливым идеалам» [48].

Кроме того, автору важно подчеркнуть чувство единства, которое так драгоценно для его персонажей и стремление к которому в значительной степени и приводит их к этим еженедельным смертельно опасным баталиям. Повествователь очень редко использует местоимение я, повсеместно заменяя его «мы». Кроме того, часто используется с той же целью безличная конструкция с «ты» – ты идешь, ты делаешь.

В романе расплывчаты понятия господствующей культуры не только для героя, но и для представителей других групп. Постмодернистская идея децентрации нарушила привычное соотношение социум – лич-

ность – культура, по сути разрушив все эти понятия. С исчезновением «центра» исчезает и понятие высокой доминантной культуры. Общий тезис постмодернизма – стирание границ структур в плюралистичном ризомном мире – находит здесь свое подтверждение. Вернее, это отражение современного типа мышления. Аутсайдеры, социальное дно не являются маргиналами в собственном смысле слова, поскольку само существование маргинальности обеспечивается наличием нормы, структуры, а их нет.

Почему молодые люди становятся частью «мобов», иначе говоря, объединяются в группы футбольных хулиганов. Первоначальным стимулом они сами полагают страсть к футболу, уже совсем в ином смысле, чем герой Ника Хорнби, хотя некоторые похожие черты все-таки есть: ««Без шума и движения фанов футбол был бы ничем. Все дело в страсти. И это никогда не изменится. Без страсти футбол мертв. … Только люди делают его событием. Когда они в движении, только тогда все и начинается. Если чувствуешь хоть какую-то страсть, она должна во что-то вылиться. Именно это в состоянии сделать футбол. В этом для меня смысл футбола»[49].

Сами по себе матчи не так уж интересны для фанатов, главное – драки, тактика которых продумывается заранее и которые обнаруживают способность молодого человека на единственную сильную эмоцию – безграничную ненависть. Она направлена как на группы болельщиков других команд, живущих в других районах города, так и вообще на «других», тех, кто не понимает его страсти, «чистеньких», «сытых», в том числе и на представителей властей.

Мотивы своих действий главный герой формулирует следующим образом. Во-первых, драка является лучшим способом провести выходные. Во-вторых, «лихорадка так возбуждает, что это начинает нравиться больше всего. Ты преодолеваешь страх и делаешь то, что останется с тобой навсегда, говорят, что это адреналин…»[50]. В-третьих, объединение в группировку дает особое чувство исключительности. «Мы эксклюзив, – говорит герой. – Тут нет места частично вовлеченным»[51]. Автору удается вложить в уста героя четкую формулировку, определяющую место фаната в социуме: «Мы – этническое меньшинство, выброшенное системой…наша рыночная свобода – убивать и быть убитыми… Выживает сильнейший, закон без исключений. Слабые в этой стране долго не живут»[52]. Кроме того, фанаты вступают в междусобные драки – Восток против Запада, так как «противники – они другим воздухом дышат – другая кровь. Бешенство живет, процветает и множится

в Ист-Энде. Мы – парни из «Челси», мы из англосаксонских районов Западного Лондона»[53].

Часть объяснения приходится на размышления пожилого человека, Фаррела, где как бы пунктиром проходит постоянная в английских романах 80-90-х годов тема взаимоотношений англичан в период Блица (бомбардировки Лондона в начале Второй мировой войны). Это было время ощущения единства нации. С непреходящей ностальгией персонажи этих романов, как и герои произведений большинства современных британских авторов, вспоминают о единстве духа всех англичан в начале Второй мировой войны, во время бомбардировки Лондона. Сегодня же имитацию такого созвучия душ создает обстановка стадиона, где «толпа в сорок две тысячи человек смотрит тридцать какой-то финал Кубка».

Но большинство ветеранов за последующие десятилетия продали свои медали, чтобы оплатить счета, или выбросили свои награды в знак протеста.

Об этом же фанат говорит: «Мир изменился. Дух взаимовыручки времен войны – мертв и весь вышел, упакован и перешли к предложившему наивысшую цену»[54]. В результате люди утрачивают от века присущую им человечность. В «Фабрике футбола» есть эпизод, когда толпа, идущая на стадион, не только не помогает двум избиваемым подросткам, но даже не останавливает движения, чтобы посмотреть, живы ли они. «Они оставили нас гнить, – говорит повествователь и заключает: – Общество хочет закона порядка, но большая их часть – просто ограниченно мыслящие козлы, которые не хотят пачкать руки»[55].

Человечность была утрачена еще в годы мировых войн. Техника пересечений, сопряжений, характерная для постмодернистского романа, находит здесь воплощение в смене пластов потоков сознания футбольных болельщиков Гарри, Тома и старика Фаррелла. Но историческое пространство не ограничивается их жизнью, включая исторические периоды, которые также пересекаются: 10-е, 30-е, 40-е, упоминание о 60-х, 70-х, 80-е до 90-х. Родословная Фаррелла, участника Второй мировой войны, начинается с трех его дядей, воевавших в Первую мировую, для того «*чтобы положить конец всем войнам*»[56](выделено шрифтом, чтобы напомнить о главной мысли литературы «потерянного поколения»). Здесь появляется как бы цитата из романа «потерянного поколения»: «Война изменила всех трех дядьев Фаррелла, сидишь в грязи рядом с гниющими телами товарищей, крысы гложут мертвую кожу, в

окопах кровь, дерьмо и увечья, а в случае со Стэном – изнурительная бойня в джунглях»[57]. Она дополняется подробным рассказом о крови в Нормандии. На самом деле они пошли на войну «на волне эмоционального подъема» против злобного кайзера, угрожавшего английскому образу жизни. Вербовщик «соблазнял их английской историей» и «играл на страсти молодых к приключениям». «Атмосферу того времени создали люди у власти и уступчивые масс-медиа»[58]. Государство не только не наградило их, но обмануло, не выплачивая пенсию, а одного заключив в тюрьму по ложному обвинению.

Как часто бывает у Кинга, изображение насилия сопровождается рассказом о страдании женщины. Речь идет о публичном доме времен Первой мировой войны – женщинах, «пропускающих через себя пьяных солдат, изголодавшихся по процессу воспроизводства»[59].

Новое поколение мальчишек со свежими лицами отправилось на Вторую войну. «Когда Фаррелл увидел концентрационные лагеря, он понял, насколько другой была та война»[60]. История жены Фаррелла, найденной им на дне ямы из тел в концентрационном лагере, изнасилованной, почти уничтоженной, но выжившей и радовавшейся следующим годам жизни, – еще одно свидетельство истории, переданное, кстати, точным литературным языком. Здесь нет места противопоставлению мы-они, здесь другая оппозиция, которая намечена многочисленными вставками-рассуждениями такого рода: «Фаррелл вспомнил, что дядюшка Джил говорил ему, если бы он был немцем, стоящим в очереди в магазине, и кто-то сказал бы ему, что мыло делается из евреев, то он, наверно, сошел бы с ума»[61]. Когда Фаррел сталкивается с современной всеобщей ненавистью и насилием, он думает, что «все это из-за люфтваффе». Отлакированная массовой информационной системой история заставляет забыть главное: «Никто не хочет думать о массовых бомбежках. Все хотят помнить о мужестве королевской семьи и Черчилле, идущем через развалины»[62].

Новое поколение – новая война? Экспедиционный корпус – это уже англичане, пересекающие Ла-Манш на пароме для того, чтобы быть в Германии на футбольном матче. «Захватчики были пьяны, шумели и вообще вели себя отвратительно. Короткие стрижки, татуировки, джинсы, куртки, битые стаканы, песни, Юнион Джеки и Кресты Святого Георга»[63]. Возникает тема нового национального единства. «Долгие годы мы сидели дома, в страхе ожидая вторжения, а Гитлер в это время убивал наших женщин и детей, но сейчас мы снова готовы атаковать, теперь появился шанс за все отыграться»[64]. Молодые люди включают му-

зыкальные записи военных лет, то, что играли солдатам, «отправляя их на бойню»[65].

Гитлер не смог пересечь канал, и Англия осталась свободной. У Англии нет других границ, а в Европе они сухопутные, искусственные. «Неудивительно, что европейцы придумали фашизм, им приходится воевать, чтобы сохранить свою индивидуальность в искусственных границах» – так видит войну мало представляющий себе факты войны молодой человек»[66]. Но он способен думать, сопоставлять и обнаруживает фашизм в своей современности. Гарри постоянно возвращается в памяти к смерти Балти, своего друга. Параллельно действуют три лейтмотива. 1. Убитый Балти без лица вызывает в памяти оторванную голову солдата при высадке английских войск на берег Франции во Второй мировой войне[67]. 2. Быстрая утрата памяти – забыты герои, чьи имена высечены на памятниках, забыты английские моряки прошлого, забыт Балти. 3. Переосмысление со временем ценности поступков – романтика плавания по морям, свойственная англичанам, на самом деле не так уже интересна: были оставлены на произвол судьбы семьи, отцы «были втиснуты в мир рома, содомии и плетей», их скелеты остались в братской могиле дна океана[68].

«Власть манипулирует массами, массы одурманены футболом»[69], – пишет один из крупнейших современных мыслителей Ж. Бодрийар и приходит по этому поводу к следующим выводам. «Власть в течение долгого времени производила смысл (политический, идеологический, культурный, сексуальный), спрос же развивался сам – он вбирал в себя предложение и тут же ожидал нового. Смысла недоставало, и всем революционерам приходилось наращивать его производство. Сегодня смысла производят все больше, а спроса нет. Производство спроса на смысл – вот главная проблема системы … Можно подтолкнуть спрос на товары и услуги, но потребность в смысле, раз исчезнув, не восстанавливается… Это катастрофа. Масса вбирает в себя социальную энергию, и та перестает быть социальной энергией»[70]. В романе Дж. Кинга о футболе как раз и отражен процесс подобной трансформации социальной энергии. Логика Бодрийяра такова: «Все хаотическое скопление социального вращается вокруг того пористого объекта, этой одновременно непроницаемой и прозрачной реальности, этого ничто – вокруг масс… Они суть инерция, власть нейтрального… Недопустимая и непостижимая фигура имплозии, о которую спотыкаются все наши рассудочные системы…Только лишь тысяча человек готова к действию, тогда как двадцать миллионов остаются пассивными – и не только пассивными,

но и открыто, совершенно откровенно и с легким сердцем, без всяких колебаний ставящими футбольный матч выше человеческой и политической драмы. Самое опасное: безразличие масс относится к их сущности»[71]. Дж. Кинг создает, в некотором смысле, художественную иллюстрацию к этому тезису. В некотором, так как в его романах есть и нечто большее.

В статье Д. Браннигана «Политика элегии», процитированной в начале этого параграфа, говорится о том, что Кинг воплощает «английскость» как воинственное, гордое упорство перед лицом бедственной ситуации. Во многом она заимствована *у бульварных передовых статей и простейших клише (англичане честны и справедливы), рекламных лозунгов (Великобритания никогда не будет побеждена; Две мировые войны и один чемпионат мира), политической риторики, формирующей и управляющей их сознанием, но она есть. С этим можно согласиться, хотя предпоследняя фраза романа «мы гордимся тем, что мы англичане и мы гордимся своей культурой»*[72] *выглядит неубедительно в контексте всего повествования и даже в окружении других фраз концовки.*

Однако в романе обнаруживается более глубокая «английскость», наличие морального чувства и у самого автора, и его героев, которого, казалось бы, нельзя уже ожидать за завесой тяжелого языка, примитивных эмоций. Лучшим доказательством представляется история отношений Гарри и Ники в завершающем романе трилогии. Эпизод посещения Гарри публичного дома, где он встречает Ники, связан с основной темой романа – всеобщей готовности к насилию. История Ники, молодой женщины из Таиланда, дополняет ее новыми подробностями, раскрывая мировой характер проблемы. Страшная нищета, готовность торговать свои телом для того, чтобы прокормить себя и близких, издевательства белых, арабов и прочих мужчин в Таиланде, бегство в Амстердам, все та же торговля – все это вызывает сочувствие и сострадание Гарри. В этой истории рушатся и представления о расизме – он никоим образом не считает Ники низшим или иным существом, – и о насилии – Гарри думает о ней с нежностью, дружеским участием, готовностью помочь. Можно сказать, что в это время он обнаруживает и потребность к социальности не только инстинктивного, «зоологического» (стадного) уровня, а к специфически человеческой, т. е. прежде всего гуманной, которая оказывается ему необходимой. Эта способность выражается и в размышлениях героев об истории, фашизме, проблемах своего существования. Можно с полным основанием утверждать, что мы имеем дело все с тем же классическим социальным романом, задачами которого

было не только дать подробное описание положения рабочего человека, но и вызвать сострадание к его судьбе. Возможно, и к судьбе цивилизации образца Нового времени, так как и эти, и другие романы о футболе свидетельствуют о том, что для большого количества людей замена высших смыслов суррогатами уже произошла.

Примечания

[1] Цит по: Пешио Д. Социологическое воображение// Новое литературное обозрение. – 2002. – № 58. – С. 335.

[2] Brannigan J. Orwell to the Present. Literature in England. 1945–2000. Palgrave Macmillan, 2003. – P. 93.

[3] Айзенберг К. Футбол как глобальный феномен: исторические перспективы // Логос. – 2006. – № 3 // http://magazines.russ.ru/logos/2006/3/ai6.htm (дата обращения: 02.04.2012).

[4] Redhead S. Emotional Hooligan:Post-Subcultural Reseach and the Histories of Britain`s Football Gangs // Entertainment and Sports Law Journal. – Vol. 5. – N 2 – Winter 2007 // http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/law/elj/eslj/issues/volume5/number2/redhead/ (дата обращения: 02.04.2012).

[5] Н. Хорнби принадлежат романы Hi-Fi / High Fidelity (1995) (пер. Д. Карельского); «Мой мальчик» / About a Boy (1998) (пер. К. Чумаковой); «Как стать добрым» / How to Be Good (2002); «Долгое падение» (2006) / A Long Way Down (2005); «Слэм» / Slam (2007).

[6] Здесь и далее ссылки по изд.: Хорнби Н. Футбольная лихорадка / пер. А. Соколова. – СПб.: Амфора, 2007. – 318 с.

[7] Там же. С. 15.

[8] Там же. С. 12.

[9] Там же. С. 77.

[10] Никишин Д. Футбол как новая мировая религия // София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской философии. – Екатеринбург . – Вып. 2–3, 2001.

[11] Айзенберг К. Футбол как глобальный феномен. Исторические перспективы // Логос. – 2006. – № 3 (54). – С. 92.

[12] Хорнби Н. Футбольная лихорадка. – С. 155.

[13] Там же.

[14] Там же. С. 23.

[15] Там же.

[16] Там же. С. 11.

[17] Там же. С. 57.

[18] Та же. С. 58.

[19] Там же. С. 251.

[20] Там же. С. 58.

[21] Хорнби Н. Футбольная лихорадка. – С. 149 .

[22] Там же. С. 75.

[23] Михайлова, Э. Р. Игра в моделировании социальной реальности: социально-философский аспект: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 . – Чебоксары, 2009. – 153 с.

[24] Цит. по: Последний чемпионат века // Искусство кино. – 1998. – № 12. – С. 5–25.

[25] Хорнби Н. Футбольная лихорадка. – С. 34.

[26] Там же. С. 85.

[27] Там же. С. 24–25.

[28] Там же. С. 21.

[29] Там же. С. 49.

[30] Там же. С. 68.

[31] Там же.

[32] Никишин Д. Футбол как новая мировая религия //София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской философии. – Екатеринбург . – Вып. 2–3, 2001.

[33] Джон Кинг – автор романов The Football Factory (1996); Headhunters (1997); England Away (1998); Human Punk (2000); White Trash (2001); The Prison House (2004); Skinheads (2007).

[34] Здесь и далее цит. по: Кинг Д. Фабрика футбола / пер. И. Сыроватченко. – М., 2006. – С. 47.

[35] Там же. С. 30.

[36] Там же. С. 44.

[37] Якимович, А.К. Магические игры на горизонтальной плоскости. Картина мира в конце XX века // Мировое древо. – 1993. – № 2. – С. 123.

[38] Кинг Д. Фабрика футбола. – С. 53.

[39] Там же.

[40] Там же. С. 54.

[41] Там же. С. 258.

[42] Там же. С. 257.

[43] Здесь и далее цит. по.: Кинг Д. Англия на выезде / пер. И. Сисейкиной. – М., 2007. – С. 106.

[44] Там же. С. 17.

[45] Фурсов А. Рукотворный кризис. http://www.rulit.net/Books/rukotvorni-krizis-read

[46] Кинг Д. Англия на выезде. – С. 17.

[47] Там же. С. 19.

[48] Там же. С. 29.

[49] Кинг Д. Фабрика футбола. С. 256.

[50] Там же.

[51] Там же. С. 39.

[52] Там же.

[53] Кинг, Д. Фабрика футбола. – С. 40.
[54] Там же. С. 48.
[55] Там же. С. 160.
[56] Кинг Д. Англия на выезде. – С. 76.
[57] Там же. С. 88–89.
[58] Там же. С. 77.
[59] Там же. С. 78.
[60] Там же. С. 80.
[61] Там же. С. 231.
[62] Там же.
[63] Там же. С.83.
[64] Там же. С. 91.
[65] Там же. С. 69.
[66] Там же. С. 86.
[67] Там же. С. 88.
[68] Там же. С. 28.
[69] Бодрийар Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. – Екатеринбург, 2000. – С. 18.
[70] Бодрийяр Ж. Фантомы современности // Ясперс К., Бодрийар Ж. Призрак толпы. – М., 2007. – С. 203.
[71] Там же. С. 194.
[72] Brannigan J. Orwell to the Present. Literature in England. 1945–2000. Palgrave Macmillan, 2003.

ГЛАВА 3

•

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ ВРЕМЕНИ

3.1
«ЛЕНТА МЁБИУСА»: СПЕЦИФИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ХРОНОТОПА

Специфика художественной реальности во многом определяется особенностями пространственно-временных отношений в образной ткани произведения. «Пространство и время – не только литературоведческие, но и физико-математические, биологические, философские, психологические, социально-исторические, в целом культурологические категории; через пространство-время осуществляется связь различных наук в единую науку о человеческой культуре. Поэтому пространственно-временная структура, сложившаяся в определенном историко-культурном сознании, может быть положена в основу определения не только типа искусства, но и – шире – в основу определения типа культуры, в которой это сознание получило свою объективацию»[1], – это общее положение, высказанное Ф.П. Федоровым, справедливо и для периода постмодернизма, когда в очередной раз в истории радикально изменилось представление о времени, что отразилось как в естественнонаучном и философском знании, так и в художественной картине мира.

В философии постмодернизма переосмысляется фундаментальная онтологическая триада: сущее – ум – время. В работе Ж. Делёза «Различие и повторение» (1969) рассматривается тройственная природа времени в трех концепциях его синтеза. Первая восходит к эмпиризму Юма: «Юм объясняет, что независимые тождественные или сходные

случаи в воображении сливаются. Воображение объясняется здесь как сила сжатия: чувствительная пластинка, способная удерживать одно, когда появляется другое. Воображение сжимает случаи, элементы, потрясения, однородные мгновения и переплавляет их в качественное внутреннее впечатление определенного веса. Это совсем не память и не операция понимания: сжатие – не рефлексия. Собственно говоря, оно образует синтез времени. Последовательность мгновений не образует время, но заставляет его распасться; она лишь отмечает вечный срыв точки рождения времени. Время образуется только в первоначальном синтезе, относящемся к повторению мгновений. Синтез вдавливает независимые последовательные мгновения друг в друга. Таким путем синтез утверждает проживаемое настоящее, живое настоящее. В этом настоящем и разворачивается время»[2]. Это фаза основания линейного времени, которая составляет живое настоящее бесконечных привычек, образующих множественность длительности существующих вещей. Делёз пишет: «Прошлое и будущее обозначают не мгновения, отличные от того мгновения, которое предполагается как настоящее; они означают протяженность самого настоящего, как сжимающего мгновения»[3].

Второй синтез определен идеями Бергсона. Он представляет собой синтез чистого прошлого, обеспечивающего преходящий характер настоящего, поскольку настоящее здесь – лишь актуализация времени с его уже прошедшего начала. Третий синтез воспроизводит «вечное возвращение» Ницше. Здесь настоящее никогда не происходит, поскольку вновь воспроизводится, оно всегда претендует на сохранение и продолжение. В концепции Делёза, «время не выходит из настоящего, настоящее непрерывно движется скачками, накладывающимися одни на другие… Синтез времени учреждает настоящее во времени»[4].

И. Карцев в главе «Время и становление в истории философии Жиля Делеза», в исследовании, посвященном Ж. Делезу как создателю новой парадигмы рациональности в философии от картезинского «Cogito ergo sum» (парадигма модерна) к делезовскому «Imaginatio ergo sum» (парадигма постмодерна), следующим образом трактует возникающую в связи с тремя синтезами времени проблему памяти: «Старое настоящее и современное настоящее – это лишь два последовательных мгновения, разворачивающиеся по линии времени; для существования памяти необходимо, чтобы современное настоящее включало в себя дополнительное измерение, поскольку оно представляет самое себя в качестве представления прошлого настоящего. Следовательно, память предполагает чистое прошлое или прошлое априори. Длительность совпадает с

памятью как «сохранение и накопление прошлого в настоящем»; «длящееся настоящее в каждый момент разделяется на два направления, одно расширенное к прошлому, другое сжатое – к будущему»… Все наше прошлое как бы сосуществует с настоящим на разных уровнях виртуальной глубины, более или менее расширенных или сжатых, вплоть до крайней степени понимания, воспоминания и действия. Следовательно, существует прошлое, которое Делез называл виртуальным в отличие от эмпирических воспоминаний репрезентационной памяти: «это прошлое, которое никогда не было настоящим, потому что оно не сформировалось после»[5]. Чисто виртуальное прошлое предполагает, что Я постоянно разбивается на отдельные эпохи, поочередно являющиеся центрами для него. Таким образом, идентичность никогда не может зафиксировать сама себя, она постоянно ускользает от самой себя[6].

Подчеркнем здесь существенно важный для нашего исследования тезис Делёза: «Память воспроизводит отдельные случаи как различающиеся, сохраняя их в свойственном им «пространстве времени». Тогда прошлое – уже не удержание непосредственно прошедшего, но отражающая прошлое репрезентация, отраженная и воспроизведенная частность» (Подчеркнуто мною. – *В.Н.*)[7].

В традиционном представлении существует противопоставление последовательности времени и одновременности пространства. Постмодернистскую концепцию представляет деконструкция этой бинарной оппозиции Ж. Деррида. В качестве примера у него появляются образы круга, циферблата часов без стрелок, где все моменты времени присутствуют одновременно. «Для Деррида описание постоянно исчезающего существования осуществляется посредством понятия «следа», т.е. лингвистического знака, который значим не сам по себе, а только относительно другого знака, который он обозначает и замещает, являясь его субститутом. Моменты «сейчас», слагаясь в линию времени, не представляют собой нескончаемую мультипликацию, ибо не просто сменяют, а субституируют друг друга. Таким образом, моменты «сейчас» взаимозависят. Экспериментальным коррелятом времени являются те значения, которые пронизывают его»[8] – так в статье Е. Гурко «Время в деконструкции» обозначен принцип взаимопроникновения прошлого и настоящего в интерпретации Деррида.

Мы обнаруживаем в философии представление о том, что дробные, фрагментарные элементы бытия находятся в непрерывном движении, бесконечно вступая между собой во все новые комбинации, сочетания, при этом не имея поступательного движения во времени, так как эти

частицы бытия находятся в некоем броуновском движении в едином пространстве прошлого и настоящего. «Мы обитаем сейчас скорее в синхронном, чем диахронном [мире], и я считаю, по крайней мере, эмпирически доказуемым, что в нашей повседневной жизни, нашем психологическом опыте, наших культурных языках сегодня доминируют скорее категории пространства, чем времени, как это было в предшествующий период модернизма»[9], – утверждает Ф. Джеймисон.

«Опространствливание времени» является одним из существенно важных отличий неклассического мышления, характеризующим тип мышления современности. Созвучная идея прослеживается в осмыслении времени физической реальности. С. Хокинг, один из ведущих физиков-теоретиков конца XX века, пишет: «Теория относительности (Эйнштейн, 1905–1915) заставляет нас существенно изменить представления о пространстве и времени. Мы должны признать, что время не полностью отделено от пространства, но составляет с ним некую общность – пространство-время. Иначе говоря, у нас есть возможность поместить себя на тот или иной из временных уровней, придать больший или меньший размер настоящему, которое переживаем.

Положение точки в пространстве можно описать тремя числами, или координатами. Однако каждая система имеет ограниченную область применения (например, определение положения Луны относительно центра Лондона – столько-то миль от Пиккадилли). *На самом деле Вселенную можно описывать в терминах своего рода перекрывающихся «заплат». В пределах каждой «заплаты» для задания положения точки правомерно использовать свою систему координат.* В пространстве-времени теории относительности любое событие – то есть нечто случающееся в определенной точке пространства в определенное время – можно задать четырьмя координатами»[10]. Сосуществование всех уровней прошлого с каждым современным настоящим рисует многомерное пространство со многими скоростями.

Мысль о «заплатах» хорошо сочетается с гипотезой физиков о существовании неких «туннелей», связывающих отдаленные области пространства и названных «кротовые норы» («wormholes»). Интересно, что свой сборник работ, посвященных литературе и написанных, по определению автора, в жанре «тессер», цветовых мазков, мозаичных кирпичиков, Д. Фаулз так и называет. Объясняя смысл названия во введении, автор цитирует «Оксфордский энциклопедический словарь»: «Wormholes» – гипотетические взаимосвязи между далеко отстоящими друг от друга областями пространства-времени»[11]. По Фаулзу, эта гипотеза под-

утверждает его мысль о том, что явления, относящиеся к разнообразным областям и эпохам культуры, географии, истории, обыденной жизни, могут объединяться самым неожиданным образом.

В постмодернизме как будто нет новых идей. Осознание времени как пространства повторяет открытия рубежа XIX–XX веков, развивающиеся по мере движения научного знания в XX веке. В художественном творчестве подступы к этой мысли намечены в творчестве модернистов. Убедительно показывает это Фрэнк в работе «Пространственная форма» (1945), где делает попытку определить духовные явления, которые привели к господству пространственной формы.

Он обращается к творчеству писателей 20–30-х гг. и говорит, что «Т.С. Элиот, Эзра Паунд, Марсель Пруст и Джеймс Джойс в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведения не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени»[12]. В начале статьи Фрэнк напоминает, что, согласно Локку, идеи разлагаются на чувственные элементы, а в сознании элементы, сочетаясь, образуют идеи. В эстетике комбинации впечатлений приводят к эстетическому удовольствию.

Паунд, Элиот и Джойс выходят за пределы личного в более широкие пространства истории: все они имеют дело с конфликтом различных исторических перспектив, возникшим в результате отождествления современных людей и событий с разнообразными историческими и мифологическими прототипами. Здесь Фрэнк использует термин «эффект палимпсеста». Ссылаясь на А. Тейта, полагавшего, что у Э. Паунда сопоставления античности, Возрождения и современности превращают все три мира в лишенную историзма смесь, вневременную и безначальную, Фрэнк делает вывод, имеющий большой смысл для осознания специфики художественного времени в конце XX века: «Прошлое и настоящее предстают в пространстве как замкнутое вневременное единство, в котором, несмотря на внешние различия между ними, стерто всякое ощущение исторической последовательности самим актом совмещения. Образ объективной истории, которым гордился человек Нового времени и который он так тщательно культивировал, начиная с эпохи Возрождения, трансформируется у этих авторов в мифическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов»[13].

В мировом литературном процессе своего рода приоритет в художественном воплощении представления о пространстве времени принадлежит Х.Л. Борхесу. Время – «естественная метафизическая тайна» –

рассматривается им в контексте вечности. Борхес предлагает два «прочтения вечности»[14]. Одно, языческое, восходит к «Эннеадам», Платону, Плотину, и представляет собой совокупную гармонию архетипов, застывших в неподвижной иерархии. Второе, христианское, трактует Вечность как атрибут беспредельного Божественного ума, или «исчерпывающее переживание всех фрагментов времени как актуальных». Общее здесь – в пространственной протяженности вечности, т. е. ее отличие от времени в том, что настоящее, прошедшее и будущее в ней существуют одномоментно, в одной плоскости. В собственной трактовке Борхеса вечность – это сотворенный огромный текст, среда, искусственно созданная разумом человечества, проявляющаяся, в частности, с помощью повторяющихся символов во множестве текстов отдельных авторов. Событийное время имеет свои законы. Это время-лабиринт, принцип странствия по которому – использование развилок во времени. Человек не выбирает одну возможность из многих. В интерпретации Борхеса он выбирает все разом и тем самым творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся. Нет единого абсолютного, поступательного движения времени. Есть бесчисленность временных рядов, растущая головокружительная сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен. Событийное время соотносится с Вечностью по принципу «текст в тексте», оно как бы вложено в раму[15] совокупного разума человечества, открытия которого зафиксированы в книгах. Особенный статус приобретает «миг», как прорыв из событийного времени в Вечность, «проникновение», означающее сопричастность ей и постоянное переоткрытие. Эти моменты сопричастности напоминают слова Фрэнка о Прусте, «который понял: чтобы почувствовать движение времени, необходимо подняться над ним и охватить прошлое и будущее в единый миг, который он называл чистым временем»[16].

Борхес находит слово «центонность» (от «центон») для обозначения обширного текста вечности, собранного из фрагментов всего множества текстов человеческой культуры (о том же «следы» Деррида). «Центонность» близка по смыслу интертекстуальности – результату семиотического понимания реальности. Г. Косиков по поводу первоначального применения термина «интертекст» Ю. Кристевой отмечает, что в ее трактовке интертекст – это «место пересечения различных текстовых плоскостей <…> диалог различных видов письма, а не собрание чужих цитат»[17]. В постмодернизме эта категория становится законом литературного творчества. В более широком смысле обильное цитирование не только отвечает интеллектуальному ощущению эпохи, предполагающе-

му, что «все слова уже сказаны», но и соответствует самому принципу постмодернистского мышления: деконструировать текст реальности на фрагменты и синтезировать их в одномоментные целостные системы, которые, бесконечно возникая и распадаясь, создают вечное настоящее.

Два автора в американской литературе второй половины века, не будучи еще постмодернистами, с очевидностью делают пространство времени смыслообразующим фактором в своих произведениях, при том, что в принципе посылка подобного рода является почти необходимой большинству писателей этого периода. В романе К. Воннегута «Бойня № 5, или Крестовый поход детей» идея о повторяемости событий и ощущений человеческой жизни художественно обрабатывается автором и служит основой для фундаментального утверждения о пространственности времени. Представление о времени как четвертом измерении Воннегут блестяще объясняет в рассказе о вымышленной планете Тральфамадор. «Самое важное, что я узнал о Тральфамадоре, – повествует герой романа Билли Пилигрим – это то, что, когда человек умирает, нам это только кажется… Все моменты прошлого, настоящего и будущего всегда существовали и всегда будут существовать. Тральфамадорцы умеют видеть разные моменты совершенно так же, как мы можем видеть всю цепь Скалистых гор»[18]. Путешествия во времени героя Воннегута концентрируются вокруг бомбардировки Дрездена в 1945 году, события, символизирующего для автора бессмысленность бойни войны.

Т. Уайлдер, представитель старшего поколения, имеет такое же понимание времени и воплощает его в «американской саге» «День восьмой». Он уподобляет историю гигантскому гобелену, сотканному сотнями поколений. Главный вопрос автора связан с ключевым вопросом последних двух столетий, ознаменованных пониманием истории как движения: можно ли понять смысл рисунка гобелена, т. е. суть истории? Уайлдеру же принадлежит и метафора, созвучная «циферблату без стрелок»: биологическое время – это текущая река, в которую действительно нельзя войти дважды, но время как таковое – это долина вокруг реки.

Пространству времени как нельзя более подходит термин М. Бахтина «хронотоп». Не случайно тяготение исследователей к проблеме времени-пространства в 70–80-е годы – во времена расцвета постмодернистского мышления. М. Липовецкий пишет об особенности постмодернистского хронотопа: «То, о чем говорит Бахтин, хронотоп, в котором разворачиваются отношения между автором-повествователем (творцом) и имплицитным читателем – это один из постоянных, притом

периферийных элементов любого, в сущности, хронотопа. Но в постмодернизме именно этот элемент приобретает расширенное до универсальности значение. В этом хронотопе в принципе снимается категория времени, поскольку одномоментен акт чтения, а кроме того, симультанность дополнительно мотивируется одномоментностью и непрерывностью бытия различных культурных эпох в сознании имплицитного читателя, тем и отличающегося от конкретного читателя, воспитанного в данной культурной системе, что он всегда открыт для любого культурного языка и, следовательно, для всех одновременно»[19].

В одной из первых отечественных работ, посвященных специфике времени в произведениях современных английских авторов (на материале романов П. Акройда), В. Струков предлагает вполне исчерпывающую характеристику: «Снимается оппозиция прошлое-настоящее, отрицается категориальная объективность времени, отрицается единство временного потока. Соответственно, в романе П. Акройда «Дом доктора Ди» время предстает как поток фрагментов, как хаос единичных элементов» [20].

Вернемся к упоминавшемуся ранее слову «палимпсест», которое стало метафорой интертекстуальности. «Палимпсест» как термин для общей классификации межтекстовых взаимодействий использует Ж. Женетт в книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982). Здесь предлагается пять составляющих классификации взаимодействия текстов: интертекстуальность (соприсутствие многих текстов), паратекстуальность (отношение текста к заглавию, послесловию, эпиграфу), метатекстуальность (комментирующая ссылка на свой претекст), гипертекстуальность (пародирование одним текстом другого) и архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

То же относится к социуму как тексту: «постмодернист убежден в том, что социальный контекст состоит из слов и что каждый новый текст написан поверх старого текста <...> метафора «палимпсест» точно характеризует постмодернистский текст», замечает, например, Фоккема[21].

Собственно, деконструкция как стратегия чтения предполагает палимпсестовую природу текста. «Перечитываемые Деррида тексты одновременно служат ему объектом и источником деконструкции. Перед Деррида всегда уже находится текст-палимпсест, который необходимо прочитать как свидетельство, симптом, документ. Напомним, деконструкция – не деструкция, не разрушение, а анализ, перевод, пересобирание перечитываемого»[22].

Семантическая емкость слова «палимпсест» позволяет нам здесь использовать его и как термин, способствующий раскрытию специфики постмодернистского хронотопа. Палимпсестный тип работы сознания означает присутствие всех элементов прошлого в моменте «сейчас», в противоположность «линейному» развертыванию этих элементов в классическом мышлении. Если следовать традиционному представлению о последовательности фрагментов прошлого как постоянно разворачивающейся ленте времени, то в палимпсестном сознании она в определенный момент соединилась с начальным своим концом и превратилась в «ленту Мёбиуса».

Соприсутствие в палимпсесте полустертых старых текстов с новыми означает бесконечную повторямость, хождение по кругу. Как не вспомнить «Шутовской хоровод» О. Хаксли, где мало действия, бесконечное говорение, декларирование, сочетание слов. Синтезы элементов старого могли быть виртуозны и способствовали сохранению и актуализации всех видов культур и цивилизаций, что соотносится с особенной интеллектуализацией литературного процесса.

«Принципиальный смысл приобретает обращение к анаграммам, черновикам, конспектам, подписям и шрифту, маргиналиям, сноскам. Исследование нерешаемого посредством амальгамы философских, исторических и художественных текстов, научных данных и вымысла, дисконтинуальных прыжков между фразами, словами, знаками, отделенными между собой сотнями страниц, опоры на нелингвистические – графические, живописные, компьютерные способы коммуникации, выливаются в *гипертекст* – подобие искусственного разума, компьютерного банка данных, текстуальной машины, *лабиринта* значений. В его рамках философский и литературный языки взаимопроницаемы, открыты друг другу, их скрещивание образует метаязык деконструкции», – отмечает Н. Маньковская[23].

Понимание времени как пространства становится источником, порождающим и бартовскую «галактику кодов», и «открытый текст» У. Эко, и саму идею сочетаний элементов и прочтений этих сочетаний «гипертекстовых произведений». Открывающиеся здесь возможности широко используются и авторами, и их исследователями, находящими, что открытость текста есть основополагающий признак постмодернистского произведения. В то же время художественная практика десятилетий постмодернизма показала, что возможности сочетаемости не так безграничны, как представлялось неофитам. Лучшие образцы немедленно клишируются. В этом смысле постмодернистский роман обретает

качества формульной литературы прошлого, показанные в работе Д. Кавелти[24]. Кроме того, принципиальное отсутствие какой-либо идеологической иерархии приводит к тому, что равновеликими становятся все изображаемые элементы.

А.К. Якимович в статье «Магические игры на горизонтальной плоскости. Картина мира в конце XX века» делает вывод о том, что «разбросанные в беспорядке куски субстанции – это в известном смысле модель нашей культуры и нашей ментальности»[25]. В качестве иллюстрации он сравнивает музей постмодернистской культуры в Лос-Анджелесе и провинциальный краеведческий музей еще советского образца. В первом «выставляются разнообразнейшие следы прошлого: от древних окаменелостей до башмака голливудской звезды. Географическая карта Египта, диаграмма индустриального развития Великобритании, потом кто-то с большими доисторическими зубами, снова окаменелости, чучела животных, наконечник копья – что все это значит? Это значит: все, что угодно, соединимо с чем угодно в любом порядке»[26]. Такой подход означает, что миропорядок отсутствует, ибо нет однозначных принципов и законов устроения мироздания. По идее, советский музей должен был быть, напротив, образцовой моделью строго выстроенного советского миропорядка, с собственной исторической концепцией. Однако и во втором обнаруживается, что «от древней рептилии, отпечатавшей свой хвост на известняке, слишком близок путь до социалистических обязательств передовых рабочих»[27]. При всей полемичности статьи, опубликованной в 1993 году и потому содержащей перестроечный пафос, картина современной культуры как своеобразной свалки истории, подчеркнем еще раз, на горизонтальной (а не вертикально историчной) плоскости имеет основание быть увиденной таким образом.

В этой связи представляется важной мысль, высказанная в статье А. Горных «Повествовательная и визуальная форма: Критическая историизация по Фредрику Джеймисону» в связи с мыслью о распавшемся социальном повествовании (Истории): «Распад произошел из-за столь существенного расхождения социального и индивидуального, что они ныне представляют собой две изолированные реальности. Следствием становится «монтажный «синтаксис», который «является своеобразным антисинтаксисом по отношению к классической литературной форме. Он не связывает знаки в неразрывную нить истории, подчиняя их сюжетному целому. Киносинтаксис сталкивает знаки между собой с акцентом на их формальную сторону. На первый план в кинотексте (как эйзенштейновском «монтаже аттракционов») выступает соссюровское

дифференциальное значение – резкое различие смежных кадров по ударному формальному признаку, а не их собственное, разнообразное «позитивное» содержание»[28].

«Палимпсестный тип» постмодернистского сознания приводит к постоянному, всепоглощающему и на уровне «серьезного», и на уровне массового сознания интересу к истории. Н.С. Лейтес в исследовании «Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX века: мировидение и поэтика» утверждает: «История предстает не как поступательное движение, разделенное на последовательно сменяющие друг друга отрезки, а как нечто цельное, одномоментно охватываемое взглядом. Прошлое, настоящее и будущее мыслятся как составляющие единого времени, обнимающего бытие человеческое»[29].

