

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ

На правах рукописи

Храмова Юлия Анатольевна

**«РОМАН О СОСТОЯНИИ НАЦИИ»
В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНАТАНА КОУ**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор
Кабанова Ирина Валерьевна

Саратов – 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОТ ВИКТОРИАНСКОГО «РОМАНА О СОСТОЯНИИ АНГЛИИ» К СОВРЕМЕННОМУ «РОМАНУ О СОСТОЯНИИ НАЦИИ»: ИСТОРИЯ ЖАНРОВОЙ РАЗНОВИДНОСТИ РОМАНА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	20
1.1. Роман о состоянии Англии и социальный роман XX в.....	20
1.2. Современный роман о состоянии нации.....	48
1.2.1. Социальный фон романа о состоянии нации.....	49
1.2.2. Роман о состоянии нации.....	56
ГЛАВА 2. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ В РОМАНЕ О СОСТОЯНИИ НАЦИИ ДЖ. КОУ.....	69
2.1. «Клуб ракалий»	71
2.2. «Круг замкнулся».....	91
ГЛАВА 3. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ДИЛОГИИ ДЖ. КОУ О СОСТОЯНИИ НАЦИИ.....	110
3.1. «Какое надувательство!».....	112
3.2. «Номер 11: Безумие, заметки наблюдателя».....	136
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	157
БИБЛИОГРАФИЯ.....	162

ВВЕДЕНИЕ

Джонатан Коу (Jonathan Coe, р. 1961) приобрел известность благодаря романам «Какое надувательство!» («What a Carve Up!», 1994), «Дом сна» («The House of Sleep», 1997) и «Клуб ракалий» («The Rotters' Club», 2001), которые продемонстрировали широту его творческого диапазона и выделили его как одного из самых интересных писателей поколения девяностых. На сегодняшний день на счету Коу двенадцать романов¹, сборники рассказов² и эссе³, биографии⁴, детские книги⁵. Отмеченный многочисленными литературными наградами⁶ и сам входивший в жюри разных премий⁷, Коу принадлежит к категории писателей, которые одновременно пользуются признанием критики и широкой читательской популярностью в Европе (особенно много его книги переводят в Италии, Франции и Греции) и США. Его романы экранизировались в Англии и во Франции. Он также вполне современный писатель в том, что касается использования медиа как составной части литературной карьеры – Коу охотно дает интервью, принимает участие в заметных общественных событиях, активен в социальных сетях. Блог, который он с 2010 г. ведет на своем сайте, в равной

¹ «Случайная женщина» («The Accidental Woman», 1987), «Прикосновение любви» («A Touch of Love», 1989), «Карлики смерти» («The Dwarves of Death», 1990), «Какое надувательство!» («What a Carve Up!», 1994), «Дом сна» («The House of Sleep», 1997), «Клуб ракалий» («The Rotters' Club», 2001), «Круг замкнулся» («The Closed Circle», 2004), «Пока не выпал дождь» («The Rain Before It Falls», 2007), «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима» («The Terrible Privacy of Maxwell Sim», 2010), «Экспо-58» («Expo 58», 2013), «Номер 11» («Number 11», 2015), «Срединная Англия» («Middle England», 2018).

² 9th and 13th. Penguin, 2005 – этот сборник из 4-х рассказов также доступен в аудиоформате с музыкальным сопровождением джазового пианиста Луи Филиппа (Louis Philippe) и музыканта Дэнни Мэннерса (Danny Manners); *Loggerheads and Other Stories* (2014) издан в формате электронной книги.

³ *Marginal Notes, Doubtful Statements: Non-fiction, 1990–2013*. Penguin, 2013.

⁴ *Humphrey Bogart: Take It and Like It*. L.: Bloomsbury, 1991; *James Stewart: Leading Man*. L.: Bloomsbury, 1994; *Like a Fiery Elephant: The Story of B. S. Johnson*. L.: Picador, 2004.

⁵ Обе были впервые опубликованы на итальянском: «La storia di Gulliver» («История Гулливера», 2011) – пересказ «Путешествий Гулливера» Д. Свифта; «Lo specchio dei desideri» («The Broken Mirror», 2012) – история девочки, которая хочет усовершенствовать мир, по признанию Коу, «самая политическая из его книг, почему-то в форме сказки» ([Электр. ресурс]. URL: <http://www.jonathancoewriter.com/books/brokenMirror.html>).

⁶ 1994 – John Llewellyn Rhys Prize; 1997 – Writers' Guild Award (Best Fiction); 1998 – Prix Médicis du Meilleur Livre Étranger; 2001 – Bollinger Everyman Wodehouse Prize, 2005 – Samuel Johnson Prize for Nonfiction; 2016 – French honour Officier in the Ordre des Arts et des Lettres – офицерский Орден Искусств и Литературы от посла Франции в Великобритании.

⁷ 1996 – жюри Букеровской премии, остальные – Венецианский кинофестиваль, Эдинбургский фестиваль и т.д.

мере посвящен его музыкальным, кинематографическим и литературным интересам⁸.

У нас переведены все романы Коу, но научное освоение его творчества только начинается⁹; единственная кандидатская диссертация С.М. Коновалова рассматривает Коу как сатирика, наследника У. Теккерея, И. Во и М. Спарк. Поэтому дадим сначала основные факты биографии Коу.

Джонатан Коу родился в местечке Лики (Lickey), пригороде Бирмингема, в семье, принадлежащей к среднему классу. Мать Коу была учителем музыки и физкультуры, а отец инженером на крупном предприятии по производству моторов. От матери он унаследовал интерес к музыке¹⁰; семейная атмосфера поддерживала его стремление «понять и интерпретировать окружающий мир»¹¹. Особо теплые отношения у Коу сложились с дедом – Джеймс Кей (James Kay) был «общительным человеком с хорошим чувством юмора, левыми политическими взглядами; он любил чтение и хорошие комедии»¹². Именно дед впервые открыл для Коу мир детективных приключений Шерлока Холмса. Дед же читал мальчику истории из «Сокровищницы для учителя» популярной детской писательницы Инид Блайтон («The Teacher's Treasury», vol.1, 1926) – позже Коу скажет, что «для меня дидактика и образность этих сказок были нераздельны, я равно наслаждался и тем, и другим. Пусть Инид Блайтон была прямолинейна, ее начальный урок социальной справедливости был усвоен – люди должны быть всегда добры друг к другу, и жадность обязательно должна быть наказана. Этот

⁸ Coe J. Blog. [Electronic resource]. URL: <http://www.jonathancoewriter.com/blog.php/>

⁹ What A Carve Up! by Jonathan Coe: a commentary with annotations / Ed. by K. Hewitt; Perm State University. Perm : Publ. PSU, 2006; Кабанова И.В., Сорокин П.И. Тэтчеризм как объект сатиры в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Феноменология власти в сатире. Саратов, 2008. С. 215–229; Коновалов С.М. Романы Джонатана Коу в контексте английской сатирической прозы. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Минск, 2011; Хохлова Е.В. Семейный код в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 269–274.

¹⁰ В юности Коу был участником двух музыкальных групп, «Wanda and the Willy Warmers» и «The Peer Group», для которых писал музыку, сочетавшую сложные гармонии и импровизации с простотой и мелодичностью поп-музыки. Впоследствии то же сочетание эксперимента и популярного будет характеризовать его романное творчество, а сама музыка станет неперенным компонентом романов Коу. Музыкальные композиции собственного сочинения выступают в роли «саундтреков» к некоторым литературным произведениям Коу (например, к роману «Клуб ракалий»), а также помогают читателю или слушателю на новом уровне раскрыть взаимопроникновение музыки и устного (письменного) слова.

¹¹ См.: URL: https://www.goodreads.com/topic/show/1517252-ask-jonathan#comment_form

¹² Laity P. A life in writing : Jonathan Coe // The Guardian. 2010. 29 May. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2010/may/29/life-writing-jonathan-coe>

урок глубоко повлиял не только на мою систему ценностей, но и на мои произведения»¹³.

Писать Коу начал с 8 лет – первое его произведение «Таинственный замок» («The Castle of Mystery»), основанное на сюжетах из справочного пособия по викторианскому детективу, много лет спустя послужило материалом для романа «Какое надувательство!». Роль в развитии писательского таланта сыграла семейная библиотека, отражавшая разные литературные пристрастия: отец Коу предпочитал Гарольда Роббинса и Артура Хейли, мать читала Агату Кристи и мисс Рид, а полки самого Джонатана «были забиты книгами, созданными на основе популярных тогда телесериалов и телепрограмм – Монти Пайтон, The Goodies, Спайк Миллиган и др.»¹⁴. Его детство было бессобытийным и абсолютно счастливым: «Для многих романистов толчком становится детская травма. Я не из них. Мое детство было почти неестественно нетравматичным»¹⁵.

За успехи в учебе Коу приняли в самую старую и престижную бирмингемскую школу для мальчиков, школу короля Эдуарда. В эти годы он понял, что литературное творчество – это то, что больше соответствует его характеру: «ты хозяйничаешь на своей территории, и тебе никто не мешает»¹⁶. Однако в это время его литературные упражнения представляли собой «подражание Кингсли Эмису или скорее Спайку Миллигану»¹⁷, и написанный им в 15 лет роман так и не был опубликован. В ранней юности он следовал ультра-консервативным политическим взглядам своих родителей.

Только с поступлением в Тринити-колледж Кембриджа он открывает для себя социализм: «Будь я на несколько месяцев постарше, на выборах 1979 г. я бы точно голосовал за Маргарет Тэтчер. Через четыре года я

¹³ Coe J. Enid Blyton? She gave me my sense of social justice...// The Guardian. 2015. 17 August. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/17/enid-blyton-my-sense-social-justice>

¹⁴ Kinson S. Jonathan Coe // The Guardian. .2008. 9 July. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2008/jul/09/whyiwrite.culture> Дата обращения 11.12.2018

¹⁵ Laity P. A Life in Writing : Jonathan Coe.

¹⁶ Laity P. A life in writing : Jonathan Coe.

¹⁷ Ibid.

голосовал за лейбориста Майкла Фута»¹⁸. В университете Коу изучал английскую литературу и, в соответствии с новейшими веяниями времени – структурализм, феминизм, новый роман. Он начинает читать С. Беккета, Ф. О’Брайена, Б.С. Джонсона, А. Грея. Особенно на него повлиял роман А. Грея «1982, Жанин» (1984):

«Его четкий политический анализ не просто подкрепил мои зарождавшиеся социалистические симпатии, но научил меня кое-чему более важному: это книга невероятно эмоциональная, и я понял, что политические взгляды возникают скорее по эмоциональным, а не по рациональным причинам. Консерватизм и социализм – не две системы, между которыми можно колебаться в зависимости от выдвигаемых рациональных аргументов: для большинства, в том числе для меня, это просто глубинный инстинкт»¹⁹.

Диссертацию о Г. Филдинге и романе «История Тома Джонса, найдёныша» Коу защитил в университете Уорика. Диссертация рассматривала произведение, определившее национальную романную традицию, как «удивительный случай в истории английской литературы, когда экспериментальная проза и массовая литература наконец-то нашли точки соприкосновения»²⁰. Для Коу Филдинг является ключевой фигурой, ознаменовавшей «поворотный момент в истории литературы, когда произошла трансформация двухмерной театральной комедийной традиции в многомерную романную»²¹.

В университетские годы Коу читал с точки зрения будущего писателя: «Мэй Синклер показала, что секрет подлинного поэтического мастерства заключается в способности автора подбирать, сокращать и умалчивать о главном»²². Чтение романов Розамонд Леманн помогло ему сформулировать «качества, которыми должен обладать каждый уважающий себя писатель. Это уникальный дар находить слова, которые передают устройство и

¹⁸ Coe J. Enid Blyton? She gave me my sense of social justice...

