

Н.А. СОЛОВЬЕВА

АНГЛИЙСКИЙ РОМАН В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

В становлении постмодернизма в Англии сказались важные изменения в развитии общества и информационных технологий, явные смещения модернистского эпистемологического фокуса, кардинальные преобразования в самой логике получения знаний. Возникновение постмодернизма относят к рубежу 50–60-х годов, когда довольно определенно выявились его основные черты и прежде всего в архитектуре. Но вскоре этот процесс захватил и другие виды искусства. Однако понадобилось время, чтобы осознать, что происходит в современной культуре. В этом смысле показательна одна из первых работ Ч. Дженкса «Язык постмодерна в архитектуре» (1977). Начало литературного постмодернизма некоторые критики (И. Хассан) относят к моменту выхода романа Дж. Джойса «Поминки по Финнегану» (1939), другие связывают его с именем С. Беккетта. Об этом, в частности, писал Д. Лодж в своей работе «Виды современного письма» (1977). Практически в то же время во Франции вышла работа Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1979). Основные труды классиков этого направления – Дж. Барта, Ж. Бодрийяра, Т. Иглтона, Ю. Хабермаса, И. Хассана, Ф. Джеймисона – были опубликованы в 80-х годах XX в. Эпатируя восприятие современников новыми приемами письма, литературный постмодернизм использовал в качестве главных инструментов обновления нарратива (прежде всего – жанра романа и роли автора в повествовании) интертекстуальность, саморефлексию, иронию и пародию, смешение высоких и низких форм.

Не было ли в этой «культурной революции» симптомов первой и весьма ощутимой атаки на историю цивилизации и первых признаков наступления эпохи глобализации?

Английский вариант постмодернизма, как, впрочем, и все «измы» в этой стране, имеет свой облик и характер. В общественном сознании нации происходили огромные сдвиги, не сразу осознаваемые англичанами: утратив империю, они оказались в Содружестве независимых государств, а потом столкнулись не только с глобализацией, выросшей на английском базисе, но и мультикультурализмом, своеобразным продуктом постколониального и постимперского развития.

Больше ста лет назад знаменитый остроумец и эстет Оскар Уайльд в своем «Кентервильском привидении» заявил, что «американцы лишены воображения». В 2002 г. ему фактически вторит с антиамериканских позиций Питер Экройд, утверждая, что «английское воображение бездонно». Две нации, говорившие в XIX в. на одном языке, в конце XX столетия заговорили на разных английских языках, подтвердив правильность суждения, что язык не только система знаков, но и способ, стиль мышления. Если мы живем внутри культуры, то мы обязаны знать ее историю. Именно здесь англичане со всей присущей им добросовестностью принялись искать собственные корни постмодернизма.

Сейчас настало время оценить итоги и перспективы того, что удалось открыть английскому постмодернизму, с самого начала достаточно органично вписавшемуся в национальную традицию сатиры, пародии, иронии, юмора. Вместе с тем постмодернизм в Англии сразу обнаружил черты, отличающие его от американской и от латиноамериканской версии. Причина этого – в глубинной связи с историей культуры и общеевропейской традицией.

В Англии сложился массовый читатель, которого не было в Америке. Обыкновенный читатель, названный Вирджинией Вулф «наиболее представительным членом английского общества», был настроен на дидактическую функцию литературы. Английский постмодернизм – в высшей степени идеологичен; романы Дж. Фаулза, П. Экройда и Г. Свифта, «Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Истории о Матиссе» А. Байатт и многие другие наполнены идеями и среди них одна из главнейших – концепция цивилизации.

В периоды социальных кризисов история становится частью настоящего; расширение культурной памяти помогает в огромной степени восстановить утраченные звенья Цепи Бытия. Однако постмодернизм не передает реального прошлого, а только наши идеи и сте-

реотипы о нем в форме популярной истории. В результате современное общество превращается в своего рода симулякр, отторгающий себя от всякого соотношения с реальностью и аутентичной историей.

По справедливому замечанию Фрэнсиса Малхерна, «исторический процесс дифференцирован; он обозначен разными темпами и ритмами... некоторые измеряются часами и календарями, другие принадлежат... вечности “глубокого времени”»¹. История – значит прошлое, и оно имеет особый смысл для стран с многовековой судьбой и культурой. Англичане чрезвычайно дорожат своим прошлым: когдаходишь в Британский музей, ощущаешь себя частью мировых цивилизаций; интерес к этой причастности поддерживается судьбой книги. Характерно, что в постмодернистской литературе самые известные писатели прошлого становятся образцами и моделями, и это особенно важно для молодых читателей, мало знакомых с текстами своих всемирно признанных соотечественников. В этом контексте стоит назвать Д. Лоджа, который в романе «Приятная работа» целиком использовал макет интриги и сюжета классического викторианского романа Э. Гаскелл «Север и Юг» (1855). Его отдельные образы удачно вплетены и в канву романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта»; некоторые вальтерскоттовские мотивы вмонтированы и в роман «Мэггот» того же писателя. Э. Филдинг использовала в «Дневнике Бриджит Джоунз» идеи «Гордости и предубеждения» Дж. Остин. Своеобразным дополнением романа Ш. Бронте «Джейн Эйр» стало «Широкое Саргасово море» писательницы Д. Рис; «Большой лондонский пожар» П. Экройда представляет собой паравраз романа Диккенса «Крошка Доррит» и т.д.