Изменение отношения к истории как процессу становится одной из качественно важных характеристик специфики постмодернистского мышления. Осознание времени как необратимого движения из прошлого в будущее, появившееся уже в эпоху Возрождения, достигает расцвета в Новом времени (индустриальную эпоху) и, возможно, заканчивается в постиндустриальной. Принципы научного знания о мире были связаны с ньютоновской механикой, «постулировавшей набор посылок и утверждений, которые стали каноническими в нашем современном мире: системы линейны, они детерминированы, они постоянно стремятся возвращаться к равновесию. Знание универсально и в конечном счете может быть выражено в форме ясных всеобщих законов»[30]. Не только ньютоновская концепция пространства времени, т. е. понимание времени как длительности, непрерывно текущей от прошлого к настоящему, была основой художественного времени, но и основанное на его идеях научное знание, стремящееся к постижению универсальных законов, утверждало идею поступательного движения истории, т.е. прогресса. И то, и другое переосмысляется в постмодернизме.

Универсальное обоснование дает теория синергетики, в том числе работа И. Пригожина «Переоткрытие времени», где прямо утверждается: «Представляется очевидным, что с точки зрения идеала детерминизма само понятие истории лишено смысла»[31]. С таким подходом связано и переоткрытие историзма, т.е. доведение до логического завершения самой идеи. Последний сменяет вневременные представления о похожести людей разных эпох, действующих согласно естественной логике и во имя естественных ценностей. Индивидуализирующий подход к истории породил и соответствующую эстетику, на современном этапе приведшую к нелинейному письму «открытой истории». На этой по-

сылке основана работа Д.В. Спиридонова, где «в качестве содержательного наполнения нелинейного письма рассматривается исключительно эстетика историзма»[32].

Подвергается эпистемологическому сомнению история как наука, изучающая непреложно существующие законы. «Катастрофизм реального исторического опыта сильно подорвал наивно прогрессистскую веру в гарантированную разумность Истории, высшую ее целесообразность. По Лиотару, в противовес однолинейно направленному историческому вектору, предзаданности, завершенности всемирной истории, будто бы направляемой провидением либо движимой железными историческими законами, то есть в противовес историческому фатализму, утверждается принцип открытости, альтернативности, многовариантности исторического развития»,[33] – пишет И. Скоропанова в уже упоминавшемся объемном, охватывающем основные работы и тенденции постмодернистского сознания введении к своему исследованию.

Более чем за десятилетие до Лиотара Р.Дж. Коллингвуд в разделе «Прогресс как продукт исторического мышления» работы «Идея истории»[34], опубликованной в 1960 году, говорит, что «учение, согласно которому человеческая природа – наивысший и самый благородный продукт эволюции, несомненно, лежит в основе концепции прогресса в девятнадцатом столетии, прогресса, гарантируемого законом природы… Однако концепция «закона прогресса», в соответствии с которой ход истории направляется таким образом, что каждая последовательная форма человеческой деятельности представляет собой некоторое усовершенствование предыдущей, оказывается простой путаницей мысли, вскормленной противоестественным союзом двух верований: верой человека в его превосходство над природой и верой в то, что он не более чем часть этой природы. Если одно из этих верований истинно, то другое ложно. Их нельзя объединять, чтобы делать логические следствия»[35].

А. Казьорек фиксирует состояние умов в этой области: «История пришла к концу, что неотделимо от дебатов о природе истории как исследовательской дисциплины. Идея реконструкции прошлого лежит в основе моделей разных направлений – феминизма, марксизма, нарративизма, постструктурализма, постколониализма, нового историзма. Все их авторы заявляют, что знают теоретические перспективы всех вопросов истории. Их работы основываются на утверждении, что история открыта (“History has been undone“). Эта открытость характеризуется скептицизмом по отношению к традиционным утверждениям историков

о том, что прошлое существует в установленных формах, которые необходимы человеческому сознанию, чтобы открыть это прошлое; историческое может объясняться посредством универсальных, объективных точек зрения; предмет истории не изменяется со временем... Ныне историки предлагают другие тезисы: 1) историк не может быть свободен от пристрастия тотализировать прошлое; 2) авторская атрибуция исторических первопричин (источников) может быть оспорена, источники преимущественно имеют форму написанных документов, следовательно, история лучше видна как изучение текстуальности, когда конфликтующие мнения прошлого уравновешиваются, чем как изучение прошлого как реально бывшего; 3) логический вывод из второго: старое разграничение текста и контекста непригодно, теоретики заявляют, что оно полагается на преимущественное значение имеющихся источников для постулирования аутентичной исторической реальности (контекст), в связи с которыми второстепенные источники (все остальные тексты) интерпретируются, но продолжать этот путь, согласно их аргументам, означает игнорировать степень, в которой контекст есть сам текстуальный конструкт; 4) Традиционное особое внимание к непрерывности постоянного действия (длительности), развитию и прогрессу генерирует вводящее в заблуждение унифицирование мнений об истории, которое изменяться»[36].

Проблемы историографии, заключающиеся в попытке найти среднее между строгой универсальностью законов истории и неизбежностью субъективности толкования отдельных фактов и событий, являются предметом дискуссий и собственно историков, и конкурирующих с ними представителей социальной науки. В своей лекции «Застывшая история» (L'histoire immobile)[37], прочитанной в 1973 году, Э. Ле Руа Ладюри критикует авторов лучших исследований, относящихся к жанру «событийной» истории, («я употребляю понятие в его научном смысле, без какого бы то ни было уничижительного оттенка», уточняет он), которые для определения истинного значения того или иного события берут его в историческом контексте и перемещают в прошлое и особенно – в будущее. И все это для того, чтобы определить, повлиял или нет анализируемый факт на историю»[38]. Следуя схеме воображаемой ими истории (l'histoire-fiction), они сначала постулируют отсутствие интересующего их события, а затем прослеживают заново всю следующую за ним хронологическую цепочку фактов. Таким образом событийная история «приносит себя в жертву хотя и законному, но зачастую тривиальному требованию. Неудивительно, что в эпоху, когда масс-медиа

иногда путают, по выражению Мак-Люэна, «le message» и «le massage» («послание» и «массаж»), разрушая тем самым логику книги и мысли, злободневная история смогла быстро обрести манеру недистанцированного повествования в духе наших старых средневековых хроник, предшествующих вселенной Гуттенберга»[39]. Сам Ле Руа Ладюри исследует огромный пласт истории с четырнадцатого по семнадцатый век на материале Франции не в плане событий, но, используя методы разных наук, в том числе психоаналитической, экономической и т. д. Он называет свою область экодемографией и приходит к выводу, что «квазистабильность не есть неподвижность. Существуют чисто внутренние изменения и колебания данной системы»[40]. Еще раньше господствовавшую форму исторической науки критиковал Ф. Бродель в работе «История и общественные науки. Большая длительность» (1958). Давая ей оценку, Валленстайн пишет: «Если бы можно было найти одно понятие, которое бы вместило главную идею и вклад Броделя, то это понятие *longue duree* («большой длительности»)… Бродель критикует преобладающую среди историков практику сосредотачивать свои усилия на фиксации краткосрочных действий, или событий, которые он называет (следуя за Полем Лакомбом и Франсуа Симианом) “событийной историей” (*l'histoire evenementielle).* (Последний термин труднопереводим на английский; думаю, ближе всего по смыслу будет *episodic history.)*… Вместо времени, которое существует «только тут» просто как чистый физический параметр, Бродель устанавливает множественность (форм) социального времени, форм творимого времени, которое, будучи создано, помогает нам организовывать социальную реальность и вместе с тем существует как сдерживающий фактор, ограничивающий социальное действие»[41]. Длительность, по Броделю, – это система устойчивых отношений между социальной реальностью и массами, медленно меняющаяся во времени, что предполагает множественность форм социального времени.

Сомнения историков связаны еще и с тем, что современное научное знание, отражающееся в теории вероятности, философии нестабильности, заставляет рассматривать общество как сложную нестабильную систему, где случайность играет заметную роль в динамике развития.

Предлагаемые историками методы, связанные с длительностью – неэнтропийностью времени, в сочетании с общим «лингвистическим поворотом» меняют отношение к историческому нарративу, что фиксируют представители гуманитарных наук. П. Рикер: «Первое ощущение «поэтики» исторического дискурса состоит в том, что вымысел и исто-

рия принадлежат – под углом зрения нарративной структуры – к одному и тому же классу. Допущение второе: сближение истории и вымысла влечет за собой и другое сближение – между историей и литературой… История по сути своей – это историо-графия, или выражаясь в откровенно провоцирующем стиле, – артефакт литературы (a literary artifact)»[42]. Х. Уайт теоретическое введение к работе «Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века» (1973) называет «Поэтика истории». «Метаморфоза, проделанная семиотикой с историческим нарративом, понизила его значение как достоверного источника фактов, но одновременно прочно связала с искусством повествования в широком смысле, сделав объектом поэтики и риторики»[43]. История понимается как большой текст, состоящий исключительно из огромного количества нарративов (историографических, литературных, бытийных). Любое понимание сочетания нарративов (как узора гобелена у Уайлдера) предельно субъективно. Окончательной истины, как и любой формы верификации, не существует. В начале XXI века вопрос об этом не снят с повестки дня. Р. Чарти в статье «Жанр между литературой и историей» в 2006 году все еще считает проблемой то, что в постструктурализме, казалось, было решено: «Разные формы историографического письма имеют разные модальности выражения времени. Три категории жизненного опыта – восприятие своеобразия времени, осознание повторяемости и знание о преобразованиях – соответствуют трем манерам писания истории: история, которая регистрирует уникальность феномена; история, которая мобилизует сравнения и аналогии, история, которая использует критический метод и технику. Как бы то ни было, три разные формы воплощения прошлого принадлежат одной категории – истории. Можно ли определить критерии по различению научного и литературного исторического дискурса? Что подлиннее?»[44] Неизбежность субъективных оценок прошлого, объединяясь с сознательной переинтерпретацией в идеологических целях, является мощным идеологическим фактором. Не случайно вновь и вновь возникает тема оруэлловского «1984».

История как единство нарративов оказывается как никогда близка литературе. Л. Хатчеон использует термин «историографический метароман», который представляет собой «теоретическое само-сознание истории и литературы как конструктов, создающее почву для переосмысления и переработки ими форм и содержания прошлого»[45] и рассматривает «историографический метароман» как жанровую разновидность, которая объединяет различных авторов и различные дискурсив-

ные практики вокруг проблематизации исторического прошлого. Этот тезис так или иначе является основой отечественных диссертационных исследований[46]. Так, Ю.А. Барашковская отмечает: «На основе анализа и сопоставления образцов историографического метаромана (в работе рассматриваются романы Адама Торпа, Джулиана Барнса, Питера Акройда и Роуз Тремэйн. – *В.Н.*) можно сделать вывод о том, что целью авторов является не художественное отображение духовной и материальной культуры прошлого с последующим извлечением моральных уроков, а создание альтернативной исторической реальности с тем, чтобы раскрыть в истории бесконечное число заложенных в ней потенций, привлечь внимание читателей к таким аспектам истории европейской цивилизации, которые оказались исключенными из «официальной» историографии с утверждением рационализма как основного направления философии Нового времени»[47].

«Ангажементу» литературы и истории посвящена работа Д. Элиаса «Величественная мечта: история и литература после 1960-х» (2001). Он определяет жанр постмодернистского исторического романа как «метаисторический роман»[48] (Элиас использует термин «romance», не «novel»). В романах В. Скотта история – объект одновременно величественный и устрашающий, но он еще и причина ностальгического представления об утративших былой блеск социальных установлениях и культурных формах. Постмодернистский метаисторический роман продолжает эту традицию величественной истории, но, в контрасте со скоттовским великим объектом, величественность постмодернистского есть знак сопротивления современному смыслу и тотализации, отказ, о котором писал Лиотар. В метаисторическом романе, как замечает Элиас, история схватывается в основном как след, концептуально как отсутствующий центр, кроме того, откровенно фабульные элементы в этих повествованиях типичны, даже если они укрепляют саморефлексивную критику исторической презентации, которая пропитывает эту литературу. Точка зрения Элиаса: есть связь между постструктуралистской критикой репрезентации с размещением в этическом «romance», которую метаисторический «romance» демонстрирует наиболее сильными родовыми свойствами, с тем, что может быть названо постмодернистской историографией. Постмодернистское историческое воображение противостоит историческому величию как «посттравматическая мнимость»[49].

Идея посттравматического общественного сознания объясняет сознательное и подсознательное ощущение остановленного движения ис-

тории. Вопрос уже не в том, что травмы были нанесены и их последствия стали необратимыми. Вопрос в том, когда это произошло.

В 1935 году Д. Дангерфилд подверг сомнению господствовавшее тогда утверждение, что эдвардианский период был «золотым днем», временем «долгого послеобеденного летнего отдыха», так как, с его точки зрения, это был период, возможно, более драматичный, чем война 1914–1918. Истинный либерализм убил себя к 1913 году, утверждает Дангерфильд, так как погибла идея прогресса, война лишь закончила этот процесс. В британском модернизме, основанном группой эдвардианцев – У.Б. Йейтс, Форд М. Форд, Эзра Паунд, Д.Г. Лоуренс – (другие, более известные имена появились позже), идея прогресса умерла и родилась другая концепция истории: более реальна цикличность прошлого. Отсюда в их творчестве преобладают мифологический метод, метод идеограмм и анахронизмов и техника изменения времени (time shift technique). Речь идет не только о писательской технике. Модернисты принимали активное участие в общественной жизни, писали о политике, религии, философии, обществе. Идея цикличности отвечала их наиболее общему представлению о современной истории. По сути, они создали интеллектуальную историю, часто при этом игнорируя факты и хронологию. Это артистичная история, повлиявшая на последующую литературу. Цитируемая книга Дангерфильда представлена им как контекстуальная история, где идеи рассматриваются в социальном, политическом и интеллектуальном контексте. Цикличная концепция ни в коем случае не была новой. Смысл в том, что модернисты возрождают ее через большой промежуток времени, насыщенный идеей прогресса[50].

Но представление о цикличности, повторяемости истории у модернистов остается лишь предварительным этапом по отношению к постмодернизму. Длительность истории, представленная множеством нарративов, сочетания которых не предлагают центра, который ранее определялся идеей исторического прогресса, становится все той же лентой Мёбиуса, т.е. сочетанием фрагментированных, лишь случайно иногда повторяющихся событий, в конце XX века. Остановка истории манифестируется разными способами: от заявления Фукуямы о коллапсе коммунистической системы Восточной Европы как «конце истории» до аргумента Ф. Джеймисона о том, что поздний капитализм трансформирует прошлое в предмет потребления для сферы потребления[51].

Тезис Ф. Фукуямы о конце истории предложен в момент краха советского коммунизма и стал «главным текстуальным обозначением завершения послевоенной эры». Фукуяма писал: «С 1989 года начинается

постисторическая эра глобального неолиберализма. Она завершает великие битвы во имя «пустых утопических мечтаний»[52]. После войны были спроектированы, по его мнению, социальные крайности – прогрессивно-либеральная политика социального обеспечения, политика новых левых, социализм. В конце 80-х они отмирают. «Нет четкого и ясного пути, где будущее представляло бы собой качественное улучшение по сравнению с настоящим порядком»[53]. Нет и реалистических альтернатив рыночному либерализму. Его критики также убеждены в отсутствии альтернатив. Сегодня социологи и политологи отмечают, что ведущие политические партии сближаются и их самостоятельные программы изменений зашли в тупик.

В этой связи более понятны основные признаки постистории (термин в постмодернизме впервые использован Дж. Ваттимо в работе «Конец современности», 1991), сменившей традиционный концепт «история»: «отказ от линейного видения социальной динамики; отказ от презумпции наличия имманентной логики истории; общая постмодернистская презумпция артикуляции настоящего как лишенного возможности новизны («все уже было»)»[54].

Палимпсест истории, бесконечно варьирующийся в постмодернистских романах, не является безобидной интеллектуальной игрой. В нем скрывается трагическое осознание остановки истории, получившее отражение в формуле «после истории». Это относится к британскому роману в той же мере, что и к литературе других стран. «Мы живем в постисторический век, в котором прошлое явно исчезает и заменяется «перманентным настоящим… Несмотря на изучение истории в школе и колледже и развитие академического знания… на то, что новые технологии дают более точные представления о том, как прошлые общества жили и работали, на то, что исторические бестселлеры в современной Англии свидетельствуют о любви читателей к историческим повествованиям, в равной мере основанным на фактах или вымышленным, вера в то, что мы живем в постисторический век, приобрела большую популярность»[55], – пишет Бранниган, автор статьи «После истории: время и память в послевоенной литературе».

И. Джек в эссе «Что случилось с нами?» (название буквально повторяет часто задаваемый в конце 70-х вопрос), опубликованном в журнале «Гранта» в 1996 году, обсуждает темы потери, исчезновения, воспоминания, ностальгии. Он пишет, что был удивлен тем, сколько новых английских романов (и новых английских романистов) озабочены прошлым, страной и людьми, которые, казалось, были здесь минуту

назад…происхождением образа жизни, нации, культуры, литературы прощания (“the literature of farewell»)[56].

Возросший и даже можно сказать всепоглощающий интерес к пространству памяти у британских авторов отметили Л. Хатчеон «Постврем прошлого: Беллетристика, история, историографическая метабеллетристика»; Р. Самуэль «Театры памяти» (1994); К. Белси «Запоминание как перенаписание – с различием» (2005); А. Нёнинг, М. Джимних, Р. Соммер «Литература и память: теоретическая парадигма, жанры, функции» (2006)[57]. Д. Ловенталь в книге «Прошлое как иноземное государство» (1985) рассматривает изменение взглядов на прошлое. Он использует излюбленное англичанами в послевоенное время словосочетание «revisited the past» (повторно посещаемое прошлое), изучает «бесконечную временную ткань». Его интересует как знание прошлого, так и его постоянное изменение в современном сознании. Наследие прошлого одновременно и благотворно, и обременительно. «Каждое поколение меняет прошлое в соответствии с текущими потребностями… Прошлое становится иностранной державой, потому что перестало быть основой личной и национальной идентичности. В то же время создается культ его сохранения и распространяющейся ностальгии[58]. Д. Джервэйс в книге «Литературная Англия» (1993) утверждает, что ностальгия и размышления о прошлом стали частью «основной культурной диеты» конца двадцатого столетия Англии, и предупреждает, что «современная Англия рискует стать музеем себя»[59].

Подход к проблеме в духе времени предлагают П. Мидлтон и Т. Вудс в «Литературе памяти» (2001): «При изучении современной англо-американской исторической литературы мы проследим внутренние структуры историзма через бесчисленные их представления посредством идей, фантазий и аффектов памяти, времени и места»[60]. Предлагаемая ими терминология отражает суть подхода: текстуальная память (textual memory) и внутренние структуры историзма (internal structures of historicism). Среди других высказана мысль, определяющая причину обращения к прошлому: «Широко распространено мнение, что современная западная культура склонна или к исторической амнезии, или к парализующему страху перед возвращением прошлого»[61].

Р. Люкхюрст, объясняя дебаты о переоткрытии синдрома памяти (recovered memory syndrome), выделяет появление новой структуры субъективности, колеблющейся между памятью и забыванием, с той перспективой, что другое «я», прикрепленное к закрытой (закрепленной) цепи памяти, может остаться незамеченным в промежутках live

story (истории жизни). В мгновение переоткрытия... мы можем стать странниками (путешественниками) к самим себе[62]. Здесь вновь следует вспомнить о Ж. Делезе, который писал: «Память – основной синтез времени, учреждающий бытие прошлого (то, что делает настоящее преходящим)»[63].

М. Бахтин завершает свою работу словами: «…всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»[64]. Дает ли пространство времени идейную опору «путешественникам к самим себе» – авторам и читателям постмодернистского романа? Э. Хобсбаум писал, что «при всем обилии обращений к истории молодые люди растут в бесконечной нужде любой органичной связи общественного прошлого и их собственного времени. Деструкция прошлого, или, скорее, социальных механизмов, что связывают современный жизненный опыт с тем, который был у ранних поколений, есть одна из важнейших характеристик и феномен эры конца XX века»[65]. Активно используемая писателями формула бесконечного сочетания клишированных нарративов прошлого и настоящего оказывается причастной к деструкции памяти и исторического сознания, соответственно к разрушению этических нарративов. Принципиально важным в этой связи представляется утверждение Ф. Джеймисона: «Если в действительности субъект утратил способность деятельно распределять свои напряжения ожидания и памяти (pro-tension and re-tensions) на временном векторе и организовывать своё прошлое и будущее в виде связного опыта, становится достаточно проблематичной перспектива того, как культурная продукция такого субъекта может быть чем-то иным, кроме «нагромождений фрагментов» и практики [создания] беспорядочно разнородного, отрывочного, случайного. Всё это тем не менее является именно теми ключевыми терминами, в которых анализируется (и даже отстаивается своими апологетами) постмодернистское культурное производство[66]

Способствует ли замкнутое пространство времени постмодернистского хронотопа сохранению морального чувства в британском романе? Это социально значимый вопрос для данной главы.

Примечания

[1] Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романизма: Структура и семантика. – М., 2004. – С. 20–21.

[2] Делез Ж. Различие и повторение. – СПб., 1998. – С. 94–95.

[3] Там же. С. 95–96.

[4] Делез Ж. Указ. соч. С. 102.

[5] Карцев И. Жиль Делёз. Введение в постмодернизм. Философия как эстетическая имагинация. – М., 2005. – С. 187–188.

[6] Делез Ж. Указ. соч. С. 185–186.

[7] Там же. С. 101.

[8] Гурко Е. Время в деконструкции // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 137–138.

[9] Джеймисон Ф. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, Duke University Press, 1991 URL: http://rudocs.exdat.com/docs/index-139537.html

[10] Хокинг С. Кратчайшая история времени. – М.: Амфора, 2006. – 180 с.

[11] Фаулз Д. Кротовые норы. – М., 2002. – С. 7.

[12] Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987. – С. 197.

[13] Там же. С. 213.

[14] См.: Новикова В.Г. Х.Л. Борхес и его философия времени //Грехневские чтения. – Нижний Новгород, 2001. – С. 37–42.

[15] Тяготение Борхеса к рамочным конструкциям рассматривается в работе Ю.И. Левина «Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Борхеса // Уч. зап. Тартуск. ун-та, 1981. Вып. 567. Труды по знаковым системам. – С. 45–64.

[16] Фрэнк Д. Указ. соч. – С. 205.

[17] Косиков Г.К. Поэтика и герменевтика // Вопросы литературы. – 1993. Вып. 2. – С. 42.

[18] Воннегут К. Бойня № 5, или Крестовый поход детей / пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой. – СПб., 2000. – С. 539.

[19] Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография: Екатеринбург, 1997. – С. 26.

[20] Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда: (к проблеме британского постмодернизма). – Воронеж, 2000. – С. 92.

[21] Fokkema D. Literary History. Modernism and Postmodernism. – Amsterdam, Philadelphia, 1984. – P. 446. (цит. по: Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики).

[22] Мазин В. http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/18.html

[23] Маньковская Н. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / под ред. В.В. Бычкова.– М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.

[24] Cawelty J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago; London, 1976.

[25] Якимович А.К. Магические игры на горизонтальной плоскости. Картина мира в конце XX века // Мировое древо. – 1993. – № 2. – С. 132.

[26] Там же. С. 132–133.

[27] Там же.

[28] Горных А.Повествовательная и визуальная форма: Критическая историизация по Фредрику Джеймисону // ТОПОС. – 2001. – № 4. – Минск. – С. 89–95.

[29] Лейтес Н.С. Конечное и бесконечное. Размышления о литературе XX века: мировидение и поэтика. – Пермь, 1992. – С. 104.

[30] Валлерстайн И. Время и длительность: в поисках неисключенного среднего // Философские перипетии / Вестник Харьков. гос. ун-та. – № 409'98. – Сер.: Философия. ХГУ, 1998. – С. 189.

[31] Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С. 4.

[32] Спиридонов Д.В. Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литература конца XX в.: дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург, 2009. – С. 264.

[33] Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. – 3-е изд., изд., и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

[34] Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. – М.: Наука, 1980. – 485 с.

[35] Там же.

[36] Gasiorek A. Post-war British Fiction Realism and after. – L., 1995. – P. 103.

[37] Автор использует название статьи известного английского социолога и демографа Петера Ласлета.

[38] Ле Руа Ладюри. Застывшая история // НЛО. – 2004. – № 66.

[39] Там же. С. 153–154.

[40] Там же.

[41] Валлерстайн И. Время и длительность: в поисках неисключенного среднего // Философские перипетии. Вестник Харьков. гос. ун-та. – № 409'98. – Сер.: Философия. ХГУ, 1998. – С. 182.

[42] Рикер П. Время и рассказ. – Т. 1. – М.; СПб, 2000. – С. 187.

[43] Шатин Ю.В. Исторический нарратив и мифология XX столетия // Критика и семиотика. – Вып. 5. – Новосибирск, 2002. – С. 100–108.

[44] Chartier R. Genre between Literature and History // MLQ. – Vol. 67. – № 1, March , 2006. – P. 129–139.

[45] Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. – N.Y., L., 1988.

[46] Стринюк С. А. Человек и история в романах Грэма Свифта: «Водоземье», «Отныне и навсегда», «Последние распоряжения»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Пермь, 2003; Барашковская Ю. А. История и вымысел в английском романе 1980–1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2006. – 210 с.

[47] Барашковская Ю.А. История и вымысел в английском романе 1980–1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2006.

[48] Elias J. Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction. – Baltimore Johns Hopkins University Press, 2001. – 320 p. Рецензия: Amy J. MLQ. – vol. 66, № 1, march 2005.

[49] Ibid. P. 51.

[50] Williams L.B. Introduction // Modernism and the Ideology of History: Literature, Politics, and the Past. – Cambridge University Press, 2002. – С. 1.

[51] См. по этому поводу: Brannigan D. After History: Time and Memory in Postwar Writing D. Brannigan J. Orwell to the Present. Literature in England. 1945–2000. Palgrave Macmillan, 2003.

[52] Фукуяма Ф. Великий разрыв. – М., 1999.

[53] Там же.

[54] Постмодернизм: энциклопедия / под ред. А.А. Грицалова, М.А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 595.

[55] Brannigan D. After History… P. 39.

[56] Ian Jack .What Happened to Us?. – Granta, 1996. – P. 8.

[57] Hutcheon L. The Posttime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction Essential of the Theory of Fiction. – L., Leicester Univ. Press. – P. 474–495. Samuel, R. Theatres of Memory Vol. 1. Past and Present in Contemporary Culture. – L., Verso, 1994. Belsey C. Remembering as Re-Inscription – with a difference. – Gunter Narr Verlag, 2005. – 378 с. A. Nünning, M. Gymnich, R. Sommer. Literature and Memory: Theoretical Paradigms, Genres, Functions. – Francke, 2006. – 318 с.

[58] Lowenthal D. The Past is a Foreign Country. – Cambridge University Press, 1985. – 489 p.

[59] Gervais D. Literary Englands. – Cambridge, 1993. – P. 271.

[60] Middleton P., Woods T. Literary of Memory: History, Time and Space in Post-War Writing. Manchester University Press, 2000 – P. 1.

[61] Ibid. P. 19.

[62] Ibid.

[63] Делез Ж. Различие и повторение. – СПб.: Петрополис, 1998.

[64] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 406.

[65] Хобсбаум Э. Век революции. 1789–1848. – М.: Феникс, 1999. – 480 с.

[66] Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / http://lib.rus.ec/b/339940/read

3.2.
ПАЛИМПСЕСТ ЛОНДОНА

Характерным примером палимпсестной природы постмодернистского художественного времени является художественный образ города в современном британском романе. В литературоведении последних де-

сятилетий XX века проблематика, связанная с большим городом, вызывала к себе особый интерес, что само по себе не было оригинальным. Образ города являлся особенно важным как для социального (критического) реализма, так и для многообразных направлений рубежа веков и особенно модернизма. Последовавшие социокультурные изменения оказали свое действие и на восприятие урбанизма в литературе. В дискуссии «Город как дискурс», опубликованной в «Вестнике МГУ» в 2004 году, выделяются несколько позиций современной трактовки города: как знака (город как локус мысли), как литературного текста, открытого для анализа в синхронической и диахронической перспективе, как объекта сравнительного исследования в интернациональном аспекте, как узла (меж)дисциплинарных связей, поля соотнесения словесности с другими формами искусства[1]. В этих формулировках сжато представлен итог имеющихся работ, среди которых в данном случае для нас важны те, что связаны с пониманием города как текста. Это как раз то, что появилось в 70–80-е годы и стало характерным для постмодернистской мысли, о чем свидетельствуют работы Р. Барта «Семиология и город», Ж. Бодрийара «Город и ненависть», глава «Город как текст» в книге М. Бютора «Роман как исследование». Особенно значительными являются труды отечественных исследователей Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова[2], ставшие классическими в этой области. Осознание семиотической природа города, подход к городу как к тексту, сам термин «петербургский текст» стали продуктивной методикой для тех, кто занимается урбанистическими проблемами в литературе[3].

Собственно, порождением постмодернистского типа мышления стали и сама возможность изучения города как текста, и замечательная метафора Ю. Лотмана: «город – котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням»[4], и его подход к проблеме взаимоотношения прошлого и настоящего: «Город – механизм, постоянно рождающий свое прошлое, которое получает возможность сополагаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени»[5].

Подобный подход характеризует и ряд работ британских авторов, среди которых в этом смысле выделяется книга Р.Лехана «Город в литературе. Интеллектуальная и культурная история» (1988). Автор декларирует в качестве методологической базы своего исследования подход к городу как тексту, выявляющий как отдельные смысловые структуры, так и симбиоз литературных и городских текстов[6]. Первая глава

так и называется «Город и текст» (The City and the Text), а ее начальный раздел «Чтение города/чтение текста» (Reading the City/Reading the Text). Лехан рассматривает «город» как сумму концентрических структур, где внутренний круг – следы истории города (особенно современный город); внешний круг – проблемы, представляющие город; связующий круг вовлекает в единое динамически подвижное пространство литературные образы и урбанистические явления. Внимание к концентрическим структурам очень напоминает ту же терминологию, правда, в несколько ином наполнении, в ставшей канонической работе Ю. Лотмана «Символика Петербурга».

Р. Лехан рассматривает город как «продукт эпохи Просвещения, породившей урбанизм – сердце западной культуры»[7]. История города сопровождает всю западную цивилизацию, особенно в эпоху Нового времени. Еще Д.Локк увидел в городе сочетание движущих сил коммерческих и индустриальных процессов: веры в индивидуализм и веры в собственность. Города организовывались на принципах естественного права, отсюда высокий уровень наполнения «чувства себя», личной судьбы (sense of self, a personal destiny).

«Постмодернизм обуславливает радикальный пересмотр более ранних урбанистических парадигм. Постмодернистская литературная парадигма представляет город как продукт литературного воображения. Текстуализирующийся город создает свою собственную действительность»[8], – заключает Лехан.

Креативный импульс города рассматривают и другие авторы: К. Линч в книге «Образ города» (1959); авторы сборника статей «Города мышления: образы и темы города в общественных науках» (1984)[9]. Алану Робинсону, автору книги «Воображаемый Лондон, 1770–1900» (2006), как свидетельствует ее заголовок, Лондон одновременно видится как реальный город и как вымышленный[10]. Лондонцы познают город не только с помощью органов чувств, но еще и посредством воображения. Литературный Лондон и его материальный двойник переплетаются, «перепутываются». Хороший пример такой контаминации, по Робинсону, блейковская трансформация индустриального города в эпический Вавилон. Эта же трансформация и на том же примере рассматривается и Р. Леханом: «В «Лондоне» У. Блейка обнаруживается способность капитализма к дегуманизации коммерческого города».

Обращаясь к названным и другим исследованиям, главная тема которых – город в современной английской литературе, мы обнаруживаем, что большинство из них посвящено образу Лондона или связано с

ним[11]. Продолжение работы в этой области остается необходимым, так как позволяет открыть в литературном произведении тот аспект постмодернистского мировосприятия, от которого не свободен ни один из авторов, создающих свои произведения на рубеже XX–XXI вв.

В контексте вышеизложенного принципу изображения города более соответствует термин «палимпсест», чем излюбленный «текст», Здесь, наконец, стоит вспомнить традиционное толкование «палимпсеста» – это рукопись, написанная на пергаменте по смытому или счищенному тексту. В результате многократного использования такого пергамента образовывалось «многослойное целое». В новом, только что написанном тексте одновременно присутствовали и элементы прошлых, не до конца «смытых». На палимпсестовую природу города обращает внимание Т. Уайлдер еще в 1973 году в романе «Теофил Норт». В этом произведении он напоминает о шлимановских раскопках Трои, в результате которых мы воспринимаем хронологические срезы древнего города как некое одновременно существующее единство. Свой роман Уайлдер выстраивает в соответствии с этим принципом.

Подобного рода идея определяет содержание книги П. Акройда[12] «Лондон. Биография» (2000). Само слово появляется не сразу: «Лондонская топография – это палимпсест, на котором можно обнаружить признаки всех самых величественных и чудовищных городов мира»[13]; «стены города становились палимпсестом будущих, недавних и устарелых сенсаций»[14]. Однако стремление обнаружить в городе «постепенно проступающие смыслы» продекларировано в начале произведения, когда биография Лондона открывается словами: «В начале было море» и далее: «Водная стихия и поныне напоминает о себе следами, оставленными на древних камнях Лондона…на стенах Британского музея и Мэшн-хауса, резиденции лорд-мэра, попадаются вкрапления доисторических ракушек. Сероватый мрамор вокзала Ватерлоо хранит отпечатки морских водорослей…» [15]

«Передача свойств из эпоху в эпоху – явление не вполне объяснимое…»[16], – считает автор. Он и не объясняет, но пытается, и очень успешно, создать ощущение одновременности присутствия признаков, знаков, смыслов разных времен. В первой главе говорится не только о «морском» прошлом города, но и, как сказано выше, элементах моря, «проступающих» в современном Лондоне. Используются подчеркнуто трафаретные метафоры: «Лондон всегда был гигантским океаном, в котором нелегко уцелеть», «море крыш», «здесь вечно бурлит беспокойная жизнь со своими водоворотами и течениями». Характерно, что здесь

же упоминаются подобные образы, возникающие при описании города в предшествующие столетия, как своего рода история создания трафарета. Кроме того, рассказывается о специфике природных материалов, из которых построены дома Лондона, и далее следует вывод: «Лондонские дома XП века сделаны из пыли, которая носилась над этим местом еще в ледниковую эпоху, 25 000 лет тому назад»[17]. Воплощением «гения места» («genius loci») становится «лондонский кирпич» особого желтовато-коричневого или красного цвета. Эта деталь подтверждает, что в пространстве современного города есть многое, что принадлежит одновременно и самой давней истории, и сегодняшнему дню.

Жанр биографии подразумевает прежде всего линейное движение истории, что совершенно не свойственно постмодернизму, и автор сразу заявляет: «Лондон предвосхитил построения нынешних теоретиков, предположивших, что линейное время – фикция, порожденная человеческим воображением. В городе сосуществуют много различных форм времени»[18]. «Природа лондонского времени таинственна. Кажется, что оно не течет непрерывно в одну сторону, а то и дело заворачивает назад, идет вспять, оно напоминает не столько реку или ручей, сколько поток лавы, извергаемой из некоего неведомого огненного источника. Порой оно движется равномерно, а потом вдруг устремляется вперед рывком, порой замедляет ход и, случается, ложится в дрейф и замирает совсем. Есть в Лондоне места, где вполне можно подумать, будто времени пришел конец»[19]. Художественное время «Биографии» принципиально нелинейно. Его специфика заключается в синтезе диахронии и синхронии, осуществляемом за счет одновременно проступающих смыслов и десятков, а может быть, и сотен аналогий.

Характерно частое упоминание о попытках многих людей выявить «связующие линии», образующие структуру города: «Например, соединить церкви, построенные Николасом Хоксмуром, или уловить закономерности расположения церкви Сент-Панкрас, Британского музея и Гринвичской обсерватории»[20]. Эти попытки воспринимаются автором как возрождение магии земли, которую практиковали кельтские племена и в которой «сказываются чары места». Чары создаются столетиями. Так, один из «типичных и рядовых участков»[21] Лондона называется Кларкенуэлл. Автор рассказывает о том, что эта часть города была непрерывно обитаема в течение многих тысячелетий, задолго до появления самого города. Впервые упомянутый в документах собора Св. Павла в VII веке, Кларкенуэлл остается за чертой города еще несколько столетий. Большинство событий, связанных с ним, имеют мя-

тежный, радикальный характер. Он всегда был «прибежищем отверженных и тех, кто не хотел жить по закону». Там находили приют гонимые иезуиты и паписты, собирались диссидентские религиозные группы, франкмасоны. Непрерывность радикального опыта обозначилась и в XIX веке, когда там произносили речи лидеры чартистов, ирландские радикалы, там собирали массовые митинги Элеонора Маркс-Эвелинг, Брадло и Кропоткин. В 80-е годы там находилась социалистическая типография, где часто бывал В.И. Ленин в связи с изданием газеты «Искра». Автор напоминает, что в XX веке в этом районе была редакция коммунистической газеты «Морнинг стар», а в 90-е годы издавался журнал для безработных и бездомных «Биг ишью», «в тех самых местах, куда шестьсот с лишним лет назад привел свое мятежное войско Уот Тайлер» [22].

Акройдовские «чары места» очевидно соотносимы с той переработкой классической концепции соотношения времени и пространства, о которой говорилось в предыдущем разделе этой работы. «Опространствливание» времени, одновременное соприсутствие настоящего и прошлого, саму идею такой взаимозависимости можно проследить и в контексте творчества Акройда. Он постоянно использует связующие нити между своими произведениями, в которых образ Лондона всегда важен. Упоминание об архитекторе Николасе Хоксмуре в «Биографии» связано с романом «Хоксмур» (1985), в котором переплетаются два разных временных нарратива. В первом, стилизованном под повествование XVIII века, архитектор и поклонник черной магии Николас Диер и его помощник Уолтер Пин строят семь лондонских церквей в соответствии с постановлением парламента 1711 г. о реконструкции города после Великого пожара 1666 г. В нарративе XX века городской детектив Николас Хоксмур расследует семь ритуальных убийств, произошедших в этих церквях.

Очевидна связь с упомянутым в «Биографии» архитектором Николасом Хоксмуром (1661–1736), шесть церквей которого отмечены как английское народное барокко и описаны в этом качестве Николасом Певзнером в его «Очерке европейской архитектуры» (1942). Акройд приписывает пассажи из хоксмуровских писем своему вымышленному архитектору и добавляет седьмую, вымышленную церковь, якобы построенную на месте древнего храма друидов, позднее ставшего местом встречи группы сатанистов. Каждая из этих церквей фактически служит концентрации злого духа. То есть в романе появляются те же «чары места», в данном случае сатанинские, что и в «Биографии». Аналогии, возника-

ющие в этих и других романах Акройда, начиная с первого, который называется «Великий лондонский пожар» (The Great Fire of London, 1982), постоянно связывают прошлое и будущее в единое пространство. Диахронный мир воспринимается как синхронный.

Жизнеописание города Акройд собирает из множества фрагментов, в которых появляются здания, улицы, районы, из впечатлений и восприятий этого города его великими жителями, то есть из множества «следов». Элементом, скрепляющим эти осколки в единое целое, становится синтез философии, искусства слова и других искусств. Примером может служить тема «следа» Блейка. То, что Блейк имеет влияние на творчество самого Акройда, несомненно. Доказательством может служить и биография этого великого лондонца, написанная Акройдом в 1995 году, и множество отсылок практически во всех его произведениях. Для современного писателя оказались важны как мировосприятие Блейка, так и неотъемлемая от этого мировосприятия техника творчества. Блейк оправдывал все, что бесконечно, и осуждал все конечное – материализм, рассудок, нормы поведения. Бесконечность акройдовского Лондона – это блейковская бесконечность. Писательская техника Акройда в биографии Лондона обнаруживает, с нашей точки зрения, более или менее явное влияние блейковского стиля, причем не только Блейка-поэта, но и художника, автора гравюр. Обратимся к оппозиции света и тьмы, которая не только сама по себе интересна применительно к философии города, но и дает повод проанализировать принципы синтезирования философии и техники разных искусств в палимпсестном тексте. Искусствоведы отмечают «почти полное отсутствие теней, традиционного пространства и перспективы» в гравюрах Блейка. В то же время знаменательна строчка в его «Иерусалиме»: «…мрак перемешан со светом на моем перепаханном поле». Сочетание света и тени, разных текстур на поверхности его гравюр создает впечатление, будто «они живут какой-то собственной динамичной жизнью». Переходя к тексту акройдовской биографии Лондона, вспомним определение светотени в живописи, согласно которому она придает фигурам и предметам, изображенным на плоскости, иллюзию объемности и рельефности, используя переходы от света к тени. В гравюре светотень передается последовательным отпечатыванием нескольких досок с одним рисунком, но с разной интенсивностью тонов, выражающей градации световых отношений. Такое определение метода почти дословно совпадает все с тем же палимпсестом, с его проступающими текстами, смыслами.

