

“THE SENSE OF AN ENDING”: ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ-ПОСТМОДЕРНИЗМА. ПОДСТУПЫ К ПРОЧТЕНИЮ ЭСТЕТИКИ И ПОЭТИКИ

Наталья ВЕЛИГИНА, Алексей ЛЕВЧЕНКО

Днепропетровский национальный университет
имени Олеса Гончара

Пропонована стаття – спроба проблематизувати саму можливість виокремлення літератури нової доби; її можливих історико-літературних параметрів з огляду на деякі принципово нові риси естетики, поетики, семантики, що вирізняються в зарубіжній прозі останніх десятиліть. Автори намагатимуться вказати на естетичні парадокси вибраних творів І. Мак'юена (“The Cement Garden”, “Homemade”) М. Каннінгема (“A Home at the End of the World”, “Specimen Days”), Дж. Барнса (“The Sense of an Ending”), розглянутих у контексті літератури та мистецтва після-постмодернізму.

Ключові слова: постмодернізм, пост-постмодернізм, естетика, поетика, англомовна проза, І. Мак'юен, М. Каннінгем, нова чутливість.

Предлагаемая статья – попытка проблематизировать самую возможность определения литературы новой эпохи; её возможных историко-литературных параметров, которые бы учитывали те принципиально новые черты эстетики, поэтики и семантики, которые складываются в зарубежной прозе последних десятилетий. Авторы пытаются указать на эстетические парадоксы избранных текстов И. Макьюэна (“The Cement Garden”, “Homemade”), М. Каннингема (“A Home at the End of the World”, “Specimen Days”), Дж. Барнса (“The Sense of an Ending”), увиденные в контексте литературы и искусства времени после-постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернизм, пост-постмодернизм, эстетика, поэтика, англоязычная проза, И. Макьюэн, М. Каннингем, новая чувствительность.

The paper is an attempt of reassessment of the present stage of literary history, i.e. literature after postmodernism. The authors argue that the works of different modern writers (*The Cement Garden*, *Homemade* by I. MacEwan, *A Home at the End of the World*, *Specimen Days* by M. Cunningham, *The Sense of an Ending* by

J. Barnes) feature the aesthetic paradoxes of the “new literature”; the observations might help form the modes of the new poetics and aesthetics.

Key words: postmodernism, post-postmodernism, aesthetics, poetics, prose, I. MacEwan, M. Cunningham, new sensibility.

Предлагаемая статья — попытка отвлеченного обобщения разрозненных практических впечатлений, наблюдений, сложившихся в нашей педагогической практике (чтение регулярного курса, предмет которого — новые тенденции в современной западноевропейской литературе, собственно, литературе Англии и США). Тексты, которые обсуждались, требовали комментариев самых разных, но прежде всего, самого простого историко-литературного обоснования: почему именно эти авторы и эти тексты? какие собственно новые тенденции они выражают. Речь идет об авторах, уже ставших классиками и определяющими литературный процесс (А. Байетт, П. Акرويد, И. Макьюэн, Дж. Барнс, Т. Пинчон, Д. Коуплэнд); известных и получивших официальное признание, но “не определенных” историко-литературно (К. Исигуро, М. Каннингем, Дж. С. Фойер); и “новых-новых”. Общий ответ — мы говорим о постмодернизме и о том, что будет после, — практически (не на уровне теоретических построений) не работает. Не отсюда ли опыт современного литературоведения (и зарубежного, и отечественного): бесчисленные попытки найти общее готовое слово, объясняющее и вмещающее всю современную литературную практику (метапроза, метамодернизм, новый скептицизм, новая историография, новый историзм, транссентиментализм, постиндустриализм и многое другое) — попыток безусловно нужных, необходимых как единственно доступный науке способ говорить о своем предмете. Не работает (снова подчеркиваем, это только наш опыт чисто практического разговора, разбора: о чем этот текст? что в нем нового? что замечательного?) “вписывание” этих авторов (возможно, их выбор не безусловный, тем более) в историко-литературную линию, протяженностью от начала постмодернизма до сегодняшнего дня. Ведь очевидно, что современный читатель или исследователь не затрудняется, сопоставляя “Мага” (1977), “Башню из черного дерева” (1974) и “Море, море” Мердок (1978) в едином историко-литературном моменте (даже/тем более считая Фаулза постмодернистом, а Мердок “реалисткой”). И тем очевиднее, из нашего времени, и прежде всего

читательски, как непохож на них “Цементный сад” Макьюэна (1978), и как противятся объединению под одним знаменателем “Женщина французского лейтенанта” Фаулза, “Possession” Байетт, “Попугай Флобера” и “Артур и Джордж” Барнса (за скобками очевидное: история литературы существует, постмодернизм неоднороден и прочее). Сталкиваешься с тем, что с готовым, наработанным и описанным в словарях, постмодернистским инструментарием невозможно честно, читательски, понять или объяснить романы Макьюэна “Искупление” (2001), “Закон о детях” (2014), “На берегу” (2007), “Never Let Me Go” Исигуро (2005) (и, отталкиваясь от этого романа, многое в дебютном “Остатке дня”), “Уровни жизни” Барнса (2013) и даже «записной» постмодернистский роман Каннингема “Дом в конце света” (1990). (Кажется, то же и в кинематографе: фильмы К. Оноре, Ф. Озона, последние работы Д. Аркана, Альмодовара, К. Долана, скандинавское кино).