¹⁹ Ibid.

²⁰ Laity P. A life in writing : Jonathan Coe.

²¹ Coe J. What’s so funny about comic novels? // Guardian. 2013. 7 September. [Electronic resource]. URL: <http://www.theguardian.com/books/2013/sep/07/comic-novels>

²² Coe J. My literary love affair // The Guardian. 2007. 6 October. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2007/oct/06/fiction.jonathancoe>

атмосферу материального мира, это крайне сложный подход к структуре произведения <...>, это также поразительная, откровенная эмоциональность, которая придает внутреннюю силу ее повторяющимся лейтмотивам...»²³. Под влиянием Филдинга, Беккета, Синклера и ставшего его любимцем Б.С. Джонсона появляется на свет первый опубликованный роман Коу «Случайная женщина» (1987).

Переломная для Коу и для всей страны эпоха правления Маргарет Тэтчер нашла отражение в самом популярном по сей день романе Коу «Какое надувательство!» (1994), политической сатире, которую сам Коу считает исключением в своем творчестве²⁴. Ему больше по душе тонкая психологическая комедия, он заявляет, что хочет нести читателям свободу и тепло комического романа в духе Филдинга, а не обжигающую непримиримость сатиры. Последующие романы, все созданные на современном материале, показали широту его писательского диапазона: лиричные произведения перемежаются романами гротесковыми, но неизменными остаются поиски форм выражения мироощущения современников. В соответствии со своими либерально-социалистическими взглядами, Коу является активным противником выхода Великобритании из Евросоюза.

Первые три романа Коу были мало замечены, слава началась с публикации романа «Какое надувательство!». После восторженных рецензий, первая научная статья о творчестве Коу появилась по-французски – Серж Шовэн рассмотрел игру Коу с детективным жанром в романе «Какое надувательство!»²⁵, и заложил тем самым основы жанрового подхода к творчеству Коу. Учитывая яркость формы многих его произведений, естественно, что критика прежде всего обращала внимание на приемы сюжетосложения и характерологии у Коу, на сложность

²³ Ibid.

²⁴ Guignery V. Laughing Out Loud with Jonathan Coe : A Conversation // Études britanniques contemporaines. 2016. № 51. [Electronic resource]. URL: <https://journals.openedition.org/ebc/3371>

²⁵ Chauvin S. Le mystère du vase fêlé. Jonathan Coe, Martin Amis: retours sur un lieu clos // La Licorne 44. Formes policières du roman contemporain. 1998. P. 143–148.

кинематографических и музыкальных интертекстов. Одновременно шло осмысление социально-политической составляющей творчества писателя, причем с самого начала звучал термин «роман о состоянии нации». К этой жанровой разновидности относятся далеко не все, но все лучшие романы Коу. Черты романа о состоянии нации рецензенты находят в «Невероятной частной жизни Максвелла Сима», романе о бесконечно одиноком коммивояжере, который влюбляется в голос навигатора в своем автомобиле, и в романе «Экспо-58» о всемирной выставке 1958 г. в Брюсселе, где очевидна традиция «Нашего человека в Гаване» Грэма Грина и бондианы Йэна Флеминга.

В своем влиятельном труде о современном романе Доминик Хэд многократно обращается к фигуре Коу, сравнивает его с такими современными политическими романистами, как М. Дрэббл, и замечает:

«Похоже, что роман о нации в его привычной форме сегодня борется за выживание. Чтобы вдохнуть новую жизнь в этот труп, нынче требуется редкая изобретательность писателя, подобного Джонатану Коу. <...> Он выступает сегодня вдохновителем все еще живой школы политического романа»²⁶.

П. Тершуэлл видит в Коу автора, работающего в жанре романа о состоянии нации, поскольку он «рассматривает важнейшие политические и духовные вопросы, которые возникли после коллапса общественных структур, поддерживавших Британию как единое целое после Второй мировой войны»²⁷. Исследовательница предлагает двойной²⁸ подход к анализу этих произведений: с одной стороны, их следует рассмотреть сквозь призму классической греческой трагедии, а с другой – сквозь постмодернистскую игру и фарс, который представляет собой не что иное, как «современную форму трагедии»²⁹.

²⁶ Head D. The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 47.

²⁷ Thurschwell P. Genre, Repetition and History in Jonathan Coe // British Fiction Today / Ed. by Tew P., Mengham R. L.; N. Y.: Continuum, 2006. P. 28.

²⁸ В основу ее концепции положена идея К. Маркса о том, что все в истории повторяется дважды: сначала как трагедия, потом как фарс.

²⁹ Ibid.

«Тонким социальным критиком» называет Коу Филип Тью, видит в нем пример того, как «концептуальный аппарат постмодерна влияет в литературе на самосознание текста»³⁰. Тью подчеркивает роль случайности в сюжетах Коу, его особенное внимание к банальной поверхности жизни. По мнению Тью, остро переживаемое ощущение бессмыслицы, скуки, вакуума существования придает романам Коу гротесковое постмодернистское звучание. Ник Реннисон считает Коу «одним из самых смешных и изобретательных романистов его поколения»³¹.

Из авторов обзорных трудов об английском романе рубежа XX-XXI вв. только Ричард Брэдфорд не уверен в том, что занимаемое Коу место в литературе принадлежит ему по праву:

«Можно предположить, что Джонатан Коу не был бы таким заметным писателем, каким он является сегодня, если бы не тэтчеризм. И в романах, и в биографии Б.С. Джонсона Коу мечтательно флиртует с манящим экспериментом, на деле сохраняя полную приверженность солидности реализма. Завораживающий гротеск Британии, в которой он вырос, гарантировал, что для него эта тема останется более важной, чем писание о письме»³².

Посвященные Коу секции на конференциях по английской литературе начали проводиться после 2010 г.; в 2015 г. в Лондоне состоялся первый симпозиум по творчеству Коу, организованный Центром современной литературы университета Брюнеля. Два главных докладчика на этом симпозиуме, Меррит Мозли и Ванесса Гвинери, вскоре выпустили монографии о творчестве Коу.

Известный французский специалист по английскому постмодернизму В. Гвинери познакомилась с Коу через Джулиана Барнса. Она брала у писателя многочисленные интервью и публиковала отдельные статьи, в которых определяла его как наследника «либерально-реалистических традиций политической литературы»³³, чьи произведения обладают

³⁰ Tew Ph. *The Contemporary British Novel*. L.: Continuum, 2004. P. 18.

³¹ Rennison N. *Contemporary British Novelists*. L.: Routledge, 2004. P. 46.

³² Bradford R. *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Malden, MA; Oxford: Blackwell, 2007. P. 47.

³³ Guignery V. *The Way We Live Now: Jonathan Coe's Re-evaluation of Political Satire* // *Études anglaises*. 2015. Vol. 68, № 2. P. 157.

«особенным качеством современности»³⁴. В первой монографии по творчеству Коу, вышедшей в серии «Новая британская литература» издательства «Палгрейв», Гвинери ставит Коу в один ряд с такими писателями, как М. Эмис, Д. Ланчестер, А. Холлингхерст, З. Смит, и подчеркивает мастерство Коу в искусстве повествования. Книга строится как проверка на соответствие действительности декларации Коу 2004 г., где он заявил:

«За последние три десятилетия британский роман омолодился <...> благодаря признанию мультиэтничности современной Британии и открытости для воздействия иных культур; благодаря заимствованию творческой энергии из популярных фильмов, музыки и телевидения; благодаря тому, что он отвернулся от модернистской элитарности и заново открыл радости юмора, рассказывания историй, разговорного языка»³⁵.

Раздел, посвященный роману «Какое надувательство!», Гвинери называет «Роман о состоянии нации» («A State-of-the-Nation Novel»), и находит черты той же жанровой разновидности в «Клубе ракалий» и в романе «Круг замкнулся», которые рассматриваются совместно в разделе «Дети Лонгбриджа». Тезисы и наблюдения В. Гвинери можно считать одним из отправных пунктов нашего исследования.

В серии «Понимание современной британской литературы», издаваемой университетом Северной Каролины, М. Мозли создал целостное, хронологически выстроенное исследование творчества Коу, опирающееся на мнения, высказанные ранее в рецензиях и статьях разных авторов. Мозли считает, что «оригинальные и развлекательные, романы Коу сочетают интерес к постмодернизму с повествовательным накалом, характерным для лучших популярных кинофильмов и книг»³⁶; он определяет сквозные темы и мотивы его творчества, рассматривает индивидуальные особенности его писательской манеры. Мозли полагает, что творчество Коу определяют

³⁴ Ibid.

³⁵ Цит. по: Guignery V. Jonathan Coe. L.; N. Y.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 13.

³⁶ Moseley M. Understanding Jonathan Coe. Columbia: South Carolina University Press, 2016. P. 67.

интерес к современной политике, страсть к литературному эксперименту, комико-сатирическое видение мира.

Коллективная монография под редакцией Ф. Тью «Джонатан Коу: современная английская сатира»³⁷ пытается выйти за рамки устоявшихся в критике интерпретаций наиболее признанного романа Коу «Какое надувательство!» и намечает дальнейшие пути эволюции его сатиры вплоть до романа «Экспо-58» (2013). Еще более специальный характер носит монография Денизы Думитреску «Власть в политике и образовании в романах Джонатана Коу», где оспариваются попытки свести значение писателя к критике одной, тэтчеровской эпохи в истории Англии. Думитреску вписывает проблематику романов Коу в постмодернистские теории власти, считая эти романы не просто изображением определенного места и времени, но «ценным свидетельством состояния постмодерна, идеальным материалом для анализа форм и видов власти в эпоху постмодерна»³⁸.

Как видно, дискуссионными являются в основном вопросы о принадлежности Коу к реализму или модернизму; относительный консенсус установился в оценке степени сатиричности и политизации творчества Коу, причем значительная часть критиков предпочитает для обозначения социального романа в творчестве Коу термин «роман о состоянии нации» («state of the nation novel»).

Мы полагаем, что эти два вопроса могут быть связаны в одну комплексную проблему. В основу предпринимаемого исследования положено представление о «романе о состоянии нации» как о современном (в т.ч. постмодернистском) этапе развития жанровой разновидности «романа о состоянии Англии» («condition of England novel»), который был характерен для викторианской литературы середины XIX в. В отечественной англистике эта жанровая разновидность упоминается редко. Жанр – это та

³⁷ Jonathan Coe: Contemporary British Satire / Ed. by Philip Tew. L.: Bloomsbury Academic, 2018.

³⁸ Dumitrascu D. Power in Politics and Academia in Jonathan Coe's Novels. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholar Publishing, 2017. P. 8.

исследовательская категория, которая предполагает целостный анализ литературного произведения и в плане содержания, и в плане художественной формы, поэтому жанровый подход к произведению должен способствовать выявлению базовых особенностей творческой манеры автора, уточнению сущностных черт его творческого облика.

Роман о состоянии Англии отвечал нормам поэтики классического реализма XIX в. (жизнеподобие, широта охвата действительности, историко-классовый детерминизм в изображении характеров и обстоятельств). Постмодернизм в этой работе понимается, вслед за Л. Хатчен, Ф. Джеймисоном, И.И. Ильиным и др.³⁹, как литературное направление эпохи потребительского, информационного общества, эпохи усвоения философии языка и постструктуралистской философии, в основе которого – недоверие к любым идеологиям, ирония, саморефлексивность текстов, многоуровневая игра с читателем. Рожденное обществом потребления отношение к литературе как к продукту на рынке культурных товаров, новое осознание власти языка и дискурсивных практик, формирующих чисто субъективное видение жизни, торжество концепции динамичной идентичности над концепцией стабильного «я» заставляют писателей отказаться от претензий на то, что литературное произведение может выразить некую универсальную правду жизни. Искусство постмодернизма эклектично, подчеркивает свою условную природу, предлагает самые разные сочетания повествовательных техник и приемов из разных эпох литературного развития, в том числе из эпохи классического реализма. Тот комплекс проблем, который определял жанровую разновидность романа о состоянии Англии, в эпоху постмодернизма воплощается в наследующем ему романе о состоянии нации.