Восприятие блейковского контраста мрака и света естественным образом обращает внимание на раздел «Ночь и день», который состоит из трех глав (с 48 по 50): «Да будет свет», «Ночь в городе», «Городское утро» (кстати, и названия некоторых других разделов отражают склонность к названной антитезе: «Город контрастов», «Магия белая, магия черная», «Восток и юг»). Первая из этих глав посвящена искусственному освещению города. Этот свет противопоставляется естественному мраку, окутывающему Лондон ночью. Открывается глава размышлениями о тоске по свету, так как он практически отсутствовал в городе даже днем. Частично этим объясняли высокую смертность, добавляет автор, тем самым определяя более глубокий контраст света и тьмы, чем просто естественный – дня и ночи.

В этой главе есть хронологическая последовательность (линейность времени), так как в ней рассказывается о процессе формирования освещения города от Средних веков до наших дней. Уже в XV веке власти города издавали распоряжения об искусственном освещении. В XVII веке существовал подряд на освещение каждого десятого дома. В XVIII веке возникает «мода на свет». Особый фонарный налог позволил установить ночное освещение. Уже в первые десятилетия этого века отмечались «яркость и белые дороги» Лондона.

К концу XX столетия город стал едва ли не слишком ярким. Прослеживая этот процесс, автор утверждает: то, что одному поколению казалось ослепительным, следующему неизбежно кажется тусклым. Например, Джон Ричардсон в мемуарах середины XIX века писал о фонарях сорокалетней давности как жалких. Свет в XVIII веке – иллюзия для тех горожан, которые жили в веке XIX. «Свет – относительная категория, зависящая от того, чем город озабочен и на что он считает себя вправе рассчитывать». А озабочен он был прежде всего коммерцией, и в этой торговой столице всегда сияли более всего магазины. Босуэлл в 1762 году писал о сиянии магазинов и вывесок.

Эта история света могла бы быть лишь страницей справочного издания. Однако фактура текста намного более насыщена. Автор создает некий контур, к которому всегда стремился Блейк в своих гравюрах. Контур заполняется постепенно. Так, автор описывает портрет фонарщика с гравюры Хогарта из серии «Путь повесы». Этот уличный персонаж зажигает фонарь на углу Сент-Джеймс стрит и Пикадилли. (Отметим здесь характерную для Акройда топографическую точность, которая сама по себе является связующим элементом для многочисленных «осколков» города.) «Лицо у него придурковатое, если не сказать жи-

вотное, и масло из лейки течет на парик стоящего внизу повесы» – в замечательно точном словесном портрете есть тот контраст света – в буквальном смысле, от фонаря – и тени ума (придурковатости), который был творческим открытием Хогарта, но важен и для Акройда.

Текст главы перенасыщен сочетаниями описаний уже созданных в далеких столетиях зрительных образов гравюр и творимых самим автором словесных рисунков. Так, когда говорится о «великой перемене» 1807 года (масло в фонарях уступает место газу), обратим внимание на дополнительный фактурный элемент: контраст масла и газа, тяжелого вещества и прозрачного, вызывающего ассоциации с призрачностью более поздней английской живописи. Тут же приводится описание карикатуры Роуленсона 1809 года «Взгляд на газовое освещение Пэлл-Мэлл». Появляются мягко ироничные воспроизведения текстов на карикатурах, перечень гравюр, изображающих разнообразие новых уличных фонарей. Автор как бы отпечатывает доску с рисунками прошлых веков и на этот отпечаток накладывает новые, создавая неповторимый облик Лондона.

Или еще один фрагмент: об освещении жилищ. Дома восемнадцатого века с узкими оконцами, едва светящимися от сальных свечек или мерцающих масляных ламп, сопоставляются с таким «сиянием фонарей, которым солнце никогда не озаряет закоулки и расселины» в веке девятнадцатом. Замечательно живой образ, динамичный, как у Блейка, и по-блейковски же созданный. Здесь дается сочетание мглы вечерних сумерек и сияния искусственного света, само по себе наполненное светотенью и дополненное цитатой из «Лондонского дневника» 1840 года Флоры Тристан: «Магически освещенный миллионами газовых огней, этот город поистине великолепен! Вот его широкие улицы, уходящие вдаль, вот магазины, где потоки света являют взору искрящееся многоцветье всего, что создал изощренный человеческий ум»[23].

После освещения в 1812 году Вестминстерского моста, пишет Акройд, «река, полностью обновленная газовым светом, дает повод к изумлению и замешательству». Даже музыка, по его мнению, должна звучать иначе на освещенной реке.

В этой главе создается как бы черно-белый офорт, отражающий блейковские согласования текста и иллюстраций, создающие эффект объемного пространства. Этот офорт неожиданно раскрашивается на последней странице: от желтого заката до фиолетовой размытости на юго-западе, от тонкой зеленоватой дымки до «прелестного тумана мягкого и приглушенного жемчужно-серого оттенка, от огромности лон-

донского света, служащего «эманацией необъятного скопления всего, что создано человеком», до белесоватых и розовых его оттенков, осеняющих это скопление некоей благодатью[24]. (Еще одна отсылка – к сонету Вордсворта «На Вестминстерском мосту».)

Глава «Ночь в городе» посвящена Лондону как «городу страшной силы». Одним из ключевых слов становится «страх». «Эффект возникает в предвечерние сумерки» – «зловещая, грозная, чудовищная бесчеловечность необъятного города». Прослеживается страх жителей, уходящий глубоко в века, и обильно цитируются пьесы, свидетельства, поэмы вроде «О ночном хождении по улице» Джона Гея.

Темнота ночи дополняется неудобствами, прочерченными графически: «движению пешеходов постоянно мешают балки, приставные лестницы и низкие навесы». Они дополняются звуковым рядом: со всех сторон доносятся шаги, лошадиное ржание, мычание быков, звуки потасовок, брань возниц. И сразу же описание ограблений. И здесь же – обильная грязь лондонских улиц. «Наружная тьма рождала внутренний страх».

Главное внимание уделяется завороженности обитателей Лондона середины XIX века ночной тьмой. У Акройда получается парадоксальное сопоставление торгового прагматизма викторианцев, с которым связан свет в предыдущей главе, с их же несколько утилитарной поэтичностью, которая отчасти объясняет обаяние той эпохи для сегодняшних британцев. У лондонских художников в ходу «ночной жанр». В театрах идут мелодрамы, например, «Ночной Лондон» или популярная пьеса «Когда наступает ночь». Поэтичность мрака ночи вызывает моду на ночные прогулки. Естественно появление Диккенса, которому ночной лик Лондона внушал успокоение. «Ночной город, можно сказать, был его домом и неким образом составлял часть его личности». Автор предлагает объяснение возможности длительных ночных прогулок – есть много полицейских, которые «смягчают» буйство ночи в Лондоне (вот оно, викторианство!).

Наконец, ночь как средоточие теней прошлого. «Лондон – город отзвуков, богатый тенями, и когда ему, как не ночью, являть свое естество». Лишь постоянно работающие видеокамеры напоминают сегодняшнему ночному прохожему, что он идет уже по Лондону XXI века. Это последний штрих на офорте «Ночь в городе».

Третья глава из этого триптиха «Городское утро». Она посвящена Лондону-труженику, соответственно, штрихи, следы уже другие. Главными здесь становятся люди, которые активно участвуют в кипении

жизни. Чудной фразой ночного сторожа XVII века открывается эта глава: «Дай вам Бог, господин мой, доброго утречка – шестой час, погода прекрасная (God give you good morrow, my master, past five o'clock and a fair morning»)»[25]. Садоводы, плывущие по реке с товаром для рынков, возницы наемных карет, трубочисты и торговцы фруктами, ремесленники и торговцы. Вновь появляются затихшие было во второй главе звуковые ряды: бухающие копытами на рассвете ломовые лошади, стук колес, хлопанье открывающихся ставень. Двумя-тремя штрихами намечаются портреты, в том числе созданные эссеистами восемнадцатого и журналистами девятнадцатого века, например, Дж.О. Сейлом: «Кассира частного банка можно узнать по белой шляпе и кожаному жилету, биржевого брокера – по обыкновению нестись по Ладгейт-хиллу в догкарте, а порой в тандеме… еврея-комиссионера – по аляповато-роскошной одноконной карете…кондитера и мыловара – по удобному двухместному экипажу, а владельца склада – всего-навсего по гетрам»[26]. Создается масштабный образ «жадного» до людей лондонского утра, заглатывающего десятки, сотни, тысячи в прожорливые конторы, мастерские, склады, фабрики, банки, магазины.

Из всех творцов «воображением созданного» Лондона в культурном самосознании конца двадцатого столетия выделяются У. Блейк и Ч. Диккенс. К ним, безусловно, применимо словосочетание «гений места» в том смысле, что они в той же мере доминируют в сегодняшнем восприятии Лондона, как Пушкин и Достоевский в петербургском тексте. «Genius Loci» – связующее начало между интеллектуальными, духовными, эмоциональными явлениями с их материальной средой, по определению П.Вайля, создателя цикла эссе «Гений места», где объединяются образы городов с именами великих творцов, передающих душу места[27]. Интересно, что эссе Вайля вышли в свет отдельной книгой в 1999 году, а публиковались они постепенно в те же 90-е, когда задумывалась и писалась акройдовская биография, что лишний раз доказывает: идеи носятся в воздухе.

Что касается имени Диккенса, то его несомненный поклонник Акройд делает его гением места скорее в остальных своих лондонских романах, чем в биографии Лондона, хотя и здесь, конечно, имя великого лондонца упоминается. Лондонский же текст Диккенса (диккенсовский Лондон) становится основой романов у Акройда по той схеме, которую автор разрабатывает в соответствии со сложившимися законами постмодернистского цитирования, как и у следующих за ним авторов (например, у С. Уотерс в «Тонкой работе» (Fingersmith, 2002).

И Блейк, и Диккенс, и сотни процитированных источников, и сам Акройд воспринимают город как огромный, сложный организм, доминантой деятельности которого является торговля. «На протяжении большей части своей истории лондонский Сити оставался центром мировой коммерческой деятельности, – пишет Акройд и добавляет – пожалуй, не мешает иметь в виду, что здесь могли совершаться сделки еще в каменном веке»[28]. Мотив торгующего города в «Биографии» становится доминирующим в сложном переплетении тем: преступности, иммиграции, строительства, повседневной жизни.

Питером Акройдом создается биография монстра, который «ненасытен и плотояден, охоч до людей, жратвы, товаров и питья; он потребляет и испражняется, движимый неутихающей жадностью и вечным вожделением («It is fleshy and voracious, grown fat upon its appetite for people and for food, for goods and for drink; it consumes and it excretes, maintained within a continual state of greed and desire»)»[29]. Автор показывает негативные черты города как «конечного продукта эволюции капитализма: от коммерции к меркантилизму, к империализму, к интернациональному капитализму и мультинациональным корпорациями»[30], и при этом писатель остается покоренным чарами города. В его интерпретации Лондон был и остается бесконечным городом, воплощением прекрасного состояния души.

Современники Акройда не столь благодушны. Социальный портрет города, убивающего душу, появляется в описании муниципальных районов в романах Т. Лотта и Д. Кинга. Как город-монстр город фигурирует в новеллах Тибора Фишера. «В сборнике новелл Фишера «Идиотам просьба не беспокоиться» (Don’t Read This Book If You’re Stupid, 2000) столица Великобритании представлена как умирающий город, переполненный преступниками и сумасшедшими. Автор провоцирует эмоциональное восприятие города как страшного и невозможного для жизни места»[31], – пишет исследователь и развивает эту мысль, рассматривая трансформацию Лондона как города денег, города-тюрьмы, города иллюзии

Герой первой новеллы сборника «Идиотам просьба не беспокоиться» бизнесмен Джим, размышляя о том, что в столице Англии жить очень дорого, сравнивает Лондон с «десятируким вором-карманником», который «обшарит тебя всего, проверит каждую складку одежды, а потом еще заглянет тебе под язык и не побрезгует даже залезть тебе в задний проход – посмотреть, не спрятано ли там чего-нибудь ценного. А ты просто стоишь на углу, пока твои денежки испаряются сами собой, и

всем плевать, что ты плачешь»[32]. В Лондоне господствует культ власти и денег. Свой офис Джим называет «ненасытной пастью, которая жрёт только наличность»[33].

«Мы живем в умирающем городе», – говорит один из персонажей и это мнение поддержано героиней из другой новеллы: «Весь Лондон построен на мертвых костях; здесь всё не просто подержанно и вторично, а сто раз перепродано и вторично. И населяют его самые что ни на есть унылые персонажи, причем в количестве явно избыточном. Лондон – большая пепельница, переполненная историческими окурками»[34].

Тибору Фишеру удается создать один из удачных образов «свернутого пространства» в романе «На край комнаты». Героиня посвящает свою жизнь путешествиям, но делает это, не выходя из комнаты. Речь идет не только о простом просмотре телевизионных или интернет-программ, но и о реальных путешествиях других людей, продуманных героиней и прослеживаемых ею с помощью современных средств связи шаг за шагом. Изоляция от мира происходит по понятной причине – страхом перед ним. Роман изобилует сценами как частного насилия, так и осуществляемого в государственных масштабах (события в Югославии). Это повседневная реальность торгующего мира, от которой нельзя спастись, о чем свидетельствует и роман Фишера.

Поэтому естественно, что жанрами, в которых сегодня почти обязательно фигурирует Лондон, являются триллер (название жанра, успешно перешедшее из голливудской продукции в литературный процесс) и детектив, часто они объединяются. Формула постмодернистского романа включает в качестве обязательного элемента цитирование истории через многочисленные и весьма разнообразные источники (следы, знаки). Это объясняет и стратегию письма, и дополнение к термину «интеллектуальный», используемое и серьезной критикой, и охотно издателями. Названный обязательный элемент может иметь художественно качественное наполнение, тем более, как уже было сказано, эпоха постмодернизма – время профессионалов в литературе.

Интеллектуальным триллером с палимпсестом Лондона в основе является роман К. Фаулера «Комната воды» (The Water Room, 2004)[35]. Сюжет романа построен как раскрытие серии убийств, что естественно для города, извечной колыбели преступлений. Методом раскрытия преступления становится изучение палимпсеста столицы. В Лондоне есть улицы-убийцы. Такой статус улица получает, по утверждению детектива, когда на ней за полгода совершено не менее шести убийств. Характерно упоминание Хэкни, который первоначально был районом широ-

ких пустых улиц и аккуратных домиков, граничащих с болотами. «Теперь тамошние жители швыряют мусор прямо с балконов высотных домов в переулки, где бойко торгуют крэком, а умершие от передозировки лежат у себя в квартирах, пока муниципальные рабочие не придут делать ремонт»[36].

Есть и другой тип районов, из тех, что отвечает представлению о современном постиндустриальном мегаполисе. Таков Кэмден-Таун, где «офисы работают круглосуточно, точно промышленные помещения». Они начинены звукоинженерами, телеоператорами, студийным персоналом, веб-дизайнерами, художниками, писателями, торгашами, использующими столько электроники, что город становится «горячей точкой энергосистемы – местом, которое никогда не остывает и не выключается». Незатухающая активность в клубах, барах, пабах, ресторанах, ночных магазинах, неспешное движение транспорта, мусорщики, с грохотом опустошающие помойки, подростки, высматривающие, где бы купить наркотики, и туристы, просто глазеющие, – все это фрагменты города, объединяющиеся в большой социальный организм.

Улицей-убийцей становится крошечная тихая Балаклава-стрит, в нескольких домах которой живут индийцы, небольшая семья египтян, большая эфиопская семья, южноафриканские студенты и однополая английская семья. «Обычная лондонская улица» последнего рубежа веков, по замечанию одного из персонажей романа.

Полицейский – следователь и одновременно экскурсовод, интеллектуал, хранитель знания о Лондоне – фигура, характерная для такого рода романа. Он очень немолод, поэтому естественно сопоставление в его сознании картин ушедшего города военного времени (Тауэрский мост, пустыри, тлеющие после бомбежек, лошади молочника и позвякивающие пустые бидоны), тоски по единству нации во время Блица – «когда-то весь мир существовал в едином ритме»[37] – и «герметичных стеклянных коридоров нового города». Главная особенность Лондона – отсутствие формы. Частокол международных банков, однотипных, как пачки сигарет, символизирует для автора отречение города от всего, кроме денег. Образ реки подчеркивает опасность подобного отречения: «суда и баржи, коммерчески нежизнеспособные, оставили после себя аорту с бесполезной коричневой водой»[38]. В каждом из тридцати трех районов Лондона есть зоны повышенной активности, своего рода вены, по которым струится жизнь, но никакой заметной иерархии не прослеживается, и связи между районами необъяснимо тесны.

Так думает герой Фаулера, его подход напоминает о «чарах места» Акройда. Есть и наблюдения в духе социальной психологии, тяготение к ним также примета времени: «Лондонцы обладают крайне отчетливым чувством дома, а посему гораздо важнее то, где вы живете, чем то, кем вы являетесь»[39]. Бомбежки опустошили трущобы и положили начало социальному заселению, разрушая вековые классовые барьеры. Лейтмотивом романа становится фраза: Лондон поистине непостижим.

Детективы Артур Брайант и Джон Мэй служат в отделе аномальных преступлений. Название отдела является дополнительной мотивировкой сложных объяснений причины преступлений, о которых идет речь в романе. Они связаны с «комнатой воды», помещения в подвале маленького дома на Балаклава-стрит, все четыре стены которого покрыты уникальными фресками недавно умершего, но забытого и при жизни почти неизвестного художника. Преступления удается раскрыть, постигнув замысел автора фресок. Цветовая палитра четырех частей Лондона разделена художником по принципу четырех стихий: 1. Лондон «Великого пожара» и чуть позже в эпоху индустриальной революции – город стального пламени, рукотворный ад пульсирующих насосов и громыхающих котлов. 2. Город глубящихся нездоровых туманов, росы и обветренных холмов, обиталище тайн, болезней и опасностей. 3. Город воды, где течет большая извилистая река с сотней притоков, где может появиться пейзаж с мельничными колесами, дождями и паводками. 4. Город богатой глинистой почвы, где можно найти кости умерших от чумы, земля, откуда жители города вырастают, как зубы Гидры[40].

Гипотезы, помогающие раскрыть преступления, связаны с водой и реками Лондона, открытыми и подземными, заключенными в трубы или все еще свободно текущими. Возможно, например, что пять утраченных лондонских соответствуют пяти мифологическим римским рекам.

Роман наполнен знаковыми системами, связанными с мифологиями разных времен и народов. Многонациональный состав лондонской улицы осознается с учетом накопленного их народами тайного знания мира. Прошлое здесь, как и положено в постмодернистском сознании, присутствует как настоящее. Иногда в ироническом ключе: «вместо ведьм теперь здесь заправляют неоготы и попрошайки, а вместо рыбаков, забрасывающих сеть в стремительные ручьи, – дилеры, скороговоркой предлагающие траву и таблетки». Чаще в серьезном, так как автор явно главной целью ставит покорение читателя чарами города.

Текст города может восприниматься как «палимпсест» реального и воображаемого, наложение городских «пейзажей души» на пейзажи

«здесь и сейчас», многослойность культурных и исторических знаков-воспоминаний. Такой подход присущ и Фаулеру, и Акройду, который пишет о Лондоне, «воображением созданном»: «Возможно, каждый из горожан сотворил мысленно свой собственный Лондон, так что семь миллионов городов существуют одновременно»[41]. «Это может быть случайный жест, внезапно услышанная фраза, мимолетное воспоминание. Лондон полон таких образов-осколков»[42]. М. Муркок в своем романе «Mother London»[43] (название русского перевода «Лондон, любовь моя» представляется не совсем точным) (1988) пишет: «География города создана им самим, выходит из берегов и может быть услышана только на языке музыки и абстрактной физики. Некоторые слышат музыку постоянно»[44]. «Литературных привидений» в Лондоне почти столько же, сколько жителей: «К призрачному населению относится Нелл Гвинн – и Дин-стрит, где она жила, пахнет по ночам гарденией. В Тауэре их сотни, там обитают Анна Болейн, леди Джен Грей и Уолтер Рэли. Создания попроще, вроде бедной Энни Чапмен, жертвы Потрошителя, все так же курсируют по Лаймхаусу…Дик Терпин скачет от «Спаниардз-Инн» через Хэмстед-Хит… а на Ладброук-Гроув автобус седьмого маршрута заворачивает у Кембридж-Гарденз, и те пассажиры, кто по глупости сел в него, потеряны навеки» [45].

М. Муркок использует практически всю ту группу литературных приемов, что и П. Акройд, в стремлении обнаружить сегодня элементы прошлого, живые и «немузейные», «нормально функционирующие». Один из его героев, занимающийся составлением летописи Лондона, делает вывод: «В Лондоне прошлое и будущее сливаются в настоящее, и это одна из его самых привлекательных черт. Теории Времени вроде теории Данна, обычно стремятся к упрощению, пытаясь придать Времени цикличную или линейную форму, но я считаю, что Время похоже на драгоценный камень с бесчисленным числом граней, которые не разложишь по полочкам. Этот образ является для меня противоядием от смерти»[46]. Последняя фраза не очень характерна для трагического ощущения постистории, захватившего английских авторов после 1945 года, но сравнение лондонского «слиянного времени» с драгоценностью достаточно показательно. Дэвид Маммери, летописец, первым из героев появляется на страницах романа, и интерьер его комнаты также задает тон, как впоследствии тема моря определит авторскую программу «Биографии» Акройда. У Маммери комната «походит на музей, заполненный листами афиш с эфемерными новостями поздневикторианской эпохи, посудой с эдвардианскими виньетками, стопками журналов двадцатых–

тридцатых годов, плакатами Фестиваля Британии, с массой вещей военного времени…»[47]. Здесь представлен послойно ближайший по времени век существования Лондона. По этому веку читатель будет странствовать вместе с героями. В романе перемежаются фрагменты повествования о времени Блица, его трагических и героических эпизодах, рассказы о сексуальной революции шестидесятых, об эпохе Маргарет Тэтчер и т. д. В романе есть увлекательный сюжет в самом традиционном смысле слова, связанный с судьбами трех главных героев, однако в сознании читателя он выстраивается не фабульно, хронологически последовательно, вертикально, а в единой горизонтальной плоскости, где события жизни героев оказываются как бы одномоментными, где более ранние события «просвечивают» сквозь более поздние.

Эпиграфом к каждой из шести частей романа служат фрагменты произведений, посвященных Лондону как «великому городу». Вновь появляется знакомая нам метафора города – океана, для которого характерна «бьющая через край полнота жизни населяющих его бесчисленных толп» (из книги Р.П. Даунса «Магические города», 1914). Очевидно, важной для автора является мысль Артура Ми о Лондоне как городе, «который никогда не будет разрушен, и прошлое, и будущее которого уходят в вечность» (из книги «Лондон: сердце империи, чудо света»,1948). Это написано тогда, когда город, разрушенный Блицкригом, казалось, ушел в небытие.

Блицкриг 1940 г. (нем. Blitzkrieg, «молниеносная война»), время постоянных бомбардировок Лондона самолетами Люфтваффе, и последствия его для жизни Лондона. До того, как в мае 1941 года закончился Блицкриг, погибло более 43 тысяч мирных жителей – женщин, мужчин и детей, и 51 тыс. получила серьезные ранения[48]. Несмотря на то что большая часть города была разрушена, английский дух не был сломлен. Блицкриг, или Блиц, как его называют в романе, – это некая отправная точка, от которой исходят все остальные сюжетные линии и мотивы романа. События Блица являются также кульминацией романа, композиционным центром. Художественный образ времени также разрабатывается в связи с Блицем. На протяжении всего романа автор постоянно возвращается к теме бомбардировок Лондона, и пытается решить вопрос: как жить после этой трагедии, где искать новую систему ценностей.

Спецификой постмодернистского хронотопа становится обретение временем качеств пространства. Создание образа Лондона как палимпсеста отражает «очарованность пространством времени» современных английских романистов. И в то же время современный Лондон – гигант-

ский супермаркет, наполненный товарами, потребителями и преступлениями. Жители утратили свое единство, которое сплачивало их в период последней войны, давало каждому причастность к духу нации.

Примечания

[1] Город как дискурс // Вестник МГУ. Сер.9. Филология. 2004. № 3. – С. 100.

[2] Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: ученые записки Тартуск. гос. ун-та. СПб., 1984. – С. 30–45; Топоров В.Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры: ученые записки Тартуск. гос. ун-та. СПб., 1984 – С. 15–29; Его же. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 121–132.

[3] Москва и московский текст русской культуры: сб. ст. (1998), Абашев В.В. Пермь как текст (2000). Созвучна им по методологии книга А.П. Люсого «Крымский текст в русской литературе» (2003).

[4] Лотман Ю.М. Символика Петербурга // Семиосфера – С.-Петербург, 2000. – С. 325.

[5] Там же.

[6] Lehan R. The City in Literature. An Intellectual and Cultural History. Univ. of California press, 1988. – P. 3.

[7] Ibid.

[8] Ibid. P. 6.

[9] Lynch K. The Image of the City. Cambridge: Mass, 1959; Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences. N-Y and L., 1984.

[10] Robinson A. Imagining London, 1770–1900. L., 2006. – 291 p.

[11] Bradbury M. London. 1890–1920 // Modernism: 1890–1920 / ed. By M.Bradbury and J.McFarlene. Harmondworth: Pengium, 1976; Williams R. The Country and the City. Oxford and N-Y., 1973; Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature. Rodopi B.V. Amsterdam; N-Y., 2005; Preston P., Simpson-Housley P. Writing the City: Edem, Babylon and the New Jerusalem. – Routledge, 1994.

Вайль П. Улица и дом: Джойс – Дублин, Конан Дойл – Лондон // Иностр. лит. – 1995. – № 2. – С. 237–244; Головачева И.В. «Мистифицированный» Лондон в романах Айрис Мэрдок // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. – Пермь, 1991. – С. 92–99; Евдокимова Я.И. Повседневная жизнь Лондона на страницах произведений Артура Конан Дойла // Лингвистика и межкультурная коммуникация: теоретические основания и коммуникативные практики. – Липецк, 2008. – С. 158–172; Клименко Е.С. Память города: концепция прошлого в творчестве П. Акройда // Истина и благо (Селивановские чтения). – Тюмень, 2008. – С. 129–130; Клименко Е.С., Ушакова О.М. Простран-

ство города и дантовская космография в романе П. Акройда «Дом доктора Ди» // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты. – Тюмень, 2005. – Ч. 1. – С. 76–83; Токарева Г. Лондон под маской и без: урбанистический театр У. Блейка // XVIII век: театр и кулисы. – М., 2006. – С. 79–86; Щербакова Т.В. Поэтическая сатира С. Джонсона «Лондон» // Феномен «город» в картине мира человека. – Смоленск, 2006. – С. 112–115.

«Образ Лондона – воплощение идеи национальной идентичности в романе Питера Акройда «Лондон: Биография» // Петросова Е.Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе: Г. Свифт, П. Акройд: дис. … канд. филол. наук.

[12] П. Акройд – автор романов The Great Fire of London (1982), The Last Testament of Oscar Wilde (1983), Hawksmoor (1985), Chatterton (1987), First Light (1989), English Music (1992), The House of Doctor Dee (1993), Dan Leno and the Limehouse Golem (also published as The Trial of Elizabeth Cree) (1994), Milton in America (1996), The Plato Papers (1999), The Mystery of Charles Dickens (2000), The Clerkenwell Tales (2003), The Lambs of London (2004), The Fall of Troy (2006), The Casebook of Victor Frankenstein (2008), а также биографий, в том числе Blake (1995), London: The Biography (2000).

Ему посвящены исследования:

Барашковская Ю.А. Литературная традиция в понимании Питера Акройда (роман «Чаттертон») // От Возрождения до постмодернизма. – М., 2005. – С. 110–118; Гребенчук Я.С. Проблема творчества в романе Питера Акройда «Чаттертон» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. – Воронеж, 2006. – № 2. – С. 76–78 ; Дворко Ю.В. Концепция прошлого в романах Питера Акройда // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1992. – № 5. – С. 45–52; Зверев А. Питер Акройд // Иностр. лит. – 1993. – № 11. – С. 5–7; Питер Акройд [Электронный ресурс] // Изд-во «София»: [сайт]. – Киев; М.; СПб., 2002–2007. – URL: http://sophia.ru/authors/akroid/index.html (06.11.07); Плахтиенко О.П. Картина Генри Уоллеса «Смерть Чаттертона» как метафора картины мира в романе Питера Акройда «Чаттертон» // Английская литература: тез. докл. Междунар. науч. конф. и XV съезда англистов, 19–22 сент. 2005 г. / Рязан. гос. пед. ун-т, 2005. – С. 105; Соловьева Н.А. Питер Экройд – биограф нации и английского языка // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2005. – № 5. – С. 47–63; Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда: (к пробл. британ. постмодернизма) / В.В. Струков. – Воронеж: Полиграф, 2000. – 182 с.; Струков В.В. Проблема реальности и художественного вымысла в романе П. Акройда «Чаттертон» (детективный сюжет вокруг картины) // Anglistica. – М., 1999. – Вып. 7. – С. 76–82.; Ушакова Е.В. Взаимодействие романа и биографии в творчестве П. Акройда // Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе XX в. – Тюмень, 2000. – С. 151–156; Ушакова Е.В. Жанр биографии на пороге XXI века: Эстетические взгляды Питера Акройда // Исследование проблем творчества. – Глазов, 2003. – С. 55–62.

[13] Акройд П. Лондон: Биография / пер. с англ. В.Бабкова, Л.Мотылева. – М., 2005. – 893 с. С. 869.
[14] Там же. С. 218.
[15] Там же. С. 27.
[16] Там же.С. 607.
[17] Там же С. 29.
[18] Там же С. 22.
[19] Там же. С. 745.
[20] Там же. С. 250.
[21] Там же. С. 527.
[22] Там же. С. 534.
[23] Там же. С. 510–511.
[24] Там же. С. 514.
[25] Там же. С. 516.
[26] Там же. С. 523.
[27] Вайль П. Гений места. М., 2007. – С. 9.
[28] Акройд П. Лондон: Биография. – С. 32.
[29] Там же. С. 21.
[30] Lehan R. The City in Literature. An Intellectual and Cultural History. Univ. of California press – P. 287.
[31] Кузнецова А.О. Концепция города-чудовища в произведениях британских авторов на рубеже XX–XXI вв. // Язык города: матер. Междунар. науч.-практ. конф., Бийск, 8 – 9 ноября 2007 г. – Бийск: БГПИ им. В.М. Шукшина, 2007. – С. 326.
[32] Фишер, Т. Идиотам просьба не беспокоиться: Рассказы / пер. с англ. Т.Ю. Покидаевой. – М., 2004. – С. 51.
[33] Там же. С. 24.
[34] Там же С 257.
[35] Фаулер К. Комната воды. СПб., 2007. (пер. А. Шульгат).
[36] Там же. С. 401.
[37] Там же. С. 11.
[38] Там же. С. 16.
[39] Там же. С. 13.
[40] Там же. С. 426.
[41] Акройд П. Лондон: Биография. – С. 870.
[42] Там же. С. 875.
[43] Муркок М. Лондон, любовь моя / пер. с англ. З. Джандосовой. – М.; СПб., 2006. – 654 с.
[44] Там же. С. 14.
[45] Там же. С. 583.
[46] Там же. С. 590.
[47] Там же. С. 12.
[48] Сражение за Британию // История войн. Т. 3. Вторая мировая война и начало ядерной эры. – Ростов н/Д: Феникс, 1997.

3.3.
ОБРАЗ ОСТАНОВЛЕННОГО ВРЕМЕНИ В РОМАНАХ М. ЭМИСА И Д. БОЙНА

При определении специфики постмодернистского хронотопа мы воспользовались математическим термином «лента Мёбиуса». Здесь следует вспомнить ее характеристики. Сделать ленту Мёбиуса можно следующим образом: взять бумажную полоску и соединить ее концы, предварительно перевернув один из них. В результате получается некое непрерывное пространство, которое может быть символом бесконечности. В математике момент склеивания ленты не имеет принципиального значения. Исторический момент «остановки истории», безусловно, принципиально, фундаментально значим и для современного общественного сознания, и для литературного его отражения.

На протяжении десятилетий острой проблемой для британских писателей остается фашизм. Еще в 1954 году У. Голдинг создает своего «Повелителя мух» (Lord of the Flies), в котором показывает опасность «рептильного начала» в душе человека и социума, т. е. тех качеств, которые позволяют фашизму возрождаться вновь и вновь. Квинтэссенцией этого явления для западных писателей в истории Второй мировой войны остается Холокост. Он был и есть воплощение крушения цивилизации Нового времени, свидетельство внутреннего ее противоречия, приведшего не к гармонии, достигнутой с помощью знания, но к созданию фабрик смерти. Вопрос Т. Адорно «может ли быть литература после Освенцима?» имеет отрицательный ответ, если вместо «литература» поставить «культура». Миллионы насильственных смертей навсегда изменили ход истории, в том смысле, что оказалась утраченной главная ценность – человеческая жизнь, а с ней и идея прогресса.

В 1967 году вышла в свет книга Ф. Кермоуда «Предчувствие конца: исследования в теории литературы» (The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction),[1] в которой была сделана попытка установить связь между беллетристикой, временем и «апокалиптическими способами мышления». Книга была построена как шесть лекций, первая из которых называлась «The End». Название книги и главы сами по себе могут стать отправной точкой для последующего рассуждения о том, как в британском романе отразилось не просто ощущение конца истории, но сам момент ее остановки, когда лента истории сомкнулась в кольцо

Мёбиуса. Приведем две мысли Ф. Кермоуда из лекции с названием «Конец». Первая – важно и нужно говорить о жизни в связи со временем, а именно, что жизнь связана с началом и концом. Вторая – апокалиптическая мысль принадлежит прямолинейным, а не циклическим представлениям мира, ведь первая книга – Происхождение, последняя – Апокалипсис. В идеале это совершенно согласующаяся структура: конец находится в гармонии с началом, середина с началом и концом.

Совершенная структура жизни оказывается под большим вопросом в наше время, чему и посвящен роман Мартина Эмиса (1949 г.р.) «Стрела времени, или Природа преступления» (Time's Arrow or the Nature of the Offence, 1991).

Пространственно-временная форма, выбранная Мартином Эмисом, имеет содержание, соотносящееся с социологическими и философскими проблемами нашего времени. Он доводит до логического завершения мысль о «конце истории», о жизни после 1945 года как о жизни после истории, когда все происходящее – лишь бесконечное повторения пройденного, когда невозможно совершить ни одного поступка, не будучи полностью детерминированным этим прошлым. Суть не в том, что мы сегодня осмысляем время не в классическом ньютоновском варианте, а в том, что человеческая цивилизация второй половины XX века глубоко ущербна в силу некоей остановки времени. Эта остановка произошла в тот момент, когда было совершено главное преступление в истории развития человечества, и история остановилась. Остановилась потому, что движение в будущее стало невозможным, ибо фундаментальные основы нравственности были разрушены до конца. Идея позитивного движения истории, вершинная для классического миропонимания, уже невозможна. Стрела времени была сломана, и обратного хода здесь нет. «Преступление было уникальным не по жестокости, не по трусости, но по стилю – сочетанию в нем атавизма и современности. Оно явилось примером рептильности и «рациональности» одновременно. Национал-социалисты нашли в мозгу центр рептильной памяти – и проложили туда автостраду», – говорит автор в «Послесловии» к роману. Эта автострада так и осталась ведущей магистралью современного сознания. Роман написан в период бомбардировки бывшей Югославии. В центре Европы в последнем десятилетии XX века вновь падали бомбы на мирных жителей. Вся кровь, которая проливается сегодня, все невежество и предельная примитивность людей общества потребления, блестяще представленные в других романах М. Эмиса, предопределены

преступлением национал-социализма. Напомним, полное название романа «Стрела времени, или Природа преступления».

Эту природу Эмис исследовал и на русском материале в биографии Сталина «Коба ужасный: Смех и двадцать миллионов жизней» (Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million, 2002) и романе «Дом свиданий» (House of Meetings, 2006). Причиной обращения к истории СССР становится проблема количества жизней, потребных для осуществления «светлого будущего», которую он формулирует в одном из интервью: «Нельзя полностью отвергать мертвых. И числа. Никоим образом... Если бы рай получился из скотобойни, это был еще тот рай! Он был бы отравлен, какой это рай? Ведь утопия значит «нигде»[2]. Русский опыт особенно важен для него как англичанина, выросшего в социалистическом дискурсе. Его отец Кингсли Эмис, один из «рассерженных молодых людей», был сторонником коммунистических убеждений, но резко изменил свою позицию после событий в Венгрии в 1956 году.

В цитируемом здесь интервью есть слова: «По мере того как смерть продолжается, ценность человеческой жизни как бы исчезает. Исламизм, в смысле «Аль-Каида», пытается провести невероятно радикальное переосмысление того, что такое жизнь и смерть. Смерть – это не смерть, а нечто иное. А жизнь – это тоже не жизнь»[3]. Эти слова возвращают нас к мыслям об Апокалипсисе. Он уже произошел, унеся ценность человеческой жизни. Она фактически не имеет начала, конца, структуры, так как более не полагается незыблемой ценностью.