Нужны слова не из словаря постмодернизма (они собственно и возникают в текстах): “надежда”, “утешение”, “искупление” — точнее сказанные и прочитанные с отчетливо иной интонацией.

И все (безусловно нужные) предпринимаемые способы объяснения всего одним пусть и очень емким понятием (квази-, мета-, нео-...) лишь подтверждение очевидного: наступившей новой эпохи не объясняемой законами предыдущей, живущей по своим, еще не оформленным законам и требующей нового исследовательского языка. (и здесь еще раз нужно сказать, что наш доклад — это только попытка сформулировать вопросы; не ответы на них и тем более не предложения новых объясняющие схем — для этого не достаточно ни накопленного материала и наблюдений, ни нашего формата).

Одна из отправных точек разговора известная работа И. Хассана (2003) “Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetics of Trust” (включенная в показательный сборник “Beyond Postmodernism: Reassessments in Theory, Literature and Culture” (2003) [12]. В украинском литературоведении ее актуализировала Т. Н. Денисова в своей статье (2007), посвященной роману Дж. С. Фоера “Все освещено” (2002). В ней есть две опорные точки: 1) кризис постмодернизма — уточним, для Хассана здесь кризис это переход, а не конец или исчерпанность (со всем учетом дискуссий о различении постмодернизма и постмодерности; в том же томе этому посвящена статья Петера Зимы) — и настойчи-

вый призыв смотреть на то, что за его пределами. Очевидная и важная деталь: Хассан говорит не как большинство “after postmodernism”, но “beyond”, что, кажется, в большей степени отменяет его тотальность; с другой стороны видимо указывает на позицию говорящего — изнутри постмодернизма, не извне и не оглядываясь на него. 2) вне постмодернизма Хассан видит насущно необходимое новому времени, которое вот-вот наступит: *truth, respect, trust, spirit (uncapitalized), reciprocity, empathy*. И снова в итоге после подробных объяснений: *trust, empathy, Love*. Между этими утверждениями новой этики и следующей за ней новой эстетики (эстетика доверия, доверительный (fiduciary, т.е. доверенность, построенная на ответственности) реализм) Хассан насколько можно подробно уточняет смысл сказанных им заново “простых истин” так, что становится невозможным увидеть в них ни “коммуникативного позитива”, ни “оптимистического прогноза”, ни “старых гуманитарных неизменных для человечества ценностей”. В каком-то, может быть абсолютно противоположенном друг другу понимании одного, он говорит о том же человеке после-постмодернизма, в котором, по словам О. А. Седаковой, “о старом человеке не напомним ничто” (“No soul more. При условии отсутствия души. Постмодернистский образ человека” — ее доклад, Феррара, 1999) [9]. Хассановский человек, вышедший за рамки постмодернизма, — это опыт *self-dispossession, self-emptying, Nothingness*, после которого дары новой этики обретают всю свою невыносимую тяжесть и полноту. “*Дает ли любовь отсрочку? – Нет*” — вот острое романа Исигуро “Never Let Me Go” и одновременно абсолютная апология любви в тексте, в самом названии которого мольба соединяется с императивом.

Работа И. Хассана была опубликована 14 лет назад, и значимость ее, с позиции сегодняшнего дня, очевидно бóльшая — если принять, что-то, о чем говорил ученый, случилось, и мы живем в мире после-постмодернизма. В заглавии нашего доклада “The Sense of an Ending”, что очевидно, отсылка не только к роману Дж. Барнса (2011), но и к работе Ф. Кэрмоуда (1966), одна из идей которой — смылосозидающая интенция, которой обладает конечная временная перспектива; конец истории создающий историю, единственно способный наполнить ее смыслом. (О. А. Седакова писала, что на постмодернистском конгрессе в Ферраре все, и яростные критики, и отцы-основатели, говорили о необходимости

найти и назвать новое, но так или иначе это новое сводилось к ревизии старого или существующего с оглядкой на старое [9]). Если исходной точкой отсчета будет настоящее сейчас – вне постмодернизма, и вне разговоров от усталости от него, от постмодернистского недоверия и чувствительности – тогда необходимость всеобъемлющего историко-литературного генерального обобщения станет возможно менее обязательной, а в текстах многих авторов это позволит увидеть не столько отклонение от «канона» (“Уровни жизни” Барнса, 2013), неудачи (романы Каннингема, например “Начинается ночь”, 2010, или “Снежная королева”, 2014), «выписывание» (Макьюэн, Исигуро), а зарождение нового и осязаемого сейчас.