В творчестве Коу есть один общепризнанный романский цикл: романы «Клуб ракалий» и «Круг замкнулся» связывает сюжетная преемственность,

³⁹ См.: Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction. N. Y.; L. : Routledge, 1988. – 268 p. ; Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. N. Y.; L. : Routledge, 1989. – 195 p. ; Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. L.- N. Y. : Verso, 1991. – 438 p. ; Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа. М., 1998. – 256 с. См. также: Modernism/ Postmodernism. / Ed. by P. Brooker. L. : Routledge, 1992. – 280 p. ; Postmodern Literary Theory. An Anthology / Ed. by N. Lucy. Oxford : Blackwell Publishers, 2000. – 454 p.

переходящие персонажи, единство проблематики и авторского стиля, сдержанного, комического и лиричного⁴⁰. Мы предлагаем рассматривать как диологию также романы «Какое надувательство!» и «Номер 11», которые формально не во всем отвечают нормам романного цикла. Их связывает между собой не сюжет, а лишь несколько персонажей, преемственность сатирических мотивов и общая гротесково-фантастическая поэтика. Первый цикл будет служить в работе моделью постмодернистского романа о состоянии нации, использующего, среди прочих, традиционные для этой жанровой разновидности реалистические формы повествования; второй цикл будет представлять открыто экспериментальный, нарочито гротесковый постмодернистский⁴¹ роман о состоянии нации. В процессе анализа произведений мы надеемся продемонстрировать подвижность, проницаемость, взаимопроникновение элементов разных эстетических систем в современном британском постмодернизме и предложить описание вариантов романа о состоянии нации в творчестве Коу.

Цель исследования – через анализ жанровой разновидности романа о состоянии нации в творчестве Дж. Коу вскрыть механизмы усвоения / опровержения традиции *condition of England novel* в постмодернистском *state of the nation novel*.

Для достижения этой цели предстоит решить следующие **задачи**.

- С опорой на зарубежную критику создать историко-литературный очерк возникновения и эволюции жанровой разновидности романа о состоянии Англии (1.1).
- Рассмотреть текущие дискуссии об объеме значения термина «роман о состоянии нации», о степени актуальности этой жанровой разновидности и её основных чертах (1.2).

⁴⁰ 8.11.2018, после завершения работы над диссертацией, Коу опубликовал заключительный, третий роман этого цикла – «Middle England», который поэтому не вошел в материал исследования.

⁴¹ При сравнительном сопоставлении вариантов романа о состоянии нации в творчестве Коу ощутимо меняется удельный вес и пропорциональность задействованных в них повествовательных техник и приемов в зависимости от поставленных автором целей. Построение данной работы основывается на постепенном, не связанном с хронологией выхода романов в свет, уменьшении удельного веса традиционных техник повествования, которые принято считать реалистическими.

- Проанализировать социально-политическую проблематику романов «Клуб ракалий» и «Круг замкнулся» и особенности их поэтики (2).
- Проанализировать социально-политическую проблематику романов «Какое надувательство!» и «Номер 11» и их постмодернистскую поэтику (3).

Предметом исследования в диссертации является современное состояние важнейшей традиции английского романа – той жанровой разновидности социально-политического романа, которая сегодня именуется «роман о состоянии нации».

Объектом исследования служат две дилогии Джонатана Коу (романы «Клуб ракалий» и «Круг замкнулся»; «Какое надувательство!» и «Номер 11»), прочие романы, интервью, статьи и эссеистика писателя, а также критические работы по теории литературы и истории английского романа XIX-XXI вв.

Актуальность диссертации состоит в том, что исследование сфокусировано на формах отображения действительности в современной литературе, дискуссия о которых все больше разворачивается в критике XXI века; на предлагаемом в романе о состоянии нации исследовании политических, социальных, экономических процессов рыночного общества эпохи глобализации.

Положения, выносимые на защиту:

1. Жанровая разновидность «роман о состоянии Англии» (термин возник в результате применения к роману формулы Карлайла) возникла в английском социально-психологическом романе Нового времени в сороковых годах XIX в. для обозначения романа с усиленной социально-политической проблематикой. Политизация стала ответом писателей на потребность в осмыслении состояния дел в Англии после завершения первой промышленной революции и принятия в 1832 г. Билля о реформе. Писатели-викторианцы использовали «роман о состоянии Англии» как средство достижения общественной гармонии,

- примирения «двух наций» – богачей и бедняков, средство публицистического размышления о современной политике и социуме, о путях будущего развития страны.
2. После 1860-х гг. термин «роман о состоянии Англии» продолжает употребляться по отношению к романам с повышенным удельным весом социальной проблематики, но многие характерные для XIX в. черты жанровой разновидности утрачиваются. До середины XX в. идеология и поэтика господствующих литературных направлений препятствуют доминированию политических вопросов в романе, социальная проблематика в эпоху модернизма находит косвенные формы выражения.
 3. В эпоху постмодернизма, проникновения в общественное сознание новых концепций власти, общественного устройства, в эпоху глобализации, английское общество переживает динамичные перемены масштаба, сопоставимого с масштабом последствий ранневикторианских реформ, что вновь ведет к открытой политизации романа. Термин «роман о состоянии Англии» начинает восприниматься как не соответствующий духу политкорректности и не отражающий новое состояние мультикультурного британского общества, поэтому ему на смену приходит термин «роман о состоянии нации».
 4. Одним из самых заметных современных писателей, который работает в этой жанровой разновидности на протяжении уже четверти века, является Джонатан Коу. Его диалогия «Клуб ракалий» и «Круг замкнулся» изображает Британию соответственно 1970-х и начала 2000-х гг. как драму поражения и перерождения лейбористской партии, ее сближения с консерваторами. В диалогии много массовых сцен митингов, демонстраций, связанных с историей корпорации «Бритиш Ровер», много экономической информации, бытовых и культурных

подробностей жизни простых людей (традиционный материал «романа о состоянии Англии»).

5. Первая диалогия в основном наследует жанровой традиции реалистического повествования и психологического раскрытия героев. В диалогии преобладает примирительный тон комедии нравов. При этом проблематика диалогии – меняющееся место Британии в мире, реакция на мультикультурализм, развенчание традиционных мифов «английскости», власть слова как инструмента идеологии – это проблематика эпохи глобализации, характерная для современного романа.
6. Диалогия «Какое надувательство!» и «Номер 11» изображает Британию 1980-х и 2010-х гг. как больное, сотканное из противоречий общество, с непреодолимым разрывом между элитой и средним человеком, причем сильно возрастает удельный вес изображения элиты. Все политические, социальные, нравственные понятия меняют привычные значения, расхождение между реальностью и картиной мира, предлагаемой культурой и медиа, придает современности характер гротеска. Сам изменившийся характер действительности требует от писателя изменения, по сравнению с традиционным романом о состоянии Англии, способов изображения современности.
7. Вторая диалогия о состоянии нации у Коу наследует от традиционной жанровой разновидностью панорамность социального анализа, заостренность социально-политической проблематики, но при этом опирается на принципы постмодернистской эстетики. Автор облекает жесткую политическую сатиру в формы готического романа и детектива, еще больше, чем в первой диалогии, разнообразит способы повествования, использует цитаты из английской массовой телепродукции и массового кинематографа. Оба романа диалогии можно определить как современные гротесковые романы о нации.

Научная новизна диссертации заключается в характеристике творческого облика Дж. Коу как мастера романа о состоянии нации. Впервые детально рассматриваются две его романские дилогии как относительно традиционная и постмодернистская, более экспериментальная жанровая разновидность романа о состоянии нации.

Методология. Основным методом анализа является сочетание филологического анализа текста (анализ семантики, композиции, стиля, жанровых особенностей) с культурно-историческим подходом. Стержнем для выстраивания материала является перспектива, заданная сочетанием собственно жанрового подхода с историко-функциональным подходом при рассмотрении вариантов жанровой разновидности романа о состоянии нации.

Теоретическая значимость исследования состоит в создании первого в отечественном литературоведении очерка истории и теории особой разновидности социально-политического романа, возникшего на английской почве, который в момент возникновения назывался «роман о состоянии Англии», а сейчас называется «роман о состоянии нации». Кроме того, диссертация исследует способы воссоздания социально-политической действительности в постмодернистском романе.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использования ее материалов в курсах по истории английской литературы и культуры XIX-XXI вв.

Структура. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка.

Апробация. Основные положения диссертации были отражены в 5 докладах, представленных на конференциях 2013 – 2016 гг. в АПНИ (г. Белгород), Издательстве «Спутник+» (г. Москва), ФГБОУ ВО СГУ им. Н.Г. Чернышевского (г. Саратов).

По теме диссертации опубликовано 12 статей, в том числе 4 в изданиях списка МГУ им. М.В. Ломоносова:

1. Храмова Ю.А. Элементы готики в романе Д. Коу «Какое надувательство!» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 1. – С. 67–72. (Двухлетний импакт-фактор РИНЦ – 0,094)
2. Храмова Ю.А. «Какое надувательство!» Джонатана Коу как постмодернистский детектив // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 3. – С. 316–321. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2016-16-3-316-321> (Двухлетний импакт-фактор РИНЦ – 0,094)
3. Храмова Ю.А. Роман Джонатана Коу «Номер 11»: принципы постмодернистской языковой игры // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 3. – С. 343–348. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2017-17-3-343-348> (Двухлетний импакт-фактор РИНЦ – 0,094)
4. Храмова Ю. А. Диалогия Джонатана Коу о состоянии нации // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 4. - С. 469–474. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-469-474> (Двухлетний импакт-фактор РИНЦ – 0,094)
5. Храмова Ю. А. К вопросу о роли массовой литературы // Коммуникативное пространство в междисциплинарных исследованиях: сб. науч. тр. Саратов: Издательский Центр «Наука», 2013. – С. 62–67.
6. Храмова Ю.А. Образ города в романе Джонатана Коу «Клуб ракалий» // Теоретические и прикладные аспекты современной науки: сб. науч. тр. по мат. III Межд. науч.-пр. конф. 30 сентября 2014 г. : В 5 ч. / Под общ. ред. М.Г. Петровой. Белгород, 2014. Ч. III. – С. 56–61.
7. Храмова Ю.А. Школа как модель общества в романе Джонатана Коу «Клуб ракалий» // Коммуникативное пространство в междисциплинарных исследованиях: сб. науч. тр. Саратов: Издательский Центр «Наука», 2014. – С. 44–49.

8. Храмова Ю.А. Эпоха семидесятых в романе Джонатана Коу "Клуб ракалий" // Филология и литературоведение. 2015. № 9 (48). – С. 3–7.
9. Храмова Ю.А. Музыкальность романа Джонатана Коу «Клуб ракалий» // Коммуникативное пространство в междисциплинарных исследованиях: сб. науч. тр. Саратов: Издательский Центр «Наука», 2017. – С. 48–53.
10. Храмова Ю.А. Английский роман о состоянии нации вчера и сегодня // Филологические этюды: сб. ст. молодых ученых: В 3 ч. Саратов, 2017. Вып. 20, ч. I–III. – С. 187–194.
11. Храмова Ю.А. Готическая традиция в контексте литературного развития // Коммуникативное пространство в междисциплинарных исследованиях: сб. науч. тр. Саратов: Издательский Центр «Наука», 2018. – С. 48–52.
12. Храмова Ю.А. Джонатан Коу: аспекты биографии // Сибирский филологический форум. 2019. №3 (7). – С. 87–97.
DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2019-7-3-21>

ГЛАВА 1. ОТ ВИКТОРИАНСКОГО «РОМАНА О СОСТОЯНИИ АНГЛИИ» К СОВРЕМЕННОМУ «РОМАНУ О СОСТОЯНИИ НАЦИИ»: ИСТОРИЯ ЖАНРОВОЙ РАЗНОВИДНОСТИ РОМАНА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Роман о состоянии Англии и социальный роман XX в.