Мартин Эмис – один из самых признанных современных британских писателей[4]. Справочные издания, посвященные современной литературе Великобритании, называют его одним из четырех ведущих писателей сегодня наравне с И. Макьюэном, Д. Барнсом и Г. Свифтом[5]. Начиная с публикации своих первых романов: «Бумаги Рейчел» (The Rachel Papers, 1973) и «Мертвые младенцы» (Dead Babies, 1975) – Мартин Эмис становится известен как автор, свидетельствующий о крушении современной цивилизации. Произведения Эмиса являются предметом многочисленных исследований в западном литературоведении[6], заметно в меньшей степени – в отечественном. Однако и у нас такие авторы, как О. Джумайло и Т. Красавченко, помещают его произведения в число наиболее значимых в современной британской литературе. Т. Красавченко подчеркивает, что М. Эмис наиболее остро реагирует на актуальные проблемы современности: «Он пишет о главных ценностях «нашей релятивистской эпохи» – успехе, деньгах, информации как о деструктивных силах. В его, вероятно, лучшем романе «Деньги. Запис-

ки самоубийцы» (1985) гротескно изображён «массовый» человек, одержимый желанием разбогатеть. А современная литература в романе «Информация» (1995) предстаёт как коммерческое предприятие, где важно знать книжный рынок, иметь хорошего агента, связи с издательствами. Автобиография «Опыт» (2000) – это своего рода автопортрет на рубеже тысячелетий и вариация на тему о конечности и хрупкости человеческой жизни»[7]. Но в целом она оценивает его книги как оставляющие впечатление «инфантильной» игры в «серьёзные игры», трагедия – не его жанр. О. Джумайло в обширной статье о современном английском романе, позднее в монографии подробно останавливается именно на «Стреле времени». Она напоминает, что целый ряд рецензентов выступили с жесткой критикой Эмиса за якобы безнравственную трактовку темы Холокоста. Полемика вокруг романа приняла такой масштаб, что поэт Том Полин обрушился с критикой на автора и его роман по телевидению, писатель Николас Мосли демонстративно ушел из членства в жюри Букеровской премии, а видный английский философ-неоконсерватор Роджер Скрутон встал на защиту романа. Джумайло, со своей стороны, полагает, что роман «не превращает в повествовательный фокус одну из самых страшных страниц истории XX века»: « Как представляется, Эмис дает понять, что выше истории и *рассказ* о ней – неизбывная *память о боли,* вечный сюжет жизни – неизживаемый опыт утраты невинности…Парадоксальным образом роман Эмиса «Стрела времени» воспроизводит все известные постмодернистские клише, игровые стратегии и инструментарий и одновременно показывает необходимость отказа от тотальной игры, от самой идеи бесконечного переписывания истории, культурного и философского релятивизма»[8]

Несмотря на то что это произведение неоднократно интерпретировалось, логика нашего исследования заставляет вновь обратиться к нему. Название соотносится с термином физики «ось времени» (в контексте термодинамики она называется «стрела времени»). Термин принадлежит концепции, описывающей время как прямую, протянутую из прошлого в будущее. Эта концепция относится к классической физике и представляет пространство-время как прямое произведение одномерного времени на трехмерное пространство. Ось времени является прямой, а точки ее (именуемые моментами времени) параметризируются одной временной координатой. Из любых двух несовпадающих точек оси времени одна всегда является будущей относительно другой. Другую версию представляет теория относительности, согласно которой не существует упорядочения пространства-времени по времени. В этом случае

относительно двух событий мы не можем сказать, которое лежит в прошлом, а которое в будущем, так что оси времени в привычном смысле нет. Первая часть названия романа Эмиса «Стрела времени…» декларирует форму произведения, парадоксально соотносимую с названным термином в классическом физическом смысле. Автор предлагает читателю игру с кинематографическим приемом «пленки, прокрученной назад», с соблюдением мельчайших деталей и подробностей, создающих эффект абсолютной достоверности того, что происходит. (Подобный прием использовался и ранее, например, Б. Олдисом, Г. Баллардом, Ф. Диком, Ф. Фицджеральдом, не говоря уж о Л. Кэрроле, однако только по отношению к роману Эмиса говорят «повествовательный фокус».) В романе Эмиса жизнь катится вспять в буквальном смысле слова. Повествование начинается с того, что герой очнулся от «глубокого сна» в больнице. Дальше все его жизненные процессы пойдут «задом наперед». Он будет «жить в обратном направлении»: его «стрела времени» летит от «глубокого сна» смерти к моменту рождения. Каждая точка на этой временной оси является будущей по отношению к предыдущей. Например, процесс цветения цветов прослеживается от конечной фазы – цветущей клумбы – до вытаскивания из земли луковиц, упаковки их в мешочки, транспортировки в магазин и получения денег за рассаду. Игра Эмиса доходит до абсолютной завершенности: герой молодеет день ото дня, он ходит задом наперед, ест задом наперед, читает и так далее. Автор тщательно описывает мельчайшие детали процессов жизнедеятельности организма человека[9].

Одной из особенностей современного мышления, как уже сказано, является отношение к времени не как к длительности, а как к пространству, по которому можно путешествовать. Сюжет «Стрелы времени» Мартина Эмиса построен на том же пространственно-временном основании и с теми же идейными целями. Не случайна отсылка к «знаменитому абзацу из Воннегута» в послесловии.

Для того, чтобы объяснить происходящее, появляется «второе я» героя, который проживает эту жизнь наоборот, как бы с чистого листа. Прекрасно осознавая жизненные реалии, он ничего не знает о самом себе, заключен в чужое тело и переживает каждый новый эпизод заново. При этом у него есть сознание, от «лица» которого ведется повествование. Рассказчик на самом деле – душа, поселившаяся в чужом теле и другого тела не знавшая. Повествователь, населяющий героя, «как пассажир», снабжен определенным количеством информации, прекрасно

ориентируется в бытовых реалиях окружающего мира, но совершенно ничего не знает об истории.

Он оценивает события и собственные действия не только с известной долей иронии по отношению к своему первому «я», но, и это самое главное, с позиции нравственности, традиционной для человеческой цивилизации, какой она была до мировых войн, до разрушения центра этической системы, где четко разграничивались Добро и Зло. Напомним, это душа доктора, которой у него не было до момента смерти. В одном из интервью М. Эмис сказал: «Душа доктора, «которую он должен был иметь», – вымышленное устройство и вносит иронию (это ужасно!) по отношению к событиям»[10]. М. Эмис подтверждает, что данный специфический образ – два сознания в одном теле – навеян такими хорошо известными персонажами, как доктор Джекил и мистер Хайд. Однако следует напомнить, что в контексте всего творчества М. Эмиса явно прослеживается тенденция «удвоения» персонажа (особенно в этом плане здесь вспоминается «Успех» с образами двух сводных братьев в центре повествования). Двойники Эмиса соотносятся и с его ставшим традиционным разнообразием повествовательных голосов в каждом произведении[11].

Положение же гуманности на момент начала романа можно понять из финальных фраз первой главы: «Что я люблю, так это смотреть на Луну. Ее лицо в это время месяца по-особому малодушно и бесхарактерно, как изгнанная и униженная душа Земли» (подчеркнуто мною. – *В.Н.*). Подробно цивилизация конца XX века описана в наиболее известных романах М. Эмиса: «Успех» (Success, 1978), «Деньги: Записки самоубийцы» (Money: A Suicide Note, 1984), «Лондонские поля» (London Fields, 1989), «Информация» (Information, 1995).

Важно понять, кого мы будем считать главным героем: того, кто прожил первую жизнь, или того, кто ее оценивает, проходя все этапы в обратном порядке. Возможна ли еще сегодня вообще эта вторая, основанная на «вечной», как казалось западному человеку до 1939 года, нравственности система отсчета и осмысления? Для дальнейшего анализа назовем первого по имени – Одило Ундефорбен («verdorben» на немецком языке означает «испорченный», «гнилой», «развращенный», и «коррумпированный», в то время, как «unverdorben» означает их противоположность, а также «невинный» и «бесхитростный»)[12], а второго – повествователь. В романе три части. В первой повествователь проживает часть жизни Одило от старости (автор дает хронологическую отсылку – эпоха Рейгана) до 1948 года, то есть того момента, когда Одило

прибыл в Америку. Вторая часть повествует о годах фашизма, когда Одило был ближайшим помощником доктора Менгеля в Биркенау. Третья, самая короткая, о детстве немца Одило Унтефорбена, вплоть до его рождения.

В первой главе первой части «Как аукнется, так и откликнется» само ее название соотносится уже с идеей всего романа: все происходящее определяется поступками героя в глубоком прошлом, во времена Второй мировой войны, когда он был врачом в нацистском концлагере. То, что герой по профессии врач, важно. С первой же страницы возникает мотив утраты человечности самой гуманной профессии, акцентированный постоянно возникающей в подсознании повествователя мужской фигуры в белом накрахмаленном медицинском халате и черных сапогах[13]. Контраст белого халата врача и черных сапог солдата-убийцы подчас приобретает планетарные масштабы: огромная фигура в белом халате, в черных сапогах, попирающих огромные пространства. «Где-то там, внизу, между его ног, – очередь душ»[14]. Мотив расширяется за счет образа младенцев, малышей, которые «беспокоят» рассказчика. Часто повторяется сон, в котором «младенец обладает невероятной властью». Во сне является крошечная темная комната, заполненная десятками людей, прячущихся от разыскивающих их гестаповцев. Их жизнь зависит от того, замолкнет ли плач младенца, который выдает их убежище, или нет. «В какой-то момент кажется, что им, может, даже придется его задушить»[15]. Но они не поддадутся этому мучительному искушению: люди даже под страхом смерти тогда еще не теряли своей человечности.

Повествователь все больше узнает о жизни Одило во второй и первой частях, погружаясь в нацистское прошлое, в мир газовых печей. Эмис называет Холокост центральным событием XX столетия. Его персонаж оказывается причастным к уничтожению евреев в Биркенау (Аушвице). Главный прием романа (стрела времени, летящая в прошлое) в последовательности конкретных детализированных эпизодов позволяет автору создать картину невероятного преступления с небывалой, редко доступной писателю отчетливостью. Вначале читатель вместе с повествователем видит огромные груды человеческих тел в печах. Потом показывается медленный многочасовой процесс оживления этих тел, превращения их в тех людей, которые тысячами прибывали ежедневно в лагерь смерти. Повествователь наивен и добродушен, так как считает, что помогает людям обрести жизнь. Эта наивность позволяет автору создать сильнодействующий эффект очуждения. Вот фрагмент той части текста романа, где говорится об «обработке» людей перед их

переходом в газовую камеру, только (еще раз напомним) в обратном порядке: «Чтобы предотвратить ненужные страдания, зубоврачебные работы обычно проводились до оживления пациентов. Занимались эти капо, грубо, но эффективно, ножами, стамесками и вообще чем под руку подвернется. Большая часть необходимого золота шла, конечно, прямо из Рейхсбанка. Но все присутствующие немцы, даже самые нижние чины, охотно предоставляли свои запасы – и больше всех я, после, конечно, самого Дядюшки Пепи. *Я так и знал,* что мое золото обладает священной силой. Все эти годы я копил его и лелеял, и оказывается – евреям на зубы. Основную часть одежды пожертвовал Союз немецкой молодежи. Волосы для евреев любезно предоставила «Фильцфабрик АГ» из Рота, под Нюрнбергом. Полные вагоны волос. Вагон за вагоном»[16]. Поскольку читатель понимает реальную последовательность перечисленных здесь действий, он получает реальную, без ретуши картину происходящего в неожиданном ракурсе, многократно усиливающем достоверность изображаемого. Голос автора отсутствует в романе, но его позиция определяется в данном эпизоде перечнем «благотворителей», создающим сатирический эффект. Союз немецкой молодежи, одеваемый в одежду убитых; фирма, торгующая волосами убитых (вдумаемся в масштаб – вагоны волос); государственный банк, где основой золотого запаса становятся зубы убитых.

Формально автор использует средства комического. Однако, как справедливо замечает исследователь Курт Леутгеб , «юмор не то, что можно ожидать от литературы о Холокосте»[17]. Он полагает, что юмор «Стрелы времени» является особым видом иронии и цинизма. Глобальная жестокость ситуации как бы аннулируется неправильным ходом времени. Цинизм зависит и от отсутствия авторского комментария. В романе нет морализирования: автор полагается на этический фон получателя, а этот фон сегодня крайне смутен. Цинизм вездесущ, потому что к господствующей идеологии больше не относятся серьезно даже ее сторонники. В современном демократическом обществе ничто не имеет значения меньше, чем интересы людей, подчеркивает К. Леутгеб и продолжает: «Главная мысль, обобщающая мой подход к Эмису, следующая. Взятые как положительные явления, этика и эстетика несовместимы. Подвергшись циничному переосмыслению, они становятся равно отрицательными и совместимыми. В циничном письме эстетическая форма не противоречит этическому содержанию. В таком виде они могут бороться против господствующей идеологии… Чрезвычайно трудно писать с поднятым указательным пальцем. Цинизм – более изящный гамбит»[18].

Джеймс Дидрик не случайно вспоминает фильм Стивена Спилберга о Холокосте «Список Шиндлера» (1993) и говорит, что в фильме в какой-то степени выдерживается принцип М. Эмиса: в основе сюжета фильма история трехсот женщин, которых везли работать на фабрику, а вместо этого отправили в концлагерь. Они уже моются в тех ужасных душевых кабинах, вступая в которые, сделали шаг к мучительной смерти сотни тысяч людей до них. И вдруг женщин возвращают, и они проделывают в обратном порядке все те действия, которые были перед их смертью. И Дидрик находит оправданным прием, который «вначале выглядел утомительной постмодернистской игрой, но позволил заново взглянуть на то, что видеть страшно, но нельзя просто оставить за пределами сознания»[19].

Эта тема не утрачивает своего значения в современном британском романе. И в произведениях, обращенных больше к массовому читателю, она не утрачивает свой этический смысл. Таков «роман для подростков» Джона Бойна «Мальчик в полосатой пижаме» (The Boy in the Striped Pyjamas, 2006). Д. Бойн (1971 г.р.)[20] – это уже новое поколение писателей, для которого остановка времени, или, как принято говорить, посттравматическое состояние, все также актуальна. Все повествование в романе ведется от лица девятилетнего мальчика. Накопленный литературой опыт передачи восприятия окружающего мира ребенком в сочетании с несомненным профессионализмом писателя обеспечивает особенную цельность и ясность романа.

Действие происходит в Германии в 1942 году, период расцвета нацизма. Ребенок не в состоянии понять суть происходящего. Повествование от его лица создает недоговоренность, следствием которой становятся два потенциальных нарратива, которые будут созданы уже в сознании читателя. Первый вариант принадлежит тем, кто обладает достаточной информацией о событиях сороковых годов и может осознавать происходящее, как бы предваряя и расширяя то, что изложено в тексте. Второй может быть создан представителями молодого поколения, не получающих в современном школьном и тем более домашнем образовании достаточной информации и, напротив, имеющих упрощенную и, как правило, искаженную картину событий из средств массовой информации. В этом случае не только концовка, но и обстоятельства действия могут стать нравственным потрясением.

В начале романа мальчик вместе с родителями и сестрой переезжает из берлинского дома на новое место жительства. Изображение старого дома возвращает в мир ценностей патриархального довоенного мира.

Большой, со множеством комнат и закоулков, с привычным доброжелательством слуг и матери, таинственностью (но не враждебностью) отцовского кабинета дом как будто связан душевным комфортом с улицей, прохожими, часто останавливающимися поговорить, с магазинами и их яркими витринами. «Овощные и фруктовые лотки с горками моркови, свеклы, цветной капусты, кукурузы, грибов, лука-порея, репы, спаржи, салата, зеленой фасоли, кабачков, пастернака» («Here were shops with bright store fronts, and fruit and vegetable stalls with big trays piled high with cabbages, carrots, cauliflowers and corn. Some were overspilling with leeks and mushrooms, turnips and sprouts; others with lettuce and green beans, courgettes and parsnips. Sometimes he liked to stand in front of these stalls and close his eyes and breathe in their aromas, feeling his head grow dizzy with the mixed scents of sweetness and life») – вот перечень, насыщенная цветовая гамма, аромат «свежести и жизни» которого становятся ключом к пониманию качества накопленного цивилизацией знания о жизни. Патриархальная насыщенность бытия, переданная через перечисление простейших, известных с древнейших времен овощей, подтверждается несмолкающим смехом людей, сидящих за поставленными на улицах столиками: «People who sat at these tables must be very funny people, he always thought, because it didn't matter what they said, somebody always laughed».

Но вот семья оказывается на новом месте. Туда отец был направлен служить тем, кого Бруно называет «The Fury» («Фурор»). Характеристика отца собирается в романе постепенно, обретая черты типичного офицера вермахта, выполняющего приказы, гордящегося карьерой и доверием фюрера. Это собирательный образ верноподданного немца, не позволяющего никаким гуманным мыслям отвлечь его от служения Германии, как он это понимает. Он соглашается стать комендантом Аушвица (в романе есть только искаженное название Out-With, в том виде, как оно было расслышано и понято ребенком). В английской литературе этот конкретный концлагерь стал как бы главным, собирательным образом Холокоста.

Основой повествовательной техники здесь является многоуровневая развернутая система антитез. Дом в Берлине противопоставлен «антидому» коменданта концлагеря. Отец говорит сыну: «Дом – это не просто улица, или город, или даже здание. Дом там, где находится твоя семья»21. С этим можно было бы согласиться, если бы семья в этот момент не оказалась в прямом смысле лицом к лицу с ежедневно происходящим преступлением. Окна комнат, в том числе и той, где

живет Бруно, не только выходят на широкие площадки концентрационного лагеря, не только позволяют видеть сцены унижения и насилия. Фоном для этих сцен являются постоянно дымящие трубы огромных печей.

На эту антитезу «работает» множество других. Два поезда в Аушвиц – уютный и просторный, в котором едет семья Бруно, и второй, который он видит из окна и понимает только, что есть «толпа людей, осаждавшая другой поезд». Мальчик удивляется, почему все эти люди не выбирают полупустой первый. В Аушвице слуги, бывшие в Берлине, сравниваются с молчаливыми, изможденными работниками. Причем один из них, к удивлению Бруно, оказывается хорошим врачом. Сейчас он чистит овощи на кухне и знает, что каждый день может оказаться последним. Кстати, овощи становятся одним из лейтмотивов романа. Позже Бруно «предполагал, что в центре лагеря стоит магазин, а может, и маленькое кафе вроде тех, что он видел в Берлине; в наличии овощных и фруктовых рядов он был не совсем уверен, но все же надеялся на лучшее»[22]. Наше знание о том, что на самом деле там было, превращает предположение мальчика из невинного в страшное.

Все антитезы имеют скрытый смысл противопоставления ценностей Нового времени и тех, что предлагает «новый порядок». Дом, семья, любовь к ближнему, «не убий» – все это оказывается невозможным в реальности сороковых годов. Автор вводит несколько традиционных мотивов, для того чтобы центральная оппозиция стала рельефнее. Мотив театра связан с образом бабушки, матери отца, бывшей певицы. Артистичность ее натуры обозначена несколькими штрихами: любовью к пению и удовольствием слушателей, разнообразием сценических костюмов, каждый из которых был произведением искусства, многочисленными детскими семейными спектаклями, в которых она была и режиссером, и оформителем, и вдохновителем. Она мечтала о сценическом будущем для внуков, а оказалась лицом к лицу с фактом, что отец внуков – комендант лагеря смерти. Она единственная, открыто выражающая свое презрение по отношению к такому поступку. Как в литературе XVIII–XIX веков, мотив театра становится антитезой к суровой регламентации. Тем более он подчеркивает предельную античеловечность организованности нацистского порядка.

В романе появляется излюбленный в довоенной цивилизации мотив путешествия, связанный с естественной любознательностью мальчика. Он задумывает и осуществляет «исследовательскую экспедицию» вдоль забора с колючей проволокой, ощущая себя первооткрывателем. «Бруно

шел и шел, а когда оглядывался на дом, в котором жил, тот с каждым разом становился все меньше и меньше, пока совсем не исчез из виду… хотя ограда по-прежнему тянулась вдаль, насколько хватало глаз, длинные приземистые строения и печные трубы остались за спиной, и теперь за оградой не осталось ничего, кроме бескрайней пустоши (open space)»[23]. Вновь антитеза-оксюморон: открытое пространство, огражденное проволокой. Открытия, которые могут быть сделаны в этом пространстве, не должны быть сделаны никогда. Это тупик, апофеоз западноевропейской цивилизации.

Бруно обнаруживает мальчика, который сидит по другую сторону ограды. Он одет в полосатую пижаму, как все люди по ту сторону проволоки, полосатую шапочку, на рукаве у него повязка со звездой. Диалог двух мальчиков построен в духе обычной беседы впервые встретившихся детей, рассказывающих друг другу о себе, своей семье, своих интересах. И путешествие, и диалог вновь высвечивают невозможность того, что происходит. Бесхитростность вопросов и ответов измученного Шмуэля, пережившего варшавское гетто, потерявшего мать и ежедневно встречающегося со смертью, показывают все ту же детскость, естественность, что и вопросы и ответы Бруно. Только они находятся по разные стороны проволоки.

Встреча детей становится кульминацией романа, в которой концентрируется весь комплекс антитез. Смысл кульминации в том, что главного противопоставления, на котором основан лагерь смерти, не существует. Шмуэль и Бруно родились в один день одного и того же года. «Мы как близнецы», – думает Бруно. По эту сторону ограды Шмуэлей полно – сотни или тысячи. Отец мальчика на вопрос, кто эти люди, одинаково одетые, живущие в «низеньких длинных домах», отвечает «они и не люди вовсе» и добавляет, «не в нашем понимании».

В антифашистской литературе еще в период создания первых документальных свидетельств в середине 30-х годов было четко обозначено противостояние люди – нелюди. Решение проблемы нравственного выбора, центральной в антифашистском романе, связано всегда с невозможностью преодоления демаркационной линии между ними, каждый должен был решить, с кем он и идти до конца. Члены семьи Бруно не ставят так вопрос. Его старшая двенадцатилетняя сестра проникнута пропагандой и новым школьным воспитанием, ее не интересуют люди в полосатых пижамах. Мать недовольна жизнью с видом на концентрационный лагерь и должностью мужа, но предпочитает молчать: «Мы ничего не можем изменить, следует соблюдать осторожность». Её кон-

формизм, наряду с соглашательством тех, кто смеялся на улицах Берлина, способствует совершаемому преступлению.

В романе есть две развязки. Первая завершает сюжетную линию встреч мальчиков. Во время последней они вместе, найдя способ проникнуть в лагерь под проволокой, отправляются искать отца Шмуэля. Теперь Бруно также становится мальчиком в пижаме, которую ему приносит Шмуэль. Бруно попадает в центр лагеря, когда очередную группу заключенных отправляют в печь. До последней минуты он не догадывается о том, что в мире есть насилие и зло. Он заходит в помещение в толпе, убежденный, что все просто скрываются от только что начавшегося дождя. Вторая развязка – поиски пропавшего сына, в течение которых отец понял, что произошло. После этого «ему было безразлично, что его ждет». На своем сайте писатель относит книгу к разряду «Для младших читателей». Отсюда, вероятно, и намеренная простота изложения, логическая ясность конструкций, названия глав («Bruno Makes a Discovery»; «What They Saw Through the Window»; «The Dot That Became a Speck That Became a Blob That Became a Figure That Became a Boy») и даже основа сюжета. Основанием для упреков Бойну было то, что им создана фантастическая сюжетная ситуация. Не мог заключенный уходить так далеко и надолго к ограде, не могла охрана не контролировать все участки лагеря, не мог туда кто-то проникнуть и т.д. В результате Бойна обвиняли в профанации священной темы в связи с тем, что легкость общения двух главных героев была чрезмерной в том смысле, что условия жизни в лагере выглядят гораздо более легкими, чем были на самом деле. Однако жанр tale (рассказ с элементами необычного, чуда) позволяет Бойну достичь своей цели. Не только младшие, но и старшие читатели испытывают то чувство сострадания и собственной нравственной ответственности, которые как будто перестали быть функцией литературы в конце века, при том, что роман и не относится к вершинам современной британской литературы.

В романах Мартина Эмиса и Джона Бойна воплощается постмодернистское ощущение истории, остановившейся во времени, не имеющей будущего. Это чувство присуще каждому писателю, создававшему свои произведения после войны. Выбор двух рассмотренных здесь произведений определен тем, что в них наиболее зримо воплощен сам момент остановки, «склеивания» стрелы времени. В романе Эмиса создается образ замкнутого круга жизни нацистского преступника. Трагичность этого образа в том, что в этом ограниченном пространстве жестокости и бессмысленности остается и вся современная цивилизация. В романе

Бойна момент смерти двух мальчиков также символизирует прекращение движения истории.

Примечания

[1] Kermode F. The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. Oxford Univ. Press, 1967.

[2] Робертс Л. Беседа с Мартином Эмисом // Вестник Европы. – 2003. – № 9.

[3] Там же.

[4] Мартин Эмис – автор романов: The Rachel Papers (1973); Dead Babies (1975); Success (1978); Other People (1981); Money (1984); London Fields (1989); Time's Arrow: Or the Nature of the Offence (1991); The Information (1995); Night Train (1997); Yellow Dog (2003); House of Meetings (2006); The Pregnant Widow (2010); Lionel Asbo: State of England (2012).

[5] A Concise Companion to Contemporary British Fiction. James English (ed.) Malden M.A., Oxford and Victoria Blackwell Publishing Ltd, 2006.

[6] Harrison J.M. Speeding to Cradle From Grave // Times Literary Supplement, 20 Sept. 1991, 21.; Koenig R. Holocaust Chic // New York, 21 Oct. 1991. – P. 117; Menke R. Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis`s Time`s Arrow // Modern Fiction Studies, Winter 1998. – P. 959–980.

[7] Красавченко Т.Н. Английская проза: новое дыхание // Литературная газета. 2010. 17.02. Вып. 6–7.

[8] Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 // Вопросы литературы. – 2007. – № 5.

[9] Критика единодушна в признании некоего отвращения Мартина Эмиса к физиологии человека, крайне подробно и натуралистично им описываемой не только в этом, но и в остальных его произведениях, что парадоксально согласуется с утверждением: Эмис – основатель «прибыльного, утвердившегося и успешно варьируемого в британской литературе жанра «ladlit» – романов, утверждающих идеал мужественности или «с мягкой порнографией».

[10] DeCurtis A. Britain`s Maverics // Harper`s Bazaar – Nov. 1991. – P. 146–147.

[11] Тема двойников в творчестве Мартина Эмиса подробно анализируется в разделе «Двойничество персонажей» монографии О. Джумайло «Английский исповедально-философский роман. 1980–2000». Ростов н/Д, 2011. – С. 176–194.

[12] Автор использует и другие «говорящие» имена героя: Тод Френдли, где Тод – от немецкого tod – смерть, а Френдли – от английского friend – друг; Джон Янг – от английского young – молодой. Подобно об это пишет Д. Дидрик.

[13] Эмис М. Стрела времени, или Природа преступления / пер. А. Яковлева. – М., 2004 – С. 10. Далее ссылки по этому изданию.

[14] Там же. С. 49.

[15] Там же. С. 56.

[16] Там же. С. 72.

[17] Leutgeb K. Cynicism as an Ethic and Aesthetic Principle. A Study of Martin Amis`s Fiction. Vienna, 2001. – P. 87.

[18] Leutgeb K. Cynicism as an Ethic... – P. 93–95.

[19] Diedrick D. Understanding Martin Amis. Columbia, SC:University of South Carolina Press, 1995.

[20] Д. Бойн – автор романов: The Thief of Time (2000); The Congress of Rough Riders (2001); Crippen (2004); Next of Kin (2006); 2008: Mutiny on the Bounty (2008); The House of Special Purpose (2009); The Absolutist (2011), а также романов для подростков: The Boy in the Striped Pyjamas (2006); Noah Barleywater Runs Away (2010); The Terrible Thing That Happened To Barnaby Brocket ((2012)

[21] Бойн Д. Мальчик в полосатой пижаме / пер. Е. Полецкой. – М., 2010. – С. 54.

[22] Там же. С. 212

[23] Там же. С. 109

3.4

«THE TELLING LIFE»: НАРРАТИВЫ ИСТОРИИ И НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ

«Палимпсестный» тип художественного сознания заставляет писателей Великобритании вновь и вновь обращаться к прошлому своих героев, связывая его множеством нитей с историей страны. При этом история оказывается текстом, сотканным из нарративов отдельных жизней. Можно с уверенностью утверждать, что для британских писателей второй половины XX века особенно важно проанализировать, понять глубинные основы соотнесенности судьбы человека (story) и большой истории (history). Они обращаются к индивидуальной позиции частного человека в вопросах истории для того, чтобы понять взаимозависимость объективной истины и множественности интерпретаций. Современный британский роман и в этом направлении демонстрирует свое «социологическое воображение», которое, напомним, по Миллзу, «есть способность признать родственную связь между крупномасштабными социальными силами и действиями индивидуумов (подчеркнуто мною. – *В.Н.*). Оно включает одновременно способность видеть связь между индивидуальной биографией и историческим изменением и способность видеть, как социальная каузальность оперирует в обществах»[1].

Показательно в этом плане творчество одного из самых заметных постмодернистских авторов – Грэма Свифта[2]. В его первом романе

«Владелец кондитерской» (The Sweet-Shop Owner, 1980) обнаруживается характерная «палимпсестная» конструкция – сочетание целого ряда ретроспектив, объединенных некоей рамой. В течение последнего дня своей жизни Вилли Чэпмен, типичный лондонский мелкий торговец, вспоминает свою жизнь. Критик Д. Ли считает необходимым подчеркнуть, что у данного персонажа была «обычнейшая из обычных жизней», но он «изо всех сил пытается объединить мелочи своего ежедневного существования в поисках смысла»[3]. Это важно, так как память зауряднейшей личности оказывается внутренним пространством для развертывания событий, той самой рамой, объединяющей разномасштабные с точки зрения классического сознания ретроспективы: факты его биографии, отношения с женой и дочерью тесно связаны не только с ближайшим окружающим миром, но и историей XX века. Таким образом, уже первый роман Свифта вводит его в ряд тех писателей, которые актуализируют пространство жизни рядового человека и делают его важной составляющей современной истории.

Роман «Волан» (Shuttlecock, 1981) также обращен одновременно в прошлое, связанное с «большой историей», и настоящее героя по имени Прентис. Ему около тридцати, его служба в одном из департаментов Лондона связана с криминальной полицией. Отец Прентиса был секретным агентом в годы Второй мировой войны, его секретным именем было слово «Волан». Он был арестован гестапо, сумел бежать и после написал книгу об этих событиях с тем же названием. Псевдоним Прентиса символизирует игру смыслов в романе. Оказывается, что после войны было найдено досье гестапо, свидетельствующее об измене английского тайного агента, но, возможно, и это обстоятельство – лишь домысел английских послевоенных тайных служб. По ходу развития действия в сегодняшние дни Прентис, конфликтующий со свои шефом, узнает от него, что на самом деле «Волан» был сломлен фашистами и его признания погубили многих английских агентов. Это открытие избавляет сына от навязчивых до мании размышлений об отце и помогает найти общий язык с его собственной женой и сыновьями.

Главным вопросом для Свифта остается взаимосвязь между индивидуальной жизнью и грандиозными событиями, касающимися всего человечества. Обратим внимание на то, что в соответствии с духом времени Свифт предлагает ситуации, в которые история может быть переписана: в одном документе излагается версия событий, принципиально иначе поданных в другом документе. Накладываются друг на друга два текста истории, и никто не может сказать, какой из них единственно

верный. Шеф спрашивает у Прентиса: «Что лучше, знать какие-то вещи или не знать их?». Но в том-то и дело, что каждое толкование имеет право на существование. Не будучи философским в прямом смысле слова роман отражает важную идею современности – историй у человечества столько, сколько людей составляют само человечество.

Хрестоматийным примером изображения истории как пространства, сотканного из нарративов отдельных жизней, стал роман Свифта «Земля воды» (Waterland, 1983). «Земля воды» – наиболее известный и изученный роман Свифта не только в англо-американской критике, но и в отечественном литературоведении[4]. Здесь обращение к нему необходимо для демонстрации принципа сочетания индивидуальных нарративов в единый текст истории.

О том, что само слово «история» для автора имеет «частный» и «повествовательный» смысл, говорит уже эпиграф, где с помощью статьи из словаря толкуется сам термин «история» как, во-первых, исследование, расследование, изучение какого-либо вопроса, во-вторых, а) повествование о прошлом, б) вообще любая форма повествования: отчет, рассказ, сказка». Второй эпиграф: «Мы жили в краю болот…» («Большие надежды») возвращает нас к диккенсовскому роману и, соответственно, к истории XIX века. Та же мысль в одной из первых глав, которая называется «Конец истории» и посвящена тому, как учитель истории, Том Крик, «прервал себя на полуфразе» на уроке в школе и начал рассказывать истории: «О том, как жили у реки, об отце, который ставил верши, и о мертвом теле, найденном в реке годы и годы назад»[5]. Смысл имеет не прошлое, а то, что здесь и сейчас. Здесь и сейчас собирается из многих фрагментов вновь и вновь посещаемого прошлого («revisited past»), что отражает представление о времени как процессуальной конструкции, где бытие и становление – два соотносимых аспекта реальности.

Если выстроить хронологически истории, рассказанные Томом Криком, то мы узнаем о том, что у его родителей было два сына: он сам и больной, умственно неполноценный Дик. Том был влюблен в девушку Мери Меткаф, живущую неподалеку. Она воспитывалась в монастырской школе, так как ее отец-фермер хотел ей лучшей участи. Однако Мери, отличавшаяся светлым умом, прекрасно успевавшая в школе, была не менее любопытна и в других областях человеческой жизни, больше всего ее волновали взаимоотношения полов. Ее эксперименты естественным образом оканчиваются беременностью, и это обстоятельство оказывает трагическое влияние и на ее жизнь, и на жизнь многих

других участников ее истории. Она пытается убить своего будущего ребенка, истекает кровью. Мери спасут, но у нее не будет больше детей, и через много лет, пребывая в долгом благопристойном браке, она украдет чужого ребенка в супермаркете. Полусумасшедший Дик убьет в припадке ревности ровесника своего брата Фредди Парра. С обнаружения трупа последнего и начинается действие романа. Следствие не откроет тайны убийства, она станет известна только брату Дика, будущему учителю истории Тому. Дик убьет себя, бросившись все в ту же воду, которая приняла уже Фредди. Том, который считает себя отцом ребенка, долгие годы будет жить с огромным чувством вины.

Эта история сплетается с множественными предысториями ближайших и дальних предков Дика, Тома и других. Центральное место здесь занимает описание жизни нескольких поколений семьи Аткинсонов, которые были активными создателями истории своего края. При этом XIX век показан как период экономического расцвета, но при всем своем позитивном пафосе также изобилует психологическими травмами, последствиями которых будут проблемы последующих поколений.

Течения частных жизней соотносятся с большой историей. Как правило, в романе Свифта они показаны как «параллельные» нарративы. О событиях XVIII века: «Пока на континенте наступает рай земной, покуда падает Бастилия, якобинцы сменяют жирондистов и у массы людей руки не успевают просохнуть от крови, Томас Аткинсон изучает принципы осушения земли, закономерности, «согласно коим текут и забиваются илом реки». В 1830-м – когда в Париже опять как грибы растут баррикады, толпа врывается в Тюильри и воздух пропитан не только дымом и не только революцией, но и пьянящим чувством дежа вю – Джордж Аткинсон женится на Кэтрин Гудчайлд, дочери самого состоятельного в Гилдси банкира. Или это век XX: в августе 1942 года – поражение в пустыне, немецкие подлодки блокируют Британию со всех сторон, а подростки в Фенах находят первые радости в сексе. События параллельны, но не независимы друг от друга. Психологические травмы людей, живущих в отдаленной местности Англии, оказываются глубинным образом связанными с глобальными изменениями. С. Крэпс в книге «Травма и этика в романах Грэма Свифта» центральной проблемой Свифта называет травмирующий опыт действительности, вызвавший к жизни «другую этику» («ethics of alterity»). «Произведения Свифта представляют патологию культуры нации (послевоенной Великобритании) и эры (Нового времени), повествуя о характерах тех, кто изо всех сил пытается достигнуть соглашения с травмирующим личным и кол-

лективным прошлым»[6]. Особенно сильная озабоченность «названными проблемами», по мнению Крэпса, наблюдается в романах Свифта «среднего периода» (включая «Землю воды»).

Что же такое пресловутое Здесь и Сейчас? Как определяется этот «неуловимый зазор между тем, что осталось в прошлом, и тем, что еще впереди»? Эти вопросы автора определяют структуру нарративов, сплетающихся в романе. Единство времен подтверждается историей о мертвом теле, ставшей лейтмотивом. Жизнь и смерть – это предельные состояния или взаимопереходящие, без четкой границы между ними? Постоянное возвращение к этому вопросу, рассказывание о человеке как о живом, когда читатель уже знает о его смерти, создает необходимое автору впечатление о незавершаемости бытия человека. Сплетение ткани воспоминаний составляет целостное и окончательное полотно настоящего и прошлого. Подвижность заключается только в том, что история, «поскольку она рассказана, постольку и существует». Некоторый оптимизм в словах автора: «Сама История – Великое сказание, которое заполнит всякий вакуум и рассеет страхи тьмы» – не вполне мотивирован всем ходом романа, но естественен в контексте постмодернистской литературы Великобритании, сохраняющей определенное положительное отношение к идее прогресса в истории.

«Беспокойный ангажемент литературы и истории» является заметным, если не определяющим фактором литературного процесса в Великобритании на рубеже веков. В этом ангажементе центральное место занимают жанры, связанные с биографией: собственно биографии, автобиографии, дневники, мемуары. В Англии уже в XVII–XVIII веках биография впервые была теоретически осмыслена как род знания, отличный от истории. В работе Френсиса Бэкона «Прогресс знания» (Advancement of learning, 1605) выделяются три отдельные ветви исторического повествования: «хроника», представляющая эпоху, «жизнь», описывающая человека, и «история» (narrative), повествующая о событиях. При этом философ отдает предпочтение второму типу – «жизни», – поскольку в ней видит «более правдивое, естественное и живое изображение» объекта. В эпоху Просвещения обращающиеся к этому жанру авторы пытались выявить закономерности взаимодействия индивидуального и социального бытия человека, объединяя биографию с эпосом частной жизни в романе.

Автор монографического исследования «Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке» Л.Б. Караева выделяет романтическую (в качестве образца «Исповедь англичанина, упо-

треблявшего опиум» Томаса де Куинси), духовную (Apologia pro Vita Sua Джона Генри Ньюмена) и викторианскую («Автобиография» Э. Троллопа) формы автобиографии как наиболее важные для XIX века. В них магистральный сюжет – «жизненный путь, который приводит личность к обретению себя – в религиозной ли сфере (мы называем это обретением благодати) или в светской (тогда мы говорим о самореализации протагониста в практической деятельности)»[7]. Задачи, которые ставили перед собой авторы того времени, явно согласуются с жанром романа воспитания и отражают общую направленность викторианской литературы. Таким образом, эволюция жанра начинается с констатации фактов, потом переходит к осмыслению единства индивидуального и общего, чтобы в конечном счете воспитать личность, способную стать органичной и полезной частью общества. В конце XX века эта эволюция кажется приостановленной, явно возвращающейся на исходные позиции. По крайней мере, в плане воспитания, так как критерии полезности и ответственности перед обществом становятся туманными.

Последние десятилетия двадцатого века получили в английской критике название «Золотой век биографии». Абсолютное большинство подобного рода произведений было посвящено писателям (Х. Карпентер об У. Одене, П. Акройд о Т. Элиоте и У. Блейке, Ч. Диккенсе и Эзре Паунде, К. Бейкер об Э. Хемингуэе, Р. Эллман о Д. Джойсе и десятки других). Немецкий исследователь Ю. Шлегер подчеркивает особый статус биографии писателя в Англии. Личностно-ориентированная (personally-centered culture) английская культура определяет центральное положение «биографического письма» (biographical writing), в то время как в немецкой такое письмо занимает маргинальное положение[8]. (Этот тезис Шлегера не касается жанра автобиографии). М. Брэдбери пишет о «the fascination of the creative». Лодж называет место «biographical-novel-about-a-writer» выдающимся.

Одной из проблем постиндустриальной эпохи является постепенная утрата способности к творчеству в подлинном смысле слова из-за влияния стереопизации, клишированности массовой культуры. Современный термин «креативные способности» и даже специальность «креативщик» не спасают положения. В то же время подвижность социальной реальности, глубинное игровое начало постмодернистской культуры, театрализованность бытия современного человека предполагают как раз активно творящую личность. Можно предположить, что этот парадокс и вызывает потребность вновь и вновь

обращаться к «очарованию творчества», соответственно, к описанию жизни творческих личностей.

Признанным авторитетом в этой области стал Питер Акройд, к чьей книге о Лондоне мы уже обращались. Биографии, написанные Питером Акройдом, мы разделяем на несколько групп, где основанием для классификации могут стать взаимосвязанные концепции времени и истории. К первой группе отнесем произведения, максимально близкие к классической, традиционной литературной биографии. В них прослеживаются этапы жизненного пути избранного им автора – основные вехи как становления личности, так и воспитания собственно творца. Эти биографии, как, впрочем, и другие созданные Акройдом, основаны на тщательно собранной и изученной научной базе. Таковы «Элиот», «Диккенс», «Блейк», «Шекспир». Так, в биографии Уильяма Блейка (1995) отмечены все важные этапы жизни великого художника и поэта Англии, который, как следует из всего контекста творчества самого Акройда, наравне с Диккенсом стал одной из самых заметных фигур в формировании английской культуры.