Одно из свойств этого нового этапа, осязаемое прежде всего на уровне языка, поэтики — странное сочетание бережности и полноты (и высказывания как интенции, и готового слова и образа). В силу разных причин: нехватки времени, формата (отсюда традиционное для новаторского, поискового периода устремление к малым жанровым формам, помноженное на то, что предлагают современные технологии коммуникации) и невозможности “по-старому” большого жеста, высказывания (любой неискренний пафос снимется опытом постмодернизма, а “серьезные вещи”, как пишет О. А. Седакова, навсегда “пригвоздили к их времени”). Одна из самых объясняющее точных иллюстраций такой бережности и полноты – работа В. Кругликова (р. 1960, искусствовед, концептуалист; Киту, Тер-Оганяном, галерея Гельмана) “Я не Фонтана” (среди прочего – это сказано так, что абсолютно исключает пошлое именно в этом случае “вместо времени разброса камней приходит пора их собирать”; и это точная иллюстрация к статье Хассана, который цитирует В. Вулф (“О современной прозе”): “*nothing, no ‘method’, no experiment, even the wildest, — is forbidden, but only falsity and pretense*”) [12, p. 200].

Бережность и полнота (в бережности – и бережливость, и боязнь разрушить хрупкое?) отражается и в мотивике, в самой структуре художественного текста; дело не только в краткости текста в привычном формате в смысле (большая повесть или маленький роман? – частый вопрос в англоязычной литературе всего XX века) или его плотности (образной, лексической, синтаксической). Читатель получает ровно столько, сколько нужно, чтобы сказать: все предельно ясно; ясно сюжетно, на уровне

показа и сообщения. И одновременно читателю сообщается большее — опыт, полнота внутренней жизни героя. Так, женщина-судья в “Законе о детях” Макьюэна, решая судьбу несовершеннолетних детей: кому из сиамских близнецов позволить жить? на чьей стороне “право ребенка” в семье, разрушающейся из-за религиозных противоречий — ни на секунду не переставая по-настоящему решать эти моральные дилеммы и быть собой (судьей Высокого Лондонского суда) — решает свою жизненную драму: разрыв многолетних отношений с мужем. И толкование “закона о детях” — есть и решение своей судьбы (и нельзя сказать, как хотелось бы привычно: решение настоящей судьбы). Внутренний опыт явлен и читательски ощутил, но как? Перед нами “полный человек”. Это не “полые люди” Беккетта, и не поэтика Хемингуэя: обязательного подтекста нет (без которого “Кошка под дождем” может быть пересказана в нескольких предложениях). Героиня не объяснена традиционно “психологически” (тем резче, до неприятного, возможно, вдруг врываются в текст единичные просветы: *“Потом посмотрела на Джека. Он стоял поодаль, расставив ноги, скрестив руки, и его все еще красивое и обычно добродушное лицо застыло от гнева. Из растянутого ворота рубашки выбивался клочок седых волос. Ей случилось видеть, как он взбадривает его расческой. Внезапное осознание, что жизнь полна таких мелочей, ничтожных проявлений человеческой слабости, обрушилась на нее, и она отвела взгляд”* [14, р. 154]. Так, в романе Каннинггема “Снежная королева” описаны несколько минут в бутике, который держат герои; нам сказано: случайная девушка покупает ювелирное украшение для свадьбы, мы знаем, как она одета, и что она красива, и что здесь — уже предвестник печали будущего. Обо всем этом в нескольких точных словах; и одновременно, за этими скупыми словами, — возникает вся непроговоренная и необъясненная специально (ни рассказчиком, ни героями) трагедия: жизнь умирающей от рака “вечной невесты” Бет, тяжелая связанность с ней и друг с другом двух братьев. С большей или меньшей степенью действия это черта существует и в других текстах. Этот ощутимо новый принцип поэтики (не названном и не объясненном) на материале малой прозы прослеживался в работах наших исследователей: *“Подобный ... текст должен обладать способностью центробежно расширяться, наращивая смыслы, экономно, на малом пространстве связывать воедино временные и культурные пла-*

сты, кроме того, быть открыто эмоциональным” [2, с. 260]. Сказанное казалось бы вскользь, или “по делу”, четко отмеренная информация, при определенном условии обеспечивает необходимый эмоциональный всплеск как прорыв к пониманию целого — при том что все и так уже буквально сказано.