«Роман о состоянии Англии» (condition of England novel) – жанровая разновидность (form, subgenre) романа, возникшая в английской литературе в ранневикторианскую эпоху. По определению А. Динижко, «роман о состоянии Англии» рассматривает «злободневные социальные и политические проблемы, акцентируя особое внимание на изображении классовых, гендерных и трудовых отношений, а также социальных конфликтов и нарастающих противоречий между богатыми и бедными»⁴². По словам Дж. Р. Симмонса, он «сыграл важную роль в развитии викторианской литературы, а также в викторианской политике и культуре в целом»⁴³. Термин «роман о состоянии Англии» применяется к литературным произведениям по критерию содержания, в том случае, когда они выдвигают на первый план описание и размышление о современном состоянии английского общества. Подчеркнем, что это термин, возникший в 1840-х гг.; более общий термин «социальный роман» был впервые применен к английской литературе в диссертации Л. Казамиана 1903 г. для обозначения группы предчартистских и собственно чартистских романов⁴⁴. Б.М. Проскурнин предпочитает термин «политический роман»⁴⁵; другие историки литературы говорят о «промышленном», «индустриальном» романе. Также используются такие описательные словосочетания, как «роман с социальной

⁴² Diniejko A. Condition-of-England novels. [Electronic resource]. URL: <http://www.victorianweb.org/genre/diniejko.html>

⁴³ Simmons J.R. (Jr.). Industrial and «Condition of England» Novels // A Companion to the Victorian Novel / Ed. by P. Brantlinger, W. Thesing. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2002. P. 351.

⁴⁴ Cazamian L. Le Roman Social en Angleterre (1830–1850). Dickens – Disraeli – Mrs. Gaskell – Kingsley. Paris, 1903.

⁴⁵ Проскурнин Б.М. Английский политический роман XIX века: очерки генезиса и эволюции. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000.

проблематикой», «роман социального протеста». Представляется, что английский классический роман изначально имел синтетический социально-психологический характер, поэтому определение «социальный» не в полной мере выражает новое качество рассматриваемой жанровой разновидности, а именно, ее подчеркнутую злободневность, актуальность, привнесение политического угла зрения на материал. Жанр романа социален априори, уже в силу своей природы «буржуазной эпопеи»⁴⁶, в силу того, что жанровое содержание романа есть динамика личного и общественного, индивидуальных и общественных ценностей, интересов, поведенческих норм. А сквозь призму постмодернистской эстетики, воспринимающей мир и индивидуальное сознание как текст, понятие «социальный роман» вообще как будто иллюстрирует цитату из Ж. Бодрийера: «Когда политично все, ничто больше не политично, само это слово теряет смысл»⁴⁷. С подобным «гипертрофированным» определением термина отчасти соглашается и В.Г. Новикова, цитируя в своей работе тезис П.А Николаева о том, что «все романы новейшей литературы социальные»⁴⁸.

Это, в свою очередь, обуславливает необходимость дополнительного уточнения широко принятого в отечественном литературоведении термина «социальный роман», созвучного с термином «социалистический» и зачастую окрашиваемого спецификой национального мышления. Вот почему мы заимствуем из английской критической традиции термин «роман о состоянии Англии» (и «роман о состоянии нации» для обозначения его современного этапа) как более историчный, национально-специфичный и конкретный по значению, по сравнению с прочими терминами. Введение этих терминов позволит акцентировать важность исследования британского романа с использованием того метаязыка, который принят в Британии.

⁴⁶ См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. Т. 3. М. : Искусство, 1971. – С. 474. ; Т. 2. М. : Искусство, 1969. – С. 304; см. также: Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. 1. М. : Наследие, 1994. – С. 45–87.

⁴⁷ Бодрийер Ж. Прозрачность зла (1990). М. : Добросвет, 2000. – С. 17.

⁴⁸ Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. – С.10.

В неспециальных англоязычных работах по английской литературе все вышеупомянутые термины используются как синонимичные (social, political, industrial novel). По мнению М.О. Килич, диапазон терминологических определений этого явления является свидетельством «тесной взаимосвязи романного творчества и идеологии гуманизма»⁴⁹, которая во многом определила риторiku и развитие этой жанровой разновидности. Современные монографии⁵⁰ предлагают целостные, более универсальные подходы к «роману о состоянии нации».

В отечественном литературоведении «роману о состоянии Англии / нации» уделяется мало внимания; лишь немногие работы (напр., В.Г. Новикова⁵¹), оперируют этим термином при рассмотрении английского социального романа. Поэтому дадим сначала очерк «романа о состоянии Англии».

С самого своего возникновения в Англии на рубеже XVII-XVIII вв. английский роман Нового времени, novel, развивался как жанр социально-психологической направленности. На исходе XVIII в. осмысление Французской революции и её влияния на английское общество вызвало к жизни группу романов, в которых больше внимания, чем обычно, уделялось описанию общественной структуры и политическим вопросам. Эти романы (Т. Холкрофт, «Анна Сент-Ив», 1792; У. Годвин, «Приключения Калеба Уильямса», 1794; Г. Мартино, «Иллюстрации политической экономии»,

⁴⁹ Kiliç M. Ö. *Maggie Gee: Writing the Condition-of-England Novel*. L. : Bloomsbury, 2013. P. 6.

⁵⁰ См.: Guy J.M. *The Victorian Social-Problem Novel : The Market, the Individual and Communal Life*. Basingstoke : Macmillan, 1996; Diniejko A. *The Condition of England Debate in English Fiction : From William Godwin's Caleb Williams to Zadie Smith's White Teeth*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2008; Balkaya M.A. *The Industrial Novels : Charlotte Brontë's Shirley, Charles Dickens' Hard Times and Elizabeth Gaskell's North and South*. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing, 2015.

⁵¹ Новикова В.Г. *Британский социальный роман в эпоху постмодернизма*. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. Работы Н.А. Соловьевой (Соловьева Н.А. *История зарубежной литературы XIX века* / Под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991; Соловьева Н.А. *Английский роман в эпоху постмодерна* // *Человек: Образ и сущность*. 2006. №1. С.136–154), В.О. Возмилкиной (Возмилкина В.О. *Английский социальный роман XIX века : истоки и эволюция* // *Движение времени и законы жанра*. Екатеринбург, 2014. С. 111–114; Возмилкина В.О. *Становление социального романа в творчестве Э. Гаскелл «Мэри Бартон», «Север и Юг»* // *Филологический класс*. 2015. №4. С. 77–82) описывают этот феномен, используя термин «социальный роман».

1832-1834) считаются⁵² предшественниками «романа о состоянии Англии». По-настоящему его время приходит в «громовые сороковые», в «голодные сороковые» («roaring forties», «hungry forties»). 1830–40-е годы – это эпоха обострения социально-политической борьбы в Британии, период, который, по словам М. Уилера, представлял собой «переходное состояние между окончанием промышленной революции и началом викторианской эпохи. Самым важным законодательным актом, призванным выступить против старых коррумпированных структур восемнадцатого века»⁵³, была парламентская реформа 1832 г. (the First / Great Reform Act), которая изменила избирательную карту Англии и почти вдвое увеличила число голосующих граждан. Это был серьезный подрыв власти земельной аристократии и победа промышленной буржуазии. Современники славили Великую Реформу как гигантский скачок демократии, и в самом деле она дала право голоса новому, более демократическому избирателю. Однако историки напоминают, что по закону 1832 г. число мужчин-избирателей в Англии, «десятифунтовых съемщиков домов»⁵⁴ составило 650 000 человек из 14 миллионов населения. Процесс расширения права голоса будет продолжаться серией законов на протяжении всего XIX в., из которых самыми значительными будут значительно более радикальный Билль о муниципальной реформе 1835 г., предоставивший право голоса на местных выборах всем налогоплательщикам, а также Второй акт о реформе 1867 г. и Акт о народном представительстве 1884 г. Большинство историков полагает,

⁵² См.: The Novel of Social Criticism in the Victorian Era / Social Criticism // Encyclopedia of the Novel / Ed. by P. Schellinger. L.; N.Y. : Routledge, 2014. Vol. 2. P. 1233; Simmons J.R.(Jr.) Industrial and «Condition of England» Novels; James L. The Nineteenth Century Social Novel in England // Encyclopedia of Literature and Criticism / Ed. by M. Coyle, P. Garside, M. Kelsall, J. Peck. L. : Routledge, 2002. P. 544–553; O’Gorman F. The Victorian Novel : A Guide to Criticism. Oxford; Malden : John Wiley & Sons, 2008; Wheeler M. English Fiction of the Victorian Period 1830–1890. N. Y. : Longman, 1994.

⁵³ Wheeler M. English Fiction of the Victorian Period 1830–1890. P. 15.

⁵⁴ Минимальная сумма годовой арендной платы, позволявшая принимать участие в парламентских выборах; по разным методикам подсчета, в сегодняшних деньгах – примерно от 8 до 42 тысяч фунтов, см. исторический калькулятор <https://www.measuringworth.com/ukcompare/relativevalue.php>

что именно Реформа 1832 г. положила начало становлению современной системы парламентской демократии⁵⁵.

Еще одним знаковым для эпохи документом стал закон о бедных 1834 г. (The Poor Law Amendment Act), упразднивший старую систему, согласно которой попечение о неимущих и инвалидах было в руках приходов и благотворителей, и санкционировавший создание так называемых «рабочих домов». Наряду с ранее принятым законом о создании лондонской полиции (The Metropolitan Police Act, 1829), эти законы стали отражением «попытки государства контролировать урбанизированное и индустриализированное общество»⁵⁶, символизируя победу промышленной буржуазии не только над земельной аристократией, но и над рабочими. Неравномерное распределение плодов промышленной революции в самой богатой стране мира, увеличение разрыва между богатыми и бедными, ощущение социальной несправедливости – вот фон для зарождения чартизма 1830-40-х гг. Ряд неурожайных лет в начале сороковых, голод и отмена хлебных законов, закрытие фабрик и рост безработицы, банкротства, забастовки – все это выражалось в ощущении принятого страной пути как ошибки, в росте социальной активности тех, в ком Реформа пробудила политическое сознание. Сороковые годы в Англии – период экономической депрессии и политического беспокойства. Ропот общественного недовольства проник на страницы газет и журналов, стал главной темой чартистской литературы. В Англии «громовых сороковых» громы гремели в многочисленных общественных дискуссиях и спорах, и литература, в том числе, была ареной этих дискуссий.

Их темами были прежде всего нравственные последствия промышленной революции и технологического роста страны, последствия обогащения Британии: имущественное расслоение общества, крайняя бедность одних и непомерное богатство других, равнодушие и презрение к

⁵⁵ Trevelyan G. M. *British History in the Nineteenth Century and After (1782–1901)*. L. : Longmans, Green, and Co., 1922. P. 242; Evans E. J. *The Forging of the Modern State : Early Industrial Britain, 1783–1870*. Harlow; Essex : Longman–Pearson, 3d ed. 2001. P. 266–296.

⁵⁶ Wheeler M. *English Fiction of the Victorian Period 1830–1890*. P. 15.