Сопровождающий биографию обширный справочный аппарат, использование отсылок только к тщательно выверенным, ставшим каноническими изданиям Блейка, стиль толкования целого ряда фактов заставляет сопоставить эту книгу Акройда с академическими биографиями. В то же время художественное осмысление приведенных фактов приводит к созданию неклассической пространственно-временной модели.

Роман начинается словами: «В визионерском Воображении Уильяма Блейка нет ни рождения, ни смерти, ни начала, ни конца – есть только бесконечный путь через время в Вечность»[9]. Это «сияющий мир», которому Блейк принадлежит одновременно с тем, что мы традиционно называем реальным, т. е. удостоверенным фактами, сцепленными между собой причинно-следственными связями, где последовательность фактов объединена в линейное поступательное движение: от ноябрьского вечера 1757 года, когда его первый крик «ворвался в мерцавшую огоньком свечи тишину зимнего Лондона» до шести вечера, воскресенья 12 августа в 1827 году, когда он перешел «в свое Истинное Состояние в Вечности».

Линейная реальная часть повествования связана с непонятостью Гения его временем, современниками. Смысл биографии – во включенности Блейка в «сияние Вечности». Обратим внимание на подбор художественных деталей, таких как огонь свечи при рождении; на использова-

ние слов «сияние, сияющий», когда речь идет о творениях Блейка, его прозрениях, его «визионерстве». Традиционное толкование слова «визионер» как «человека, страдающего галлюцинациями, которые при мистической настроенности нередко истолковываются как способность видеть сверхъестественные явления», очень подходит к его восприятию современниками, но с точки зрения Вечности он обладал способностью «видеть» в полном смысле слова.

Автор цитирует своего героя: «Представление об Идеале Красоты не приобретается, а рождается вместе с нами. Врожденные идеи пребывают внутри каждого человека, появляясь вместе с ним…Человек рождается подобный Саду, уже засеянному и засаженному. Этот Мир слишком скуден, чтобы породить хоть единое семя»[10]. «Этот мир воображения есть мир вечности…хотя на земле вещи кажутся постоянными, они не постояннее тени, как все мы знаем слишком хорошо…». Приведенные цитаты помогают понять, что реальный мир – это бедная бесплодная пустыня, а Вечность – это идеальный мир красоты, представление о котором восходит к Платону. Однако для Блейка это не только совокупная гармония архетипов, застывшая в неподвижной иерархии, а атрибут беспредельного Божественного ума, или «исчерпывающее переживание всех фрагментов времени как актуальных». Последняя цитата принадлежит уже Борхесу. При всем противоречии характеристик времени и вечности, ювелирно проанализированных Борхесом, мы обнаруживаем общее в пространственной протяженности вечности, т.е. ее отличие от времени в том, что настоящее и прошедшее в ней существуют одномоментно, в единой плоскости. Появляется пространственная развертка времени, которая явно соотносится с пониманием интертекстуальности, т.е. присутствием в каждом тексте предшествующих более или менее узнаваемых текстов. Характерно, что Акройд создает свой, так сказать, личный интертекст. Например, сквозь текст о Блейке проглядывает роман о Чаттертоне. Размышления об аллюзиях на его «средневековые» стихи, написанных под именем Томаса Раули и разоблаченных тогда как мистификация, сопровождаются словами: «Для Блейка эти разоблачения ничего не значили – ведь Чаттертон угадал Истину и обрел власть над прошлым… За год до смерти (то есть в пору, когда пленившие юношу чары Чаттертонова гения, казалось бы, уже могли рассеяться) Блейк написал: «Я верю и Макферсону, и Чаттертону: то, что они выдают за древность, действительно является ею»[11].

Таким образом, в подобного рода произведениях отдается дань линейной концепции времени с ее презумпцией имманентной логики ис-

тории, однако специфика постмодернистского мышления заставляет автора создавать художественное пространство, в котором последовательная смена явлений превращается в одновременность, движение же в этом пространстве определяется силой воображения творца. Автор биографии проникает в субъективный мир объекта своего творческого исследования, воссоздает его, но в конечном счете создает свою субъективную художественную реальность. Это Англия самого Акройда, как он ее ощущает, представляет, хотя и тысячами нитей связанная с Англиями других англичан.

Вторая группа – это биографии, содержащие более сильный вымышленный элемент, основанный на стилизации творческой манеры и образа мышления героя. Таково «Завещание Оскара Уайльда». Здесь читатель обнаруживает отказ от линейного изображения всей жизни в пользу эпизода, но особенно важного. Если Блейк стоял в начале викторианской эпохи, постепенно убивающей Воображение, приобщающее к вечности, то жизнь Уайльда становится ее завершением. Акройд воссоздает социальную психологию эпохи, сохраняя достоверность мельчайших деталей. Он показывает, как сопротивлялся омертвелой статичности буржуазной добропорядочности поэт с его культом Красоты и как трагически закончилась для него его битва. Относительность ценности сиюминутного бытия раскрывается благодаря имитации творчества Уайльда, основанной на виртуозном филологическом анализе. «Построенный Уайльдом живой универсум постигнут исходя из личности самого строителя – эффект, которого способна достичь только литература» (А. Зверев). С большей долей отхода от исторических фактов, но по такому же принципу создает своего «Влюбленного Шекспира» Э. Берджес.

Третья группа – биографии, предлагающие альтернативный вариант жизни великого мастера. У Акройда это «Мильтон в Америке» и «Чаттертон». В романе «Мильтон в Америке» (1996) знаменитый английский поэт проживает новый финал своей жизни, тот, который был бы, если бы он бежал из Лондона. Он не написал «Потерянного рая», а умер среди индейских племен.

Отправной точкой для другого романа стала биография британского поэта и фальшивомонетчика Томаса Чаттертона (1752–1770), который покончил жизнь самоубийством, описанном Сэмуэлем Тэйлором Кольриджем в «Оде на смерть Чаттертона» (1794). Картина Генри Уоллиса «Смерть Чаттертона» (1856), для которой писатель Джордж Мередит был моделью, – «культурная икона» в Тэйт галерее в Лондоне. Для автора интересен сам процесс, в котором жизнь Чаттертона и его смерть

превратились в английский миф о неосуществленном литературном потенциале и романтической ранней смерти. Сюжетообразующая идея романа-биографии заключается в том, что фальшивомонетчик имитировал свою смерть в 1770 и прожил долгую жизнь. В двадцатом веке писатель Чарльз Вичвуд открыл портрет старого Чаттертона и нашел в Бристоле в неопубликованных манускриптах доказательства, что поэт не умер в возрасте 18 лет. Это вымышленные биографии реальных лиц, созданные по принципу «семантики возможных миров», т.е. исходящие из представления о вероятности нескольких направлений развития не только в будущем, но и в прошлом. Такой тип биографии тесно соприкасается с жанром «альтернативной истории», содержанием которого является описание возможного развития событий. «Ветвящаяся» история таких романов не могла бы появиться вне того специфического понимания пространства времени, которое присуще современному мышлению. Хотя, справедливости ради, надо отметить, что подобные произведения появлялись уже в первые десятилетия XX века.

В четвертой группе объединяются романы Акройда, являющиеся своеобразным итогом формирования его исторического (или постисторического) мышления. Это роман «Английская музыка»(1992) и книга «Лондон. Биография» (2000). По сути и то, и другое биографии города как совокупности текстов.

Творчеству этого писателя посвящен значительный ряд исследований, как монографических, так и в жанре статей[12]. Емкая формула Н.А. Соловьевой «Акройд – биограф нации и национального языка» подробно разрабатывается. «Акройд и в персональных биографиях, и позже в серии «неперсональных» биографий решает вопрос об истоках английской культуры, об основах английского характера, определивших историческое развитие нации. Его работы, посвященные описанию жизней величайших творцов в истории Англии – от Чосера до Элиота, взятые вместе, представляют путь национальной культуры»[13].

Предложенная классификация может быть использована и применительно ко всей совокупности биографий, созданных в конце XX столетия. Однако следует рассмотреть еще одну группу. В этом плане полезно вновь вспомнить о романах У. Бойда, в данном случае о «Нат Тейт: американский художник, 1928–1960» (Nat Tate: An American Artist, 1928–1960, 1998) и «Нутро любого человека. Дневники Логана Маунтстюарта» (Any Human Heart. The intimate jornals of Logan Mountstuart, 2002), жанр которых был определен критикой как «mock – biography» (слово «mock» в качестве приставки – одна из примет бри-

танского постмодернизма: mock-victorian, mock-hero, mock-epic. В переводе на русский одним словом – поддельный, притворный, пародийный – неизбежно теряются остальные оттенки, входящие в смысл соответствующих терминов). Это особый род литературных мистификаций, в которых, в данном случае, и художник Нат Тейт, и писатель Логан Маунтстюарт – фигуры вымышленные, но поданные как несомненно реальные. У. Бойд зашел так далеко в своем стремлении обмануть читателя, что не только сопроводил первую из этих книг репродукциями своих собственных картин, как будто бы созданных его героем, но и предварил публикацию романа статьями о вымышленном художнике как о реальном в журнале «Модерн пэйнтерс». В то же время автор дает «ключи» для разгадки мистификации. Один из них спрятан уже в заголовке первого из этих романов: имя Нат Тейт составлено из названий двух самых известных английских картинных галерей (the National Gallery и the Tate Gallery).

В определенном смысле «Дневники Логана Маунтстюарта» соотносятся с жанром литературной биографии. «Мы ведем дневники, чтобы ухватить и удержать ту совокупность наших «я», которые и образуют нас, отдельных человеческих существ», – в начале своих записей отмечает Логан Маунтстюарт (в тексте романа далее ЛМС). Эти слова имеют значение для понимания смысла романа, так как отражают миропонимание не столько ЛМС, сколько самого автора, рассматривающего окружающий мир и отдельного человека как совокупность мельчайших деталей, в сочетании образующих единое целое, но в каждый отдельный момент иное целое. Нет окончательной реальности как отдельно взятой личности, так и мира вокруг нее. Бытие обладает принципиально преходящим статусом.

В своем романе У. Бойд показывает ход истории как состоящий из фрагментов. Фрагменты, в свою очередь, представлены как дискурсы Логана Маунтстюарта, «a diarist-hero», т. е. имеют очевидный оценочный элемент, отчетливо выраженный личностный характер. Главный герой романа ведет дневник на протяжении всей жизни. Он родился в 1906 году и умер в 1991. Как и другие люди, он оказался свидетелем, а часто и участником событий Первой мировой войны и войны в Испании, и Второй мировой войны, и даже терроризма 60–70-х годов. Он встречался с герцогом Виндзорским и его женой, Яном Флемингом, не писателем еще, но сотрудником разведки, многими другими людьми, так или иначе связанными с ходом истории, как ее рисует официальная историография. Сам Логан Маунтстюарт написал несколько книг, и на

его надгробном камне значится слово «писатель» на трех европейских языках.

Но у Бойда есть и попытка вычертить определенный ход хотя бы за счет последовательности дней, месяцев, лет. Дневник становится нарративом истории. (Сравним с формулировкой постмодернистов: историография как нарратология).

Идею романа можно прокомментировать ситуацией в юности ЛМС, который уже в студенческие годы проявляет явную склонность к литературным занятиям. Английский романтик, хрестоматийная фигура в истории литературы, Шелли для него вдруг стал реальным, а не «обреченным блондинистым гением популярной иконографии» после случайного знакомства с записками Терезы Гвиччиоли, где говорится о том, что у Шелли очень плохая кожа, но совершенно безукоризненные манеры. Так у Логана появился его Шелли, настоящий, подлинный. Это важный момент для понимания смысла биографии ЛМС, фрагменты жизни которого имеют значение с точки зрения их «вкуса», каждое событие и каждый встреченный им на жизненном пути человек «живые», а не очевидно хрестоматийные. В то же время есть своеобразная система отсылок как раз к «хрестоматийным» представлениям. Так, встречи с Эрнестом Хемингуэем описаны следующим образом. Первая из них произошла в Париже в мае 1929 года, и портрет американского писателя здесь является тем клише, который создал Ф.С. Фицджеральд. Следующая встреча была в Испании, и здесь старина Хэм также узнаваем по многочисленным публикациям этого периода. И только через много лет ЛМС даст свой, оригинальный портрет этого человека. На этот тип отсылок к клишированным портретам обращает внимание автор статьи о романе Бойда Дж. Кэмпбелл[14].

Есть еще один вид цитирования, «след», оставленный творчеством Хемингуэя в душе ЛМС. В дневнике мы находим описание рыбной ловли: «Воспоминание: день сильной, но бодрящей жары. Я иду по берегу мелкой, стремительной, коричневой, точно чай, речки, притока Туида, в руке у меня удочка, ищу заводь. Когда смотришь с солнцепека, тени, лежащие между приречными деревьями, кажутся чернильно-черными, точно вход в пещуру. Отыскиваю заводь, втыкаю бутылку пива в прибрежный водоворот и около часа ужу: три мелкие форели; я бросаю их обратно в воду. Съедаю хлеб с сыром, выпиваю ледяное пиво и ухожу полями обратно в Килдоннан, солнце светит мне в спину. День полного одиночества, покоя, совершенной красоты реки. Род счастья, который мне следовало бы вкушать почаще»[15]. Рыбная ловля,

ситуация, стиль – все это так близко к Хемингуэю, но последняя фраза – только ЛМС, она-то, эта фраза, и напоминает, что это писатель, поддавшийся на миг обаянию другого мастера, а может быть, и иронизирующий над ним.

В теории постмодерна есть презумпция уникальности каждого события, которое не является ни причиной следующего, ни последствием предыдущего. Делез, Фуко, Гваттари говорят о статусе «эффекта» у события. Уместно вспомнить здесь и хайдеггеровское «событие – это введение Времени в Бытие». Подобная позиция требует особого писательского подхода.

Книга ЛМС о Шелли называется «Воображение человека» по цитате: «И что б ты был, торжественный Монблан,/ И звезды, и земля, и океан,/ Когда б воображенью человека, /Со всей своей могучей красотой, /Ты представлялся только пустотой, / Безгласой и безжизненной от века?»[16] (пер. К. Бальмонта). Воображенье человека становится определяющим фактором оценки событий истории. История складывается из ощущений ЛМС и определяется уровнем его творческих возможностей. У других – другая история. М. Брэдбери, классифицируя литературные биографии, написанные в последние десятилетия XX века, выделяет как те, где смысловым центром являются события из жизни того или иного писателя, яркие или просто скандальные («lives of flamboyant if not scandalous adventure»), так и те, где главное – обаяние творчества («the fascination of the creative»)[17]. Не случайно герой Бойда – профессиональный литератор. Смысловые центры романа – это «fascination» каждого отдельного события жизни ЛМС, которые создаются за счет его творческой энергии.

В то же время Бойд стремится подчеркнуть некую взаимосвязанность фрагментов. Для этого, в частности, используется система отсылок и алфавитный указатель. Стоит ли напоминать о том, что интертекстуальная природа постмодернистского произведения и самого процесса его создания по определению отсылочна? Нельзя забывать и о том, что уже в XVIII веке «квазидокументальные материалы, письма, дневники и записи использовались для усиления художественного правдоподобия, как и повествовательная манера, стилизованная под объективное биографическое или исповедально-субъективное автобиографическое письмо»[18].

Автор помещает своих героев в контекст той реальности XX века, которую мы знаем (или думаем, что знаем) из всей совокупности информации о ней, сосредоточенной в книгах, фильмах, статьях, предме-

тах и т. д. Установка на достоверность изображаемого требует целого ряда приемов, из которых выделяется тот, который можно назвать принципом отсылок как средства верификации истины. Автор сопровождает свои произведения обширным отсылочным аппаратом. К «Дневникам Логана Майнтсюарта» прилагается алфавитный указатель, в котором указаны все имена и названия, встречающиеся в тексте романа. В нем связаны имена реальных деятелей культуры, политики XX века с именами лиц вымышленных. Для каждого из них есть отсылка к тексту романа. Кроме того, все вымышленные персонажи являются сквозными для творчества У. Бойда. Художник Нат Тейт знаком Логану Маунтстюарту, и в романе о последнем описываются обстоятельства смерти первого. Таких примеров в тексте десятки. В совокупности отсылочный принцип работает одновременно на идею достоверности изображаемого, так как придает признаки материальности вымыслу, и одновременно на идею об относительности наших представлений о реальности и ее подлинности.

В роман вкраплены также факты из реальной биографии У. Бойда. Так, ЛМС учится в Джезус-колледже в Оксфорде, в котором учился и сам автор, упоминаются педагоги, деканы, которые действительно работали тогда в Оксфорде.

Ссылки на реальные лица обильны. Многие из них относятся к тем людям, которые так или иначе сформировали культурную среду Англии. Например, леди Оттолайн Моррел. Сноска, касающаяся ее, практически словарная статья: «Леди Оттолайн Моррелл (1873–1938) – хозяйка салона и покровительница искусств. Ее загородный дом находился в Гарсингтоне – деревне неподалеку от Оксфорда, там она принимала и развлекала писателей и художников»[19]. Дополним, что ее друзьями и гостями были такие выдающиеся литераторы, как Г. Джеймс, Л. Стрэчи, В. Вулф, Д.Г. Лоуренс, О. Хаксли. (Кстати, почти все они появляются и на страницах романа.) Она стала персонажем целого ряда произведений, в том числе «Влюбленных жешщин» Лоуренса и «Желтого Крома» Хаксли. В 60–70-е годы вышли в свет два тома ее мемуаров. Таким образом, упоминание о леди Моррел дает читателю, знакомому с английской культурой начала XX века, обширный материал для ассоциаций и также способствует иллюзии достоверности. ЛМС знакомится и общается на протяжении жизни и с В. Вулф, и с Пабло Пикассо, и с американскими художниками и т. д.

Иллюзия достоверности отсылки к реальному лицу достигается дополнительными сносками. Например, в записи 19 июня 1925 года упо-

минается встреча с Ивлином Во. Дополнительная сноска уточняет: «Представляется маловероятным. В дневнике Во запись, датированная этим днем, отсутствует, однако в тот год он от случая к случаю приезжал в Оксфорд»[20]. Подобного рода сноски создают ощущение позднейшей правки издателя, стремящегося к абсолютной научной точности. При этом читатель как бы забывает, что речь идет вообще о вымышленном лице, ЛМС. Возможен и другой вариант в виде фразы: «Дэвид Гаскойн сказал мне однажды….». К ней сразу следует сноска: «Дэвид Гаскойн (1916–2001) – поэт и переводчик». Этот поэт, критик, автор «Краткого исследования о сюрреализме» – реальное лицо, но точно так же могла появиться ссылка и на вымышленное.

Кроме того, алфавитный указатель содержит указания на имена, географические названия, названия произведений и прочую информацию, которую не так-то легко систематизировать. Тем более что некоторый иронический оттенок очевиден. Например, указания на Барселону и Швейцарию. О Барселоне: ЛМС посещает ее (1936) и описывает[21]; второй приезд (1937), ЛМС отмечает перемены[22]; О Швейцарии: описание страны[23]; ЛМС прыгает с парашютом на территорию Швейцарии как разведчик[24].

Суммируя вышесказанное, можно сделать вывод о том, что использование комплекса отсылок в романах У. Бойда следует рассматривать как художественный прием, который не мог не появиться в эпоху взаимозависимости всех существующих текстов. (Как не мог не появиться в конце концов роман-словарь серба М. Павича, обусловленный всем движением европейской мысли второй половины XX века.) В то же время этот прием является отражением глубинных процессов той же мысли для понимания истории. Представление о нелинейном движении множества параллельно развивающихся процессов, нарративном характере исторического процесса породили потребность в верификации истины (процесс был именно таким, а не иным), создаваемым с помощью названного приема.

Конец эпохи постмодернизма ознаменовался обращением к проблеме национальной идентичности во всех европейских странах. В литературе Великобритании этот процесс отражается как поиски подлинной «Englishness». В первом параграфе данной главы была процитирована статья Я. Джека, одного из экспертов в Букеровском комитете 1996 года. В ней он говорит о том, «как много английских романов (и английских новых романистов) были заняты прошлым». Он полагал, что такие писатели, как Г. Свифт, П. Баркер, К. Ишигу-

ро, М. Эмис, С. Рушди, «занимаются рассказыванием прошлого», чтобы «зафиксировать утраченную в момент появления постимперской Великобритании «английскость», т. е. некую национальную идентичность. Они, эти писатели, как бы «складывают в запас то, что не существует более»[25].

Тема «английскости» актуализируется в названной стране трижды на протяжении XX века, в наиболее кризисные для национальной культуры периоды. Во-первых, в двадцатые годы, десятилетие, ознаменованное разрушением традиционных нравственных ценностей вследствие Первой мировой войны. Во-вторых, в годы Второй мировой войны, особенно в период Блица, бомбардировки Лондона в 1940 году. В-третьих, на рубеже XX–XXI веков. Сами исторические события наталкивают на мысль о том, что важнейшим аспектом национальной идентичности является чувство патриотизма. Современная «ethics of alterity» недоверчива в силу утраты веры к «метаповествованиям истории» и к этическим метанарративам. В этой связи особенно интересно обращение к произведению, сюжет которого основан на теме предательства отечества и в котором, следовательно, в центре оказывается проблема патриотизма.

Речь идет о романе британского писателя Д. Бэнвилла (1945 г.р.) «Неприкасаемый» (The Untouchable), опубликованном в 1995 году. Первая книга Бэнвилла – сборник рассказов «Длинный Лэнкин» – появилась еще в 1970 году, а первый роман «Ночное отрепье» (Nightspawn) – в 1971-м. С тех пор писатель стал автором более десятка романов, среди которых особую известность получила трилогия, связанная с биографиями великих ученых: «Доктор Коперник» (Doctor Copernicus, 1976), «Кеплер» (Kepler, 1981) и «Письмо Ньютона: интерлюдия» (The Newton Letter: An Interlude, 1982)[26].

И в этих, и в других его книгах (герой уже первого романа «Ночное отрепье» писатель Бен Уайт рассказывает о своём участии в государственном перевороте в Греции с целью понять смысл своих поступков) явно прослеживаются темы, связанные с проблемой нравственной ответственности человека за свои действия, роли этих действий в истории и в целом проблемой деяния как таковой, проблемой, не столь актуальной для европейского и американского постмодернизма, как для социологизированного английского. Самым «признанным» романом Бэнвилла стало «Море», букеровский лауреат 2005 года. По мнению критики, в этом романе «две темы: оплакивание былого и сила воспоминаний. Можно назвать Море «размышлением о воспоминаниях»[27]

Форма романа «Неприкасаемый» – воспоминания, отражающие весь жизненный путь героя, – стала, как уже сказано, определенным клише для послевоенного британского романа. Тим Конли в своей рецензии, опубликованной в 2002 году, отметил верность Бэнвилла и лучшим европейским традициям исповедальной прозы[28]. В основу сюжета Д. Бэнвиллом положена биография человека, чьи молодые годы пришлись на десятилетия между двумя мировыми войнами. В то время он, аристократ, получивший прекрасное образование в Кембридже, искусствовед, позднее, в военный период, ставший сотрудником английской разведки, оказывается завербованным советской разведкой и остается шпионом практически до конца своих дней. Реальное лицо, по имени Э. Блант, стало прототипом Виктора Маскелла, что позволяет назвать это произведение «роман с ключом» (roman-à-clef). По мнению критика Т. Конли, его история обнаруживает «ужасную склонность сердца к различным видам предательства и обмана … Застенчивый гомосексуалист, историк искусства и двойной агент, Маскелл рассказывает историю жизни с преследующим его чувством пустоты, того, что он так или иначе пропустил то, чтобы фактически жить своей собственной жизнью». Интерес вопрос, который задает Конли: «Как мы определяем себя? Национальность, религия, идеология и имущество не надежны в этом отношении»[29].

Роман имеет форму мемуаров, написанных от лица человека, переосмысливающего прожитые годы после открытия его «второй жизни» другими. «Первый день новой жизни» – начальные слова романа. Принадлежат они человеку семидесяти лет. Уже утвердившаяся формула «биография – мемуары» подается под новым углом зрения: переосмысление событий жизни под влиянием общественного презрения. Здесь прослеживается экзистенциальная традиция «записок приговоренного к казни»: в самом начале романа герой говорит: «Мое последнее слово». В тексте романа постоянно подчеркивается фрагментарный характер воспоминаний (тоже очень в духе времени): «Вот один снимок из пухлого альбома моей памяти»[30]; «Не думаю, что смогу по-прежнему называть эти записи дневником, потому что они определенно шире, чем описание прожитых дней… Это скопище беспорядочных воспоминаний»[31].

Внешняя беспорядочность воспоминаний позволяет выстроить две линии: хронику раскрытия «истины», ведущуюся по дням (с момента освещения в прессе предательства героя по отношению к нации), и хронику событий жизни – по годам, где отмечены главные вехи в биографии. Возникает вопрос, что считать главным? Отсутствие смыслового центра прожитой жизни, или поиск его, или?..

У этого произведения есть реальная историческая основа. В 30-е годы в Англии советской разведкой были завербованы пятеро выпускников кембриджских учебных заведений. Эта группа занимались шпионажем вплоть до 50-х годов и получила название «кембриджская пятерка». Их заслуги перед СССР были значительны. В частности, один из этих людей служил в «святая святых» британской разведки, дешифровальном центре в Бенчли – Парке, получил и передал русским особенно важную информацию о военном плане Германии «Цитадель» (будущая битва на Курской дуге), которая была необходима нашей стране для победы в этом грандиозном сражении. Только в 50-е годы с помощью ФБР Соединенных Штатов Америки агенты были раскрыты. Трое из них бежали в нашу страну, но оставшиеся в своем государстве не были судимы за предательство, так как их деятельность была направлена на победу над фашизмом. Следует отметить, что заслуги «кембриджской пятерки» были так велики, что советское правительство после войны назначило каждому из них пенсию, однако ни один из пяти не согласился принять эти средства, так как каждый из них был шпионом исключительно из идейных соображений. Один из «кембриджской пятерки» стал прототипом главного героя романа Бэнвилла.

Вышеизложенная информация важна для понимания смысла и этого романа, и общего диалога с историей британских писателей. Во-первых, согласно постмодернистскому пониманию истории, она состоит из множества отдельных повествований о событиях (то, что обычно называют историческими фактами) и, соответственно, отдельных восприятий этих событий. Историй столько, сколько рассказчиков. Следовательно, версия вымышленного Виктора Маскелла столь же исторична, сколь и изложение, например, Н. Веста, автора профессионального исторического исследования судьбы шпионов из Кембриджа[32]. Во-вторых, во всеобщей относительности истории, которую проповедуют сегодня философы, исчезает ценность деяний отдельного человека, одного из миллионов. Факты же, как бы их ни трактовать, свидетельствуют об обратном: обычный англичанин способствовал изменению хода истории.

Почему центральный персонаж романа стал изменником, предателем? Предал что? Англию? Кстати, он ирландец (как и сам автор). «Я – не англичанин», – подчеркивает Маскелл уже в первой беседе с журналисткой, у которой «особые» (по отношению к представлениям героя) взгляды о связи между шпионажем и представлением об английском джентльмене[33]. Его оправданием измены государству становится сама дипломатическая тактика правительства Великобритании в предвоен-

ные годы, позволившая фашистской Германии занять выгодные позиции для последующих военных действий. Для автора в этом плане важна и неблагодарность государства, отраженная в романе в судьбе друга главного героя, Аластера, расшифровывавшего в войну самые сложные тексты противников Англии, после войны затравленного государственными же службами и доведенного до самоубийства. Таким образом, предательство по отношению к стране, в которой Виктор Маскелл родился, объясняется высшими соображениями и вненациональной моралью: он служил делу добра, победе над главным врагом – фашизмом. Д. Бэнвилл в своем романе связывает утрату патриотизма с недоверием личности к своему государству.

Однако мотивы «преодоления патриотизма» оказываются более сложными. Объяснение самого Виктора: «Я думаю, что тех из нас, кто стал активными агентами, побудило к этому мучительное – невыносимое – смятение, порожденное отличавшими тридцатые годы бесконечными, до одурения, говорениями»[34]. Чуть ранее в тексте есть такая характеристика 20-х годов: «Когда я в нынешней могильной тишине оглядываюсь в те времена, в ушах отдается бесконечный гул голосов… То было Время высказываний»[35]. Время говорений – 20-е годы – было связано с распадом системы ценностей, характерным для этих лет после Первой мировой войны, для поколения, названного «потерянным». Такая характеристика стала определяющей в английской литературе начиная с этих самых двадцатых годов. В романах Олдоса Хаксли «Желтый Кром», «Шутовской хоровод», «Контрапункт», Ричарда Олдингтона «Смерть героя», ставшего символом английского «потерянного поколения», и многих других писателей, таких как Г. Уэллс, А. Милн, И. Во, приводятся многочисленные разговоры в среде артистической богемы, интеллигенции, среднего класса и в среде аристократов. Объединяющей темой для всех диалогов является «нигилизм», обозначающий стремление отказаться от всех норм и запретов прошлого. В этом смысле атмосфера, воссозданная Бэнвиллом, становится частью значительного литературного контекста, уже не позволяющего сегодня отнестись к английским двадцатым иначе, как ко времени грандиозного духовного распада и поиска одновременно. В большинстве случаев регистрируется бесплодность духовных исканий героев, отсюда и ставший знаменитым образ «шутовского хоровода», и констатация «смерти героя». Таким образом, ответом на вопрос, почему Виктор Маскелл предал свою родину, став агентом разведки другой страны, является сама социальная среда его обитания.

Была несомненная потребность веры во что-то. И этим чем-то для многих хорошо образованных молодых людей стала строгая системность советской коммунистической идеи в том виде, как она была воспринята ими. Коммунизм для них стал наполовину религией, наполовину романтической утопией. «Маркс для вас и святой Павел, и Руссо». «Дидро утверждал, что мы создаем внутри себя статую по своему подобию, идеализированную, а потом всю жизнь стремимся уподобиться ей», – говорит герой. (Позднее его жена скажет, что всю жизнь видела только статую.) Такой статуей стала и коммунистическая идея. Они отчетливо представляют себе недостатки системы, особенно в сталинском варианте. Так, Виктор иронически замечает, что Москву «завораживает» его родство с английской королевой (она кузина матери Виктора): «Большие снобы эти Товарищи»[36].

Герой совершает путешествие в Москву, где прямо сталкивается с обреченностью каждого русского, подвластного гигантской машине, где каждый только винтик большого механизма. И все же, критикуя Сталина, они полагают, что «плохой папа – это еще не плохая церковь». Коммунистическая идея им близка и противопоставлена фашизму, с которым они и борются. Так было до начала войны.

Но после войны Виктор ссылается уже на философию стоиков, которые отрицали идею прогресса: любые события лишены каких-либо последствий, и поэтому они имеют сверхъестественность, божественную устойчивость, завершенность. Таким образом обосновывается идея постистории: незначительные усовершенствования прогресса не предупреждают огненных холокостов, в которых он (прогресс) периодически гибнет. Представительница старой еврейской семьи в одном из эпизодов романа говорит: «На протяжении всей тысячелетней истории мы твердо держались главных ценностей. Это семья. Дети. И кровь…» Но вскоре ее брат с женой и тремя детьми погибнут в Треблинке. В романе еврейский врач, узник концлагеря, вынужденно присутствующий при бесчеловечном эксперименте, спрашивает Иосифа Менгеля: «Как долго будут продолжаться массовые истребления? «Ответ: «Бесконечно». Такая философия объединяет и Менгеля, и героя, не к чести последнего, а скорее, не к чести постистории.

Есть еще одно обоснование шпионства для Виктора: «Если бы я не вступил в поток истории, кем бы я был? Мне известно, что необходимость постоянно лгать подрывает нравственные устои и лишает возможности понимать подлинный смысл событий», но «мы были новыми гностиками, обладателями секретных сведений, в глазах которых види-

мый мир являлся всего лишь грубым проявлением несравнимо более тонкой, более достоверной действительности…Мир требуется изменить, и сделать это предстоит нам»[37]. С этими словами мы вновь возвращаемся к проблеме деяния.

«Политика – это не книги, это деятельность», «за страницами сухой теории двигались шеренги Народа» – такие фразы рефреном звучат в монологе повествователя. Они постоянно напоминают не только о французско-постструктуралистском: «Структуры не выходят на улицу», но и о тех русских, кто буквально воспринял слова: «Будь я коммунистом, не затруднял бы себя теориями. Думал бы только о стратегии: как сделать дело. Прибегал бы к любым средствам… – ложь, шантаж, убийство, избиение…».

Виктор признает, что им нужно было получить «организованную свободу»[38]. Народ должен был стать единым существом! Служить надо было глобальной социальной инженерии. Как раз такого служения отечеству боялся Дж. Оруэлл и с редким для себя оптимизмом утверждал: «Англичане, как и все прочие современные народы, постоянно подвергаются регламентации: их пересчитывают, маркируют, мобилизуют, “координируют”. Но тяга их внутренних импульсов направлена в противоположную сторону, и благодаря этому регламентация, которую удается им навязать, будет менее жесткой. Никаких массовых партийных сборищ, никаких молодежных движений, никаких одноцветных рубашек, никаких преследований евреев и “стихийных демонстраций”. И, по всей вероятности, никакого гестапо»[39].

Бэнвилл достаточно последовательно показывает, что обоснования Виктором Маскеллом его поступков внутренне противоречивы. Неоднозначное впечатление производит и его признание: «Странная вещь – публичное бесчестье…. Возбуждение, смешанное со страхом, – крепкое зелье». И далее: «В какой компании мне отныне предстоит находиться! Отпетых каторжников. Совратителей малолетних. Общественных изгоев»[40]. Последнее объясняет и смысл названия – «Неприкасаемый». Название обнажает отношение автора, влияет на позицию читателя. С нашей точки зрения, это свидетельствует об авторском стремлении определить свою авторскую позицию, что совершенно нехарактерно для постмодернистского романа. Например, когда тема героического служения отечеству разрабатывалась начинающим писателем Г. Свифтом в упомянутом романа «Волан», то оказалась погребенной бесконечной игрой смыслов, и автор подчеркнуто нейтрален в оценке поведения героя: безразлично, был он предателем или героем. Главное, что он ока-

зался, как и другие его современники, в безжалостной «мясорубке» истории.

Бэнвилл через пятнадцать лет ставит перед собой уже другую цель. В романе довольно много напоминаний об «английскости». Позаимствованные у Викторианской эпохи, они стали почти штампами в послевоенной литературе: это и «золотистые, как чай, облака, присоединенные к клочку прозрачно-голубых небес», и «льющийся между яблонями свет», и опять «солнечный свет, бегущие по небу облака, легкий ветерок, свисающие ветви деревьев», и «арка из переплетенных старых розовых кустов», не говоря уже о фразе «я всегда питал слабость к запущенным садам». Интерьер дома друзей в стиле королевы Анны, где «уйма выцветшего шелка и фигурок из нефрита» и опять «солнечный луч на стеклянном пресс-папье». Герой часть своих воспоминаний строит на контрасте между английской обыденной, но вкусно привлекательной жизнью, где есть пиво, сандвичи, солнечный свет на булыжниках, прогулки по тенистым аллеям, все вместе придающее уверенность в своей защищенности, и судьбой русского агента, урожденного венгра, который провел много времени в Англии и возвращается в Советский Союз, где его ждут пытки, застенки, неизвестность. «Английскость» как бы исподволь противопоставлена предательству.

Важным элементом «английскости» характера героя является его страсть к живописи. Одним из лейтмотивов романа становится частое возвращение мыслей Виктора Маскелла к приобретенной им в молодости картине Н. Пуссена «Смерть Сенеки». Н. Пуссен, живший в XVII веке, был известен как художник-эрудит, художник-философ. Пристрастие к нему Виктора можно объяснить тем, что Пуссен был сторонником стоицизма, идеи которого так дороги владельцу его картины. С самого начала для последнего особенно привлекательными оказываются строгая симметрия и прекрасное чувство пространства, спокойная монументальность картины, которые в сочетании с темой смерти великого мыслителя создают чувство возвышенной гармонии. Все описания картины сделаны в строгом соответствии с манерой живописца, однако в перечне его работ нет «Смерти Сенеки». Подобный сюжет разрабатывался Давидом и Делакруа, которые считали себя его учениками. Картина Пуссена, символ гармонии, оборачивается фальшивкой, как и все, что было ценно в жизни Маскелла.

Он, искусствовед по призванию и образованию, сравнивает себя с другими неудавшимися служителями искусств, такими как «Нерон, добрая половина семейства Медичи, Сталин, Шикльгрубер». Такого

рода сравнение резко снижает образ героя при всей иронии его самого и постмодернистски ироничного автора. Снижение образа главного героя в романе означает стремление автора найти какую-то точку опору, основу для выявления нравственных критериев, что отражает начало преодоления постмодернистского мироощущения в литературе Великобритании последнего пятилетия века. Что касается патриотизма, то он, действительно, все реже определяется как часть национальной идентичности. Объяснение этому дает современная социология. Так, Ф. Фукуяма, один из тех, кто в свое время зафиксировал «конец истории», сегодня утверждает, что в информационном обществе правительства должны будут прибегнуть к децентрализации и распределению властных полномочий и «положиться на самоорганизацию людей, над которыми они имеют номинальную власть. Предпосылкой подобной самоорганизации являются интернализированные правила и нормы поведения»[41]. С утратой прежних позиций государства исчезает и старый смысл служению ему, что не означает отказ от своей национальной принадлежности и постоянного поиска своей национальной идентичности .

Писатели, обращающиеся к повествованиям истории, не просто испытывают влияния постмодернистских теорий, они подвластны тому типу мышления, который сложился в конце века. Особенности формы повествования – не дань моде, а естественное отражение содержания самой эпохи. При этом в британском романе явно прослеживается традиционная, имеющая не одно столетие в прошлом, тенденция не столько обобщить исторический опыт (обилие событий, текстов, фактов в романах отражает скорее палимпсестное сознание), сколько найти позитивный смысл деяния каждого человека, его собственное место в истории. Именно поэтому все эти произведения мы рассматриваем как разновидность социального романа.

Примечания

[1] Mills Ch. W. The Professional Ideology of Social Patologists // American Journal of Sociology. – Vol. 49. – No. 2. September 1943. – P. 178.

[2] Г. Свифту принадлежат романы: The Sweet-Shop Owner (1980), Shuttlecock (1982), Waterland (1983), Out of This World (1988), Ever After (1992), Last Orders (1996), The Light of Day (2003), Tomorrow (2007).

Его творчеству посвящены работы: Гладков С.А. Постмодернистский нарратив и аналитическая психология: особенности художественного синтеза в романе Г. Свифта «Земля воды» // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М., 2006. – С. 172–176; Гладков С.А. Биографическое начало сквозь

призму «готического»: жанровый синтез в постмодернистском романе Г. Свифта «Земля воды» // III Междунар. Бодуэновские чтения: И.А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания. – Казань, 2006. – Т. 1. – С. 234–236; Доронина, О.В. Малая проза в творчестве английских писателей второй половины XX века: Р. Тремейн, Г. Свифт, И. Макьюен: дис… канд. филол. наук – М., 2003. – 152 с.; Петросова Е.Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе: Г. Свифт, П. Акройд: дис. ... канд. филол. наук – М., 2005. – 146 с.

[3] Lea D. Graham Swift. Manchester Univ. Press. 2005. – C. 228.

[4] Хьюитт К. О Грэме Свифте: современный английский романист. Семьи, наваждения и «последние распоряжения» // Иностранная литература. – № 1. – 1998.

Стринюк С.А. Человек и история в в романах Г. Свифта «Водоземье», «Отныне и навсегда», «Последние распоряжения»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2003.