“При определенном условии” — еще одна неназванная черта новой прозы. Это то, что сближает новую литературу и современную поэзию (дело не в том, что литература постпостмодернизма — это постмодернизм, в который вернулся субъект, о чем также подробно говорится в сборнике работ 2003 г., по крайней мере не только в этом). Речь идет, как кажется, о том свойстве современной поэзии, которое названо в статье Г. Дашевского “Как читать современную поэзию” (2012, OpenSpace): *“Нам всем это знакомо по критическим моментам жизни: когда мы ждем ответа на жизненно важный вопрос от врача или от любимого существа, то мы во всем видим знаки: да или нет. Чем мы напряжённее об этом думаем, тем больше видим подсказок, а для человека равнодушного ответом будет только собственно письмо от самого врача. Так вот, современная поэзия рассчитана на людей с массой разных, заранее не условленных между автором и читателем жгучих вопросов”* [4]. Отсюда можно сделать несколько казалось бы взаимоисключающих выводов. Такая литература, как поэзия, может действовать на читателя, а может — нет: и это уже не обязательная включенность читателя (со-творчество, без которого нет текста и смысла: от сознательной установки на работу и сложность модернистов до релятивизма постмодернизма) Необходимо условие: *“новое доверие”*, как говорит И. Хассан, *“укол понимания”* — Г. Дашевский. Но и другое: современная поэзия находится, как говорит Дашевский, вне *“романтического уговора”*, а значит слово обретает в нем полноту высказывания помимо обязательной наполненности конкретным человеческим опытом (слова, пишет О. А. Седакова, наполняются *“своим”* значением). В некоторых текстах современной прозы слово, образ приобретает это свойство поэтического: они не герметичны, и ждет понимания (trust) — и в то же время уже существуют (truth). Тем отчетливей проступает смысл стихотворения Воллеса Стивенса, открывающего лучший роман М. Каннингема «Дом в конце света»: *“The Poem That Took Place of a Mountain”* (1954, сборник *“The Rock”*) (*“Поэма, ставшая домом”*, в русском переводе В. Брита-

нишского): каждое слово нашло свое место, наполнилось своей полнотой — так, что может вместить в себя и человека “*where he would be complete in an unexplained completion*”, где будет дан ответ “*The exact rock where his inexactnesses / Would discover, at last, the view toward which they had edged*”, но это не “легкий дар” и “счастье”; этот желанный дом “*unique and soitary home*” — его опыт (жизнь/работа/творчество) “*word for word*”. В каком-то смысле литература после постмодернизма, как и современная поэзия, поэтологически существуют в измерении, заданном известным призывом А. Маклиша “*A poet should not mean / but be*” (стихотворение “*Ars Poetica*”, 1926). В работе “Поэтика “Серебряного века” (вступ. статья к “Русская поэзия “серебряного века”, 1890–1917, 1993) М. Л. Гаспаров, со свойственной ему рациональностью объясняет новое в поэтике модернизма: “*просто дело было в том, что добавок к шести тропам традиционной риторической теории поэтическая практика избрела седьмой, до сих пор не получивший бесспорного названия и определения*”. К шести традиционным тропам “*новое время добавило, так сказать, антиэмфазу — расширение значения, размывание его*” [3]. Слово обязательно должно было значить больше, чем оно есть. Современная литература, прежде всего опережающая поэзия, но и сегодняшняя новая проза, кажется, добавляют восьмой, который предстоит назвать. Слово, обладающее полнотой высказывания и остающееся малым, бережным, жестом — вот, кажется, один из поэтологических парадоксов современной литературы эпохи после-постмодернизма.

Итак, зыбкое ощущение рождения некоего нового художественного языка, призванного отразить современность, сменилось осознанием смены парадигмы. Не определены термины, по-прежнему не ясно, каков он, роман 21 века, однако новые тексты ясно выделяются на фоне уже привычного постмодернистского канона. Не раз озвучена мысль, что подлинное ощущение нового века приходит не в первый его год, и даже не в первое десятилетие; в том, что это правда мы получили шанс убедиться эмпирически. На примере романа Изна Макьюэна можно выделить некоторые черты литературы конца 20 века, предопределившие развитие новых тенденций в современной прозе, ее постепенный выход из постмодернистского канона в его теперь уже классическом понимании. Творчество Макьюэна широко изучено зарубежными исследователями, в целом охвачено и в ряде российских работ, посвященных современно-

му англійському роману (О. Джумайло, А. Борисенко) [6; 1]. При цьому в нашому літературознавстві глибокого монографічного дослідження по-прежнему нет.