Возможности использования литературы предшествующих столетий оцениваются английскими постмодернистами по-разному. Но это – не трансплантация и не переоценка традиций, а самостоятельное целенаправленное соположение различных исторических опытов, как частных, так и общественных.

По своим *внешним* признакам английский постмодернистский роман как будто бы не слишком отличается от других национальных версий этого жанра. Однако в английской литературе интертекстуальность тяготеет к универсальности, осознаваемой в тесной связи с понятием национальной идентичности, препятствующей стиранию

¹ Contemporary marxist literary criticism / Ed. Mulhern F. – L., 1992. – P. 22.

граней между культурами. Британская метапроза, базируясь на интертекстуальности и традициях, напоминает индивиду о потенциальных возможностях исторического сознания. В переходный период особенно необходима переоценка прежних ресурсов, и с этой целью резко возрастает роль диалога внутри культуры. История интертекстуальности (точнее, история разных интертекстуальностей, по-разному понятых в разные времена) является основой для движения культуры и ее постоянного обогащения прошлым.

Все это не только не мешает, но способствует развитию достаточно сильных в английской литературе тенденций совмещения, *синтеза* «реалистических» и «проблемных» элементов повествования (Б. Бергонци)¹. Как один из примеров «реалистически-постмодернистского» синтеза Л.Г. Андреев², например, рассматривал классически-постмодернистский роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969). Роман интертекстуален, в нем множество цитат, но все они по-разному служат воссозданию викторианской эпохи (изображаются события 1867 г.). В то же время в романе идет постоянная игра с литературными текстами. Фаулз создает пастиш, в котором явно прослеживаются элементы из произведений Диккенса (особенно), Тrolлопа, Уилки Коллинза, Джордж Элиот, Томаса Харди. В силу этого викторианский роман предстает как архетип, как сумма литературных реминисценций и главное – как воссоздание идеи викторианства и пародия на эту идею. И в нем обнажена условность. Собственной персоной здесь появляется сам автор, человек XX в., который делает следующие признания: «... все, о чем я здесь рассказываю, сплошной вымысел. Герои, которых я создаю, никогда не существовали за пределами моего воображения. Если же до сих пор я делал вид, будто мне известны их сокровенные мысли и чувства, то лишь потому, что, усвоив в какой-то мере язык и “голос” эпохи, в которую происходит действие моего повествования, я аналогичным образом придерживаюсь и общепринятой тогда условности; романист стоит на втором месте после Господа бога. Если он и не знает всего, то пытается делать вид, что знает. Но живу я в век Алена Роб-Грие и Ролана

¹ См.: Западное литературоведение XX в.: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 57.

² Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопр. лит. – М., 2001. – № 1. – С. 22.

Барта, а потому, если это роман, то никак не роман в современном смысле слова. Возможно, все это лишь игра. А, возможно, под видом романа я пытаюсь подсунуть вам сборник эссе»¹.

Как это свойственно постмодернистской эстетике, темой книги Фаулза становится и сама литература; это – интеллектуальный «роман в романе». В нем одновременно реконструируется и разрушается викторианский роман, а заодно и его ключевые понятия: необратимость времени, вера в исторический прогресс, логика художественного повествования. Викторианская эпоха для Фаулза связана с Англией сегодняшнего дня кровными узами. Без первой не понять вторую. В умонастроениях викторианцев Фаулз усматривает прямую параллель кризисному состоянию западной интеллигенции второй половины XX в.

С этой точки зрения весьма показателен привычный для Британии жанр *историографического метаромана*.

Именно в Англии за последние 20 лет появилось так много биографий знаковых фигур. П. Экройд в своих литературных биографиях (О. Уайльда, Т. Чаттертона, Ч. Диккенса, У. Блейка, Т. Мора, Дж. Милтона, Э. Паунда) пытается (со)противопоставить исторические и интеллектуальные контексты прошлого и настоящего, реконструировать фиктивную реальность. Трагедия Томаса Мора, Дж. Милтона и всех упомянутых выше личностей, по Экройду, определяется их неспособностью интегрироваться в собственный исторический контекст, но в то же время они обладают свойством быть интегрированы в отдаленную от них историческую эпоху – в нашу современность. Сам писатель отмечал, что в последние десятилетия английские писатели в удивительной ясностью воспроизводят все нюансы английского общества, «как будто делают это в первый раз».

Подход Экройда к жанру литературной биографии не укладывается в общепринятые рамки: несмотря на обилие натуралистических сцен, зачастую весьма эффектных, в основе вдохновения писателя лежит «чужое слово», литература как таковая, а не реальная жизнь. Художественным методом П. Экройда становится трагедия стереотипа, когда за каждым фактом стоит неожиданная догадка, за стилистическим клише – импровизация.