[5] Свифт Г. Земля воды / пер. с англ. В. Михайлина. – СПб., 2004. – С. 12.

[6] Craps S. Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift.

[7] Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке. – Нальчик, 2009. – С. 245.

[8] Schlaeger J. Biography: Cult and Culture Text. // The Art of Literary Biography. Oxford, 1995. – P. 57–64.

[9] Акройд, П. Уильям Блейк / пер. с англ. Т. Азаркович. – М., 2004. – С. 9.

[10] Там же. С. 23.

[11] Акройд П. Уильям Блейк. – С. 84.

[12] Gibson J., Wolfreys J. Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text. N.Y., 2000. – 311 p.; Bavidge J. Reviewed Work: Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text by Jeremy Gibson; Julian Wolfreys Text. // The Modern Language Review. 2003. – Vol. 98. – No. 3. – P. 709–710; Kaveney R. Sinclair, Ackroyd and the London Novel Text. // New Statesman and Society. 1994. – № 39 (Sept. 9). – P. 39; McGrath P. Peter Ackroyd Text. // Bomb. 1988/89. – № 26 (winter); Mann E. Tales of the City Text. // The Guardian. 2007. – September 15 (Saturday) // URL: http://www.guardian.co.uk/books /2007/sep/15/biography. fiction (дата обращения: 28.10.2009).

Соловьева Н.А. Питер Экройд – биограф нации и английского языка // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – М., 2005. – № 5. – С. 47–63. Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве Питера Акройда: дис. … канд. филол. наук. М., 2001. – 210 с. Ушакова Е.В. Эволюция английской биографии творческой личности: от модернизма к постмодернизму: монография. Глазов, 2007. – 140 с.; Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2009.

[13] Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: автореф. дмс. … канд. филол. наук. СПб., 2009.

[14] Campbell J. Loves and lies. TLS, April 19, 2002. – P. 22.

[15] Бойд У. Нутро любого человека. Дневники Логана Маунтстюарта. – М., 2004. – С. 14.

[16] Там же. С. 205.

[17] Bradbury M. No, Not Bloomsbury. L., 1987. – P. 310.

[18] Шубина А.В. Указ. соч.

[19] Бойд У. Нутро любого человека. Дневники Логана Маунтстюарта. – М., 2004.

[20] Там же. С. 325.

[21] Там же. С. 288.

[22] Там же. С. 303.

[23] Там же. С. 417.

[24] Там же. С. 422.

[25] Jack I. What Happened to Us // Granta. – 1996. – Vol. 8. – P. 143.

[26] Д. Бэнвиллу принадлежат романы: Long Lankin (1970; revised ed. 1984); Nightspawn (1971); Birchwood (1973); Doctor Copernicus*:* A Novel (1976); Kepler, a Novel (1981); The Newton Letter: An Interlude (1982); Mefisto (1986); The Book of Evidence (1989); Ghosts (1993); Seachange (performed 1994 in the Focus Theatre, Dublin; unpublished); Athena: A Novel (1995); The Untouchable (1997); God's Gift: A Version of Amphitryon by Heinrich von Kleist (2000); Eclipse (2000); Shroud (2002); Prague Pictures: Portrait of a City (2003); The Sea (2005).

Ему посвящены исследования: Садовская Т.Е. Трилогия Джона Бэнвилла «Улики» – «Призраки» – «Афина»: автореф. дис. … канд. филос. наук. Воронеж, 2001; Паттен Е. Джон Бэнвилл – романист-философ, заинтересованный… проблемой экзистенциальной изоляции личности; Patten Eve. John Banville's novels // Critical Perspective. (http//www.smysl.com/annot.literature) (дата обращения: 15.09.2008); Derek Hand. John Banville: Exploring Fictions. Dublin: The Liffey Press, 2002; D'Hoker E. Visions of Alterity: Representations in the Works of Banville. Amsterdam: Costerus, 2004; McMinn J. The Supreme Fictions of John Banville. Manchester: Manchester University Press, 1999.

[27] Залесова-Докторова Л. Английский Букер 2004 и 2005 //Вопросы литературы, 2006. – С. 236.

[28] Tim Conley http://www.themodernword.com/scriptorium/banville.html

[29] Там же.

[30] Бэнвилл Д. Неприкасаемый / пер. В.П. Михайлова. – М., 2002. – С 55.

[31] Там же. С. 57.

[32] Царев О, Вест Н. КГБ в Англии. – М.: Центрполиграф, 1999 – 491 с.

[33] Бэнвилл Д. Указ. соч. С. 26.

[34] Там же. С. 56.

[35] Там же. С. 15.

[36] Там же. С. 63.

[37] Там же. С. 48.

[38] Там же. С. 49.

[39] Оруэлл Д. Англия, Англия // Иностранная литература. – 1992. – № 7. – С. 227.

[40] Бэнвилл Д. Указ. соч. С. 18.

[41] Фукуяма Ф. Великий разрыв. – М., 2004. – С. 16.

3.5
«ДИСКУРС ИНСТРУКЦИИ»: УТОПИЧЕСКИЕ НАРРАТИВЫ НА РУБЕЖЕ XX И XXI ВЕКОВ

Особенность постмодернистского хронотопа – замкнутое пространство настоящего и прошлого – отражает главную проблему современного общественного самосознания: принципиальное отсутствие будущего. В этом заключительном разделе сосредоточим внимание на моральном чувстве и связанном с ним дискурсе инструкции, неизменно присутствующим в английском романе начиная с XVIII века. Это великая традиция английской литературы. Однако возможности этого дискурса, связанного с представлением об идеальном долженствовании, выглядят ограниченными, если не невозможными в эпоху всеобщей «утраты веры».

Традиционно концепции будущего воплощались в утопиях. В социокультурном контексте последних десятилетий XX века утопия, жанровым содержанием которой является описание гармонии оптимального общественного устройства, кажется вполне уже утраченной. Характерная для утопий рационализация общества при явной относительности социального идеала была опорочена реальным политическим тоталитаризмом. Утопические модели стали относиться к тем великим метанарративам, вера в которые объявлена потерянной. Принципиальная описательность и отсутствие разработанного литературного характера, судьбы героя, резко ограничивали возможности классической утопии, что не только само по себе снижало интерес к жанру, но в свете общественного самосознания второй половины века позволило обнаружить определяющий недостаток его смысла: утопия всегда описывает сильное государство и всегда равнодушна к судьбе конкретного человека в нем.

Введение нарратива как формы организации содержания, базирующегося на жизненном опыте индивида, в статичное поле «гармонии совершенного общества» позволило осуществить, в удачной формулиров-

ке Т. Чернышевой, «проверку утопии индивидуальной судьбой»[1]. Такая конструкция стала основой жанра антиутопии в романах, созданных в середине века и ставших каноническими образцами: «Дивный новый мир» О. Хаксли и «1984» Д. Оруэлла. Антитоталитарный пафос подобного рода произведений всегда дополнялся социально-критическим, что привело к явному тяготению лучших образцов жанра к сатирическому роману: от «1985» Э. Берджеса и «Конторских будней» (Office Life) К. Уотерхауса, созданных в 1978 году, до «Слепой веры» (Blind Faith, 2007) Б. Элтона. Однако антиутопия не в состоянии решить центральную проблему современного общества и предложить позитивные модели будущего.

В этой связи особый интерес представляет научная фантастика Й. Бэнкса[2], в которой представлены возможные формы воплощения утопических идеалов Нового времени. В конце восьмидесятых опубликованы его произведения «Вспомни о Флебе» (Consider Phlebas, 1987) и «Игрок» (The Player of Games, 1988), начавшие продолжающийся до настоящего времени цикл научно-фантастических романов под общим названием «Культура». Общество Культуры, представленное в цикле, имеет высокий уровень технологий. Благодаря искусственному интеллекту компьютерных сетей и разнообразных механизмов, граждане Культуры могут пользоваться безграничными ресурсами Вселенной. Имея много времени для досуга, они хорошо образованны, способны широко мыслить, доброжелательны, находят наслаждение в интеллектуальных беседах и играх, межзвездных путешествиях. Ценностная ориентация на разум человека, развитие его самого и созданной им техники в максимальных пределах позволяет представить Культуру как высшее достижение «проекта Просвещения». Либеральная утопия тем не менее имеет свои ограничения. Культура не обладает государственной властью в строгом смысле слова, это своего рода анархическое объединение людей. Однако есть некие Умы (Minds) и аппараты искусственного интеллекта, которые выполняют роль Большого Брата, осуществляя надзор и «мягкое руководство». Но еще более опасной для Культуры оказывается некая неподвижность ее гармонии. Чрезвычайно высокий цивилизационный уровень позволил создать общество потребления с безграничными возможностями удовлетворения потребностей, в том числе и духовных. Однако безграничные возможности интеллектуального гедонизма лишают личность необходимой динамики развития и, соответственно, появляется герой, стремящийся вырваться из «потребительской нирваны».

Эта цивилизация может быть рассмотрена как утопия Нового времени, которая представлена Бэнксом уже в гораздо более сложной нарративной форме, чем в классических утопиях и антиутопиях. Сочетание нарративов Культуры (последовательности событий внутри сообщества, столкновения с другими цивилизациями, разнообразные точки зрения на происходящее) с индивидуальными судьбами главных героев предопределяет сложный диалог с читателем. От простого погружения в атмосферу иных цивилизаций, представленную автором с «установкой на достоверность» (утвержденной как необходимой для научной фантастики такого рода еще Г. Уэллсом), к характерному для «космических опер» и одиссей приключенческому многоярусному сюжету и далее – к осмыслению места социального идеала в современном общественном сознании – направляет читателя автор.

Равно интересны ему проблемы не только Нового, но и новейшего времени в смысле реального столкновений Запада и Востока, религий и культур. Два эпиграфа открывают первый роман, а следовательно, и весь цикл: «Идолопоклонство хуже резни» (Коран, 2:190) и «Ты, Иудей или эллин под парусом у кормила, Вспомни о Флебе: и он был исполнен силы и красоты» (Т.С. Элиот «Бесплодная земля», IV). В сочетании этих цитат автор сополагает огромные пласты не фантастических, но действительно существующих цивилизаций, давая исходный посыл для размышлений читателя, но ни здесь, ни далее никоим образом не определяя направления мысли. В этом плане важно название и смысл второго тома цикла, где беззаботной гедонистической Культуре противопоставляется феодальная Азад, в которой власть обретают только сильнейшие Игроки. Здесь появляется модель жесткого религиозного государства, которая также является продуктом утопичного сознания, только иного, внеположного западноевропейской цивилизации. Повествовательные уровни романа объединяются играми, в которые вступает главный герой Джерно Гурдже. Это произведение написано в период расцвета игровой концепции культуры и воплощает спасающую от власти любой тотальности идею относительности любых этических и идеологических концепций.

Напомним, дискурс инструкции всегда сочетался в английском романе с дискурсом собственности, рационально-нравственная основа этого сочетания на протяжении трехсот лет была основой национального утопического сознания. В «логике позднего капитализма» отрицается сама возможность подобной гармонии.

В романе Бэнкса «Бизнес» (The Business, 1999), также тяготеющего к высокой степени условности, но гораздо более близкого к социальной

реальности Великобритании 80–90-х годов, обнаруживаются два нарратива, связанных с двумя видами утопий. Один из них воплощает представление об идеальном предпринимательстве, культивируемом в Англии с конца семнадцатого века, как синтезе индивидуализма, основанном на частной собственности, и естественным образом присущего ему нравственного чувства. Бэнкс показывает финальную стадию развития товарно-денежных отношений Нового времени. В представлении теоретиков в области экономики и социологии эта фаза связана с «революцией менеджеров».

Суть концепции названной революции сводится к тому, что акционерная форма капитала привела к новой форме капитализма, свободного от тех пороков, которые исследовал в свое время К. Маркс. Вместо капиталистов-собственников центральной фигурой стали наемные профессиональные управляющие. Ситуация конца XX века во многом определена еще в его середине, когда Дж. Бэрнхейм создал теорию «революции менеджеров»[3]. По его мнению, возникает новый тип планового, централизованного общества, которое не будет ни капиталистическим, ни в каком бы то ни было принятом смысле слова демократическим. Правителями этого нового общества становятся те, кто фактически контролирует средства производства: администраторы компаний, техники, бюрократы и военные, которых Бернхейм объединяет под именем «менеджеров». Новый мир будет состоять из громадных сверхгосударств, сложившихся вокруг главных индустриальных центров Европы, Азии и Америки. Все они будут иерархическими: аристократия способных наверху и масса полурабов внизу. Как показала история, Бернхейм ошибался в частностях (работа написана в 40-е гг.), но класс наемных управляющих действительно вытесняет класс собственников и играет решающую роль в развитии современного общества.

В романе Бэнкса «Бизнес» – это некая коммерческая организация, чьи действия направлены в первую очередь на те сферы, которые способны обеспечить высочайший доход, способствуют усилению влиятельности и могущества: сферы высоких технологий, научно-технических достижений, нефтедобычи и металлургии. Помимо этого корпорация владеет огромным количеством игорных домов, фабрик по производству эксклюзивных дорогих товаров, издательских домов, расположенных по всему миру. Наличие подобных предприятий во всех странах обеспечивает постоянное присутствие и влияние «Бизнеса» по всему земному шару.

Здесь, как и положено в постмодернистском романе, есть обращение к истории. Героиня, с искренней преданностью в начале романа относящаяся к транснациональной компании, в которой служит, вспоминает этапы ее развития. Она относит к «Бизнесу» те периоды, которые перечислены в учебных пособиях по истории менеджмента, также обретающих в этих главах апологетичный характер: от письменности и умения регистрировать факты шумерами к умениям планирования, организации и контроля египтян, к их же централизации в вопросах управления, к принципам специализации в Древнем Китае и далее вплоть до XX века.

«Бизнес» – гигантская международная коммерческая организация, достигшая той степени развития и могущества, которая позволяет ей за счет инвестиций и различных финансовых операций влиять на организацию внешней и внутренней политики большинства государств по всему миру. При этом, несмотря на уже существующие колоссальные международные масштабы влиятельности, корпорация продолжает свое развитие, стремясь получить место в ООН, для чего планирует приобрести (фактически выкупить) карликовое государство.

Для современной цивилизации, во главе которой стоит именно коммерческое начало, такая модель кажется абсолютным идеалом, достичь которого в экономически развитых странах стремятся на протяжении многих лет. С точки зрения прагматического сознания подобную модель реальности можно считать утопической. Однако организующие ее коммерческие принципы по сути выступают в роли тоталитарного начала и провоцируют полный отказ от духовных и нравственных ценностей. Деятельность сотрудников внутри корпорации доведена до абсолютного автоматизма и подчинена единственной цели – продвижению вверх по карьерной лестнице и стремлению осуществить очередной коммерческий проект в пользу организации. Круг интересов и стремлений представителей корпорации строго ограничен понятиями *выгода, накопительство, собственность, прагматичность* и т. п. Причем подобная ограниченность не столько диктуется руководством, сколько уже является частью психологии сотрудников. Таким образом, вполне закономерен вывод о том, что модель реальности, являющаяся творением коммерции и современных технологий, все же антиутопична по своей сути.

Большинство литературных антиутопий 20 века представляли собой воплощение таких моделей общества или государства, где основным организующим началом являлся тоталитарный строй. В романе «Бизнес» в качестве такого тоталитарного начала выступают коммерческие

принципы. Характерное для современной цивилизации стремление к коммерциализации всех сфер жизни доведено Бэнксом до абсолюта.

Вторая модель, представленная в романе, – модель государственной организации, воплотившаяся в образе вымышленного карликового гималайского княжества Тулан. Данная модель реальности не только не является воплощением основных тенденций развития современной цивилизации, но и лишена ее самых простейших атрибутов, во многом воплощая черты средневекового быта. Тем более далеки от постмодерного мира духовно-нравственные ценности, лежащие в основе мироустройства княжества. Население во главе с правителем продолжает жить согласно древним традициям, сохраняя тем самым внутреннюю духовность и избегая пагубного воздействия общества, руководствующегося исключительно принципами коммерции. В противовес коммерческой реальности «Бизнеса» Тулан живет в соответствии с такими понятиями, как «вера, дом, скот, трон». Приверженность к достаточно архаичной модели жизни ограждает жителей от бездуховности, присущей той части мира, где «все хотят урвать побольше». Тулан – прежде всего воплощение гармоничного, естественного, природного мира, не испорченного цивилизацией с ее стремлением к накопительству и большим деньгам. Естественное, природное начало проявляется и в расположении страны, и в природных и климатических условиях, а главное – в «идеологии», которая определяет жизнь граждан. Именно Тулан был выбран руководством корпорации «Бизнес» в качестве плацдарма для построения собственного государства. С целью спрогнозировать возможные плюсы и минусы сделки по покупке данного государства, составить отчет о направлениях развития страны и социальных тенденциях, сделать прогнозы в области науки и техники, в Тулан отправляется топ-менеджер корпорации, сотрудница второго уровня, Кэтрин Тэлман. Именно в ходе посещения этого княжества происходит осознание главной героиней нравственной несостоятельности той модели реальности, которая выстраивалась в соответствии с корпоративными законами.

Воплощенная в Тулане социальная модель, ориентированная прежде всего на духовно-нравственную систему ценностей, в конце концов обретает у Бэнкса черты абсолютного утопического идеала. То же обнаруживается в знаменитом романе Д. Барнса «Англия, Англия» (England, England, 1998). Главная героиня, также успешный менеджер высшего уровня, прерывает свою карьеру и удаляется в провинциальный Альбион.

В контексте английской утопической мысли возврат к доиндустриальному патриархальному обществу является одной из самых распространенных идей. В одном из редких в отечественном литературоведении диссертационных исследований, посвященных эволюции утопических взглядов английских писателей, Е. Нурмухамедова констатирует, что «внимание английских писателей конца XX века направлено преимущественно на осознание негативных последствий урбанизации, индустриализации, научно-технического прогресса»[4]. Робертс в «Паване» и Эмис в «Перемене» пытаются представить, как развивалась бы Англия, если бы в стране не произошел переворот. «Многим английским авторам мир ушедших веков кажется «одомашненной утопией». Многие из них ищут утопию в прошлом, примером чему могут служить романы Дугласа, Честертона, Хаксли, Кларка, Уиндема, Барнса», – заключает исследователь[5].

Во многих случаях британские писатели, стремясь смоделировать модель оптимального жизнеустройства, обращаются к образу жизни викторианцев, создавая тем самым свой Золотой век. «Викторианский бум» в английской культуре начинается уже в конце 60-х и не ослабевает до конца XX века. Художественный образ Викторианской эпохи приобретает характер пасторали в произведениях, даже далеких от столь популярного в конце века неовикторианского романа. Очень характерным, с нашей точки зрения, является пример М. Муркока, который в уже цитировавшемся в этой работе ранее романе Mother London делает викторианскую пастораль смысловым центром своего произведения. Все главные герои данного романа причастны к истории Блица и последующих воздушных налетов на столицу Великобритании. Джозеф Кисс спас десятки людей, самоотверженно трудясь на разборке рухнувших после бомбардировок зданий; Дэвид Маммери, бывший тогда совсем ребенком, чудом выжил после взрыва ракеты «Фау-2», Мэри Газали, спасая своего ребенка, смогла пройти сквозь пламя. Перенесенные потрясения не прошли для них бесследно.

Все главные герои романа – пациенты психиатрической клиники. Это никоим образом не умаляет их значительности, так как полноценная личность – а они именно личности – не может быть адекватной современному социуму. Адаптироваться к послевоенной реальности могут только заурядности, даже если они занимают высокие государственные посты.

«Неужели это тот мир, о котором мы мечтали, старина Данди!» – восклицает один из героев. Все люди сегодня одинаковы, так как «тор-

говцы всех подгоняют под одну гребенку». Символом времени становятся огромные магазины, которые вытесняют неповторимые лавочки. Образ времени как огромного магазина, покупатели которого не имеют представления о ценностях, не покупаемых за деньги, мог бы стать естественным продолжением размышлений о торгашеской «залапанной» (Д. Джойс) реальности писателей не только рубежа XIX–XX веков, но и особенно XIX века. Однако Викторианская эпоха в конце XX столетия идеализирована английскими авторами как важнейшая составляющая национальной истории, когда был сформирован почти утопически полноценный образ жизни. Викторианский стиль становится частью соответствующих построений в романе Муркока.

Пасторальный мотив в Mother London связан с домом сестер Скараманга. Это сооружение называется «Прибрежный коттедж» и расположено в одном из районов большого города, но было построено в середине XVII века «епископом Гренвиллем» для его «старшего пастуха». Этот авторский комментарий представляется важным в свете дальнейшего развития тем, связанных с образами сестер, так как сразу вызывает ассоциации с пасторалями XVII–XVIII вв. Хозяйки дома занимаются разведением кур и выращиванием цветов. Есть даже комический намек на некое «стадо», находящееся в их «пастушеском» ведении, так как на жизнь они зарабатывают содержанием кошек и собак, чьи владельцы находятся в отъезде. Все эти патриархальные занятия находятся в полном согласии с обстановкой их дома, множеством старинных предметов, наполняющих его, привычками и вкусами сестер. Многочисленные детали: французская блузка, старая французская фарфоровая сахарница, молочник в форме коровы и т. д. – напоминают о прелестных фарфоровых фигурках, ставших символом игры в пастораль ушедших веков. Детали быта сестер Скараманга свидетельствуют об утонченности их вкуса, внутреннем стремлении к эстетизации обыденности. Стиль жизни Скараманга, как и у их давних предшественниц, балансирует на грани наивности и фривольности. Они всегда готовы к любви в самом возвышенном смысле и в смысле легкого, изящного флирта. Кстати, этому много способствует их удивительное свойство очень долго сохранять и молодость своего тела. Такую сказочную способность имеют и другие герои, которым мы с полным основанием может дать забытое в постмодернистские времена определение «положительные».

В классической пасторали хрупкая прелесть фигур участников, изысканность их игры противопоставлялись грубой реальности. Ту же оппозицию мы находим и в современном романе. Мир сестер Скараман-

га контрастирует с окружающей средой и ее катастрофами. Война может уничтожить хрупкий оазис: в дом попадает бомба, но не взрывается и, почти как живое существо, «позволяет» себя обезвредить. Легкость фарфорового мира пасторали, с одной стороны, не допускает тяжеловесных интриг войны, а с другой – способна противостоять окружающей среде и оказывается гораздо более прочной, чем все построения политиков, военачальников, торгашей.

По большей части эпизоды, связанные с «Прибрежным коттеджем, возвращают читателя к идеализированному викторианскому стилю жизни. Он является составляющей не пасторального даже, а буколического топоса, который составлен из любви и мирного сельского пейзажа. Сегодня ключевое слово здесь – «мирный». Муркок противопоставляет ужасам войны некий оазис, который его героиням удается сохранить. В буколике исходным стало представление о часто умирающем, но *всегда* воскрешающемся боге Адонисе. Очевидно, что это важно для современного автора. Человечность уничтожить нельзя. Вот смысловой центр всей книги. Муркок не всегда так оптимистичен в своих произведениях. Однако в этом романе буколика побеждает. Финальная глава романа называется «Торжествующие». Все главные лица романа собираются в «Прибрежном коттедже». Их единение, абсолютно невозможное в торгашеской реальности, здесь особенно ощутимо за счет идиллической картины, где есть и огонь в камине, и светящиеся мягким светом окна, и музыка дружелюбных человеческих голосов, и окружающая тишина, смягченная снегом. Все эти люди – странная компания с точки зрения любого другого горожанина. Однако только им дано «наладить собственный порядок в мире хаоса». Пасторальные мотивы помогают автору убедить читателя в возможности обретения тех качеств, которые были воспеты еще в античные времена.

Его герои – душевно тонкие, благородные люди, напоминающие «чудаков» Диккенса. Они не стремятся к материальной выгоде и всегда готовы заботиться о ближнем. По-диккенсовски автор стремится доказать, что эти герои на самом деле носители «этической нормы», к которой должны стремиться остальные. Все персонажи концентрируются вокруг некоего «Прибрежного коттеджа», уцелевшего в военные годы, несмотря на прямое попадание бомбы, и в последующих социальных катаклизмах. Территория коттеджа наполнена цветами; в романе предлагается традиционный английский перечень растений (розы, васильки, фуксии, алтей, люпин, львиный зев, душистый горошек) и животных (куры, кошки, собаки).

Повторяющийся десятилетиями вопрос исследователей: «Почему викторианство?» в России задан впервые В. Ивашевой[6]. Ответ прост: потому что есть потребность в идеальном образе бытия. В своей статье 1973 года Ивашева пишет: «Причину возрождения викторианства надо искать в глубокой неудовлетворенности очень многих англичан (причем всех возрастов) культурным климатом последних десятилетий, внутренним протестом против культа вседозволенности… Полное отсутствие каких-либо моральных устоев, оплевывание и осмеяние всего того, что веками, даже, пожалуй, тысячелетиями воспринималось как святое и неприкосновенное, утомляет не только интеллектуалов, но и…широкие круги английского общества, не бесполезно добавить, воспитанного на пуританской этике»[7]

Но здесь есть некий диссонанс. Викторианство диккенсовского типа – это бытие в Лондоне. А изображается Аркадия. Викторианская модель бытия в современном романе заставляет вспомнить о концепции двух слоев английской культуры – аристократической, высшего слоя общества, и народной, восходящей к англосаксам. В соответствующем разделе своего обширного труда «Культура и власть. Философские заметки» А. Асланов соглашается с этой формулой и говорит о том, что носители народной североморской культуры из века в век были инициаторами технического прогресса, отличались предприимчивостью, трудолюбием, самоконтролем, бережливостью, т. е. чертами, особенно характерными для пуритан[8]. Экономическое развитие страны (индустриализм и торговля) было связано именно с этой культурой. Она же формирует в значительный степени и Лондон как гигантский торгующий город. Аристократический образ жизни включал в себя неиндустриальные ценности. Ценилась деревенская, а не фабричная и торгующая Англия. Средний класс Викторианской эпохи формировался за счет профессий юристов, врачей, чиновников, журналистов, профессоров. «Их престиж в значительной мере определялся их отстраненностью от процесса грубого делания денег, их интеллектуальностью, аристократизмом»[9]. Ценились профессии, не связанные с производством. Эти ценностные приоритеты культивируются в романах как викторианского, так и поствикторианского периодов.

«Провинциализм в Британии XX в. определяется не удаленностью от столицы, а стилем жизни. Жизнь низших классов общества, хранителей североморской культуры, даже в столице постоянно рассматривается как провинциальная, но в то же время часто в сельской глуши кипела светская, т. е. аристократическая жизнь», – подчеркивает Асланов. При

этом сельская жизнь понимается не в социально-бытовой конкретике, а в идиллически-мифологизированном виде.

Названная концепция позволяет понять специфику некоторых идей, связанных с провинцией и провинциальностью в английском романе последних десятилетий XX века. В современном сознании представления об аристократизме как оптимальном стиле жизни, противопоставленном индустриальному миру, объединяют викторианскую (лондонскую) модель бытия с провинциальной, сельской, усадебной.

«Воплощение идеалов в английских поэтических и прозаических произведениях нередко сводилось к темам сельского уединения, семейных ценностей, патриархальных традиций, связанных с фамильной усадьбой, и как контраст – порочность городской среды. Очень часто, как например в «Мэнсфилд-парке» Дж. Остин или «Хауэрдс-Энде» Э.М. Форстера, интрига произведения связывалась с тем, кто унаследует имение, и это в той или иной степени приводило, в конце концов, к вопросу о наследовании лучшей культурной традиции», [10] – отмечает С. Толкачев.

Т. Склизкова, автор работы «Образ Аркадии в английском постмодернистском романе», прослеживает тему разрушения Аркадии как «идеального мира викторианской усадьбы» не только в романе Д. Барнса, где викторианский мир и английская история предстают как гигантский симулякр, но и в романах Кадзуо Исигуро «Остаток дня» (The Remains of the Day, 1989), И. Макьюэна «Искупление» (Atonement, 2002), восходящих к несколько более ранним произведениям И. Во «Возвращение в Брайдсхед» (Brideshead Revisited, 1945) и Д. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (The French Lieutenant's Woman, 1969). Она приходит к выводу: «Образ Аркадии, воплощенный для англичан в сельской Англии, является стержневым для английского самосознания»[11], но разрушается в конце XX века и остается лишь симулякром.

У. Бойд в своем романе «Броненосец» (Armadillo, 1998) показывает процесс ассимиляции провинциала в Лондоне. Провинциальность в прямом смысле слова отождествляется здесь с семьей Блоков, далекой по происхождению не только от Лондона, но и от любой другой столицы, и показана как комплекс социально-генетических черт, проявляющихся в мышлении, поведении, ценностных ориентациях, не вызывающих в данном случае особых симпатий. С другой стороны, социальная активность столичных жителей, связанных с миром бизнеса, описана в категориях, абсолютно чуждых любому уровню духовности и легко

оцениваемых в приведенной в романе простейшей аллегории о больших рыбах, пожирающих малых.

Подлинное бытие обнаруживается в образе жизни старой леди Хейг, создавшей себе крошечный садик, примыкающий к стенам большого дома, скрытый от посторонних глаз. В абсолютном большинстве «лондонских текстов» мы обнаружим такой остаток аристократической истинной столичности. Старые дамы – владелицы коттеджа – выглядят родными сестрами леди Хейг. Все они представители аристократической культуры.

Провинциалами остаются те, кто занимается бизнесом и превращает Лондон в гигантский супермаркет. Но как же быть с акройдовским: Лондон основан как город торговцев 2000 лет назад и всегда был столицей торговли?

В любом случае Лондону как городу-супермаркету с соответствующими ценностями в качестве идиллии всегда противопоставляется провинция. Парадоксально, но она соответствует, как говорилось выше, пониманию столичности, в смысле аристократичности духа. Подлинная полнота бытия, присущая английской провинциальности, понимается как стиль жизни, почти исчезнувший и сохраняющийся лишь в нарративной практике как одна из составляющих и лондонского, и провинциального текста.

Можно сделать вывод о том, что в британском романе сложился подход к провинциальности не только как географическому (геоурбанистическому) понятию, а, прежде всего, как к характеристике способа восприятия ценностей культуры.

Авторы объемного труда «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай», посвященного русской усадебной культуре, используют термин «пассеизм» и цитируют Г. Адамовича, так сформулировавшего «витавшее в воздухе Серебряного века значение» этого слова: «Не культ прошлого и не любовь к старине, а попытка жить в прошлом, страстное предпочтение прошлого настоящему, с юлиановским, то явным, то скрытым стремлением его воскресить»[12]. С нашей точки зрения, дух пассеизма пронизывает современный британский роман, что доказывает правоту идеи о замкнутости постмодернистского хронотопа. Томас Павел полагает пассеизм, наряду с анархизмом, симптомом «онтологического стресса», который испытывает культура в период «быстрых онтологических изменений». Под пассеизмом он понимает игровой онтологический регресс, а под анархизмом – отказ одновременно и принимать, и отвергать любой из множества возможных онтологических порядков[13].

Любопытным примером пассеистического отношения к миру является «школьный роман» Д. Харрис. Джоанна Харрис (г.р. 1964) – автор почти двух десятков романов, выходящих в свет с 1989 года[14], один из них, «Джентльмены и игроки» (Gentlemen and Players), опубликован в 2005 году. Действие романа связано с закрытой частной школой для мальчиков «Сент-Освальд», а жанр произведения критика определила как «boys-school thriller». Действительно, сюжет произведения построен по законам массовой литературы конца XX века, использующей не только клише, созданные предшествующей литературной традицией, но и те формулы, которые активно разрабатывались литературной критикой названного периода. В школе, культивирующей дух традиционного образования английских паблик-скулс, появляется учитель, стремящийся не только дискредитировать преподавателей, но и сами принципы такого рода учреждений, в конечном счете идею аристократизма. Для достижения цели им используются разнообразные средства: от компьютерных атак до шантажа и даже убийства. «Триллеревая» основа – создание у читателя предчувствия некоего ужаса – отчетливо ощущается в романе. Среди активно используемых формул обнаруживаются фрейдистские элементы (формирование психологии будущего преступника под влиянием отвращения к пьющему, опустившемуся отцу, лейтмотив гомосексуальности как неизбежного зла закрытых школ для мальчиков), гендерный аспект (герой, воспринимаемый читателем вплоть до развязки романа как мальчик-подросток-мужчина, оказывается женщиной), парафраз университетского и, как варианта, школьного романа (создание атмосферы замкнутого «острова» школы), особенно модная в первое десятилетие двадцать первого века тема толерантности.

Заглавие романа определяет читательские ожидания в том смысле, что апеллирует к названию крикетного матча между «Джентльменами» (в данном случае любителями) и «Игроками» (профессионалами), ежегодно проводимого с 1806 по 1962 год и ставшего одним из символов избранности и снобизма. Кстати, то же название использует Э.У. Хорнунг (1866–1921), создавший образ «благородного грабителя, выпускника закрытой школы и игрока в крикет», для одной из своих новелл. Возникающая в романе Харрис соответствующая аллюзия, возможно, независима от намерений автора, но вполне симптоматична. Оппозиция джентльменов и игроков в романе раскрывается на нескольких уровнях. Внешний, сюжетообразующий, является основой конфликта между коллективом преподавателей элитарной школы и молодой женщиной, представительницей низшего в социальной иерархии класса, с детства

стремящейся стать частью недоступной ей социальной среды, сознающей принципиальную невозможность своей мечты и организующей свою месть этой среде как разрушение последней. Второй уровень связан с противопоставлением двух художественных пространств: одного, воссоздающего «культуру джентльменов», и другого – массовой культуры. Пространство школы «Сент-Освальд» охарактеризовано описанием здания школы, старинного, с готическими украшениями на фасаде, с огромной библиотекой, с множеством коридоров, обшитых дубовыми панелями и часто приводящих в таинственные, редко используемые комнаты. Особенности «духа школы» обозначены подростком, который мечтает быть посвященным в этот мир, где «можно посадить саженец и знать, что никто его не сломает в ту же ночь; где истекающего кровью не бросят на дороге; где полиция не ворвется ни с того ни с сего … где, если ты делаешь уроки, это не значит, что ты гомик, придурок или ботан. Здесь безопасно. Здесь дом»[15]. Безопасность дома, в котором тебя понимают, – высшее достижение традиционной культуры. Массовые школы – это граффити, мусор, вандализм, объявление «оставляйте ножи дома». Главный урок городской государственной школы, оптимистично названной «Солнечный берег», – умение выжить. На вопрос, чему учит «Сент-Освальд», ответ не может быть столь однозначен.

На глубинном уровне «традиционная разобщенность школы и города» включает в себя противостояние традиционной доиндустриальной культуры и индустриальной. Вновь процитируем работу Асланова: «Считалось, что образ жизни должен быть не экономический и технический, а духовный, он связывался с освящением традиций… в Англии, как нигде в мире, талантливая молодежь предпочитала приобретение профессии, не связанной с производством. В «паблик-скулз» в XIX в. не поощрялись технические навыки, а к миру бизнеса открыто относились с пренебрежением. Воздействие на детей было столь сильным, что не многие дети бизнесменов пошли по стопам своих отцов. Нравственные устои школ в сочетании с общественным мнением формировали интересы и вкусы воспитанников, ориентированные на аристократические идеалы чести и лидерство в обществе, например, на военном или политическом поприще, на государственной службе и т. п.»[16].

Такой тип культуры в романе представляет учитель Рой Честли. Он преподает латынь, предмет, который символизирует историю западноевропейской культуры. Десять лет он учился и тридцать три года преподает, т. е. действительно заслужил имя «старого центуриона», которым гордится. Он незаурядный психолог и педагог. В восприятии Чес-

тли, которое он пытается передать своим ученикам, культура – это совокупность высших интеллектуальных ценностей, и овладение ими неизбежно приводит к необходимому для человеческого существования моральному импульсу, т. е. обуславливает поведение джентльмена.

Город в его массовых школах формирует примитивные вкусы, которые также неизбежно приводят к падению нравственности. Глубину данного противостояния помогает понять обращение к трудам Ф.Р. Ливиса, который, напомним, еще в 1930 году писал о стандартизации и технологизации продуктов массовой культуры, формирующих американизированный тип массового сознания в «Массовой цивилизации и культуре меньшинства». Забытая культура для Ливиса – та, что была до индустриального периода. Промышленный переворот привел к падению культуры. Учитель Честли как бы иллюстрирует образ педагога-борца с указанными Ливисом и его почитателями характеристиками. В то же время формирование команды единомышленников из числа как старых, так и молодых учителей, ему не вполне удается.

Город проникает в школу, «точит ее изнутри». Остальные преподаватели Сент-Освальда ценят индустриальные ценности, иначе говоря занимаются преподаванием как бизнесом, но не как посвящением в высшую духовность. Значимой деталью является неспособность учителей реагировать на вопросы и реплики Честли, звучащие на латинском языке. Для них атмосфера старой школы важна в качестве рекламной приманки для родителей учеников. Честли сохраняет свое рабочее место только потому, что является живым свидетельством подлинности того, что на самом деле почти уже превратилось в суррогат.

Повествование представляет собой сочетание двух нарративов: Честли и его противника. Герои ведут рассказ от первого лица.

Первый (Честли) представляет только настоящее время, т.е. действие происходит в тот момент, когда о нем рассказывается; основан на представлении нарратора о принципиальной незыблемости школьной, а значит, общекультурной традиции. Сам нарратор обладает ярко выраженной индивидуальностью.

Второй нарратив раскрывается в многообразных игровых конструкциях, сочетающих ретроспективные планы. В названиях глав используются термины шахматной игры, которые могли бы придать всему изложению статус беспристрастности, однако порядок их расположения от первой, названной «Пешка», до последней с названием «Мат» имеет явно оценочный смысл. Под пешкой подразумевается ребенок смотрителя Сент-Освальда, Джона Страза. Автор вступает в игру с читателем,

нигде не обозная пол ребенка, но дает понять с помощью системы деталей, что это мальчик, выбирающий для себя и разыгрывающий неожиданную роль. Живущий в сторожке на краю школьной территории, он формально лишен права появляться в Сент-Освальде, однако делает это. Сначала по ночам, украв ключи у отца, он бродит по школе, наслаждаясь открывающимися тайнами; потом, по частям собрав не принадлежащие ему элементы ученической формы, ходит по школе уже днем, сливаясь с толпой учеников. Он наделен незаурядными способностями к мимикрии, способен подстраиваться под любое окружение. Он знакомится с одним из учеников школы и называет себя Джулиан Пиритс. В этой части повествования мотивом его поступков становится желание стать одним из мальчиков «совсем другой породы». «Они словно позолочены – не только солнечным светом и близостью к этому чудесному зданию, но и чем-то менее материальным: налетом уверенности, неким таинственным сиянием»[17]. Речь здесь идет не только о богатстве, хотя много позднее, характеризуя ученика Кольмана, в качестве определяющей его черты рассказчик назовет «нищету многих предшествующих поколений семьи», даже при том, что сейчас эта семья достаточно богата и оплачивает обучение в этой очень дорогой школе. Поколения нищих оставили тень злобной неуверенности на лице ребенка, не знающего бедности.

В то же время второй нарратив стремится разрушить само представление о высоком назначении культуры школы, об избранничестве тех, кто причастен к аристократической культуре как элите духа, столь очевидно присущее Честли. Внутренняя дисгармония нарратива другой культуры получает художественное воплощение в самом стремлении ее носителя играть не свойственную ему роль. Легкость мимикрии означает отсутствие собственного лица, что и подчеркнуто в центральной сюжетной ситуации. Джулиан Пиритс не признает никаких границ. В начале он со страхом переступает черту под знаком «Посторонним вход воспрещен», вступает в школу, как в чуждую «стихию океана», но с каждым следующим нарушением табу «Сент-Освальда» он все легче переступает уже нравственные законы: продолжает воровать, подделывает документы, наконец, совершает несколько убийств. Он чувствовал себя выше, вне обитателей «Солнечного берега», но на самом деле впитал разлагающие ощущения «постиндустриального Города», его идеологию. Он представитель второй культуры – порождения индустриального общества. Сохраняя некоторые черты североморской народной культуры Англии (предприимчивость, трудолюбие, самоконтроль, бе-

режливость), сегодня эта культура неподлинна, так как враждебна личности.