Хотим выделить одну общую для всех его произведений черту — способ письма, позволяющий осуществиться особому иносказанию: наряду с предельно последовательным и подробным изложением не слишком разветвленного и замысловатого сюжета, ясно выделяется метафорический план и главная идея произведения. Сам способ письма безошибочно вручает читателю ключ к смыслу романа, что нетипично для постмодернистской литературы. Конечно, это обманчивая, продуманная и выверенная простота; само это качество может служить примером обновления художественной прозы. Так, в небольшом по объему романе “На берегу” (*On Chesil Beach*, 2007) показана первая брачная ночь молодой невинной пары из 60-х: неведение, юность, чистота, разница в восприятии физической близости, и, как результат — единственный в их жизни трогательный и неудачный опыт интимной близости. Затем — попытка объясниться, выявившая абсолютную невозможность обсуждения, отсутствие самого способа коммуникации. Слова, произносимые героями, не отражают ни кинематографически точно описанное событие, ни мастерски прорисованные характеры героев, но здесь не просто напрашиваются очевидные витгенштейновские постулаты о несовершенстве языка. На склоне лет герой абсолютно ясно видит, что ссора была нелепой, что терпение и любовь победили бы неопытность и недоразумения, но и читатель ясно понимает, что в описанных реалиях это было невозможно, что не существует физического закона, позволяющего перенести это понимание назад в прошлое. Основной и единственный конфликт романа не кажется надуманным — разница героев в социальном плане, разница восприятия жизни, позволяет девушке-скрипачке, воспитанной в либеральной прогрессивной семье и подозревающей в себе полное равнодушие к физической близости, что, как ей кажется, и доказал неудачный опыт, предложить любящему и любимому новоиспеченному мужу встречаться с другими женщинами. Предложение шокирует и отталкивает молодого человека, это психологически объяснимо и неизбежно приводит к разрыву. То есть на небольшом, меньше ста страниц, романном пространстве Макьюэну удалось запечатлеть

портрет поколения на фоне начинающейся сексуальной революции, навсегда изменившей характер общения между полами. В свое время революционной была модернистская проза Д. Г. Лоренса, нашедшая способ говорить о вопросах секса в атмосфере преобладающей пуританской морали. У Макьюэна обратная задача: показать, каким уязвимым оказалось первое поколение уже почти освобожденной в удовлетворении своих желаний молодежи, насколько не готовы оказались многие к этой свободе, каковы результаты этого культурного переворота в целом. Опередила ли Флоренс, невеста, свое время, выходило ли ее необычное предложение за рамки предложенных эпохой свобод — этот вопрос автор оставляет без ответа. Тем самым ему удается в очередной раз запечатлеть драму отчуждения людей, в данном случае — его мгновенность и необратимость на примере удивительно точно отражающем уникальность исторического момента. В романе “Закон о детях” (*The Children Act, 2014*) картина разрушающегося брака описана при помощи подробного изложения реальных судебных разбирательств в области семейного права, которыми по долгу службы занята обманутая жена и она же — авторитетный судья. И в этом ракурсе тяжелые раздумья и поиск юридических уловок в деле о возможности разделения сиамских близнецов против воли их родителей-католиков, необходимость пожертвовать слабейшим, звучат как анализ начавшегося разложения длительных супружеских отношений. В “Претерпеваемой любви” (*Enduring Love, 1997*) в гармоничную жизнь семьи вклинивается “чистая”, “божеская” любовь совершенно случайного знакомого, преследующего мужа, в романе “Дитя во времени” (*The Child in Time, 1987*) — безвозвратно исчезает, возможно, украден, маленький ребенок семейной пары — и в каждом случае Макьюэн скрупулезно анализирует механизм отчуждения, его незаметную, но разрушительную каждодневную работу. Новое здесь — в предельной сжатости и бескомпромиссности конфликта, при том, что многие страницы небольших по объему произведений отведены неожиданно пространным экскурсам в те или иные области знания, не просто связанные с тематикой или интересами героев, но в полном смысле создающие романное пространство и его метафорику. В “На берегу” — рассуждения о классической и современной музыке, в “Законе о детях” — собственно о специфике английского семейного

права, в “Претерпеваемой любви” — психиатрии, в романе “Дитя во времени” — оценке руководств по воспитанию детей и научным теориям времени.