¹ Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта. – М., 1985. – С. 105.

Эволюция метаромана в творчестве одного автора – это движение от факта к вымыслу и к фабулизации исторического материала. Она отражает и развитие современного стиля мышления, подъем европейской традиции, инициированной новым социально-культурным контекстом.

В романе «Жизнь Томаса Мора» П. Экройд объединяет различные типы повествования. Одно осуществляется внутри XVI столетия, но так, как если бы сам автор был свидетелем событий. Роман базируется на огромном документальном материале и может рассматриваться как *историографический нарратив*. Биография Томаса Мора тесно вплетена в исторический контекст и, благодаря мастерству Экройда, его статичный облик необычайно оживляется искрами воображения автора. Читатель может почувствовать дух XVI столетия, ощутить ритм жизни Лондона. При этом даже «внесценические» персонажи оказываются причастными к истории и прогрессу цивилизации.

Постмодернистское письмо предполагает наличие фиктивных персонажей, персонажей-символов, эмблем. Таким символом эпохи является «Утопия» Т. Мора – книга, в которой скрестились гигантские изменения в сознании людей, конфликты и диспуты эпохи; она предупреждает о разочарованиях и трагедиях человечества.

П. Экройд приглашает читателя ближе подойти к историческому времени, предлагая ему честную игру и рассчитывая на его понимание. Он сочетает в этом произведении способности писателя, критика и ученого, комментирующего труды Мора и Лютера; он создает атмосферу интеллектуального диспута. Доминирующие темы дискуссий – религия, отношения между церковью и королем, между правительством и духовенством, иностранные дела, связи с другими европейскими странами, вовлеченными в Реформацию. Генрих VIII добился самостоятельности английской церкви и независимости от Рима, а его борьбу с оппонентами характеризуют его личные и общественные амбиции и интересы. Т. Мор был индивидом, личностью, способной диктовать свою волю даже королю и всему христианскому миру. Он стал последним защитником старого мира, основанного на католицизме.

В критические периоды истории выдающиеся личности могли поддерживать и защищать свои убеждения и оставаться влиятельными фигурами, несмотря на то, что принадлежали к оппози-

ционной партии. Томас Мор представлен П. Экройдом как великий философ и религиозный мыслитель, как писатель и моралист, как великолепный оратор, который может спровоцировать диспут внутри исторического контекста, а его письма и произведения становятся предлогом для развертывания новой интриги, насыщенной событиями времени.

История и индивидум не могут быть поняты вне конкретной местности, вне городов, которые сыграли важную роль в их прошлом. Так, в книге П. Экройда самостоятельным персонажем становится Лондон как символ цивилизации определенного исторического периода. Здесь Мор делается важной общественной фигурой; сюда приезжает Лютер, чтобы обсудить с ним религиозные проблемы. Лондон в книге Экройда – сердце нации и центр великой империи, строительство и экспансия которой начинается со строительства королевского флота. Но это также и город XVI столетия, где доминирует религия и где всегда есть две противоположные силы внутри передовой культуры – гуманизм и схоластика, Ренессанс и Реформация. Противостояние Мора средневековой логике основано на двух фундаментальных концептах – здравом смысле и законности.

Позиция автора в романе довольно сложна, поскольку он действует как участник и свидетель событий, как рассказчик и комментатор, анализирующий документы и показания свидетелей. Вместе с тем он – современный автор; его отделяет временная дистанция от изображаемых событий, и он вправе судить о них самостоятельно, с точки зрения человека XX в.

Другой типичный пример метаромана – «Милтон в Америке». Это еще и очень интересный образец постмодернистской игры, в которую П. Экройд вовлекает читателя, предлагая вымышленную биографию автора «Потерянного рая». Известно, что Джон Милтон никогда не был в Америке, но писатель выстраивает версию его появления на западном континенте. Таким образом, знаменитый утопист получает возможность проверить свои идеи об идеальном обществе на священной земле Эдема (каковой писатель считал Америку). В девственных лесах он создает общину, основанную на декларируемых им политических принципах, однако в гармонии с природой у людей просыпаются отнюдь не человеколюбие и веротерпимость, а, напротив, злоба и агрессия в отношении к иноверцам (католикам). Так реальность подменяется симулякром: «это

пир мечтаний», но это и момент бытия, называемый *memento mori*. В обществе, основанном на несправедливости и жестокости, демократия оборачивается авторитарностью; развязывается жестокая война между католиками и протестантами, и рай превращается в ад. Милтон просыпается от страшных заблуждений своей доктрины. Мотив политической слепоты и беспомощности свидетельствует здесь о невозможности сопоставить существующую реальность с желаемой действительностью.