беднякам, власть денег, утрата духовности, подмена нравственных ориентиров, превосходство машин над человеческой уникальностью и индивидуальностью. «Властитель дум» эпохи Т. Карлайл в первой главе книги «Чартизм» («Chartism», 1839) атакует возрастающую механистичность и бесчеловечность современной цивилизации, сужение былого английского духа свободы, умаление достоинства личности. Описывая угнетенное состояние рабочего класса, Карлайл употребляет выражение «вопрос о состоянии Англии» (condition of England question), которое вскоре стало общеупотребительным. Термин Карлайла отразил волнения и переживания британцев относительно будущего страны. Применительно к романам, выдвигавшим на первый план эту социально-политическую проблематику, появился термин «роман о состоянии Англии».

Викторианский роман о состоянии Англии оказался чуть ли не единственным культурным инструментом, способным хоть как-то сплотить «две нации» – богатых и бедных. В романе «Сибилла, или Две нации» («Sybil, or Two Nations», 1845) Б. Дизраэли пишет о том, что между богатыми и бедными «...нет никакой связи, никакого взаимопонимания. Они и знать не знают про обычаи, мысли, чувства друг друга, словно обитают на разных полюсах или живут на разных планетах; они по-разному воспитаны, вскормлены разной пищей, следуют разной морали, да и подчиняются не одним и тем же законам»⁵⁷. В авторском предисловии к первому роману, местом действия которого стал промышленный Манчестер, «Мэри Бартон» (1848), Э. Гаскелл пишет: «Чем больше я размышляла над злополучными отношениями, сложившимися между теми, кого, казалось бы, должны тесно связывать общие интересы, а именно: между нанимателями и нанимаемыми, тем больше мне хотелось как-то рассказать о страданиях, которые порой выпадают на долю этой бессловесной массы...». Несчастные рабочие больше не верят, что кто-то хочет или может им помочь; их «губы сжаты, готовые

⁵⁷ Disraeli B. Sybil, or Two Nations. [Electronic resource]. URL: <http://coollib.net/b/360391/read>

проклинать, кулаки стиснуты и занесены для удара»⁵⁸. Такое положение дел, по мнению романистов, требовало не просто политических парламентских реформ, но и незамедлительного реформирования сознания буржуазных слоев общества. По мнению Дж. Р. Симмонса, роман о состоянии Англии был «средством просвещения средних и высших слоев общества относительно «реального» состояния Англии»⁵⁹, в то время как М. Уилер акцентирует его направленность на практическое действие – роман «представлял собой «призыв», <...> а также необходимость какой-либо реакции, такой как изменение мышления или отношения»⁶⁰.

Гуманистическая функция романа о состоянии Англии, с точки зрения Д. Чайлдера, проявлялась в том, что он «служил в качестве моста над пропастью»⁶¹, разделяющей богатых и бедных, помогал двум разделенным «нациям» понять, что они «неизбежно связаны между собой и, как следствие, являются ответственными друг за друга и друг перед другом»⁶². Эти слова лучше всего отражают позицию Джордж Элиот, которая использовала для своего понимания общества метафору сети. Как в сети, в обществе все взаимосвязано, каждый элемент является неотъемлемой частью своего непосредственного окружения и целостной конструкции. Как пишет М. Килич, Джордж Элиот и другие писатели эпохи «воспринимали классовый разрыв как источник проблем и, избегая фокусирования на частном, изображали общество как целое, состоящее из частных»⁶³. Социальную панорамность и М. Уилер считает главной характеристикой романа о состоянии Англии: даже сюжетно центральные персонажи в них менее важны, чем обязательная обращенность к «большому кругу исторических, социальных, политических или духовных вопросов»⁶⁴.

⁵⁸ Гаскелл Э. Мэри Бартон / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой. М., 1963. [Электр. ресурс] URL: http://librebook.me/mary_barton/vol1/3

⁵⁹ Simmons J.R.(Jr.). *Industrial and «Condition of England» Novels*. P. 336.

⁶⁰ Wheeler M. *English Fiction of the Victorian Period 1830–1890*. P. 56.

⁶¹ Childers J. W. *Social class and the Victorian novel // The Cambridge Companion to the Victorian Novel / Ed. by D. David*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. P. 150.

⁶² Ibid. P. 153.

⁶³ Kiliç M. Ö. *Maggie Gee: Writing the Condition-of-England Novel*. P. 8.

⁶⁴ Цит. по: Kiliç M.Ö. *Maggie Gee: Writing the Condition-of-England Novel*. P. 7.

В трактовке проблем социальной поляризации, классовой пропасти в Англии середины XIX в., роман следовал за современной прессой, о чем пишет Л. Джеймс: «Социальные потрясения 1840-х гг., вызванные промышленной революцией, привели к возникновению романов, опиравшихся на журналистские расследования и парламентские «Синие книги»...»⁶⁵. Джеймс впервые указывает на ряд изданий, периодических и разовых сборников, которые формировали общественное мнение по проблемам, составившим специфику романа о состоянии Англии.

Самое раннее из них – это новаторский, сенсационно-успешный ежемесячный журнал Пирса Игана «Жизнь в Лондоне» («Life in London», 1820-1821), где жизнь лондонской «золотой молодежи» изображалась в юмористическом ключе. Контраст между богатыми и бедными, блеском и нищетой Лондона стал организующим принципом в работах Игана, обеспечив ему успех у широкой читательской аудитории. Влияние Игана испытал, как показывает Л. Джеймс, молодой Диккенс. В урбанистическом аспекте роман о состоянии Англии использовал опыт таких произведений, как серийный роман (penny issue) «Лондонские тайны» (1844-1848) Д.У. М. Рейнолдса; нашумевший, многократно перепечатанный в извлечениях, репортажно-социологический труд создателя журнала «Панч», реформиста Генри Мэйхью «Рабочие и бедняки Лондона» (издание 1851 г. – 3 тома, 1861 – 4 тома); а также памфлеты и книги известного журналиста-расследователя Джеймса Гринвуда⁶⁶. Таким образом, роман о состоянии Англии вырастал из насущных потребностей английского социума, которые одновременно находили свое осмысление в прессе и в документальных жанрах.

В том, что касается канона рассматриваемой жанровой разновидности в XIX в., среди историков английского романа существуют разногласия. Большинство относит к жанровому канону романа о состоянии Англии

⁶⁵ James L. Social Problem Novels // L. James. The Victorian Novel. Oxford; Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. P. 217–218.

⁶⁶ Greenwood J. A Night in the Workhouse, 1866; The True History of a Little Ragamuffin, 1866; Unsentimental Journeys, or Byways of the Modern Babylon, 1867; The Seven Curses of London, 1869; Mysteries of Modern London, 1869.

романы Б. Дизраэли («Конингсби, или Новое поколение», 1844; «Сибилла, или Две нации», 1845), Э. Гаскелл («Мэри Бартон», 1848; «Север и Юг», 1855), Ч. Диккенса («Домби и сын», 1848; «Тяжелые времена», 1854), Ш. Бронте («Шерли», 1849), Ч. Кингсли («Олтон Локк», 1850; «Брожение», 1848), Ф. Треллоп («Жизнь и приключения Майкла Армстронга, фабричного мальчика», 1840)⁶⁷.

Некоторые исследователи относят сюда также романы Диккенса «Приключения Оливера Твиста», 1837-1839 (Симмонс, Ф. О'Горман), «Мартин Чезлвит», 1843-1844 (Ф. О'Горман), «Дэвид Копперфильд», 1849-1850 (Симмонс, Ф. О'Горман); роман Ш.Э. Тонна «Хелен Флитвуд», 1841 (Симмонс, Джеймс); романы Т. Карлайла «Прошлое и настоящее», 1843 (Симмонс) и Д. Джералда «Сент Джайлз и Сент Джеймс», 1845 (Симмонс, Джеймс); а также роман М.Э. Брэддон «Фабричная девушка», 1863 (Симмонс). Все эти произведения объединены одной общей идеей – их авторы стремились «запечатлеть ужасающие условия труда рабочих, диагностировать социальные проблемы, заставить разрозненные ячейки общества лучше понять друг друга»⁶⁸. Своей главной целью писатели ставили осознание обществом «необходимости реформ на правительственном уровне, <...> духовный разворот богатых и всесильных в сторону бедных и слабых, <...> отражение проблем национального масштаба без утраты связи на индивидуальном уровне»⁶⁹. Их романы призывали к сочувствию и терпимости. Этот мощный духовный призыв сыграл свою роль в общественных умонастроениях периода расцвета чартизма, но после 1848 г., когда пик социальных волнений был пройден, роман о состоянии Англии стал терять свою популярность. Последним⁷⁰ традиционным викторианским романом о состоянии Англии, согласно О'Горману, считается роман Джордж Элиот «Феликс Холт, радикал».

⁶⁷ См.: Diniejko A. Condition-of-England novels.

⁶⁸ Ratcliffe S. The condition of England novel. [Электр. ресурс]. URL: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-condition-of-england-novel>

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ O'Gorman F. The Victorian Novel : A Guide to Criticism. P. 150.

Вышеназванные романы, отнесенные большинством исследователей к канону романа о состоянии Англии, как представляется, обладают общей для этой жанровой разновидности поэтикой, которая, хоть и не выделяется особой контрастностью по сравнению с прочими жанровыми разновидностями эпохи (напр. готический роман, ньюгейтский роман и т.д.), но все же имеет свою специфику. Как подчеркивает Д. Гай, специфика романов о состоянии Англии заключается «не столько в каких-либо формальных особенностях или свойствах (перечисленные романы не являются формально инновационными или экспериментальными), сколько в нелитературных устремлениях (*non-literary ambitions*) конкретных авторов, известных в обществе своими взглядами»⁷¹. Схожее мнение высказывает и Б. Леки, которая рассматривает жанровую разновидность как особый «тематический жанр, вплоть до исключения формальных особенностей»⁷², выделяя в качестве основной характеристики «изображение социальной проблемы» («*representation of the social problem*»)⁷³. Анализ наиболее популярных и цитируемых критических работ, посвященных этой жанровой разновидности, позволил выявить общую размытость и бессистемность попыток описать её характерные особенности, что только подтверждает необходимость дальнейшего более глубокого и детального изучения. Большинство исследователей вышеназванных романов чаще всего отмечают такие характерные особенности жанра, как:

- изображение социальной поляризации и раздробленности (богатые – бедные, рабочие – аристократы, горожане – крестьяне, южане – северяне и т.д.);
- метафору семьи как символ гармонии и единения (межсословные браки, воссоединение родственников, обретение родителей);

⁷¹ Guy J.M. *The Victorian Social-Problem Novel : The Market, the Individual and Communal Life*. P.4.

⁷² Leckie B. *What is a Social Problem Novel? // Twenty-First Century Perspectives on Victorian Literature / Ed. by L.W. Mazzeno*. Plymouth : Rowman & Littlefield, 2014. P. 88.

⁷³ Ibid.

- внимание к внешней стороне обыденной жизни и быту угнетенного класса или группы (описание жилища, мебели, продуктов питания, одежды, внешности, состояния здоровья, привычек, речи);
- детальное описание окружающего пространства и среды (городские улицы, здания, фабрики, трущобы обычно в противопоставлении сельской местности) как места бытия общественного;
- мотив обучения, взросления и перевоспитания (общеобразовательная школа, школа жизни);
- насыщенность повествования злободневными политическими проблемами и историческими фактами (цитаты из газет, достоверные статистические данные, имена и образы известных деятелей, элементы современной культуры), и т.д.