Утвердилась, отчасти заданная самим Макьюэном в интервью, традиция разделять раннюю и современную прозу автора. Разные исследователи с той или иной степенью категоричности констатируют переход прозаика от мрачной готики к изысканному письму. *“Так начинают, — пишет А.Борисенко, — лет в двадцать семь выпускают сборник рассказов, жутковатых, причудливых, циничных. Подрывают основы — дело молодое. Нужно же впустить наконец реальную жизнь в пристойную и чопорную английскую литературу, которая только и умеет, что выписывать детали”* [1, с. 284]. Или такой взгляд: *“Ранние произведения принесли ему “мрачную” славу: избоблюя натурализмом и насильем, они шокировали и пугали. Но через 25 лет он кардинально меняет направление: обращается к традиционному английскому роману”* (А.Медведев) [8, с. 1443]. Это не вполне справедливо с точки зрения художественного качества написанного: уже в ранних работах найден неповторимый и новый почерк и виден зрелый автор, что не отрицает естественной динамики писательского развития. Важно другое: ошупью найденный в конце семидесятых шокирующий язык, похоже, перестает быть шокирующим, не только и не столько в смысле дозревших примет современного мира — душевной черствости и привычки потреблять нуар всех видов. Во-первых, черты гиперреализма, как и все экспериментальные приемы, проходят проверку временем и становятся вариантами нормы. Во-вторых, и это кажется особенно интересным, на первый план выходит и становится ошутимой и очевидной настоящая трагедия хрупкости и непредсказуемости жизни, скрытая под слоем цинизма. Попробуем показать это на примере раннего романа и рассказа Макьюэна, увиденных в некотором отрыве от представленной выше традиции — прежде всего, как прозы, восставшей *“против сентиментальности”* (О. Джумайло), поднимающей вопросы психической нормы и ее границ, дегуманизации, расчеловечивания человека.

Почти четыре десятилетия прошло с момента выхода в свет дебютного романа Иэна Макьюэна “Цементный сад” (*The Cement Garden*, 1978). Его “готический” сюжет по-прежнему шокирует и очаровывает новые поколения читателей и критиков, а неоднозначная проблематика не

только не теряет актуальности, но и, как кажется, еще точнее отражает мироощущение современного человека. Характер рецензий почти не изменился за эти годы: в подавляющем большинстве Макьюэн непременно назван Макабром, обязателен акцент на изображении автором порочного, ужасного, извращенного, грязного, запретного, и лишь после этих неизменных атрибутов — похвалы стилю или признание гипнотизирующего воздействия такой откровенности или новой исповедальности. Это объясняется тем фактом, что постмодернистская чувствительность в том ее истолковании, которое прежде всего подразумевает ощущение непреодолимой хаотичности мира и кризис веры в ранее существовавшие ценности, отразилась в новейшем британском романе именно на уровне этико-эмоциональной сферы, не формальных экспериментов. В конце семидесятых-начале восьмидесятых, когда появлялись и первые скандальные романы например, Мартина Эмиса, в воздухе витало предчувствие большой катастрофы. “Мы жили в постоянном ожидании конца света, и никто не жаловался”, — вспоминает Макьюэн. Воссоздание глубоко личного, уникального и в то же время предельно узнаваемого опыта и как метафоры всеобщей травмы, и как единственного убежища в апокалипсическом мире, привело к появлению особого письма, истинные масштабы которого становятся понятны только сейчас, в период усталости и отхода уже и от постмодернистского понимания кризиса.

Сюжет романа “Цементный сад” и вправду озадачивает. Четверо детей, потеряв сначала отца, затем и мать, не желая быть отправленными в приют, решают скрыть факт смерти матери и похоронить ее прямо в подвале дома, замуравов в растворе цемента. Самостоятельная жизнь, подразумевающая в начале полный хаос в быту, делах и отношениях, постепенно налаживается, однако заканчивается роман инцестом старших и неминуемым разоблачением. Текст, полный неприятных и даже шокирующих подробностей, от описания гор грязной посуды до сцены разглядывания детьми мертвого тела матери, воспринимается на удивление легко, и это требует объяснения. Повествование ведется от лица 15-летнего юноши, спокойно и бесстрастно описывающего период фатальных событий в жизни семьи. Вот первые строки: “*Я не убивал отца, хотя иногда мне кажется, что я имею отношение к его смерти*” [13, р. 3]. Это похоже на какой-то подростковый бунт, и не особенно удивляет современного читателя, привычного к невольным фрейдист-

ским трактовкам подобных высказываний героев. Но уже следующее предложение заставляет вчитаться повнимательней: *“Я рассказываю немного о его смерти просто чтобы объяснить, откуда в нашем распоряжении оказалось столько цемента”* [13, р. 3]. Все дальнейшее повествование — смесь предельной, не свойственной ни дневниковым записям, ни даже традиционному письму от первого лица детализации, местами напоминающей прозу новых романистов и узнаваемой подростковой болтовни одновременно о надоевших родственниках, угрях, пришельцах и эротических фантазиях. Голосов как бы два, вдруг кто-то или что-то диктует прозе замедленный ритм, превращая ее в ряд кинокадров: отгрузка цемента, семейный ужин, переходящий в ссору, а позже — сцена игры “в доктора” старших брата и сестры с младшей с элементами раздевания и удовольствий сексуального характера. И эта сцена стилистически ничем не отличается от сцены с цементом, буквально заставляя воспринимать себя в этом ряду, в порядке вещей. Г. Дашевский точно характеризует макьюэновскую манеру письма и, главное, связывает этот способ писания с потребностями времени, требующего текст *“с той протокольной шокирующих деталей, четкостью, скоростью, жесткостью, какие мы привыкли — и в беллетристике, и в кино последнего времени, и, главное, у самого Макьюэна — видеть в рассказах о неудачном преступлении. А здесь нарочитая простота рассказа о страшном как об обыденном снова применена к обыденному — но сохранила неуловимую память о своих страшных применениях. Это сильно действует”* [5, с. 40].