Персонажи в обоих романах П. Экройда – исторические личности, крупные ученые и символические фигуры своего времени; в обоих используются архаические приемы, схоластические методы, игнорирующие диалектику, однако, присутствующую в сознании изображаемых индивидов. Знание прошлого – своего рода бремя, которое доминирует над умами выдающихся личностей. Но их социальный и общественный статус позволяет им иметь собственные суждения и доктрины, защищать их энергично и бескомпромиссно. В своей борьбе с обстоятельствами и официальной политикой Мор и Милтон не остаются жертвами, хотя бы и ценой жизни или духовного кризиса.

В сюжете романа «Милтон в Америке» главная книга поэта-ученого поэма «Потерянный рай» своей функциональной ролью сопоставима с «Утопией» Мора. Оба труда повествуют об идеальных сообществах, рожденных гениальными умами; оба связаны с крупными историческими, литературными и политическими фигурами, оба ассоциируются с неудачей, провалом и падением; оба апеллируют к нации на пороге новых столетий и величайших изменений в истории цивилизации и индивида.

Историографический метароман создается в Англии в контексте серьезных дебатов о природе репрезентации в историографии. Нарратив – это социально символический акт, как утверждает Ф. Джеймисон¹, но он также является продуктом социальной интеракции. Рассказ не просто индивидуальная форма опыта, но намеренное коммуникативное звено между рассказчиком и рассказываемым им внутри контекста, который объединяет исторический, социальный, политический, а также интертекстуальный факторы.

¹ См.: Jameson F. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. – Ithaca, 1981.

Питер Брукс («Чтение ради сюжета: Цель и смысл в нарративе», 1984) полагает, что мы постоянно живем в нарративе: переосмысляя значение наших прошлых поступков и действий, предвкусывая появление будущих планов, мы находимся сразу в нескольких незаконченных повествовательных структурах.

Примечательно в английской постмодернистской литературе и новое отношение к языку повествования. И это – не только примета времени, в котором столкнулись стандартные национальные варианты, диалекты и языки иммигрантов, искусственные языки техники и компьютеров, но и необходимость заявить о смене культурных парадигм. В зависимости от того, насколько сильна в обществе оппозиция к применению заимствований, жаргонов и профессиональных языков, эта тенденция проявляется либо динамично, либо вяло. В английском постмодернизме сказалась тенденция к объяснению подобных явлений. Вполне закономерно, таким образом, обращение к биографии большого города, который является ядром английскости, полем распространения и обогащения языка. Лондон – город, подобный живому существу, и, как утверждает автор его «биографии» П. Экройд, он развивается, увеличивает свое географическое и ментальное пространство, а в конце концов, достигает размеров страны, империи, мира, цивилизации.

Поистине роман «Лондон: Биография» (2000), наряду с «Улиссом» Дж. Джойса, может считаться знаковой книгой конца XX в. П. Экройд показывает Лондон пустым и шумным, ночью и днем. Город полон контрастов, необычайной энергии и силы. Он аккумулирует энергию и отдает ее. Он имеет свою удивительную историю, рассказанную не только памятниками материальной культуры, улицами и площадями, домами и общественными зданиями. В самих именах улиц и скверов, площадей и парков, королевских дворцов и Парламента скрыта не просто история, но и память культуры. Даже обыкновенный камень способен рассказать длинную историю о структуре строительных материалов, о типичных местах для застройки и т.п.

Главная характеристика книги – ее полифоничность, насыщенность информацией: «Облик города как человеческого тела удивительный и неповторимый, мы можем его увидеть в иллюстративных эмблемах Города Бога, мистического тела, в котором Иисус Христос представляет голову, а граждане – другие части. Лондон

также может быть воспринят в форме молодого человека, с распростертыми руками, раскрепощенными и свободными, сама фигура выполнена в бронзе, но воплощает энергию и экзальтацию города, постоянно расширяющегося в великих волнах прогресса и доверия. Здесь, видимо, и можно найти живое сердце Лондона»¹. Метафорические образы тишины, воды, запахов и шума, следующие за этим описанием, нуждаются в пояснении, которое автор охотно дает.

История города начинается с метафоры моря, поскольку пятьдесят миллионов лет назад на его месте было огромное море. Писатель глубоко убежден, что эволюция не пропала бесследно, и ее знаки можно увидеть повсюду. Метафора моря типична для страны, в которой каждое место отстоит от моря не более чем на 100 км. Метафора моря множится вместе с ее приложением к разным явлениям городской жизни – *море* крыш, людей и т.п., *море* – это плеск волн, множество течений и приливов. (В свое время Дж. Оруэлл описал Лондон «как океанское дно среди фосфоресцирующих рыб».)

Эту книгу можно сравнить с «Божественной комедией» Данте, а самого Экройда с Вергилием, повторяющим маршрут по гигантским территориям Ада. Лондон – лабиринт из камня и живой плоти. Автор путешествует вместе со своими читателями по столетиям, отмечая характерные черты существования лондонцев, их быта, открывая для себя увлекательную теорию маскарада. Варфоломеевская ярмарка – демонстрация костюмов профессиональных классов (торговцев, судей и т.п.), но одновременно это и символ изменчивости социальной иерархии. В итоге в огромном томе П. Экройда встает история Британии – удивительная и волнующая, живая и полная разных легенд и выдумок.