Означает ли все вышесказанное несомненную гибель ценностей доиндустриальной культуры? В романе – нет. В финале произведения Честли удается раскрыть преступления, найти убийцу и разрушителя покоя Сент-Освальда. Мало того, он вновь занимает почетное место в школе и заставляет своих коллег задуматься о подлинных ценностях. Знак у входа в «Сент-Освальд» «Посторонним вход воспрещен» как демаркационная линия, символизирующая непреодолимость границы между классами, сохраняющая дух аристократического снобизма в начале XXI века, должна быть разрушена. Только вторжение духовного в массовую среду может спасти ситуацию: в финале опять ощутимы идеи ливисизма.

Таким образом, глубинный конфликт «boys-school thriller» Джоанны Харрис заключается не просто в противостоянии классов, но в противопоставлении ценностей двух типов культур, проанализированном социокультурной критикой Великобритании. Обращение к дондустриальным ценностям характерно для Д. Харрис в контексте ее творчества. Исследователи называют ее стиль «магическим реализмом»[18] в связи с ее постоянным интересом к еще более давней истории, дохристианскому мироощущению, так или иначе воплощенному в романах «Спи, бледная сестра» (Sleep, Pale Sister, 1994), «Шоколад» (Chocolat, 1999), «Блаженные шуты» (Holy Fools, 2003), наконец в книге «Руны» (Runemarks, 2007).

Свернутое в ленту Мёбиуса пространство времени воплощается не столько в активном интересе к прошлому, сколько в принципиальном отсутствии будущего. Извлечение уроков из истории оказывается невозможным за отсутствием какой бы то ни было перспективы.

Столь необходимый для развития общества утопический идеал никак не может быть сформулирован совокупным общественным сознанием, соответственно, не обозначаются сколько-нибудь значимые цели для индивидов и социальных групп. Возможно, это одна из главных причин столь напряженного поиска национальной идентичности, так как утопический идеал как национальная идея не существует.

Примечания

[1] Чернышева Т. Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та. – 1985.

[2] Й. Бэнкс – автор романов The Wasp Factory (1984), Walking on Glass (1985), The Bridge (1986), Espedair Street (1987), Canal Dreams (1989), The Crow Road (1992), Complicity (1993), Whit (1995), A Song of Stone (1997), The Business (1999), Dead Air (2002), The Steep Approach to Garbadale (2007), Transition (2009), Stonemouth (2012) и целого ряда научно-фантастических романов, подписанных Иэн М. Бэнкс

[3] Burnham J. The Managerial Revolution: What is Happening in the World. New York: John Day Co., 1941.

[4] Нурмухамедова Е.О. Эволюция утопических взглядов английских писателей XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. – С. 136.

[5] Там же. С. 141.

[6] Ивашева, В. Почему викторианцы? // Вопросы литературы. – 1973. – № 6. – С. 76–92.

[7] Там же. С. 90.

[8] Асланов Л. Культура и власть. Философские заметки. Кн. 1. – М., 2001. – 496 с.

[9] Там же. С. 482.

[10] Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2003.

[11] Склизкова Т.А. Образ Аркадии в английском постмодернистском романе // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. – Владимир, 2010. – С. 101–108.

[12] Дмитриева, Е.Е., Купцова, О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. – М., 2008. – С. 300.

[13] Pavel T. Fiction and the Causal Theory of Names Fiction and the Ontological Landscape // Studies of the Twentieth Century Literature № 6. – 1982. – С. 188–189.

[14] Джоанна Харрис – автор романов The Evil Seed (1989), Sleep, Pale Sister (1993), Chocolat (1999), Blackberry Wine (2000), Five Quarters of the Orange (2001), The French Kitchen, A Cook Book (2002), Coastliners (2002), Holy Fools (2003), Jigs & Reels (2004), Gentlemen & Players (2005), The French Market (2005), The Lollipop Shoes (2007), Runemarks (2007), Blueeyedboy (2010), Runelight (2011), Peaches for Monsieur le Curé (2012).

[15] Харрис Д. Джентльмены и игроки. / пер. Т. Старостиной. – М.; СПб., 2010. – С. 16 (Далее ссылки на это издание).

[16] Асланов Л. Указ. соч. – С. 476.

[17] Харрис Д. Джентльмены и игроки. / пер. Т. Старостиной. – М.; СПб., 2010. – С. 20.

[18] Marshall-Ball S. The Repressed and Emprowered Other. The Role of Religion and the Occult in Joanne Harris Fiction. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://joanne-harris.co.uk/v3site/articles/general/saramarshallball.pdf

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Британский социальный роман появляется в XIX веке и является формой «novel» со специфическим жанровым содержанием. Присущее роману в целом стремление представить частную судьбу как продукт общественной жизни определяет интерес к социальной проблематике. В Великобритании это выражается в появлении форм «индустриального романа», политического романа, романа «условий Англии», романа «среды и характеров». В самом факте появления первой из названных форм особенно явно проявляется «моральное чувство», сформированное всей социокультурной практикой XVIII века. В «индустриальном романе» не только ставились проблемы рабочего класса, но и художественно обосновывалась необходимость их решения, что и определило специфику жанрового содержания. Возможно, поэтому только «индустриальный роман» обычно рассматривается как «социальный» при разнообразии социальной проблематики и ее общей необходимости в социальном реализме в Великобритании. Стремление к социальной справедливости так велико, что приблизительно с середины XIX века как в общественной жизни страны, так и в английском романе все более присутствует «социалистический дискурс».

Жанровая специфика социального романа во всех ее аспектах является порождением Нового времени. Во-первых, проблематика связана с развитием цивилизации промышленного капитализма. Во-вторых, «ньютоновский» тип мышления заставляет искать причинно-следственные связи в отношениях человека и общества, закономерности общественного развития и предполагать позитивное поступательное движение истории. Приоритет научного знания в динамичном общественном развитии предопределяет особое место интеллектуалов, «людей знания» в жизни социума.

Вплоть до Второй мировой войны и в первые два десятилетия после нее тенденции, намеченные еще в конце XVIII века, неуклонно развиваются, вплоть до романа 60-х годов XX века. Разнообразны формы воплощения социального содержания, но приоритетным в жанре собственно «социального романа» остается рабочая проблематика, поэтому так приветствуется послевоенный «роман рабочей темы» и его лидер Алан Силлитоу.

Первые послевоенные десятилетия становятся одновременно временем социальных надежд и финалом «проекта Просвещения». В 50–60-е годы Великобритания строит «социальное государство» с отчетливо

выраженными социалистическими чертами. Общественные тенденции отражаются в приоритете социокультурной критики. Это связано с надеждами интеллектуалов на свое влияние на прогрессивное развитие общество, положительные качества которого связываются с социалистическими идеалами. В работах лидера социокультурного направления Ф. Ливиса особенно подчеркивается роль гуманитариев и университетов в формировании смыслов общественного развития. Группа авторов марксистской критики находится в естественном союзе с особенно влиятельным в этот период движением «новых левых».

Однако, начиная с середины 70-х и до «нулевых» нового века все более отчетливо ощущается чувство конца. В романах М. Брэдбери «Человек истории» и «Профессор Криминале» находит отражение процесс утраты интеллектуалами своих позиций, особенно заметный в связи с профессией главного героя, занимающегося социологией. «Люди знания» в последние десятилетия XX века перестают заниматься выработкой смыслов. Теперь они деконструируют старые идеологические системы, раскладывая их на отдельные компоненты и сочетая в новые в зависимости от спроса рынка. Создается замкнутый круг. Покупается только тот интеллектуальный товар, который может быть усвоен неразвитым вкусом массового потребителя, поэтому другой товар просто не производится. Этот процесс отражен в романах Д. Барнса, Б. Элтона.

Все более деформирующиеся традиционные ценности делают представление о социальной реальности все более подвижным, не подчиняющимся законам линейного мышления. В романах У. Бойда отражается позитивное отношение к такого рода подвижности, связанное с интенциями игровой культуры, как она воспринималась в начале постмодернистской эпохи.

Однако постиндустриальный мир с собственно индустриальным объединяет реальность товарно-денежных отношений, предлагающая индивиду существование исключительно в «торгующем мире». Нивелировка гуманитарного знания как не имеющего отчетливо выраженной рыночной стоимости приводит к отрицанию духовных ценностей, неизбежной примитивности личности. Практически весь период постмодернизма приходится в Великобритании на время «обывательского варварства», эпоху тэтчеризма, когда конфликт традиционной духовности и рыночных ценностей, с XIX века отчетливо художественно освоенный, наконец разрешается в пользу последних. Одним из знаковых проявлений этого становится окончательная утрата мечты о рабочем классе как местоположении социалистических ценностей, равно и самой идеи со-

циализма. Дискурс собственности не выдерживает испытания реальностью потребления в том смысле, что принципиально не сочетается с дискурсом морали. Культура оставляет за собой только функции идеологического маниулятора, теряя главную – вырабатывания смыслов. Новые позиции обретают представители субкультур, которые становятся центром аморфной массы.

Радикальные изменения отличают постмодернистское представление об истории от сложившегося в «проекте Просвещения». Открытые в Новое время историзм и идея прогрессивного движения истории оказались опровергнутыми. Постепенно развертывающаяся от простых к более сложным и бесспорно лучшим формам лента истории в определенный момент прерывается и замыкается. Как в искусстве модернизма художественное произведение перестает быть рефлексией окружающего мира и становится рефлексией рефлексии, то есть осмысляет уже само искусство, так и постмодернистская истории замыкается в самой себе. Происходит некая «остановка времени», момент которой зафиксирован в английском романе. Не только в эпатажно экспериментальном романе М. Эмиса или намеренно традиционном по форме романе Д. Бойна отражена трагедия Холокоста, ставшая квинтэссенцией трагедии западноевропейской цивилизации. Обращение ко Второй мировой войне, особенно периоду бомбардировки Лондона стало необходимым для большинства британских авторов, неизменно отсылающих читателя к этим событиям, заставляющих постоянно вспоминать о них. Не случайно даже о произведениях, написанных в 70–90-е годы, критика пишет как о «послевоенной прозе». Идея конца истории не является для британских писателей отвлеченным теоретизированием. Напротив, она постоянно присутствует в их произведениях, много объясняя в сложившейся к началу XXI века социальной ситуации. «Свернутое время» истории находит отражение в специфике художественного времени, которое представляет собой одномоментное присутствие фрагментов прошлого в настоящем. Отсутствие дифференциации по идейной, смысловой наполненности приводит к игровым комбинациям, которые становятся наиболее заметным признаком постмодернистского произведения. Но даже в типичном для постмодернизма лабиринте форм чаще всего обнаруживается все тот же интерес к социальному содержанию, как это характерно для романов, связанных с «лондонским текстом». Отражением постмодернистского сознания становится обращение к нарративам истории как субъективным текстам, сплетающимся в единый «гобелен», разворачивающимся в единое пространство. Это характерно для всех

европейских литератур, однако английские авторы и здесь обнаруживают традиционный для социального романа прошлого интерес к роли человека в процессе общественного движения. Для них совершенно необходимо связать частную судьбу с тем, что происходит в «большой истории». При этом они не склонны «переписывать», «переосмыслять» историю, скорее еще раз осмыслять для осознания роли среднего человека в социуме. Именно эта тенденция делает британский роман заметно отличающимся от постмодернизма в других странах. Подчеркнем, у писателей Великобритании постмодернистский тип мышления, однако они как бы сопротивляются ему, упорно стремясь обосновать некие смыслы.

Негативным последствием «конца истории» становится утрата будущего. Традиционное осмысление истории, учитывающее уроки прошлого и выстраивающее перспективу движения, необратимо исчезает. Писатели и критики Великобритании, как и в остальных странах, очень много говорят о необходимости изучения опыта прошлого, но это изучение повисает в воздухе, не имеет будущего. После многочисленных футуристических прогнозов 50–60-х, более ранних утопических построений никто уже не обращается к жанру утопии на новом этапе. Все формы идеальных государств не выдержали испытания временем. Остались лишь антиутопии. В качестве оптимального жизнеустройства предлагаются возвращения (опять прошлое!) в патриархальные доиндустриальные времена и сложившиеся там отношения. В этом смысле знаменитое неовикторианство принимает парадоксальным образом облик доиндустриального общества с простыми, устойчивыми формами бытия. Любой выход из постиндустриального пространства идеализируется, однако не может быть панацеей. В этом отражается отсутствие национального утопического идеала, соответственно сама возможность дискурса инструкции. Это центральная проблема первых десятилетий XXI века, так как отсутствие смыслов, в разных формах зафиксированное в британском социальном романе, разрушает образование, лишает жителей страны импульса к общественно значимым действиям, позволяет манипулировать массами в силу отсутствия социально значимых ориентиров. С отсутствием национальной идеи связан и тот мучительный поиск национальной идентичности, который полагают главным в современном литературном процессе и который никак не может быть удовлетворительно завершиться при современном состоянии общества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абилова, Ф. А. Жанровое своеобразие романа П. Акройда «Лондонские сочинители» / Ф. А. Абилова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения : материалы Седьмых Андреевских чтений. – М., 2009. – С. 304–314.

2. Айзенберг, К. Футбол как глобальный феномен. Исторические перспективы / К. Айзенберг // Логос. – 2006. – № 3 (54). – С. 91–103.

3. Аминева, Е. С. Традиция викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. С. Аминева. – Екатеринбург, 2011. – 272 с.

4. Аллен, У. Традиция и мечта: критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня / У. Аллен. – М. : Прогресс, 1970. – 424 с.

5. Английская литература 1945–1980 / отв. ред. А. П. Саруханян. – М. : Наука, 1987. – 511 с.

6. Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX. Проблема взаимодействия литературных эпох : монография / А. Саруханян [и др.] ; отв. ред. А. П. Саруханян, М. И. Свердлов ; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 566 с.

7. Английский национальный характер : сб. ст. и извлечений из работ об англ. яз. и культуре (на англ. и рус. яз.) : пособие для студентов гуманитар. вузов / сост. М. М. Филиппова. – М. : Добросвет-М, 2006. – 240 с.

8. Андреев, Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? / Л. Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : учеб. пособие / под ред. Л. Г. Андреева. – М., 2001. – С. 292–334.

9. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.

10. Анцыферова, О. Ю. Университетский роман: жизнь и законы жанра / О. Ю. Анцыферова // Вопросы литературы. – 2008. – № 4. – С. 264–295.

11. Артемьева, О. В. Концепция морали в этическом интеллектуализме Нового времени / О. В. Артемьева // Этическая мысль / отв. ред. А. А. Гусейнов. – 2001. – Вып. 2. – С. 132–150.

12. Асланов, Л. Культура и власть : Филос. заметки. Кн. 1 / Л. Асланов ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Центр обществ. наук. Фи-

лос.-экон. учен. СОБР, Учеб.-науч. центр проблем интеграции и систем. анализа Европ. союза. – М. : Изд-во ИТРК, 2001. – 494 с.

13. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.

14. Барашковская, Ю. А. История и вымысел в английском романе 1980–1990-х гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. А. Барашковская. – М., 2006. – 210 с.

15. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

16. Барт, Р. Эффект реальности / Р. Барт // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1994. – С. 392–400.

17. Бахтин, М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 216–247.

18. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–407.

19. Башляр, Г. Избранное: поэтика пространства / Г. Башляр. – М. : РОССПЭН, 2004. – 373 с. – (Серия «Книга света»).

20. Белова, Е. Н. Проблема судьбы и ответственности в творчестве К. Исигуро и И. Макьюена: Понимание и искупление / Е. Н. Белова // Вестник Пермского университета. – 2011. – Вып. 2 (14). – С. 176–182.

21. Бенедиктова, Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма X1X века / Т. Д. Бенедиктова // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : учеб. пособие / под ред. Л. Г. Андреева. – М., 2001. – С. 186–221.

22. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М. : Медиум, 1995. – 336 с.

23. Бестужев-Лада, И. В. Герберт Уэллс как социолог / И. А. Бестужев-Лада // Социологические исследования. – 2008. – № 11, нояб. – С. 128–134.

24. Библер, В. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант / В. Библер // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М., 1980. – С. 151–248.

25. Бодрийар, Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийар. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 92 с.

26. Бодрийяр, Ж. Фантомы современности / Ж. Бодрийар // Призрак толпы / К. Ясперс, Ж. Бодрийар. – М., 2007. – С. 186–240.

27. Боноли, Л. Описание реальности / Л. Боноли // POETIQUE. – 2004. – № 137. – P. 19–33.

28. Бреева, Т. Н. Национальный миф в русской и английской литературе : монография / Т. Н. Бреева, Л. Ф. Хабибуллина ; Тат. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Казань : Школа, 2009. – 611 с.

29. Брискина, А. А. Концепция истории в викторианскую эпоху / А. А. Брискина // Вестник МГУ. Сер. 9, Филология. – 2008. – № 2. – С. 79–85.

30. Бройтман, С. Историческая поэтика // Теория литературы : в 2 т. – М., 2007. – Т. 2. – 368 с.

31. Брэдбери, М. Собака, затянутая песками. Абстракция и ирония / М. Брэдбери ; пер. с англ. Е. Гениева // Иностранная литература. – 1980. – № 1. – С. 215–221.

32. Брэдбери, М. Язык для своих: карманный справочник структуралиста / М. Брэдбери ; пер. с англ. Е. Зиминой // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 246.

33. Брук, П. Пустое пространство : Секретов нет : пер. с англ. / П. Брук ; Союз театр. деятелей РФ. – М. : Прогресс, 1976. – 239 с.

34. Бьяльке, Х. Малькольм Брэдбери: синдром «Fin de siecle» / Х. Бьяльке // Иностранная литература. – 1992. – № 7. – С. 236–238.

35. Бютор, М. Роман как исследование / М. Бютор ; сост., пер. вступ. ст., коммент. Н. Бунтман. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 191 с.

36. Вайль, П. Улица и дом: Джойс – Дублин, Конан Дойл – Лондон / П. Вайль // Иностранная литература. – 1995. – № 2. – С. 237–244.

37. Валлерстайн, И. Время и длительность: в поисках неисключенного среднего / И. Валлерстайн // Вестник Харьковского государственного университета. Сер. Философия. – 1998. – № 409. – С. 186–197.

38. Васильева, А. В. Фикциональная дискурсивность сюжетосложения в романе Джулиана Барнса «Как все было» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / А. В. Васильева. – Н. Новгород, 2006. – 218 с.

39. Вельш, В. Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш // Путь : междунар. филос. журн. – 1992. – № 1 (2). – С. 109–136.

40. Венедиктова, Т. Радикал воображения (социология писательской биографии) / Т. Венедиктова // Вопросы литературы. – 2009. – № 6.

41. Виртуализация как художественный прием (на материале англо-американской прозы) : учеб. пособие / под ред. В. А. Фортунатовой [и др.]. – Н. Новгород : Изд-во НПГУ, 2008. – 178 с.

42. Владимирова, Н. Г. «Условность, созидающая жизнь». Поэтика условных форм в современном романе Великобритании / Н. Г. Владимирова. – Новгород : Изд-во Новгор. ун-та, 2001. – 270 с.

43. Влодавская, И. А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. Типология жанра / И. А. Влодавская. – Киев : Вища шк., 1983. – 183 с.

44. Володин, Э. Ф. Специфика художественного времени / Э. Ф. Володин // Вопросы философии. – 1978. – № 8. – С. 132–142.

45. Вязова, Е. «Гипноз англомании»: Англия и «английское» в русской культуре XIX–XX веков / Е. Вязова. – М. : Нов. литер. обозрение, 2009. – 576 с.

46. Галкин, Д. В. Энциклопедия социологии [Электронный ресурс] / Д. В. Галкин. – Режим доступа : http://enc-dic.com/sociology/Uiljams--Rjejmond-9611.html.

47. Гениева, Е. Берега Малькольма Брэдбери / Е. Гениева // Иностранная литература. – 1980. – № 1. – С. 210–215.

48. Гиль, О. Английский интеллектуальный роман / О. Гиль. – Омск : Изд-во ОМГПУ, 2001. – 55 с.

49. Гиленсон, Б. Литературная периодика [Электронный ресурс] / Б. Гиленсон. – Режим доступа : http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/anglijskaya-literatura-kle/literaturnaya-periodika.htm.

50. Гинзбург, Л. Литература в поисках реальности / Л. Гинзбург // Вопросы литературы. – 1986. – № 2. – С. 98–139.

51. Головачева, И. В. «Мистифицированный» Лондон в романах Айрис Мэрдок / И. В. Головачева // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. – Пермь, 1991. – С. 92–99.

52. Город как дискурс // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 2004. – № 3. – С. 98–111.

53. Гребенчук, Я. С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Я. С. Гребенчук. – Воронеж, 2008. – 141 с.

54. Гремыкин, М. Ю. Нелинейное мышление: Онтологические основания и сущность : дис… канд. филос. наук : 09.00.01 / М. Ю. Гремыкин. – М., 1998. – 140 с.

55. Греф, Е. Нарраториальная и персональная точки зрения в романе Грэма Свифта «Водоземье» [Электронный ресурс] / Е. Греф. – Режим доступа : http://gisap.eu/ru/node/7398.

56. Гурко, Е. Время в деконструкции / Е. Гурко // Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 137–138.

57. Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор ; пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. –М. : Логос, 2000. – 224 с.

58. Делез, Ж. «Различие и повторение» / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. – М. : Петрополис, 1998. – 384 с.

59. Делёз, Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского ; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. – 895 с.

60. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. – 2000. – № 4. – С. 63–67.

61. Джумайло, О. А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 / О. А. Джумайло. – Ростов н/Д : Изд-во Южн. федер. ун-та, 2011. – 320 с.

62. Джумайло, О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980-2000 / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 5–46.

63. Дильтей, В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах / В. Дильтей // Культурология. XX век. Антология. – М., 1995. – С. 213–256.

64. Дмитриева, Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е. Дмитриева, О. Купцова. – М. : О.Г.И., 2008. – 524 с. : ил.

65. Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии : материалы VIII Междунар. науч. конф. "Художественный текст и культура" и XIX Междунар. конф. Рос. ассоц. преподавателей англ. лит. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Владим. гос. гуманитар. ун-т, каф. лит. ; [редкол. : В. В. Кудасова, О. И. Половинкина, К. С. Соколов]. – Владимир : Владим. гос. гуманитар. ун-т, 2010. – 408 с.

66. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков. – Киев : Вища шк., 1985. – 148 с.

67. Жантиева, Д. Г. Английский роман XX века (1918–1939) / Д. Г. Жантиева. – М. : Наука, 1965. – 346 с.

68. Жданов, Г. Б. Объективна ли физическая реальность / Г. Б. Жданов // Философия науки. – 1998. – Вып. 4. – С. 119–127.

69. Жуков, С. Г. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С. Г. Жуков. – Краснодар, 2009. – 23 с.

70. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М. : Интрада, 2004. – 449 с.

71. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : учеб. пособие для фак. филол. профиля / Л. Г. Андреев [и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. шк., 2001. – 333 с.

72. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX в. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – 512 с.

73. Зарубежное литературоведение 70-х годов : Направления, тенденции, проблемы. – М. : Прогресс, 1984. – 174 с.

74. Затонский, Д. Искусство романа и XX век / Д. Затонский. – М. : Худож. лит., 1973. – 535 с.

75. Затонский, Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 182–205.

76. Збровский, Г. Е. Пространство и время как формы социального бытия / Г. Е. Збровский. – Свердловск : Изд-во Свердл. ун-та, 1974. – 222 с.

77. Зверев, А. М. Homo historicus / А. М. Зверев // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 155–160.

78. Зенкин, С.Теория как история (Заметки о теории, 22) [Электронный ресурс] / С. Зенкин // НЛО. – 2010. – № 105. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/ze40.html.

79. Иванова, О. А. «Ньюгейтские» романы Э. Булвера-Литтона как новый тип социального романа в английской литературе первой половины X1X века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. А. Иванова. – М., 2006. – 224 с.

80. Ивашева, В. В. Чарльз Диккенс / В. В. Ивашева // Диккенс, Ч. Собрание сочинений : в 30 т. – М.,1957. – Т. 1. – С. 5–49.

81. Ивашева, В. Почему викторианцы? / В. Ивашева // Вопросы литературы. – 1973. – № 6. – С. 76–92.

82. Ивашева, В. В. «Век нынешний и век минувший…». Английский реалистический роман X1X века в его современном звучании / В. В. Ивашева. – М. : Худож. лит., 1990. – 478 с.

83. Ивашева, В. В. На пороге XXI века: НТР и литература / В. В. Ивашева. – М. : Худож. лит., 1979. – 318 с.

84. Кагарлицкий, Б. Ю. Марксизм: Не рекомендовано для обучения / Б. Ю. Кагарлицкий. – М. : Алгоритм : ЭКСМО, 2006. – 480 с.

85. Ивашева, В. В. Судьбы английских писателей. Диалоги вчера и сегодня / В. В. Ивашева. – М. : Сов. писатель, 1989. – 444 с.

86. Ильин, И. П. Малколм Брэдбери: критик, писатель, пародист / И. П. Ильин // Диапазон. – 1991. – № 3. – С. 16–20.

87. Ильин, И. Английский постструктурализм и традиции социального историзма / И. Ильин // Диапазон. – 1992. – № 1. – С. 32–38.

88. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.

89. Ингер, А. Г. Голдсмит-эссеист и английская журналистика XVIII века / А. Г. Ингер. – М. : Наука, 1974. – 23 с.

90. Исламова, А. К. Постмодернизм и английский роман / А. К. Исламова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. «История, языкознание, литературоведение». – 1998. – Вып. 1. – С. 66–77.

91. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : Лит. эпохи и типы худож. сознания : сб. ст. / Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; отв. ред. П. А. Гринцер. – М. : Наследие, 1994. – 509 с.

92. Кабанова, И. В. Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х гг. : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / И. В. Кабанова. – М., 2001. – 357 с.

93. Кабанова, И. В. Английская критика 1990-х годов о литературном процессе Великобритании после 1945 года / И. В. Кабанова // Известия Саратовского университета. Сер. «Филология. Журналистика». – 2008. – Т. 8, Вып. 1. – С. 43–49.

94. Кеттл, А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл. – М. : Прогресс, 1966. – 448 с.

95. Кагарлицкий, Б. Ю. Марксизм: не рекомендовано для обучения / Б. Ю. Кагарлицкий. – М. : Алгоритм, Эксмо, 2005. – 480 с.

96. Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы погранич. сознания : материалы рос.-фр. конф. : в 2 ч. / редкол. В. Б. Земсков [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 302 с.

97. Караева, Л. Б. Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке / Л. Б. Караева. – Нальчик : Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. – 276 с.

98. Карцев, И. Жиль Делез. Введение в постмодернизм. Философия как эстетическая имагинация / И. Карцев. – М. : Огни ТД, 2005. – 232 с.

99. Клименко, Е. С. Память города: концепция прошлого в творчестве П. Акройда / Е. С. Клименко // Истина и благо : (Селивановские чтения). – Тюмень, 2008. – С. 129–130.

100. Клименко, Е. С. Пространство города и дантовская космография в романе П. Акройда "Дом доктора Ди" / Е. С. Клименко,

О. М. Ушакова // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты. – Тюмень, 2005. – Ч. 1. – С. 76–83.

101. Козлов, А. С. Литературоведение Англии и США XX века / А. С. Козлов. – М. : Моск. лицей, 2004. – 256 с.

102. Коллингвуд, Р. Дж. Идея истории. Автобиография / Р. Дж. Коллингвуд. – М. : Наука, 1980. – 485 с.

103. Колодинская, Е. В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография: Г. Свифт, Дж. Барнс : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Колодинская. – М., 2004. – 139 с.

104. Кормильцев, И. Ирвин Уэлш — Жан-Жак Руссо химического поколения / И. Кормильцев // Иностранная литература. – 1998. – № 4. – С. 135–138.

105. Коршунова, Е. С. Английский национальный характер как культурный конструкт (на материале английской художественной литературы) : автореф. дис. … канд. филос. наук : 24.00.01 / Е. С. Коршунова. – Омск, 2012. – 20 с.

106. Косиков, Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г. К. Косиков // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – № 1(2). – С. 21–52.

107. Косиков, Г. К. Поэтика и герменевтика / Г. К. Косиков // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. 2. – С. 37–42.

108. Красавченко, Т. Н. Английская литературная критика XX века / Т. Н. Красавченко. – М. : ИНИОН РАН, 1994. – 282 с.

109. Красавченко, Т. Н. Малколм Брэдбери – романист : (Сводный реферат) / Т. Н. Красавченко // Литературоведение : РЖ / РАН ИНИОН. – 2002. – № 4. – С. 179–182

110. Кузнецова, А. О. Концепция города-чудовища в произведениях британских авторов на рубеже XX–XXI вв. / А. О. Кузнецова // Язык города : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Бийск, 8–9 нояб. 2007 г. / Бийск. гос. пед. ин-т. им. В. М. Шукшина. – Бийск, 2007. – С. 320–326.

111. Кузьмин, Б. А. Кризис английского социального романа в 50–60-х годах XIX века. Элиот. Троллоп. Рид. Коллинз / Б. А. Кузьмин // История английской литературы. – М., 1953. – Вып. 2. – Т. II.

112. Кузьмичев, И. К. Введение в общее литературоведение XXI века / И. К. Кузьмичев. – Н. Новгород : Изд-во Нижегор. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2001. – 324 с.

113. Курицын, В. Н. Книга о постмодернизме / В. Н. Курицын. – Екатеринбург : [б. и.], 1992. – 128 с.

114. Лабутина, Т. Л. У истоков современной демократии: Политическая мысль английского Просвещения (1689–1714 гг.) / Т. Л. Лабутина. – М. : Ирис-Пресс, 1994. – 302 с.

115. Легг, О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX в. : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / О. О. Легг. – СПб, 2004. – 170 с.

116. Лейдерман, Н. Л. Постреализм : теоретический очерк / Н. Л. Лейдерман ; Урал. отд-ние Рос. акад. образования, Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т филол. исслед. и образоват. стратегий «Словесник». – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т филол. исслед. и образоват. стратегий "Словесник", 2005. – 248 с. – (Серия «Литературоведение XXI века: методология и теория»).

117. Лейтес, Н. С. Конечное и бесконечное. Размышления о литературе XX века: мировидение и поэтика : учеб. пособие по спецкурсу / Н. С. Лейтес. – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1992. – 120 с.

118. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Росспэн, 2003. – 606 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

119. Ле Руа, Ладюри. Застывшая история / Ладюри Ле Руа // НЛО. – 2004. – № 66.

120. Липовецкий, М. Русский постмодернизм : Очерки ист. поэтики : монография / М. Липовецкий ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : УрГПУ, 1997. – 317 с.

121. Литература Англии XX века / под ред. К. А. Шаховой. – Киев : Вища шк., 1987. – 397 с.

122. Литературоведение на пороге XXI века : материалы Междунар. конф. / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М. : Изд-во МГУ,1998. – 235 с.

123. Локк, Дж. Избранные философские произведения. В 2 т. Т. 2 / Дж. Локк. – М. : Наука, 1980.

124. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Семиотика города и городской культуры : ученые записки Тартуского гос. ун-та. – СПб., 1984. – С. 30–45.

125. Лотман, Ю. М. О семиотическом механизме культуры / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Т. 5. – С. 144–166.

126. Луйгас, А. Л. Проблемы реализма и натурализма в творчестве Джордж Элиот (Ранний период 1851-1861) / А. Л. Луйгас. – Таллин : Ээсти раамат, 1987. – 191 с.

127. Люксембург, А. М. Англо-американская университетская проза. История, эволюция, проблематика, типология : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / А. М. Люксембург. – Ростов н/Д, 1988. – 400 с.

128. Мазин, В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/18.html.

129. Макушинский, А. Современный «образ мира»: действительность / А. Макушинский // Вопросы философии. – 2002. – № 6. – С. 16–36.

130. Малахов, В. С. Постмодернизм / В. С. Малахов // Философия : учебник / отв. ред. В. Д. Губин [и др.]. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 2001.

131. Маньковская, Н. Б. "Париж со змеями" : (Введ. в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская ; Рос. АН, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 1994. – 219 с.

132. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000г. – 347 с. – (Серия «Gallicinium»).

133. Маньковская, Н. Б. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Н. Б. Маньковская ; под ред. В. В. Бычкова. – М. : Рос. полит. энцикл., 2003. – 607 с.

134. Маньковская, Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания / Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. –М., 2005. – Вып. 1. – С. 68.

135. Маньковская, Н. Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям 070601 "Режиссура кино и телевидения", 053600 "Режиссура мультимедиа-программ", 070800 "Драматургия", 074201 "Киноведение" и др. кинематогр. специальностям / Н. Б. Маньковская, В. В. Бычков ; М-во культуры Рос. Федерации, Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК). – М. : ВГИК, 2011. – 208 с.

136. Маслова, М. А. Роман У.М. Теккерея «История Генри Эсмонда» в контексте художественных исканий эпохи : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.05 / М. А. Маслова. – Н. Новгород, 1998. – 22 с.

137. Месянжинова, А. В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс): автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / А. В. Месянжинова. – М., 2010. – 24 с.

138. Миллс, Ч. Р. Социологическое воображение / Ч. Р. Миллс ; пер. с англ. О. А. Оберемко ; под общ. ред. и с предисл. Г. С. Батыгина. – М. : Издат. Дом NOTA BENE, 2001. – 264 с.

139. Михайлова, Э. Р. Игра в моделировании социальной реальности: социально-философский аспект : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Э. Р. Михайлова. – Чебоксары, 2009. – 153 с.

140. Михальская, Н. П. Третья сестра Бронте (Энн Бронте) / Н. П. Михальская // Бронте, Э. Агнес Грей : Роман ; Незнакомка из Уайлдфелл-Холла. – М., 1990.

141. Михальская, Н. П. История английской литературы / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М. : Высш. шк., 1975. – 528 с.

142. Михальская, Н. П. Английский роман XX века / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М. : Высш. шк., 1982. – 192 с.

143. Михальская, Н. П. Десять английских романистов / Н. П. Михальская. – М. : Прометей, 2003. – 208 с.

144. Муратова, Я. Ю. Мифопоэтика в современном английском романе: Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулз : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Я. Ю. Муратова. – М., 1999. – 240 с.

145. Никитин, Г. Онтогносеологические модели социальной реальности в неклассической социальной философии : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Г. Никитин. – Екатеринбург, 2006. – 174 с.

146. Никишин, Д. Футбол как новая мировая религия / Д. Никишин // София : рукоп. журн. О-ва ревнителей рус. философии. – Екатеринбург, 2001. – Вып. 2–3.

147. Никоненко, С. Английская философия XX века : монография / С. Никоненко. – СПб. : Наука, 2003. – 769 с.

148. Новикова, М. Л. Хронотоп как остраненное единство художественного времени и пространства в языке художественного произведения / М. Л. Новикова // Филологические науки. – 2003. – № 2. – С. 60–69.

149. Нурмухамедова, Е. О. Эволюция утопических взглядов английских писателей XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. О. Нурмухамедова. – М., 2009. – 163 с.

150. Оруэлл, Д. Англия, Англия / Д. Оруэлл // Иностранная литература. – 1992. – № 7.

151. Оруэлл, Д. Эссе. Статьи. Рецензии / Д. Оруэлл. – Пермь : КАПИК, 1992. – Т. II. – 320 с.

152. Память разума и память сердца : материалы Всерос. науч. конф. – Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – 298 с.

153. Пахсарьян, Н. Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? / Н. Т. Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия 1000–2000 / под ред. Л. Г. Андреева. – М., 2001. – С. 69–117.

154. Пахсарьян, Н. Т. Круговорот литературы и истории, или Были бы просветители модернистами / Н. Т. Пахсарьян // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. – 2003. – № 2. – С. 148–157.

155. Пахсарьян, Н. Реальность – текст – литература – реализм: динамика взаимодействия / Н. Т. Пахсарьян // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. – 2006. – № 2. – С. 66–76.

156. Певзнер, Н. Английское в английском искусстве / Н. Певзнер ; пер. с англ. О. Р. Демидовой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 318 с. : ил. – (Серия «Художник и знаток»).

157. Петров, С. Проблемы реализма в художественной литературе / С. Петров. –М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1962. – 304 с.

158. Петросова, Е. Г. Концепция "английскости" в современном постмодернистском романе : Г. Свифт, П. Акройд : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. Г. Петросова. – М., 2005. – 146 с.

159. Пестерев, В. А. Постмодернизм и поэтика романа : Ист.-лит. и теорет. аспекты : учеб.-метод. пособие / В. А. Пестерев; М-во образования Рос. Федерации, Волгогр. гос. ун-т. – Волгоград : Изд-во Волгогр. ун-та, 2001. – 40 с.

160. Пешио, Д. Социологическое воображение в современном англоязычном литературоведении : пер. с англ. / Д. Пешио // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 6. – С. 334–343.

161. Повествовательная и визуальная форма: Критическая историизация по Фредрику Джеймисону // ТОПОС. – 2001. – № 4. – С. 106–116.

162. Пономарев, М. В. От неоконсерватизма М. Тэтчер к «новому лейборизму» Э. Блэра / М. В. Пономарев // Новейшая история стран Европы и Америки. XX век. – М., 2004.

163. Последний чемпионат века // Искусство кино. – 1998. – № 12. – С. 5–25.

164. Постмодернизм : энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис ; Кн. дом, 2001. – 1040 с.

165. Пригожин, И. Философия нестабильности / И. Пригожин // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–57.

166. Пригожин, И. Переоткрытие времени / И. Пригожин // Вопросы философии. – 1989. – № 8. – С. 3–19.

167. Пронин, В. А. Современный литературный процесс за рубежом : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 021500 "Издат. дело и редактирование" / В. А. Пронин, С. П. Толкачев ; М-во образования Рос. Федерации, Моск. гос. ун-т печати. – М. : Изд-во МГУП, 2000. – 168 с.

168. Проскурнин, Б. М. Английский политический роман XIX века (Проблемы генезиса и эволюции) : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / Б. М. Проскурнин. – М., 1997. – 33 с.

169. Пространство и время / под ред. М. А. Парнюка. – Киев : Наукова думка, 1984. – 302 с.

170. Путеводитель по английской литературе : пер. с англ. / под ред. М. Дрэббл и Д. Стрингер. – М. : Радуга, 2003. – 928 с.

171. Радченко, Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Д. А. Радченко. – Воронеж, 2008. – 181 с.

172. Райнеке, Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. – М., 2002. – 211 с.

173. Рапопорт, Е. В. Роль марксистской модели базиса и надстройки в теории культуры РеймондаУильямса [Электронный ресурс] / Е. В. Рапопорт. – Режим доступа : ntsa-ifon npu.at.ua/blog/rol_ marksistskoj_modeli_bazisa_i_nadstrojki_v_teorii_kultury_rejmonda_uiljamsa/2010-11-18-203.

174. Рейхенбах, Г. Философия пространства и времени / Г. Рейхенбах. – М. : Прогресс, 1985. – 344 с.

175. Рикер, П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 1 / П. Рикер. – М. ; СПб. : Университет. кн., 1998. – 313 с.

176. Робертс, Л. Беседа с Мартином Эмисом [Электронный ресурс] / Л. Робертс // Вестник Европы. – 2003. – № 9. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/robert.html.

177. Руднев, В. П. Прочь от реальности : Исследования по философии текста / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с. – (XX век плюс : Междисциплинарные исследования).

178. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.

179. Садовская, Т. Е. Трилогия Джона Бэнвилла «Улики» – «Призраки» – «Афина» : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / Т. Е. Садовская. – Воронеж, 2001. – 24 с.

180. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – 366 с.

181. Санькова, А. А. Картина мира постмодернистской литературы : типология массового и элитарного : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / А. А. Санькова. – Ставрополь, 2007. – 206 с.

182. Саруханян, А. П. Роман среды и характера / А. П. Саруханян // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. – М., 1982. – С. 101–134.

183. Селиванов, В. В. Пространство и время как средства выражения и формы мышления в искусстве / В. В. Селиванов // Пространство и время в искусстве. –Ленинград, 1998. – С. 46–55.

184. Селитрина, Т. Л. «Даниэль Деронда» Дж. Элиот и «Женский портрет» Г. Джеймса / Т. Л. Селитрина // Литературные связи и проблемы взаимодействия. – Горький, 1984. – С. 64.

185. Сидорова, О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании / О. Г. Сидорова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2005. – 261 с.

186. Сидорова, О. Г. Современный английский роман-биография / О. Г. Сидорова // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. – Владимир, 2010. – С. 196–204.

187. Склизкова, Т. А. Образ Аркадии в английском постмодернистском романе / Т. А. Склизкова // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. – Владимир, 2010. – С. 101–108.

188. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / С. С. Скоропанова. – 3-е изд., изд., и доп. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 608 с.

189. Скуратовская, Л. И. Социальный роман Диккенса 1830 – начала 40-х гг. : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Л. И. Скуратовская . – Львов, 1968. –22 с.

190. Смит, А. Исследование о природе и причинах богатства народов / А. Смит. – М. : Эксмо, 2007. – 960 с.

191. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопед. справ. – М. : Интрада-ИНИОН, 1996. – 314 с.

192. Современный роман. Опыт исследования. – М. : Наука, 1990. – 286 с.

193. Соловьев, Э. Ю. Феномен Локка / Э. Ю. Соловьев // Соловьев, Э. Ю. Прошлое толкует нас : (Очерки по истории философии и культуры). – М., 1991. –С. 146–166.

194. Соловьев, Э. Ю. Прошлое толкует нас : Очерки по истории философии и культуры / Э. Ю. Соловьев. – М. : Политиздат, 1991. – 432 с.

195. Соловьева, Н. А. История английской литературы / Н. А. Соловьева // История зарубежной литературы XIX века : учебник для вузов /

А. С. Дмитриев [и др.] ; под ред. Н. А. Соловьевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1999. – С. ?–?.

196. Соловьева, Н. А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи / Н. А. Соловьева. – М. : Формула права, 2008. – 272 с.

197. Соловьева, Н. А. Вызов романтизму в современном постмодернистском британском романе / Н. А. Соловьева // Вестник МГУ. – 2000. – № 1. – С. 53–67.

198. Соловьева, Н. А. Питер Экройд – биограф нации и английского языка / Н. А. Соловьева // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. – 2005. – № 5. – С. 47–63.

199. Соловьева, Н. А. Якобинский роман / Н. А. Соловьева // Соловьева, Н. А. У истоков английского романтизма. – М., 1988. – С. 144–198.

200. Солодовник, К. Б. Феномен маски и реализация игрового принципа в британской литературе второй половины XX века / К. Б. Солодовник // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. – Казань, 2009. – Вып. 2. – С. 360–365.

201. Сомова, Е. В. Античный мир в английском историческом романе XIX века : – дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Сомова. – М., 2009. – 416 с. : ил.

202. Спиваков, М. Случай неоромантического конфликта [Электронный ресурс] / М. Спиваков. – Режим доступа : http://www.topos.ru/cgi-bin/article.pl?id=1078.

203. Спиридонов, Д. В. Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литература конца XX в. : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Д. В. Спиридонова. – Екатеринбург, 2009. – 264 с.

204. Сражение за Британию // История войн. Т. 3. Вторая мировая война и начало ядерной эры. – Ростов н/Д, 1997.

205. Стринюк, С. А. Человек и история в романах Грэма Свифта : «Водоземье», «Отныне и навсегда», «Последние распоряжения» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / С. А. Стринюк. – Пермь, 2003. – 165 с.

206. Строганова, М. В. Проповедь в творчестве английских писателей XVIII века: Дж. Свифт, С. Джонсон, Л. Стерн / М. В. Строганова. – М. : ИМЛИ, 2008. – 185 с.

207. Струков, В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда: (к пробл. брит. постмодернизма) : монография / В. В. Струков. – Воронеж : Полиграф, 2000. – 182 с.

208. Сысоева, Ю. Н. Полиструктурность художественной формы романа М. Брэдбери «Профессор Криминале» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. Н. Сысоева. – Воронеж, 2005. – 24 с.

209. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы : учеб. пособие для студентов вузов : в 2 т. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2007.

210. Тарасова, Е. Приговоренный к истории / Е. Тарасова // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 272–275.

211. Тарнас, Р. История Западного мышления (Страсти Западного ума) / Р. Тарнас ; пер. с англ. Т. А. Азаркевич. – М. : Конгресс, 1995. – 448 с.

212. Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности : сб. ст. / АН СССР, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1977.

213. Токарева, Г. Лондон под маской и без: урбанистический театр У. Блейка / Г. Токарева // XVIII век: театр и кулисы. – М., 2006. – С. 79–86.

214. Толкачев, С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / С. П. Толкачев. – М., 2003. – 381 с.

215. Толстых, О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература : интертекстуальный диалог : на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа : дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / О. А. Толстых. – Екатеринбург, 2008. – 207 с.

216. Топоров В.Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Ученые зап. Тартуского гос. ун-та. – С. 15–29

217. Топоров, В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 121–132.

218. Тревельян, Дж. История Англии от Чосера до королевы Виктории / Дж. Тревельян. – Смоленск : Русич, 2002. – 614 с. : ил. – (Популярная историческая библиотека).

219. Уайт, Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века : пер. с англ. / Х. Уайт ; под ред. Е. Г. Трубиной, В. В. Харитонова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 528 с.

220. Уайтхед, А. Н. Избранные работы по философии : пер. с англ. / А. Н. Уайтхед ; общ. ред. и вступ. ст. М. А. Кисселя. – М. : Прогресс, 1990. – 718 с.

221. Угрехелидзе, В. Г. Поэтика социально-криминального романа (западноевропейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф. М. Достоевского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / В. Г. Угрехелидзе. – М., 2006. – 218 с.

222. Уразова, С. Л. Реалити-шоу в контексте современного телевидения : дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / С. Л. Уразова. – М., 2008. – 212 с.

223. Ушакова, Е. В. Литературная биография как жанр в творчестве Питера Акройда : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Ушакова. – М., 2001. – 210 с.

224. Ушакова, Е. В. Эволюция английской биографии творческой личности: от модернизма к постмодернизму : монография / Е. В. Ушакова ; Глазов. гос. пед. ин-т им. В. Г. Короленко. – Глазов : Глазов. гос. пед. ин-т, 2007. – 137 с.

225. Уэбстер, Ф. Теории информационного общества / Ф. Уэбстер ; пер. с англ. М. В. Арапова и Н. В. Малыхиной ; под ред. Е. Л. Вартановой. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 398 с.

226. Фаулз, Д. Кротовые норы / Д. Фаулз ; пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. – М. : Махаон, 2002. – 632 с. – (Серия «Современная классика»).

227. Федоров, А. А. Идейно-эстетические аспекты развития английской прозы (70–90-е годы XIX в.) / А. А. Федоров. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 186 с.

228. Федоров, Ф. П. Художественный мир немецкого романизма : структура и семантика / Ф. П. Федоров. – М. : МИК, 2004. – 366 с.

229. Фельетоны Г. Филдинга / вступ. ст. , пер. с англ., сост. и прим. А. Ливерганта // Вопросы литературы. – 2008. – № 3. – С. 276–306.

230. Филюшкина, С. Н. Современный английский роман: формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники / С. Н. Филюшкина. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1988. – 183 с.

231. Филюшкина, С. Н. «Нет, не песчинка». Размышления над романами Грэма Грина / С. Н. Филюшкина. – Воронеж : Ин-т ИТОУР, 2010. – 151 с.

232. Филюшкина, С. Н. Структурация культурной памяти в романе Дж.Барнса «Попугай Флобера» / С. Н. Филюшкина // Память разума и память сердца : материалы Всерос. науч. конф. – Воронеж, 2011. – С. 79–87.

233. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.

234. Фролова, Е. Е. Художественно-семантические свойства симулякра в романе Малькольма Брэдбери «Профессор Криминале» : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. Е. Фролова. – Н. Новгород, 2005. – 26 с.

235. Фрэнк, Д. Пространственная форма в современной литературе / Д. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987. – С. 194–213.

236. Фукуяма, Ф. Великий разрыв / Ф. Фукуяма ; пер. с англ., под общ. ред. А. В. Александровой. – М. : АСТ : Ермак, 2004. – 474 с.

237. Фурсов, А. Рукотворный кризис [Электронный ресурс] / А. Фурсов. – Режим доступа : http://www.rulit.net/books/rukotvornyj-krizis-read-94393-1.html.

238. Хабибуллина, Л. Ф. Национальный миф в русской и английской литературе / Л. Ф. Хабибуллина, Т. Н. Бреева. – Казань : Изд-во ТГГПУ, 2009. – 612 с.

239. Хабибуллина, Л. Ф. Миф России в современной английской литературе / Л. Ф. Хабибуллина ; Татар. гос. гуманитар. пед. ун-т. – Казань : Казан.ун-т, 2010. – 206 с.

240. Хикс, Д. Теория экономической истории : пер. с англ. / Д. Хикс ; под общ. ред. Р. М. Нуреева. – М. : Журн. Вопросы экономики, 2003. – 224 с.

241. Хобсбаум, Э. Век революции. 1789–1848 / Э. Хобсбаум. – М. : Феникс, 1999. – 480 с.

242. Хокинг, С. Кратчайшая история времени / С. Хокинг, Л. Млодинов ; пер. с англ. Б. Оралбеков. – М. : Амфора, 2006. – 180 с.

243. Хотинская, А. И. Английский сенсационный роман как литературное и социокультурное явление / А. И. Хотинская // Вестник МГУ. Сер. 9, Филология. – 2005. – № 6. – С. 86–96.

244. Художественные модели мироздания. В 2 т. Кн. 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М. : Наука, 1999. – 366 с. : ил.

245. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.

246. Художественный тип человека : Комплекс. исслед. / Ин-т психологии Рос. АН и др. ; науч. ред. В. П. Морозов, А. С. Соколов. – М. : МГК, 1994. – 229 с. : ил.

247. Хьюитт, К. О Грэме Свифте: современный английский романист. Семьи, наваждения и «последние распоряжения» / К. О. Хьюитт // Иностранная литература. – 1998. – № 1. – С. 264–269.

248. Черемушкина, Е. Ф. Исторические и социокультурные предпосылки возникновения культуры рабочего класса в исследованиях Э. П. Томпсона [Электронный ресурс] / Е. Ф. Черемушкина, О. Н. Тарасова. – Режим доступа : http://study-english.info/article021.php.

249. Чернец, Л. В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 194 с.

250. Чернец, Л. В. О функциях литературного жанра / Л. В. Чернец // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1979. – Т. 38. – № 6. – 543–551.

251. Черногор, Л. Нелинейность как основы научной картины мира / Л. Черногор // Университеты. Наука и просвещение. – 2006 . – № 4 . – С. 40–51.

252. Чернышева, Т. Природа фантастики / Т. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 331 с.

253. Чернявская, Е. В. «Университетский роман» в творчестве Малькольма Брэдбери / Е. В. Чернявская // Диалектика формы и содержания в современной зарубежной литературе. – Киев, 1987. – С. 278–288.

254. Черняк, М. А. Массовая литература XX века : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 540300 (050300) – Филологическое образование / М. А. Черняк. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 432 с.

255. Шадурский, М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова / М. И. Шадурский. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 160 с.

256. Шайтанов, И. О. Роман эпохи Просвещения [Электронный ресурс] / И. О. Шайтанов // Литература. – 2001. – № 28. – Режим доступа : http://lit.1september.ru/2001/28/3.htm.

257. Шайтанов, И. О. «Бытовая» история / И. О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2002. – № 2. – С. 3–24.

258. Шайтанов, И. О. Глазами жанра: проблемы англоязычной критики в свете исторической поэтики / И. О. Шайтанов // ANGLISTICA : сб. ст. по литературе и культуре Великобритании. – М., 1996. – Вып. 1, апр. – С. 5–29.

259. Шатин, Ю. В. Исторический нарратив и мифология XX столетия / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2002. – Вып. 5. – С. 100–108.

260. Шестакова, Э. Проблема реальности в реальном шоу /Э. Шестакова // РЕЛГА (электронный журнал). – 2011. – янв. – № 1.

261. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Яз. славян. культуры : Кошелев, 2003. – 311 с. : ил. – (Studia philologica).

262. Шогенцугова, Н. А. Концепция реальности в американской прозе 19–20 вв. (эволюция художественного сознания и типы поэтики) : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.03 / Н. А. Шогенцугова. – М., 1995.

263. Шогенцугова, Н. А. Опыт онтологической поэтики : Э. По, Г. Мелвилл, Дж. Гарднер / Н. А. Шогенцукова ; Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наследие, 1995. – 231 с.

264. Шубина, А. В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / А. В. Шубина. – СПб., 2009. – 24 с.

265. Щербакова, Т. В. Поэтическая сатира С. Джонсона «Лондон» / Т. В. Щербакова // Феномен "город" в картине мира человека. – Смоленск, 2006. – С. 112–115.

266. Щербакова, Т. В. «Великий хан» английской литературы Сэмюэль Джонсон (1709–1784) / Т. В. Щербакова. – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2009. – 161 с.

267. Эсалнек, А. Я. Общее и особенное в развитии русского и западноевропейского романа XIX – начала XX века / А. Я. Эсалнек // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2002. – № 4.

268. Эсалнек, А. Я. Своеобразие романа как жанра / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – 79 с.

269. Якимович, А. К. Магические игры на горизонтальной плоскости. Картина мира в конце XX века / А. К. Якимович // Мировое древо. – 1993. – № 2. – С. 121–136.

270. Ahmad, Aijaz. In Theory: Classes, Nations, Literature / Aijaz Ahmad. – London : Verso, 1992. – 358 p.

271. Ackroyd P. London : The Biograthy / P. Ackroyd. – L. : Vintage, 2001. – 848 p.

272. Amis, M. Money / M. Amis. – L. : Jonathan Cape, 1984. – 544 p.

273. Amis, M. London Fields / M. Amis. – L. : Penguin Books, 1990. – 470 p.

274. Amis, M. Times`s Arrow or the Nature of the Offence / M. Amis. – L. : Vintage, 1992.. – 186 p.

275. Amis, M. The Information / M. Amis. – L. : Harper Collins, 1995.– 576 p.

276. The Art of Literary Biography. – Oxford : Charendom Press, 1995. – 290 p.

277. Atherton, S. Alan Sillitoe: A Critical Assessment / S. Atherton. – L. : Howard and Wyndham Company, 1969. – 215 p.

278. Annas, P. Literature and Society: An Introduction to Fiction, Poetry, Drama, Nonfiction / P. Annas, R. C. Rosen. – Englewood Cliffs : Prentice, 1990. – 1536 p.

279. Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature / Amsterdam ; N-Y. : Rodopi, 2005.

280. Banks, I. Business / I. Banks. – L. : Little, Brown and Company, 1999. – 393 p.

281. Banvill, J. The Untouchable / J. Banvill. – L. : Picador, 1997. – 405 p.

282. Barker, P. The Century`s Daughter (Liza`s England) / P. Barker. – L. : Virago,1986. –288 p.

283. Barnes, J. England, England / J. Barnes. – L. : Jonathan Cape, 1999. – 266 p.

284. Barnes, J. Letters from London 1990–1995 / J. Barnes. – L. : Picador, 1995. – 368 p.

285. Barton, E. A Contemporary Guide to Literary Terms with Strategies for Writings Essays about Literature / E. Barton, G. Hudson – Boston ; N-Y. : Cengage Learning , 1997. – 321 p.

286. Bavidge, J. Reviewed Work: Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text by Jeremy Gibson; Julian Wolfreys Text. / J. Bavidge // The Modern Language Review. –2003. – Vol. 98, N 3. – P. 709–710.

287. Baudrillard, J. In the Shadow of the Silent Majorities, or, The End of the Social and Other Essays / J. Baudrillard. – News York : Semiotext, 1983. – 128 p.

288. Baudrillard, J. “The Precession of Simulacra.” A Postmodern Reader / J. Baudrillard ; eds. J. Natoli, L. Hutcheon. – Albany : State U of New York P, 1993. – 342 p.

289. Bazerman, Ch. Social Forms as Habitats for Action / Ch. Bazerman // Journal of The Interdisciplinary Crossroads. – 2003. – № 1(2). – P. 123–142.

290. Belsey, C. Critical Practice / C. Belsey. – L.: Routledge, 2002. – 176 p.

291. Belsey, C. Remembering as Re-Inscription – with a Difference / C. Belsey. – Gunter Narr Verlag, 2005. – 378 c.

292. Belsey, C. Culture and the Real : Theorizing Cultural Criticism (New aspects) / C. Belsey. – L.: Routledge, 2004. – 192 p.

293. Beyond Poststructuralism. The Speculations of Theory and the Experience of Reading / ed. By W.V. Harris.– Pennsilvania State University Press, 1996. – 460 p.

294. Biswell, A. William Boyd / A. Biswell // DLB. – 2000 – Vol. 231. – P. 31–40.

295. Blind Faith. Elton sees stupid future [Электронный ресурс] // Sunday Star Times. – Режим доступа : http://www.stuff.co.nz/ entertainment/books/138316.

296. Boyne, D. The Boy in the Striped Pyjamas / D. Boyne. – David Fickling Books, 2006. – 224 p.

297. Boyd, W. Brazzaville Beach / W. Boyd. – L. : Sinclair-Stevenson Lmd, 1990. – 314 p..

298. Boyd, W. Armadillo / W. Boyd. – L.: Hamish Hamilton, 1998. – 384 p.

299. Boyd, W. Nat Tate: An American Artist, 1928-1960 / W. Boyd. – L. : Bloomsbury Publishing, 2010. – 72 p.

300. Boyd, W. Any Human Heart. The intimate jornals of Logan Mountstuart / W. Boyd. – L. : Penguin, 2010. – 512 p.

301. Boulukos, D. How the Novel Became Middle Class A History of Histories of the Novel / D. Boulukos // Theories of the Novel Now. – 2009. – Vol. 9. – Part I.

302. Bradbury, M. The History Man / M. Bradbury. – L. : Secker & Warburg, 1975. – 345 p.

303. Bradbury, M. Doctor Criminale / M. Bradbury. – L.: Penguin Books, 1993. – 352 p.

304. Bradbury, M. The Social Context of Modern English Literature / M. Bradbury. – Oxford : Blackwell, 1971. – 277 p.

305. Bradbury, M. Possibilities: essays on the state of the novel / M. Bradbury. – L. : Oxford Univ. Press, 1973. – 297 p.

306. Bradbury, M. Modernism: 1890–1930 / M. Bradbury. – Harmondsworth : Penguin, 1976. – 688 p.

307. Bradbury, M. No, Not Bloomsbury / M. Bradbury. – London : Deutsch, 1987. –373 p.

308. Bradbury, M. The Modern World: Ten Great Writers / M. Bradbury. – London : Secker & Warburg, 1988. – 294 p.

309. Bradbury, M. The Modern British Novel [Study of British fiction, 1876-present] / M. Bradbury. – London : Seeker & Warburg, 2001. – 622 p.

310. Bradbury, M. London. 1890–1920 / M. Bradbury // Modernism:1890–1920 / ed. By M. Bradbury, J. McFarlene. – Harmondworth : Pengium, 1976.

311. Brannigan, J. Orwell to the Present. Literature in England. 1945–2000 / J. Brannigan. – New York : Palgrave Macmillan, 2003. – 256 c.

312. British Industrial Fictions / ed. By H. Gustav Klaus, Stephen Knight. – Cardiff ; Wales : University of Wales Press, 2000. – 212 p.

313. Brooke-Rose, Chr. The Dissolution of Character in the Novel / Chr. Brooke-Rose // Reconstructing individualism: Autonomy, individuality, and the self in western thought. – Stanford, 1986. – C. 184-197.

314. Brookner, A. Catastrophe but Not the Death of Hope / A. Brookner // The Spectator. – 1990, september.

315. Buckley, V. Poetry and Morality: Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T. S. Eliot, and F. R. Leavis / V. Buckley. – L. : Chatto and Windus, 1959. – 243 p.

316. Burnham, J. The Managerial Revolution: What is Happening in the World Burnham, J. – New York : John Day Co., 1941. – 285 p.

317. Campbell, J. Loves and Lies / J. Campbell // TLS. – 2002. – № 19, april. – P. 22.

318. Cawelty, J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J. G. Cawelty. – Chicago ; London : Изд-во, 1976. – 344 с.

319. Chartier, R. Genre between Literature and History / R. Chartier // MLQ. – 2006. –Vol. 67. – № 1, march. – P. 129–139.

320. Childers, J. W. Novel Possibilities: Fiction and the Formation of Early Victorian Culture / J. W. Childers. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995. – 218 p.

321. Clarke, N. English houses and their inheritance. Public and private histories all have their part to play in the life of the English home / N. Clarke // The Times Literary Supplement. – 2010. – № 20, october.

322. Clarke, R. J. Social Semiotic Contributions to the Systemic Semiotic Workpractice Framework / R. J. Clarke // Sign Systems Studies. – 2001, № 29 (2). – P. 587–605.

323. A Companion to the Victorian Novel / ed. by P. Brantlinger and W. Thesing. – Oxford : Blackwell Publishing, 2002. – 512 p.

324. A Concise Companion to Contemporary British Fiction / English James ; ed. M. A. Malden. – Oxford : Victoria Blackwell Publishing Ltd, 2006. – 294 p.

325. Connor, S. The English Novel in History 1950–1995 / S. Connor. – London ; New York : Routledge, 1996. – 260 p.

326. Connor, S. Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism / S. Connor. – Oxford University Press, 2000. – 450 p.

327. De Curtis, A. Britain`s Maverics / A. De Curtis // Harper`s Bazaar Nov. – 1991. –P. 146-147.

328. Derek, Hand. John Banville: Exploring Fictions / Hand Derek. – Dublin : The Liffey Press, 2002.

329. D'Hoker, Elke. Visions of Alterity: Representations in the Works of Banville / Elke D'Hoker. – Amsterdam : Costerus, 2004.

330. Diedrick, D. Understanding Martin Amis / D. Diedrick. – Columbia : University of South Carolina Press, 1995.

331. Eagleton, T. Ideology: Introduction / T. Eagleton. – London : Verso, 1991. – 342 p.

332. Easthope, A. Englishness and National Culture / A. Easthope. – London : Routledge, 1998. – 256 p.

333. Elias, J. Sublime Desire: History and Post / J. Elias // 1960-s Fiction. – Baltimore, 2001. – 320 p. Рец. : Amy, J. MLQ. – 2005. – Vol. 66. – № 1, march.

334. Ellis, J. M. Against Deconstruction / J. M. Ellis. – Princeton (N.Y.), 1989.

335. Elton, B. Dead Famous / B. Elton. – L.: Black Swan : New Ed edition, 2002. – 384 p.

336. Fiske, J. Television Culture. / J. Fiske. – London : Routledge, 1987. – 348 p.

337. Fokkema, D. Literary History. Modernism and Postmodernism / D. Fokkema. – Amsterdam, Philadelphia : John Benjamen Publ.Comp., 1984. – 446 p.

338. Fowler, C. The Water Room / C. Fowler. – L.: Bantam, 2005. – 368 p.

339. Fraser, R. 1968: A Student Generation in Revolt / R. Fraser. – London : Chatto & Windus, 1988. – 370 p.

340. Fryckstedt, M. Elizabethe Gaskell`s Mary Barton and Ruth: A challenge to Christian England / M. Fryckstedt ; Uppsala universitet. – Uppsala, 1982. – P. 17–45.

341. Gallager, C. The Indusrial Revolution of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832–1867 / C. Gallager. – Chicago ; L. : University of Chicago Press, 1985. – 320 p.

342. Gasiorek, A. Post-war British Fiction. Realism and after / A. Gasiorek. – L. : A Hodder Arnold Publication, 1995. – 208 c.

343. Gervais, D. Literary Englands / D. Gervais. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

344. Gibson, J. Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text / J. Gibson, J. Wolfrey. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2000. – 311 p.

345. A Guide to the Study of Literature: A Companion Text for Core Studies // Landmarks of Literature / Eglish Department, Brooklyn College. – 2009.

346. Guignery, V. The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism / V. Guignery. – Basingstoke : Palgrave, 2006. – 176 p.

347. Hacker, P. M. Insigth and Illusion / P. M. Hacker. – Oxford, 1989. – P. 323–324.

348. Hall, S. The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left / S. Hall. – London : Verso, 1988.

349. Harris, J. Gentlemen & Players / J. Harris. – L.: Black Swan: New Ed edition, 2006. – 512 p.

350. Harrison, John M. Speeding to Cradle From Grave / John M. Harrison // Times Literary Supplement. – 1991. – № 21, 20 sept.

351. Hassan, I. The Question of Postmodernism / I. Hassan // Romantism. Modernism, Postmodernism. – Cambridge, 1980. – P. 117–125.

352. Head, D. The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000 / D. Head. – 3-d ed. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2004. – 307 p.

353. Hensher, Ph. Darkness visible / Ph. Hensher // The Guardian. – 2009. – 11 april.

354. Hornby, N. Fever Pitch / N. Hornby. – L. : Gollancz, 1992. – 256 p.

355. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – N.Y. ; L. : Routledge, 1988. – 288 p.

356. Hutcheon, L. The Posttime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction / L. Hutcheon // Essential of the Theory of Fiction. – Duke University Press Books, 1996. – P. 474-495.

357. Hutchinson, C. Reaganism, Thatcherism and the Social Novel / C. Hutchinson. – Palgrave Macmillan, 2008. – 224 p.

358. Hewitt, K. Understanding English Literature / K. Hewitt. – Oxford: Perspective Publications Ltd, reprinted in Russia, 2008. – 275 p.

359. Jack, I. What Happened to Us / I. Jack // Granta. – 1996. – Vol. 8. – P. 143.

360. James, L. The Nineteenth century Social Novel in England / L. James // Encyclopedia of Literature and Criticism. – Cardiff, 2002.

361. Jameson, F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. – Duke University Press Books; Reprint edition, 1990. – 461 p.

362. Jenkins, H. Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture. / H. Jenkins. – New York : Routledge, 1992. – 329 p.

363. John, J. Su. Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel / J. Su. John. – Cambridge : Cambridge University Press, 2010. – 236 p.

364. Kaveney, R. Sinclair, Ackroyd and the London Novel Text. / R. Kaveny // New Statesman and Society. – 1994. – № 39, sept. – P. 39.

365. Kermode, F. The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction / F. Kermode. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1967. – 224 p.

366. King, J. The Football Factory / J. King. – Vintage : New Ed edition, 1997. – 272 p.

367. King, J. Headhunters / J. King. – Vintage : New Ed edition, 1998. – 320 p.

368. King, J. England Away. – Vintage; New Ed edition, 1999. – 288 p.

369. Kimball, R. "The Two Cultures" today. On the C.P. Snow-F.R. Leavis Controversy / R. Kimball // New Criterion. – 1994, february.

370. Koenig, R. Holocaust Chic / R. Koenig // – New York, 1991, 21 october.

371. Lea, D. Graham Swift / D. Lea. – Manchester : Manchester Univ. Press, 2006. – 224 p.

372. Leavis, F. R. Mass Civilisation and Minority of Culture / F. R. Leavis. – Cambridge : Cambridge, 1930. – 134 p.

373. Leavis, F. R. Culture and Environment: The Training of Critical Awareness / F. R. Leavis, D. Thompson. – L. : Chatto & Windus, 1933. – 160 p.

374. Leavis, F. R. Determination: Critical Essays / F. R. Leavis. – L. : Chatto & Windus, 1934. – 324 p.

375. Leavis, F. R. Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope / F. R. Leavis. – L : Chatto & Windus,1972 .

376. Leavis, F. R. Literature and Society / F. R. Leavis // The Common Pursuit. – Harmondsworth, 1962. – P. 182-94.

377. Leavis, Q. D. Collected Essays, Vol. 1: The Englishness of the English Novel / Q. D. Leavis. – Cambridge : Cambridge University Press, 1984. – 360 p.

378. Lehan, R. The City in Literature. An Intellectual and Cultural History / R. Lehan. – Univ. of California press, 1988. – 307 p.

379. Lesher, I. P. The Best Novels of the Nineties. A Reader's Guide / I. P. Lesher. – L. : McFarland & Company, Incorporated Publishers, 2000. – 488 p.

380. Letwin, S. R. The Anatomy of Thatcherism / S. R. Letwin. – L. : Fontana, 1992. – 377 p.

381. Leutgeb, K. Cynicism as an Ethic and Aesthetic Principle. A study of Martin Amis`s Fiction [Электронный ресурс] / K. Leutgeb. – Vienna, 2001. – Режим доступа : http://yandex.ru/yandsearch?text=382.%09Leutgeb.

382. Lindquist, M. "Armadillo" by William Boyd / M. Lindquist // Entertainment News. – Sunday, 17 january.

383. Lockwood, B. Four Contemporary British Working Class Novelists: A thematic and critical approach to the fiction of Raymond Williams, John Braine, David Storey and Alan Sillitoe : unpub. Ph. D. thesis / B. Lockwood. – University of Wisconsin--Madison, 1966. – 253 p.

384. Lodge, D. Language of Fiction. Essays in criticism and verbal analysis of the English novel / D. Lodge. – London : Routledge & Kegan Paul ; New York : Columbia University Press, 1966. – 283 p.

385. Lodge, D. The Novelist at the Crossroads and other essays on fiction and criticism / D. Lodge. – London : Routledge and Kegan Paul, 1971. – 297 p.

386. Lodge, D. After Bakhtin. Essays on fiction and criticism / D. Lodge. – London : New York : Routledge, 1990. – 208 p.

387. Lodge, D. The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature / D. Lodge. – Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1988. – 279 p.

388. Lodge, D. Modernism, Antimodernism and Postmodernism / D. Lodge // Working with structuralism. Essays and reviews on nineteenth and twentieth-century literature. –Boston, 1981. – P. 3-16.

389. Lott, T. Rumours of a Hurricane / T. Lott. – L. : Penguin : New Ed edition, 2003. – 384 p.

390. Lott, T. White City Blue / T. Lott. – L. : Penguin : New Ed edition, 2000. – 288 p.

391. Lott, T. White, Working Class – and Threatened with Extinction / T. Lott // Sunday. – 2008. – 9 march.

392. Lowenthal, D. The Past is a Foreign Country / D. Lowenthal. – Cambridg : Cambridge University Press, 1985. – 489 p.

393. Lynch, K. The Image of the City [Электронный ресурс] / K. Lynch. – Cambridge : Mass, 1959. – Режим доступа : http://www.twirpx.com/file/254411/.

394. McGrath, P. Peter Ackroyd Text. / P. McGrath // Bomb. – 1988/89. – № 26 (winter).

395. McMinn, Joseph. The Supreme Fictions of John Banville / Joseph McMinn. – Manchester : Manchester University Press, 1999. – 220 p.

396. Makra, P. To Sail the Atlantic Without a Map: the Problem of the Postmodern in Malcolm Bradbury's "Doctor Criminale" / P. Makra. – L. : MA Thesis, 2003.

397. Mann, E. Tales of the city Text [Электронный ресурс] / E. Mann // The Guardian. – 2007. – 15 (Saturday) September. – Режим доступа : http://www.guardian.co.uk/books /2007/sep/15/biography. fiction.

398. Marshall-Ball, S. The Repressed and Emprowered Other. The Role of Religion and the Occult in Joanne Harris Fiction [Электронный ресурс] / S. Marshall-Ball. – Режим доступа : http://joanneharris.co.uk/ v3site/articles/general/saramarshallball.pdf.

399. Menke, R. Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis`s Time`s Arrow / R. Menke // Modern Fiction Studies. – 1998, winter. – P. 959-980.

400. Middleton, P. Literary of Memory: History, Time and Space in Post-War Writing / P. Middleton, T. Woods T. – Manchester : Manchester University Press, 2000. – 323 p.

401. Miller, K. Portobello Postmodern. M. Moorcock Laments a Lost Century / K. Miller // TLS. – 2006, 6 january. – P. 20.

402. Mills, Ch. W. The Professional Ideology of Social Patologists / Ch. W. Mills // American Journal of Sociology. – 1943. – Vol. 49. – № 2, september. – P. 178.

403. Modernism and the Ideology of History: Literature, Politics, and the Past / L. B. Introduction // Cambridge University Press, 2002. – 276 p.

404. Morace, R. The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge / R. Morace. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989. – 222 p.

405. Moorcock, M. Mother London / M. Moorcock. – L. : Scribner ; New edition, 2000. – 512 p

406. Neill, S. Anglicanism / S. Neill. – L. : Penguin Books, 1965. – 445 p.

407. Nunning, V. The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes “England, England” / V. Nunning. – Ong Sor Fern. The Straits Times Interactive. – 1998, 24 october. – P. 28.

408. Nünning, A. Literature and Memory: Theoretical Paradigms, Genres, Functions / A. Nünning, M. Gymnich, R. Sommer. – Stuttgart: Francke , 2006. – 318 p.

409. Padley, St. Key Concepts in Contemporary Literature / St. Padley. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006. – 232 p.

410. Pateman T. Key Concepts in Aesthetics, Criticism and the Arts in Education / T. Pateman. – L. : Falmer Press, 1991. – 216 p.

411. Patten, Eve. John Banville's Novels [Электронный ресурс] / Eve Patten // Critical Perspective. – Режим доступа : (http//www.smysl. com/annot.literature).

412. Pavel, T. Fiction and the Causal Theory of Names Fiction and the Ontological Landscape / T. Pavel // Studies of the Twentieth Century Literature 6:1. – 1982. – C. 188–189.

413. Pechey, G. Mikhail Bakhtin: The Word in the World. – Routledge, 2007. – 238 p.

414. Peck, J. The novels of Peter Ackroyd / J. Peck // Engl. studies. – Lisse, 1994. –Vol. 75, N 5. – P. 442–452.

415. Preston, P. Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem / P. Preston. – Routledge : P. Simpson-Housley, 1994. – 368 p.

416. Problems in Materialism and Culture: Selected Essays. – London : Verso and NLB, 1980. – 277 p.

417. Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought. – Stanford : Stanford University Press, 1986. – 365 p.

418. Redhead, S. Emotional Hooligan : Post-Subcultural Reseach and the Histories of Britain`s Football Gangs [Электронный ресурс] / S. Redhead // Entertainment and Sports Law Journal. – 2007 (winter). – Vol. 5. – № 2. – Режим доступа : http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/law/elj/eslj/issues/volume5/number2/redhead/.

419. Reeve, C. The Old English Baron / C. Reeve. – L. : Oxford Univ. Press, 1967.

420. Report on Fabian Policy // Fabian Tracts. – 1896. – № 70. – P. 15.

421. The Representation of the Working Class and Masculinity and Alan Sillitoe's "Saturday Night and Sunday Morning" // Hacettepe University Journal of English Language and Literature. – 1995. – № 3, december. – P. 39–50.

422. Robinson, A. Imagining London, 1770-1900 / A. Robinson. – L. : Palgrave Macmillan, 2004. – 291 p.

423. Rodwin, L. Cities of the Mind. Images and Themes of the City in the Social Sciences / L. Rodwin, R. M. Hollister. – New-York ; London : Plenum press, 1984. – 356 p.

424. Romantism. Modernism, Postmodernism. – Buknell : Buknell Univ. Press, 1980. – 192 p.

425. Samuel, R. Theatres of Memory. Vol. 1. Past and Present in Contemporary Culture / R. Samuel. – L . : Verso, 1996. – 496 p.

426. Sandbrook, D. State of Emergency. The way we were: Britain, 1970–74 / D. Sandbrook. – L. : Allen Lane, 2010. – 368 p.

427. Sauerberg, L. O. Intercultural Voices in Contemporary British Literature: The Implosion of Empire / L. O. Sauerberg. – New York : Palgrave Macmillan, 2001. – 223 p.

428. Schlaeger, J. Biography: Cult and Culture Text. / J. Shlaeger // The art of literary biography. – Oxford, 1995. – P. 57–64.

429. Sherborne, M. H. G.Wells. Another Kind of Life / M. H. Sherborne. – L. : Peter Owen Publishers, 2009. – 405 p.

430. Sinfield, A. Literature, Politics and Culture in Postwar Britain / A. Sinfield. – London : London and Atlantic Highlands ; NJ : Athlone Press, 1997. – 436 p.

431. Smith, A. Peter Ackroyd / A. Smith // Publishers weekly. – N.Y., 1987. – 25 dec. – Vol. 232, N 26. – P. 59-60.

432. Swift, G. The Sweet-Shop Owner / G. Swift. – L. : Vintage, 1993. – 224 p.

433. Swift, G. Shuttlecock / G. Swift. – L. : Vintage, 1992. – 224 p.

434. Swift, G. Waterland / G. Swift. – L. : Heinemann, 1983. – 368 p.

435. Spencer, L. British Working Class Fiction: the Sense of Loss and the Potential for Transformation / L. Spencer // The Socialist Register. – 1988. – P. 366–367.

436. Stef, Craps. Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-Cuts to Salvation / Craps Stef. – Sussex : Sussex Academic Press, 2005. – 230 p.

437. Tandon, B. The Smell of the Gulag. Martin Amis`s Sombre Soviet Love Story / B. Tandon // TLS. – 2006, 29 september. – P. 21.

438. The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers. – New York : Atheneum, 1962. – 492 p.

439. Tew, Ph. The Contemporary British Novel / Ph. Tew. – London : Continuum, 2004. – 272 p.

440. Thomas, N. Challenging the Myths of the 1960s: The Case of Student Protest in Britain / N. Thomas // Twentieth Century British History. – 2002. – Vol. 13, № 3. – P. 277–297.

441. Thompson, J. Models of Value: Eighteenth-Century Political Economy and the Nove / J. Thompson. – Duke University Press, 1996. – 272 p.

442. Wheen, F. The Sixties: A Fresh Look at the Decade of Change / F. Wheen. – L. : Century Publishing, 1982.

443. White, H. The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation / H. White. – Baltimore and L. : The Johns Hopkins University Press, 1990. – 264 p.

444. Williams, R. The Country and the City / R. Williams. – Spokesman Books, 2011. – 336 p.

445. Williams, R. Realism and the Contemporary Novel [Электронный ресурс] / R. Williams // Universities & Left Review. – 1958. – № 4 (summer). – Режим доступа : http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/ulr/04_realism.pdf.

446. Williams, R. The Long Revolution / R. Williams. – Parthian Books : Reprint edition, 2011. – 360 p.

447. Williams, J. Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition / J. Williams. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – 224 p.

448. Wilson, A. M. The Enlightenment Came First to England / A. M. Wilson // England`s rise to greatness, 1666-1763. – Berkeley, 1983. – P. 189.

449. Wright, E. Mrs. Gaskell: The Basis for Reassessment / E. Wright, – L. : Oxford University Press,1965. – 285 p.

450. Zimmerman, E. The Boundaries of Fiction: History and the Eighteenth-Century British Novel / E. Zimmerman. – Ithaca ; NY : Cornell University Press. 1996. – 260 p.

Вера Григорьевна НОВИКОВА

Британский социальный роман
в эпоху постмодернизма

Монография

Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 21,5. Уч.-изд. л. 24,8.
Тираж 500 экз. Заказ № 327.

Издательство Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского.
603950, Н. Новгород, пр. Гагарина, 23

Типография Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Большая Покровская, 37