В этой естественности происходящего, лишенной внешней оценочности, скрыт ключ к пониманию сути произведения: все правильно и нормально, пока мы внутри семьи, дома, и, что наиболее существенно в свете нашей проблематики - пока нас никто не видит.

В сцене инцеста Джека и Джули, где движения юных невинных любовников хирургически точно вписаны в ускоряющийся ритм развития-завершения действия самого романа, а стук сердец смешан с грохотом топора, разрушающего цементный саркофаг и саму хрупкую, едва установившуюся внутрисемейную идиллию, найден способ высказывания, идеально соответствующий своему времени. Созданная гармония обречена, цементный сад разрушен в пользу дивного нового мира за стенами дома, он поспешит принять заблудших и позаботиться о них.

В произведениях новейшей литературы реализуется, таким образом, парадоксальный принцип: вечные сюжеты и образы, представленные в обрамлении перевернутых эстетических и нравственных категорий (что неоспоримо), оказываются тем не менее не более чем проекцией, переводом на современный язык. После неминуемого изгнания запущенный дом увидится не цементным, а самым настоящим эдемским садом, а кровосмесительная связь — настоящей первой любовью. Именно так через 15 лет будет отражена тема инцеста в киноверсии Эндрю Биркина (1993). То есть, не увиденное, не первостепенное или неявное в конце семидесятых, в начале девяностых — уже почти норма восприятия.

Тема инцеста возникает в раннем рассказе “По-домашнему” (*Homemade*, 1975). Макьюэн намечает неординарный путь для очень точного, безошибочного определения пространства дома — своего, знакомого, привычного, безопасного. Обыкновенный, нормальный подросток не может думать ни о чем, кроме секса, и реальность приобретает для него соответствующие очертания. События — разговоры с другом, визиты на особую, облюбованную проститутками, улицу, смакование «запретной терминологии» в масштабах словаря обесцененной лексики, нарастающее физическое напряжение — и сцена неловкого совокупления с десятилетней сестрой в финале. Приведем вполне ожидаемые выдержки из традиционных для Макьюэна рецензий: “*Юноша насилует сестру, чтобы избавиться от ненавистной девственности*” [11, р. 99] или “*подросток, предоставленный сам себе, с удовольствием вкушает запретные плоды мира взрослых. На глазах читателя герой употребляет алкоголь, курит марихуану, занимается самоудовлетворением и воровством. Апогеем “взросления” становится сцена физической близости героя со своей младшей сестрой.(...) Мир в сборнике рассказов населен больными, безумными людьми*” [7, с. 101]. Однако, как и в романе “Цементный сад”, повествование кажется эстетически приемлемым, события — естественными и нормальными в рамках описываемой реальности. Необходимую атмосферу создает диссонанс шокирующих обстоятельств и непостижимой непринужденности повествования, странной естественности и даже теплоты описания. Это читательское ощущение доверия подростково-детскому миру, с его невинностью и порочностью, неведением и домыслами, полностью отвечает заявленному в заглавии “homemade”, по-домашнему. При

кажущемся нарушении всех возможных табу, Макьюэн точно дозирует реальный объем свершившейся катастрофы. Во-первых, полностью отсутствует испуг у маленькой сестры: не понимая, что собственно происходит, она не без иронии помогает незадачливому совратителю. Очнувшись, брат не приходит в ужас, а совершает судя по всему привычный ритуал — купает и укладывает ребенка, девочка спокойно засыпает. Во-вторых, и это главное, автор не вводит фигуру наблюдателя. Та же сцена, увиденная посторонним — не важно, насколько посторонним: в данном случае врывающиеся в детскую родители, соседи или полиция оказываются одинаково “чужими” — приобретает совсем иной смысл. Здоровый взгляд определяет “болезнь”, актуализирует преступление, он заставляет принять необходимые меры, оценить последствия и так далее. В описанной ситуации он вреден и с точки зрения “житейской” психологии, и в идейном плане, поэтому отсутствует. О чем этот рассказ на самом деле? О зыбкой, но тем не менее четко различимой границе абсолютно своего мира, не важно, насколько опасного или странного, о двойственной природе домашности, об уникальности каждой подобной микросистемы. Смелость и новаторство Макьюэна в том, что изображая крайности и патологии человеческого опыта, он находит способ метафорического воплощения абсолютно произвольного “своего”, скрытого от посторонних глаз. Он поднимает вопрос реального существования не только бездны — страхов, надежд, неудовлетворенных желаний, “скелетов в шкафу”, — но и какого-то барьера относительной безнаказанности. “Цементный сад” — уже о другом, о неизбежности появления “постороннего взгляда” рано или поздно, неотвратимости выхода за пределы “дома”.