Довольно трудны для перевода и понимания неподготовленным читателем произведения Джулиана Барнса («Попугай Флора», «Мир в десяти с половиной главах»). С этой точки зрения весьма характерен и его роман «Англия, Англия» (1998, русский перевод – 2000).

Здесь «Остров Уайт», превращенный тщеславным предпринимателем в развлекательный туристический центр на манер Голливуда, – это и есть симулякр, заменитель реальности. По замыслу автора, он несет в себе все исторические признаки английскости,

¹ Ackroyd P. London: The Biography. – L., 2000. – P. 1.

но, по сути, это – жалкое подобие Англии, где все фальшиво, рассчитано на самого примитивного обывателя.

Воспоминания в постмодернистском романе – это тоже игра, и ей можно доверять лишь частично. В романе Дж. Барнса героиня Марта Кокрейн сравнивает детские воспоминания со снами, «которые остаются с тобой после пробуждения»; но эти «воспоминания, разумеется, не только гаснущий отблеск чувств, вызванных забытыми событиями»¹. В этом романе игра с читателем происходит на нескольких уровнях.

Первый уровень – это биографический очерк о взрослении детского сознания, уязвленного разводом родителей. В школе Марта – именно обобщенный образ современного подростка, погруженного в свой мир реальностей и фантазий и страстно желающего поступать по-взрослому. Марта задумала отомстить подруге и разрушила ее первую любовь. Игра во взрослых сопровождается саморефлексией. Но частная жизнь здесь выступает формулой общественного бытия. Недоверие определяет суть существования: «Если воспоминание – не вещь, но воспоминание о воспоминании... череда отражающихся друг в друге зеркал, тогда рассказ твоего мозга о том, что, по его утверждению, когда-то имело место, будет окрашен всем произошедшим за истекший период. Так вспоминает свою историю любая страна; не бывает прошлого как такового, прошлое – это то, на фоне чего современный период может считаться вполне нормальной эпохой. Это верно и для индивидов, хотя в их случае процесс преобразования реальности, очевидно, не столь прямолинеен. Между человеком внутренним и человеком внешним всегда затесывается посредник – отдел продаж и маркетинга, ведомство пропаганды»².

Вместе с тем именно детские и отроческие воспоминания Марты, ее неожиданная встреча с отцом спустя много лет развертываются на фоне реальной английской жизни, текущей по давно известным правилам. Цельность страны символически передается детской игрой в пазл, когда ребенок складывает все графства Англии в единое целое. Подсознательно Марта разбрасывает эти карточки и засовывает под сиденья в автобусе – тоже не простое событие: оно

¹ Барнс Дж. Англия, Англия. – М., 2000. – С. 11.

² Там же. – С. 12.

связано с движением. Движение автобуса и движение истории совмещаются в сознании школьницы; на автобусе она ездит в школу приобретать знания и становится взрослой. Страна в это время тоже движется по своим, правда, довольно традиционным путям.

Игра с читателем происходит и на уровне структуры. При этом содержательный элемент органично связан с саморефлексией и погружением в размышления о судьбе Англии. Созданное на острове Уайт современное туристическое предприятие не только симулякр, но и представление о стране, имеющей многовековую историю и не желающей расстаться с некоторыми чертами своей английскости. Вот почему циничный Джек Питнем решил собрать вместе все вышедшие из моды монархические принципы, традиции и показать миру, как нужно побеждать время. Один из сотрудников архитектурной фирмы Джерри Бэтсон, названный Мартой «банальным аферистом», не верил в бездумный культ предков и считал себя патриотом. Именно ему принадлежит оригинальная теория сравнения прекрасной страны Британии с Философией. Вначале философия включала все возможные области знаний, которые с течением времени отпочковались от нее, но постепенно и Британия теряла части своих имперских владений.

Диалоги героев в романе Дж. Барнса напоминают поединок. Это обмен выстрелами по очень точно обозначенной цели. И глава фирмы, и его сотрудник смотрят на утрату Англией доминирующего положения в мире философски бесстрастно: «Взглянем на вещи прямо. Дни, когда достаточно было послать фрегат или просто пару солдатиков в красных мундирах, давно миновали. Наша армия самая лучшая – это не требует доказательств, но нынче мы ее сдаем напрокат для мелких войн, организованных другими странами. Из хит-парада мы вылетели. Почему у некоторых это никак не уложится в голове, а? Прядильные машины сданы в музей, нефть иссякает. У других народов себестоимость товаров дешевле. Наши друзья в Сити все еще куют деньги, и пищу мы сами себе выращиваем; мы – мелкая фабричка с подсобным хозяйством. Иногда мы вырываемся в авангард, иногда плетемся в хвосте. Но одной вещи у нас не отнимешь, вещи, которой нет больше ни у кого; это накопленное время»¹.

¹ Барнс Дж. Англия, Англия. – С. 54.