Р.Б. Колби отмечает также особый тип героя, который стремится на индивидуальном, часто психологическом, уровне преодолеть существующие в обществе противоречия вне зависимости от своего положения в рабочем коллективе или в личной жизни в семье⁷⁴. Все эти составляющие, несмотря на их разнородный характер, в большинстве своем прямо или косвенно передают идеологический настрой автора, его нравственную позицию, ненавязчиво придавая повествованию легкий нравоучительный тон. Эталонными произведениями этой жанровой разновидности большинство исследователей считают романы Э. Гаскелл «Север и Юг», Ч. Диккенса «Тяжелые времена», Б. Дизраэли «Сибилла, или Две нации», в которых наиболее показательным, рационально и гармонично переплетены вышеназванные сюжетные компоненты.

В романе Гаскелл «Север и Юг» социальная раздробленность представлена сразу на нескольких уровнях: в масштабах страны это разделение очевидно на противопоставлении северного промышленного города Милтона и южного сельскохозяйственного Хелстона; в масштабах английского социума классовое разделение представлено на примере семьи

⁷⁴ См.: Diniejko A. Condition-of-England novels.

промышленника Торнтон и семьи фабричного рабочего Хиггинса; на личностно-индивидуальном уровне социальная и классовая раздробленность преодолевается в судьбе главной героини Маргарет Хейл. Образ Маргарет интересен еще и тем, что сначала в нем снимается противоречие между севером и югом (она переезжает из уютного южного Хелстона в мрачный серый Милтон), а затем ее любовь и терпение приводят к примирению Торнтон и Хиггинсов. В романе также есть мотив перевоспитания, школы жизни – неприятности, выпавшие на долю Джона Торнтон, позволили ему лучше понять Маргарет и стать ближе к ней, что в финале романа символизируется взаимным признанием в любви и браком.

Создание дидактически окрашенной картины жизни викторианской Англии вряд ли было бы возможно без продуманного социологического анализа и опоры на СМИ. Однако, как показало время, читатели быстро устали от литературной политической пропаганды, и роман о состоянии Англии постепенно перешел в стадию угасания. Сенсационные газеты и журналы представляли читателю намного более «острую», занимательную и, главное, доступную картину мира, не требовавшую интеллектуально-духовных усилий, необходимых при чтении «романа о состоянии Англии». Когда Диккенс в 1854 г. серийно публиковал в своем еженедельнике «Домашнее чтение» «Тяжелые времена», образец романа о состоянии Англии, издание одновременно помещало очерки образовательно-развлекательного характера, в том числе о способах контактов со сверхъестественным, о сенсационных и анекдотических происшествиях в прошлом и настоящем, о лунатиках и т.п. Романы конкурировали с журнальной, газетной сенсацией, и встал вопрос – в самом ли деле социально-ответственная литература вообще, и роман о состоянии Англии в частности, способны содействовать реформированию общества? Может быть, политики, журналисты, проповедники, филантропы играют в этом деле более эффективную роль? В романе Ч. Диккенса «Холодный дом» (1853) есть сцена, когда религиозный миссионер приходит в дом бедного строителя

с призывами духовного возрождения. Описание нищенских условий жизни рабочей семьи, антисанитарии, болезни и смертей детей вследствие элементарного отсутствия чистой питьевой воды, физических, телесных страданий отодвигают на второй план саму возможность духовного самосовершенствования, что символически выражается в отказе строителя от прочтения религиозной литературы. Представляется, что эту сцену можно трактовать и гораздо шире – на месте религиозных брошюр может оказаться литература вообще, в первую очередь та, что содержит нравоучения и призывы к терпимости.

По мнению Д.Р. Симмонса, «роман о состоянии Англии стал жертвой своего же успеха»⁷⁵, поскольку его задачи были выполнены: постепенно проводимые правительством реформы способствовали улучшению условий труда рабочих. Настоящим прорывом стало принятие закона о десятичасовом рабочем дне (The Ten Hours Act, 1847) – это момент пика чартистского движения и расцвета романа о состоянии Англии. В конце сороковых, после провала политических инициатив 1839, 1842 и 1848 гг., чартистское движение пошло на спад, и условия жизни и труда рабочих, описываемые в романах о состоянии Англии, стали восприниматься многими как перевернутая страница прошлого. При этом сами романы, по мнению Симмонса, «перестали оказывать политическое влияние на читателей, которые больше не хотели платить за чтение пропаганды»⁷⁶.

Более глубокий взгляд на эволюцию романа о состоянии Англии предложил Реймонд Уильямс, который в своей программной работе «Культура и общество» (1958) вскрывает его внутренние противоречия. Последовательно анализируя классические его образцы, Уильямс приходит к выводу о том, что многие из них были «скорее симптомом дезориентации индустриального общества, нежели попыткой понять его»⁷⁷. Показательным примером внутренней противоречивости жанра Уильямс считает историю

⁷⁵ Simmons J.R.(Jr.). *Industrial and «Condition of England» Novels*. P. 350.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Williams R. *The Industrial Novels* // R. Williams. *Culture and Society*. N. Y., 1960. P. 104.

заглавия романа Э. Гаскелл «Мэри Бартон». Изначально, роман должен был выйти в свет под заглавием «Джон Бартон» – так зовут одного из главных персонажей романа, рабочего-революционера, чартиста и сторонника реформ «с позиции силы». Джон Бартон, по словам самой Гаскелл, был её любимым героем, «человеком, который вызывал чувство сопереживания»⁷⁸. Доведенный до отчаяния тяжелыми условиями жизни, Джон Бартон решается на политическое убийство, в результате чего мгновенно теряет расположение автора и становится «персонажем слабым, практически незаметным»⁷⁹. Кризис главного героя нашел отражение в смене заглавия, и роман был назван по имени дочери Джона Бартона, Мэри. На смене заглавия настаивали и издатели, полагавшие, что прославление убийцы было бы неуместным и даже вызывающим.

Отдельного рассмотрения, по мнению Уильямса, заслуживает роман Дж. Элиот «Феликс Холт, радикал», который наиболее показательно отразил противоречия эпохи. В романе, описывающем парламентскую реформу 1832 года, созданном в канун реформы 1867 г., и тем самым как бы замыкающем осмысление эпохи наиболее существенных политических реформ, Элиот выразила сомнения относительно целесообразности радикальных революционных преобразований в Англии при отсутствии уверенности в чистоте и искренности помыслов организаторов революции. Как подмечает Уильямс, роман Элиот «Феликс Холт», как и роман Гаскелл, представляет собой «драматизацию страха стать соучастником насилия»⁸⁰, что нашло выражение в призыве не к активным революционным действиям, а к сочувствию и терпимости. На примере этого романа Уильямс показывает важность следования принципу «непротивления злу насилием», недопустимость любых проявлений экстремизма и радикализма. В подтверждение Уильямс цитирует письмо Дж. Элиот Д. Сибри, датированное

⁷⁸ Ibid. P. 95.

⁷⁹ Ibid. P. 96.

⁸⁰ Ibid. P. 113.

1848 годом (год не только пика чартистских выступлений, но и революции во Франции):

«Во Франции умы людей крайне наэлектризованы, они полны идей социального мироустройства, они действительно требуют социальных реформ, а не просто воплощения в жизнь любимой поговорки Санчо Пансы «сегодня ты меня, а завтра я тебя»⁸¹. Революционные настроения охватили всю страну, включая сельское население, а не только городские низы, как у нас. Здесь же гораздо больше эгоистичного радикализма вперемешку с неудовлетворенным животным чревоугодием <...>, чем понимания и стремления к справедливости; поэтому любое революционное движение будет попросту деструктивным, а не конструктивным <...> Наша Конституция позволяет нам идти по пути политических реформ. Это все, на что мы способны в настоящий момент. Мы, англичане, во всем любим размеренность»⁸².

«Феликс Холт», по утверждению Уильямса, стал свидетельством рационального и взвешенного подхода англичан к реформам, выражая стремление нации найти разумный баланс между желаемым и действительным, чувственным и рациональным, общественным и индивидуальным. Как пишет Уильямс, «признание зла получило противовес в виде страха стать соучастником. Сочувствие было преобразовано не в действие, а в отказ от каких либо действий»⁸³. Вот почему «Феликс Холт» считается последним романом о состоянии Англии.

Б.М. Проскурнин в своем глубоком анализе этого романа не использует термин *condition of England novel*, но вписывает роман в историю английского радикализма от Джереми Бентама до Джона Стюарта Милля, подмечает некую заданность в противопоставлении двух главных героев – Холта, радикала истинного, искреннего, и Гарольда Трэнсома, эгоистичного радикала-демагога. Размышляя о полижанровой природе «Феликса Холта», исследователь подчеркивает «особое жанровое функционирование политики как эстетического “ядра”, приводящего к “цепной реакции” многоохватного

⁸¹ Сервантес С.М. Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанчский. Ч. 2, гл. LXV. / Пер. с исп. Н. Любимова, М. Л. Лозинского. М. : ГИХЛ, 1959. – С. 541. В оригинале письма цитата из английского перевода «Дон Кихота»: «today for thee, and tomorrow for me».

⁸² Цит. по: Williams R. Op.cit. P. 110.

⁸³ Ibid. P. 118.

художественного осмысления действительности»; Элиот «изображает конфликты не столько политические, сколько политико-психологические, показывая нравственно-психологические издержки политической и социальной эволюции общества»⁸⁴.

Этот акцент на нравственно-психологической стороне политического по содержанию романа очень важен для характеристики национальной традиции.

Столь же важен для позднего этапа существования романа о состоянии Англии опыт Э. Тrollope. В романе «Смотритель»⁸⁵ («The Warden», 1855) из цикла «Барсетширские хроники» Тrollope вдохновляется идеологическими возможностями жанра, однако он не стремится писать в русле жанрового канона, обозначенного его предшественниками. Тrollope понимал, что эта жанровая разновидность в её классическом исполнении вступает в период угасания, а присущий ей революционный дух и дидактизм вызывает у современных читателей лишь улыбку. Тrollope модернизирует идеологический каркас, разбавляя шаблонную тему классового расслоения современными ему волнениями и переживаниями, а также предлагает взглянуть на социальные проблемы под другим углом, без присущей традиционному варианту пафосности. Тrollope добавляет в роман «здоровую долю скептицизма»⁸⁶, иронии и психологизма, переплетая чувства героев с социально-политическими преобразованиями времени.

В результате получается осовремененный роман о состоянии Англии, в котором можно выделить две основные темы, воспринимавшиеся Тrollopeм как национальные проблемы. С одной стороны, это финансирование и мошенническое распределение доходов, направленных на осуществление

⁸⁴ Проскурнин Б.М. Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь, 2006. С. 107; 100.

⁸⁵ Этот роман, согласно предисловию, написанному Н. Шримптоном к оксфордскому переизданию 2014 г. в серии «Мировая классика», относится исследователем к жанровой разновидности романа о состоянии Англии.

⁸⁶ Trollope A. The Warden : The Chronicles of Barsetshire / Ed. with Introduction and Notes by N. Shrimpton. Oxford : Oxford University Press, 2014. P. xx.

благотворительных проектов по устранению бедности⁸⁷, а с другой – это власть прессы, не всегда понимающей истинную суть проводимых правительством преобразований и стремящейся к сенсации и наживе. Троллоп высмеивает рьяных журналистов, стремящихся максимально упростить, преувеличить и где возможно приукрасить события в угоду публике и личным амбициям. Здесь Троллоп находит характерный собственный сатирический тон, который будет все более отчетливо прослеживаться в последующих романах цикла и наиболее остро проявится в романе «Как мы теперь живем» («The Way We Live Now», 1875), который, по мнению ряда критиков, опровергает тезис об угасании традиции и располагается в ряду лучших образцов романа о состоянии Англии.