Выделим две ключевые для прозы Макьюэна проблемы: проблема здоровья, психической нормы и проблема взгляда, другого. Объединив их, получаем интересный ракурс: проблема взгляда другого на болезнь внутри. Здесь много вопросов, отчасти уже озвученных: какова история болезни, болезнь ли это и кто тот другой, имеющий право судить о болезни. Можно обратиться к исследованию Мишеля Фуко “Рождение клиники”. Это неоднозначная и для истории постструктурализма, и собственно, для истории клиники, работа: чуть более отвлеченно-философская, чтобы быть научно-медицинской, и неожиданно медицинская для подлинно философской. Тем не менее, мысль оказалась

очень ко времени: наступает время, пишет Фуко, когда болезнь, патология будет окончательно “оречевлена”. Оречевление патологии, в условиях больного общества представленной практически в виде нормы, в литературе — очередной серьезный шаг в ее развитии. Слова Фуко: “*В начале 19 века медики описали то, что в течение веков оставалось за порогом видимого и высказанного <...> потому, что связь видимого и невидимого, необходимая для любого конкретного знания, изменила структуру и заставила проявиться во взгляде и в языке то, что было и по ту, и по другую ее сторону*” [10, с. 12]. “*Пространство опыта стало идентифицироваться с областью внимательного взгляда*” И далее: “*Клиническое наблюдение предполагает организацию двух сопряженных между собой областей: больничной и педагогической*” [10, с. 169]. Зачем нам это показывают, зачем читатель заглядывает внутрь организма (семья) и наблюдает болезнь, почему ему не кажется больным, то, что показано? Один из вопросов Макьюэна — быть может, общество настолько больно, что болезнь и норма готовы поменяться местами. Речь не идет об эстетике безобразного, найденном языке, это давно поймано в модернизме. Здесь — что-то новое, эстетический парадокс, не требующий читательского привыкания к индивидуальному видению героя, учета его особой ситуации: сам текст написан так, что воспринимается легко и естественно. Может быть, заявляет о себе поиск нового способа индивида или семьи защитить себя в условиях разрушения традиционных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисенко А. Изн Макьюэн. Фауст и фантаст / А. Борисенко // Иностранная литература. — 2003 — № 10 — С. 284—294.
2. Велигина Н. Г. Новый историзм в малой прозе рубежа XX—XXI веков / Н. Г. Велигина // Від бароко до постмодернізму : [зб. наук. праць] / редкол.: Т. М. Потінцева та ін. — Дніпропетровськ : Ліра, 2015. — Вип. 19. — С. 258—263.
3. Гаспаров М. Л. Поэтика “серебряного века” / Михаил Леонович Гаспаров // Русская поэзия “серебряного века”, 1890-1917: Антология. — М. : Наука, 1998. — С. 5—44.
4. Дашевский Г. Как читать современную поэзию. / Григорий Дашевский // [Эл. ресурс] Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/34232/>

5. Дашевский Г. Приближение к чужому / Григорий Дашевский // Коммерсантъ - № 48 — 12.12. 2008. — С. 40.
6. Джумайло О. Против сентиментальности: Иэн Макьюэн / О. Джумайло // Вопросы литературы. — 2010 — №6 — С. 242—260.
7. Кочергина А. В. Идеино-тематическое своеобразие малой прозы Йэна Макьюэна / А. В. Кочергина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (49): в 2-х ч. Ч. I. – С. 100—103.
8. Медведев А. Особенности психологизма в романах Иэна Макьюэна («Искупление», «На берегу») // Вестник Башкирского университета. — 2014. — Т.19. — №4 — С 1443—1447
9. Седакова О. А. No Soul More. При условии отсутствия души. Постмодернистский образ человека / Ольга Александровна Седакова // [Эл. ресурс] Режим доступа: <http://www.olgasedakova.com/Moralia/279>
10. Фуко М. Рождение клиники / Мишель Фуко — М. : Смысл, 1998. — 310 с.
11. Groes S. Ian McEwan and the Modernist Consciousness of the City in *Saturday* / S. Groes // Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives (2nd ed), ed. S. Groes, Bloomsbury, 2013 – P. 99.
12. Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust / Ihab Hassan // Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory and Culture. Ed. by Klaus Stierstorfer. — Berlin, N. Y. : Walter de Gruyter, 2003. — P. 199—212.
13. McEwan I. The Cement Garden — L.: Vintage, 1997 — 160 p.
14. McEwan I. The Children Act — L.: Jonathan Cape, 2014 — 224 p.