Оказывается, что при всем цинизме в отношении к уходящей старой, доброй Англии у современных оппонентов остается одно веское доказательство ее неисчерпаемости: «Англия – великая и древняя нация. У нее великое прошлое. Ее великая мудрость накапливалась веками. Ее социально-культурные исторические реалии – а их легион, тьма! – штучный, ходкий товар. В особенности при нынешнем общественном климате. Шекспир, королева Виктория, индустриальная революция, садоводство и прочее в том же роде. Позвольте слоган – авторское право закрепляю за собой: “Вы движетесь – а мы уже пришли”. Это не самоутешение, это сила нашей позиции, наша слава, имидж нашего продукта. Пальма первенства – вновь у нас. Мы продадим наше прошлое другим странам в качестве их будущего!»¹.

С каждым героем Дж. Барнс связывает определенную атмосферу, в которой он существует, ощущает себя, и язык, на котором он думает, размышляет о жизни. Джек Питмен – продукт общества потребления; он окружен симулякрами разных уровней. Пешая прогулка – небрежный кивок в сторону любителей романтических прогулок и одновременно довольно резкие наблюдения за поведением современных туристов, одетых в одежду ядовитых, как отходы, расцветок. В потоке сознания Питмена соседствуют высокие и низкие мысли – он вспоминает гениального Бетховена и тут же гордится собственным именем, данным ему журналистами: «гений», но этот гений – другого рода, другой среды. Естественное и духовное превратилось в бездуховное и пошлое. Язык, на котором мыслит герой, тоже современно-потребительский: «Мимо пролетела сойка, рекламируя модные в этом сезоне цвета автомобилей. Березовый перелесок пылал как антикоррозийная краска»², – таковы ощущения человека, утратившего все связи с природой и продолжающего существовать в мире привычных консьюмерских фантазий.

Даже в одежде чувствуется мозаичность стилей и национальных вкусов. Один французский интеллектуал, выплывающий из глубин подсознания Марты, погруженной в сексуальные воспоминания, напоминает не живого человека, а манекена, на который навесили слишком большой для него пиджак из английского твида, голубую рубашку из американского хлопка, итальянский цветисто-

¹ Барнс Дж. Англия, Англия. – С. 55.

² Там же. – С. 61.

строгий галстук, интернациональные угольно-черные чистощерстяные брюки и французские туфли-мокасины.

Сатирический тон пронизывает повествовательную структуру романа, вторгаясь и в сферу частных мыслей, в сознание, свойственное обществу потребления. Символической фигурой, его воплощающей, является здесь Джек Питмен. Именно ему принадлежит дерзкий проект создать на острове Уайт туристический и развлекательный комплекс. Психология этого джентльмена определяется формулой: «...в наши дни мы предпочитаем копию подлиннику. Репродукцию произведения искусства мы предпочитаем самому этому произведению... идеальный звук и уединение компакт-диска – симфоническому концерту в обществе тысячи больных ОРЗ, книгу на аудиокассете – книге на коленях». Действительно, все, что когда-то переживалось непосредственно, теперь стало лишь «репрезентацией»¹.

В романе есть не только собственно английские аллюзии, но и русские, как, например, лозунг «Все для фронта, все для победы». Диалог Марты и Поля, прозванного Мыслеловом, происходит в оригинальном регистре: Марта настороженно слушает Пола, которому поручено наблюдать за ней, а потому невольно возникает символика и детали советской действительности – стукачи КГБ, эпоха репрессий Сталина, партийные задания по культуре и т.п.

Важны игровой план – мысли Марты, которая ведет «свою игру» с сотрудниками «Проекта» Питмена, пытаясь скрыть собственную позицию и оценку происходящего. «Проект» построен на 50 позициях английскости, которые объединяют все особенности национального быта, традиций, литературы и культуры, и эти компоненты включены в развлекательную программу острова, где создан своеобразный Голливуд, с игрой актеров, специально нанятых для исполнения ролей исторических персонажей.

В книге три части – «Англия», «Англия» и «Ингленд», но, по моему, было бы удачнее и последнюю часть назвать «Англия». Героиня возвращается в провинцию, где живет полной естественной жизнью без кричащих красок искусственного мира и симулякра английскости. Под ногами Марты зашуршал кролик, уверенный в своей территориальной власти. Естественное пробилось и вытес-

¹ Барнс Дж. Англия, Англия. – С. 74, 75.

нило искусственное. Копия уступила место подлиннику. Неслучайно в начале и в конце книги встают память и образы детства, основанные на противопоставлении подлинного и неподлинного. Именно дети чутко ощущают, что по-настоящему, а что понарошку. Затерявшееся или нарочно спрятанное девочкой Мартой графство обрело реальность в провинции, куда она приехала на постоянное жительство, распроставшись с иллюзией и неправдой симулякра английскости – великого «Проекта» Джека Питмена.

Игра с читателем – один из любимейших приемов современного романиста; игра может и резко отделять один национальный вариант постмодернизма от другого. В английском романе она нашла особенно благоприятную почву, поскольку театральность и лицедейство весьма показательны для английской ментальности, как и тонкая ирония, острая сатира.