Сатирическая подача материала обнажает другой не менее важный для Троллопа вопрос – вопрос о социальной ответственности писателя, работающего в этом жанре. Автор, обращаясь к фигуре радикально настроенного, революционного героя, должен понимать, что его герой может ошибаться, что его намерения могут быть не только благородными, но и эгоистичными, что его действия могут принести обществу как пользу, так и вред. Социальные последствия обсуждаемой в романе о состоянии Англии «тихой революции», по мнению Троллопа, необходимо просчитывать. Появление иронии в социально-политических романах Троллопа было выражением авторского мнения о том, что сложные социальные проблемы не имеют простых и однозначных решений, а мир не разделяется на черное и белое. Вопрос о целесообразности радикальных преобразований должен быть осмыслен всесторонне и непредвзято. Что важнее: сохранение стабильности, баланса существующих интересов, или преследование самых возвышенных абстрактных принципов?

Иногда исследователи упрекают викторианский роман о состоянии Англии в том, что он лишь описывал проблемы, но не предлагал конкретных

⁸⁷ Роман создавался как раз тогда, когда в правительстве шло обсуждение нового законопроекта об ужесточении контроля за благотворительными организациями – серия Charitable Trusts Acts 1853, 1855, 1860 гг.

решений. Однако пропаганда рецептов социальных преобразований – не дело художественной литературы. По словам М. Килич, викторианский «роман о состоянии Англии, возникший как поджанр в эпоху кризиса, был инструментом, который использовался для выражения реакции на социальную турбулентность», он был «литературной формой, позволявшей автору описывать проблемы своего времени и предлагать новый взгляд на существующие противоречия»⁸⁸. Эта особенность романа о состоянии Англии происходила из глубинной веры в важность социальной функции литературы и ее способность реально влиять на общество. Викторианские романы о состоянии Англии, полагает Килич, «внесли неоценимый вклад тем, что обратили внимание общественности на социальные проблемы своей эпохи»⁸⁹. Они выступили «в качестве хранилища социальной совести» и стремились «культивировать ценности, которые способствовали бы улучшению социальных условий»⁹⁰. Кроме того, по мнению Л. Джеймса, роман о состоянии Англии выступил не только как художественное отражение реалий своего времени, но также «стал частью дискуссии о том, как именно роман формирует и моделирует историю»⁹¹.

Таким образом, викторианский роман о состоянии Англии представлял собой размышление на злободневные темы социального неравенства с преимущественным вниманием к жизни низов, изображал их постепенное вовлечение в политическую жизнь, процессы пробуждения классового самосознания пролетариата, хитросплетения политической борьбы в промышленных городах английской провинции, с тем, чтобы воззвать к чувству справедливости образованных классов и власть имущих, чтобы выработать пути практического преодоления пропасти между «двумя нациями». По сравнению с классическим романом филдинговского типа, его отличают общий викторианским романам значительный объем, в панорамных картинах общества – актуальная социологическая

⁸⁸ Kiliç M. Ö. Maggie Gee: Writing the Condition-of-England Novel. P. 8–9.

⁸⁹ Ibid. P. 9.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ James L. The Nineteenth Century Social Novel in England. P. 545.

достоверность, смещение акцента на представителей угнетенных классов, чьи образы впервые начинают сочувственно раскрываться на достаточно глубоком психологическом уровне, в том числе с помощью использования региональных и классовых различий в речи персонажей. С точки зрения поэтики, роман о состоянии Англии отвечает норме викторианского романа. Это роман филдинговско-скоттовского типа: многогеройное полотно с несколькими сюжетными линиями, с тщательно прописанной пространственной структурой, события сюжета выстраиваются в основном в последовательной хронологии, авторская позиция проявляется на всех уровнях текста. Вокруг каждого из центральных персонажей группируются персонажи второго плана, представляющие панораму классов и сословий викторианского общества. Дух каталогизации, перечисления и исследования социальных феноменов сказывается в относительно неторопливом развитии действия, в повышенной описательности. Психологизм состоит в исследовании взаимодействия между принятыми социальными нормами и законами с частным переживанием этих норм персонажами разного социального положения. Эмоциональный тон романа – сдержанно-взволнованный, подобающий повествованию о серьезных вещах; ирония и элементы сатиры проникают только в самые поздние образцы жанра, как было показано на примере Троллопа.

Итак, роман о состоянии Англии в XIX в. стал литературным инструментом для выражения и осмысления того идеологического сдвига, который в Англии направлял динамику реальных социально-политических перемен – процесса демократизации общества, наделяния правом голоса уже не только среднего класса, но и низов. Этот роман исходил из во многом идеалистического представления о возможности достижения социальной справедливости, будоражил общественное мнение введением нового материала из жизни низов; он быстро и закономерно эволюционировал в характерной для английской культуры манере к духу осторожного компромисса, к критичности по отношению к крайним проявлениям

радикализма. Здесь выработалась специфическая для национальной литературы манера и приемы подачи злободневного социально-политического материала, которые будут востребованы и трансформированы в литературе XX века.

В рассмотренных выше работах преобладает мнение, что роман о состоянии Англии был уникальным явлением краткого промежутка английской литературной истории, после чего он утратил актуальность. Однако жанр романа известен своей способностью к внутренним трансформациям, изменчивостью, способностью к синтезу разноприродного жизненного и литературного материала. Жанры и жанровые разновидности как категории памяти литературы, раз возникнув, не исчезают бесследно, но могут утрачивать актуальность с тем, чтобы на очередном отдаленном витке литературного развития вновь оказаться востребованными⁹².

В поздневикторианской литературе выразилась стабильность английского общества периода расцвета Британской империи; очевидный прогресс в процессах демократизации и росте благосостояния низов сузил число писателей, готовых рисовать мрачную панораму современной действительности. Однако любая попытка крупно, систематически отобразить и осмыслить проблемы современного общества вела к тому, что критика склонна была оценивать эту попытку как роман о состоянии Англии.

Черты романа о состоянии Англии критика находит в натуралистических романах Дж. Гиссинга «Работники на заре» («Workers in the Dawn», 1880), «Деклассированные» («The Unclassed», 1884), «Демос» («Demos», 1886), «Новая Граб-стрит» («The New Grub Street», 1891). В них условия жизни и труда рабочих описываются максимально выпукло и натуралистично. В отличие от ранних викторианцев, Гиссинг не идеализирует рабочих, не стремится поставить их нравственно выше хозяев-буржуа; он рисует картины повседневной жизни в трущобах во всей их

⁹² См.: Кабанова И.В. Английская проза 1930-х годов : жанровая типология. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2011. С. 16–21.

неприглядной полноте. В романах Гиссинга уровень доходов и социальный статус героев не являются критериями нравственности. Гиссинга гораздо больше интересует то, как условия среды влияют на человека, как формируют его характер и мировоззрение, проявляя в нем лучшие и худшие качества, им свойственно пессимистическое звучание.

С возникновением в английской литературе модернизма начинается антивикторианская реакция. В публицистике характерный пример критики викторианского социального идеала находим в известной в свое время книге члена парламента Ч. Мастермана «Состояние Англии»⁹³ (1909). В своей работе Мастерман, как и Карлайл за полвека до него, продолжает исследовать результаты технологического прогресса, подвергая критике современные условия жизни и труда городских рабочих. Противопоставляя роскошные особняки нищете городских трущоб, Мастерман уделяет особое внимание той быстро растущей прослойке среднего класса, для которого в пригородах крупнейших городов воздвигаются кварталы однотипных вилл. Обитателей этих пригородов автор называет «the suburbans», и видит в них наибольшую опасность для настоящего и будущего страны. Это новейшее поколение дельцов и мелких торговцев уже уверенно стоит на ногах в финансовом смысле, оно осознало свою значимость. Теперь для него пришла пора преобразовать свой экономический капитал в капитал социально-культурный, и оно активно самоутверждается на почве своих мелкобуржуазных ценностей, игнорирует все существующие моральные нормы, с презрением относясь как к верхушке, так и к низам, что, по мнению Мастермана, представляет реальную угрозу для нации как целого. Работа Мастермана оказалась настолько же актуальной для своего времени, насколько и пророческой.

На рубеже веков открытое обращение к социальной проблематике стало приметой творчества многих писателей. Так, проблемы религиозной

⁹³ Masterman C.F.G. The Condition of England. L. : Methuen & Co, 1909. [Electronic resource]. URL: <https://archive.org/details/conditionofengla00mastiala>

морали, семьи и положения женщин рассматриваются в романах Т. Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891), «Джуд Незаметный» (1895), среда мелких лавочников стоит в центре романа Г. Уэллса «Тоно-Бенге» (1909)⁹⁴, столкновение разных прослоек среднего класса – в «Говардс Энд»⁹⁵ (1910) Э.М. Форстера, элементы социальной панорамы критика находит во многих романах эдвардианской эпохи. Однако модернистская установка на углубленное проникновение в индивидуальный характер противоречила принципу экстенсивного покрытия действительности в романе о состоянии Англии; панорамное и реалистичное описание действительности сменилось вниманием к частному миру индивида, а события и факты – внутренними переживаниями и эмоциями героев. По словам Д. Хьюитта, «смещаясь от общественного к частному, от коллективного к интроспективному и от политического к индивидуальному, модернистская литература предпочитала исследовать внутренний мир вместо мира внешнего»⁹⁶.

Казалось бы, модернизм с его приоритетом внутреннего над внешним, с последовательным вызовом реализму XIX в., вообще не дает почвы для появления открыто социального романа. Модернистский автор и его герои по определению ощущают себя на периферии своей эпохи, а никак не в ее центре. Однако поскольку модернисты затрагивали тему Первой мировой войны и её последствий для британского общества, они вынуждены были обратиться к этой проблематике. По мнению В. Вулф, «война разрушает барьеры между классами, казавшиеся несокрушимыми», создавая при этом «общество страдания»⁹⁷, объединенное горем всеобщей утраты. Послевоенная действительность с новой социальной повесткой вызвала к жизни такие модернистские произведения, в которых какая-то малая,

⁹⁴ Lodge D. Tono-Bungay and the Condition of England // D. Lodge. Language of Fiction : Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel. L.; N. Y. : Routledge, 2002. P. 230.

⁹⁵ См., напр.: Childs P. Forster E.M. // The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction. Vol. 1 / Ed. by B. W. Shaffer, P. O'Donnell, D. W. Madden, J. Nieland, J. C. Ball. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2011. P. 138; Lodge D. Consciousness & the Novel : Connected Essays. Cambridge; Massachusetts : Harvard University Press, 2002. P. 142.

⁹⁶ Hewitt D. English Fiction of the Early Modern Period : 1890–1940. Oxfordshire, England; N. Y. : Routledge, 2013. P. 130.

⁹⁷ Woolf V. The Essays of Virginia Woolf / Ed. by A. McNeillie. 1912–1918. Vol. 2. L. : The Hogarth Press, 1987. P. 112; 113.

замкнутая группа могла символизировать представление о нации в целом, а отчужденность и идиосинкрязия персонажей передавать ощущение утраты своего места в мире, фрустрации от скорости общественных перемен. В творчестве В. Вулф это прежде всего роман «Волны» (1931), с его поисками путей преодоления тупиков индивидуализма и создания новых форм коллективизма. В творчестве Д.Г. Лоуренса это «Любовник леди Чаттерлей» (1928).