К истории культуры обращаются писатели, литературоведы, культурологи. Пассивное противостояние, а также и сопротивление глобализации дают о себе знать в проблематике романов А. Байатт и Д. Уинтерсон, Р. Тремейн и А. Картер, Дж. Барнса и Г. Свифта. История может быть соотнесена с одной или многими нациями, и тогда понятна «История мира в десяти с половиной главах» Барнса, которая подлежит рассмотрению и в постмодернистском ключе, но и в чисто национальном, опираясь на традиции британской культуры.

История может касаться одного человека, одного края, одной деревни, одной семьи, и тогда становятся понятны романы Г. Свифта, как бы поглощающие мировую историю сугубо индивидуальной семейной судьбой. Грэм Свифт – блестящий писатель, склонный к широкому морально-философским обобщениям и тонкому психологическому анализу. Он стал известен читателю своим романом «Амстердам», воссоздающим рефлектирующее сознание двух интеллигентов – издателя и композитора.

Возвращение к истории в романе о современной жизни – один из факторов, провоцирующих диалог внутри культуры и один из аспектов интертекстуальности, не очевидной, но глубоко скрытой в тексте. Так происходит, например, в романе Г. Свифта «Последние распоряжения» (1996). Это необычный роман, в заглавии которого заложен двойной смысл: последний заказ, сделанный в пабах накануне закрытия, и завещание Джека Доддса, который просил своих друзей развеять его прах в море. Четверо его друзей (Вик, Ленни,

Винсент и Рэй) приезжают в Лондон и приступают к выполнению своей миссии. Их путешествие становится своеобразным экскурсом в коллективное и индивидуальное прошлое. Пункты их маршрута пролегают через известные и хорошо знакомые каждому англичанину места: Старая Кентская дорога, Грейвсенд, Блэкхит, Чэтем, Кентерберри. Мотив путешествия характерен для английской литературы и проходит через всю ее историю. Невольно возникают в памяти страницы «Сентиментального путешествия» Л. Стерна и создается определенная атмосфера географического и исторического путешествия, объединенных интеллектуальными резервами памяти. Прошлое оказывается значимым для каждого из них, но по-разному. Эдвард Плантагенет, Черный Принц, сын Эдуарда III, английский командующий в «столетней войне», битвы при Кресси и Пуатье – реакция каждого из персонажей на эти имена и факты различна. Рэй, например, способен ощущать запах камня, пространства и прошлого: «Огромные колонны устремлены ввысь и раскачиваются, как будто утратили весь свой вес, и камня вовсе нет. Они похожи на крылья, которые взмахивают то там, то здесь, и я знаю, что вы, должно быть, удивитесь и почувствуете себя унесенными на этих крыльях. А я стою, смотрю во все глаза, всматриваюсь, но не могу видеть этого, я не могу этого понять. Другой мир»¹.

Прошлое разводит героев в разных направлениях, но они объединены «последним поручением», имеющим отношение к смерти. Вплетая различные потоки сознания, человеческие голоса в грустный и отчаянный хор, писатель создает картину меняющейся Англии, с ее богатой историей и потому бессмертной жизнью. Проходящие ритмы каждодневной речи и потоки сознания персонажей сливаются в воспоминаниях и отражают перемены в сознании героев во время их совместного путешествия. Последние слова проговариваются ими и автором, но они представлены в субъективной манере: «Прощай, Джек, – говорю я. – Небо и море, и ветер смешались в одно целое, но если бы и не смешались, я видел бы то же самое из-за пелены, которая застит мне глаза. Лица Вика и Винса кажутся белыми пятнами, но лицо Ленни похоже на маяк, а вдалеке видны огни Маргейта. Можно стоять в конце Маргейтского пирса и смотреть прямоком на Страну Грез. Потом я бросаю последнюю горсть, и

¹ Свифт Г. Последние распоряжения. – М., 1998. – С. 206.

чайки опять возвращаются проверить, и я опрокидываю банку и трясу ее, как будто собираюсь и банку отправить в море, послание в бутылке, Джек Артур Доддс, спасите наши души, и прах, который я нес у своей груди, который был Джеком, еще совсем недавно одним из нас, уносит ветер, подхватывает и уносит, и прах становится ветром и ветер становится Джеком, из которого сделаны все мы»¹.

Приведенные примеры показывают, насколько английская литература верна большой традиции и истории, которые могут быть интерпретированы и через индивидуальный, и через коллективный опыт. Диалог между настоящим и прошлым внутри одной культуры передается множеством голосов, но опять-таки через индивидуальное сознание. Это стимулирует дальнейшую коммуникацию, создает условия для понимания.

Попытка выявить связь между распадающимися настоящим и прошлым остается очень важной темой для британских романистов. Прошлое встает перед современным писателем как скрытый текст, который можно употреблять много раз для объяснения настоящего.

Среди современных английских писателей-постмодернистов есть немало женщин – Д. Уинтерсон, Р. Тремейн, А. Картер, А. Байатт. Последняя (сестра известной писательницы Маргарет Дрэбл) особенно активно сопоставляет викторианство и современность. «Ангелы и насекомые» – философский роман идей, роман-дискуссия. Писательница дерзко ставит вопрос о месте человека в мире – где-то между ангелами и насекомыми. Эта притча довольно прихотлива по структуре, со вставными новеллами и с таинственным характером в духе Сары Вудраф.

Роман А. Байатт до начала событий повествует о море, о потерпевшем кораблекрушение ученом-энтомологе Уильяме Адамсоне, который, вступив на сушу, попадает в прекрасный мир сказки – на бал в поместье Алабастров. Три дочери лорда – Энид, Ровена и Евгения – тоже прекрасные сказочные принцессы, ожидающие своего счастья. Мир реальный представлен великолепным описанием одежд и внешности героинь, общей праздничной атмосферы. В сознании героя запечатлены и другие картины, связанные с его пребыванием в Южной Америке. Но что во всем этом истинно, а что ложно – придется разбираться не только герою, но и читателю.

¹ Свифт Г. Последние распоряжения. – С. 319.

Роман имеет несколько тональностей и ритмов. Один из них – ученые диспуты Адамсона и лорда Алабастера о Природе, о Дарвине и дарвинистах. Другой мир – фантазии и мечты; он связан с волшебным замком, в котором развивается романтическая любовь ученого и Евгении. Третий повествовательный пласт соотнесен с таинственной Мэтти Кромптон, девушкой, которая поистине является «прекрасной незнакомкой» и единомышленницей Адамсона. Именно она вместе с ним покидает дом Алабастеров и Евгению, которая была не сказочной принцессой, а настоящей преступницей, околдовавшей Адамсона и состоявшей в кровосмесительной связи с братом. Мэтти же оказывается и настоящим ученым, и прекрасным человеком, творческим и добрым.

История муравьиного города, рассказ о разделении труда в нем временами напоминают человеческое сообщество, однако порядок и строгая дисциплина, труд и обязанности каждого члена заставляют делать выводы далеко не в пользу человека. Миры и литературные поля меняются: мир Алабастеров – мертвый и отвратительный, он наполнен пороком и лицемерием. Мир насекомых и Природы привлекателен, он заключает в себе истину. Адамсон выбирает мир Природы. Новый строй чувств открывается перед ним и Мэтти – Матильдой Кромптон, когда, отплывая на борту корабля, они ощущают необыкновенное чувство свободы и бесконечности счастья. Мир насекомых расширяется до Вселенной.

В другом романе А. Байатт – «Супружеский ангел» – мы видим иную среду. Это – история жизни Альфреда Теннисона (1809–1892) и его рано ушедшего друга-поэта, вплетенная в сведенборгианскую систему представлений о живых и мертвых, о бессмертии души. Здесь спиритические сеансы стимулируют культурную память и вызывают наваждение, игру воображения. А. Байатт любит использовать в своих произведениях ушедшие в историю времена; ее интересует XIX в., и она по-разному его воссоздает.

В Англии, как и в других странах, постмодернизм столкнулся с опасностью распространения посредственности через общество потребления, массмедиа и вкусы некоторых слоев молодежи. Обратившись к богатому прошлому – к истории индивида, к истории нации и языка, английские писатели напоминают о том, что универсализму завезенных из-за океана стандартов противостоит серьезная национальная альтернатива. С точки зрения эксперимента,

английский постмодернистский роман, по сравнению со своими предшественниками, открыл новые темы и образы, но сильно разбавил их привычными и традиционными, противопоставив прошлое культуры и культурную память эпохе упрощения. Большие ожидания, может быть, остались на рубеже XX–XXI вв., но, по всей видимости, как художественное явление постмодернизм исчерпал свои ресурсы быть доминирующим на авансцене современности. Указав на непреходящее значение традиционных ценностей, он сыграл позитивную роль в создании общественного мнения. И в этом его немалая заслуга. Напоминание о бесконечности, бездонности культурной памяти, отразившееся в литературе, препятствует и вторжению тенденций глобализации. И может быть, все это послужит барьером на пути распространения более чем усредненных образцов массовой культуры?

Как дальше будут развиваться события в культуре «пост», покажет время, которое вместе с английским постмодернистским романом утвердило тезис о значимости культурной памяти, диалога с историей через текст и контекст.

Пестрая мозаика постмодернистской прозы в Англии обусловлена также особенностями английского характера, склонного к меланхолии, воображению и «скрытой ностальгии». Не случайно в книге «Альбион: Истоки английского воображения» (2002) П. Экройд представляет на суд читателей биографию языка, как явления, наиболее полно отражающего стиль мышления, особенности мировидения. Автор будто пытается убедить современного читателя в том, что мы находимся на пороге новых открытий в литературе и культуре, что нам необходимо оценить уже состоявшееся и на какое-то время остановиться, чтобы поразмыслить над вопросом, а не прошел ли период больших ожиданий постмодернизма, насколько велики и перспективны его открытия для будущей культуры?