Беспримерная в истории английской литературы политизация жанра романа в 1930-х гг., напротив, способствовала возвращению социальной проблематики, естественно, со временем претерпевшей изменения. Теперь сюжетообразующими мотивами романа стали не только вопросы классового расслоения, но влияние войны, положение молодежи, статус и роль женщин в современном обществе. «Борьбой с несправедливостью системы» называл свои романы А.Д. Кронин, почти случайно пришедший в литературу из медицины и ближе всего стоящий к традиции XIX в., которая теперь многим казалась депрессивной и невыносимо нравоучительной. Однако читательским успехом пользовались романы Кронина «Звезды смотрят вниз» (1935) о положении дел в угольной промышленности, и в особенности «Цитадель» (1937), где описывалась система здравоохранения и намечались пути ее реформы. Ранние романы Джорджа Оруэлла («Дочь священника» 1935, «Да здравствует фикус!» 1936, «За глотком свежего воздуха» 1939) описывают последствия экономического кризиса рубежа 1920-30х гг. для нищающего среднего класса. Герои Оруэлла достаточно образованны, чтобы рассуждать о масштабных социально-философских проблемах современности, но индивидуальный бунт завершается у них примирением с предлагаемыми историей обстоятельствами. Самый радикальный критик истеблишмента в английской литературе 1930-х гг., высказывавшийся с крайне правых, ницшеанских позиций, Уиндэм Льюис, в романе «Месть за любовь» (1937) дает резко сатирическую панораму британского коммунистического и социалистического движения. Льюис как бы

воскрешает традицию романа о состоянии Англии в том, что касается скептического отношения к наиболее громким революционным проявлениям эпохи. Уинифрид Холтби в романе «Южный Райдинг» (1936)⁹⁸ затрагивает традиционные викторианские проблемы классового расслоения, дополняя их вопросами половой, расовой и культурной дискриминации. Социальный разрыв в подобных произведениях чаще всего дополнялся и усложнялся глубоким морально-нравственным кризисом, в описании которого авторы использовали уроки модернистской литературы.

Можно сказать, что в период между двумя мировыми войнами в своих лучших образцах социальный роман, находясь на периферии литературного процесса, утратил открытую публицистичность, назидательность и дидактизм своего викторианского предшественника, получив взамен право усомниться в возможности достижения утопического представления о задаче романиста как о труде ради создания гармоничного социума. Социальная диагностика в модернизме приобрела намного более изощренные формы, поскольку социальное, коллективное, оказалось отныне неразрывно связано с индивидуальным. По словам Р. Кили, Джойс, Лоренс, Вулф

«преследовали цель самопознания, но этот процесс становился все более экстенсивным. В нем личное «я» не вовсе исчезало, но его все сложнее становилось отделить от коллективного бессознательного, личную историю – от культурной истории, судьбу индивида от жребия его нации»⁹⁹.

Категории коллективного бессознательного, культурной истории имеют в виду дискурсивный сдвиг, который делает невозможным возврат к традиционному роману о состоянии Англии с его социально-детерминистской основой. Для межвоенного поколения английских писателей серьезное, фактографическое обсуждение социально-политических проблем выглядело устаревшим.

⁹⁸Reynier C. Exploring the Modernist State of England Novel by Women Novelists: Rebecca West, Radclyffe Hall and Winifred Holtby // *Études britanniques contemporaines*. 2015. № 49. [Electronic resource]. URL: <https://journals.openedition.org/ebc/2635>

⁹⁹Kiely R. *Beyond Egotism. The Fiction of J. Joyce, V. Woolf, and D.H. Lawrence*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1980. P. 189–190.

После 1945 г. Британия утрачивает свое двухвековое мировое господство: экономика, подвергшаяся сильнейшему перенапряжению в годы Второй мировой войны, возрождалась в лейбористском «государстве всеобщего благосостояния» медленней, чем в других западноевропейских странах; ускорились процессы распада Британской империи, политическое первенство на мировой арене перешло к США¹⁰⁰. Прямой перенос этих процессов на оценки литературной сферы выразился в достаточно распространенном критическом мнении об утрате послевоенным английским романом былых горизонтов, об упадке его художественного уровня. В этой ситуации реакцией английских писателей на сетования критики стало обращение к последней бесспорно великой¹⁰¹ эпохе в истории английского романа – к викторианской эпохе. Имперская ностальгия проявилась, в частности, в форме творческого интереса к роману той эпохи, когда Англия стояла на вершине своего могущества и мирового прогресса, в форме возврата к конвенциям реалистического романа.

О «современной моде на викторианскую эпоху» пишет уже Ф.Р. Ливис во вступлении к «Великой традиции» в 1948 г.:

«Троллоп, Шарлотта Йондж, миссис Гаскелл, Уилки Коллинз, Чарльз Рид, Чарльз и Генри Кингсли, Мэрриот, Шортхаус – нам горячо рекомендуют всех второстепенных романистов эпохи, о них пишут, они звучат по радио, и наметилась тенденция не просто говорить о том, что они представляют интерес, но видеть в них классиков. Разве не упоминаются они в историях литературы? А есть еще Джейн Остен, Скотт, сестры Бронте, Диккенс, Теккерей, Джордж Элиот, Троллоп и так далее – и подавно романисты-классики»¹⁰².

Для Ливиса факт обращения к викторианским формам по мере затухания модернистской революции – свидетельство силы стержневой

¹⁰⁰ См. подробнее: Marvick A. *British Society Since 1945*. Penguin, 1990; *The Context of English Literature: Society and Literature 1945 – 1970* / Ed. by A. Sinfield. N.Y. : Holmes and Meier Publishers, 1983; Sanders A. *A Short Oxford History of English Literature*. Oxford : Clarendon Press, 1994. P. 577–615.

¹⁰¹ Модернизм получил признание классики XX в. только после 1960 г., когда издательство «Пенгвин» выиграло судебный иск, предъявленный к нему за публикацию полного текста «непристойного» романа «Любовник леди Чаттерлей». После этого в Англии открылись ворота для публикации модернистских текстов без купюр.

¹⁰² Leavis F.R. *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. N.Y., 1950. P. 1–2. [Electronic resource]. URL: https://archive.org/stream/greattradition031120mbp/greattradition031120mbp_djvu.txt

реалистическо-психологической традиции английского романа. С Ливисом солидарен Р. Уильямс: «Пятидесятые годы справедливо охарактеризовать как период возвращения к старым формам письма, исконно английским. Это очевидно при сравнении того, как писали в двадцатые-тридцатые годы с тем, как пишут сегодня»¹⁰³.

В качестве подтверждения тезиса об отказе от модернизма называются столь характерные для середины века романские циклы, создающие панорамные картины тех или иных слоев английского общества: «Танец под музыку времени» Э. Поуэлла (12 томов, 1951-1975), «Чужие и братья» Ч.П. Сноу (11 романов, 1940-1970), «Дети насилия» Дорис Лессинг (5 томов, 1952-1969), или романы Энгуса Уилсона. Эту тенденцию возврата к реалистическим формам у нас приветствовали как «викторианское возрождение»¹⁰⁴.

На этом фоне и начинают звучать в английском романе середины века прямые отголоски романа о состоянии нации. Новые способы обращения с социальным материалом критика усматривает в феминистском романе Э. Тейлор «У миссис Липпинкот» (1945), где отразилась тенденция к «размыванию социальных, культурных и гендерных границ», и который одним из первых описал современное английское общество «в состоянии аномии»¹⁰⁵, в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед» (1945). «Счастливчик Джим» (1954) К. Эмиса, как пишет Джон Брэнниген, был первым социальным романом, «ответившим на поэтику пессимизма языком нигилизма»¹⁰⁶. Но в целом опыт послевоенного социального романа скорее

¹⁰³ Williams R. The Changing History of English Writing // Audience. 1961. Winter. P. 76; ср. также многочисленные переключки в Allen W. The Novel Today. L. : 1955; Rabinovitz R. The Reaction Against Experiment in the Modern English Novel 1950–1960. N.Y. : Columbia University Press, 1967.

¹⁰⁴ Ивашева В. «Век нынешний и век минувший...». Английский роман XIX века в его современном звучании. М. : Худож. лит., 1990. С. 9. «Викторианское возрождение» 1950-х гг. необходимо отличать от постмодернистской исторической метафизики на викторианском материале (классические постмодернистские «неовикторианские» романы: Джин Рис, «Большое Саргассово море», 1966; Д. Фаулз, «Женщина французского лейтенанта», 1969; А.С. Байетт, «Обладать», 1990).

¹⁰⁵ Brannigan J. A Literature of Farewell? : The Condition of England in Contemporary Literature // Interdisciplinary Literary Studies. Vol. 2, № 1. (Fall 2000). P. 87.

¹⁰⁶ Ibid. P. 89.

заставил задуматься о том, способны ли привычные повествовательные формы и приемы ухватить суть идущих в Англии перемен.

Так, Стивен Коннор, подробно проанализировав «Англо-саксонские поэмы» (1956) Э. Уилсона и «Ледяной век» (1977) М. Дрэбл как романы о состоянии Англии, выявил в них внутреннюю неуверенность авторов в используемом ими жанре, их сомнения в том, насколько современная Англия в принципе поддается целостному отображению в художественном образе. Коннор показал, что в этих романах следование повествовательной формуле классического романа о состоянии Англии – изображение центральных героев на протяжении значительного периода времени, встающий перед ними моральный выбор, отражающий дилеммы исторического развития Англии, и выстраивание вокруг этого сюжета концентрических кругов персонажей, принадлежащих к разным социальным слоям – начинает выглядеть натужным, неубедительным, приводит писателей к спрямлению затрагиваемых проблем и даже местами к ложному пафосу¹⁰⁷. С. Коннор сочувственно приводит слова К.Д. Ливис из эссе 1981 г. относительно невозможности создания целостного социального романа на материале банальной, бессмысленной и уродливой современной жизни:

«Англия, породившая классический английский роман, навсегда ушла в прошлое, и нельзя ожидать, что страна, состоящая из обитателей многоэтажек, офисных служащих, заводских роботов, неассимилированных расовых меньшинств; страна с сельской местностью, превратившейся в пригородный парк, с фермами-фабриками, с воцарившейся сексуальной свободой без признания какой бы то ни было ответственности, с ростом преступности и насилия, с трейд-юнионистской ментальностью, – чтобы такая страна дала почву для романа, сопоставимого с романом совсем иного прошлого»¹⁰⁸.

При всей ее горечи, из приведенной цитаты следует, что К.Д. Ливис полагает, что не просто социальный роман, а роман как таковой зависит от

¹⁰⁷ Connor S. The English Novel in History, 1950–1995. L.; N.Y. : Routledge, 1996. P. 44–82.

¹⁰⁸ Leavis Q. D. The Englishness of the English Novel // Q. D. Leavis. Collected Essays. Vol. 1 : The Englishness of the English Novel. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. P. 325.

состояния нации в целом; роман она отождествляет с состоянием национального сознания.

Столь же безотрадной, но по другим причинам, выглядит картина послевоенного английского романа в изображении Хью Кеннера, одного из самых красноречивых пропагандистов модернизма и литературного эксперимента. В «Тонущем острове» (1988) Кеннер высказывает мнение, что возвращение англичан к викторианским формам после того, как они имели возможность «попробовать» модернизм, доказывает, что английская культура испокон веку подозрительно относилась к искусству и литературе, вообще неспособна воспринимать искусство вне связи с прагматикой жизни, что для англичан литература сводится к морали, биографиям, снобистским сплетням. Словом, для Кеннера англичане – нация лицемерных мещан, и викторианский роман, основанный на ценностях среднего класса, поэтому для них более органичен, приемлем, чем опасные модернистские эксперименты. Дешевые издания викторианской классики в серии «Эвримен лайбрари», непонятный прочим нациям культ непритязательного развлекателя П.Г. Вудхауза, по Кеннеру, с лихвой покрывают эстетические запросы англичан. В его изложении остров английской литературы начал тонуть уже во времена Чосера, и будущее английской литературы критик видит в бесконечном повторении викторианских образцов как наиболее удовлетворяющих ограниченному национальному вкусу¹⁰⁹.

Казалось бы, в конце 1980-х гг. уже можно было и не высказывать столь несправедливого мнения, потому что налицо была смена поколений в английской литературе, уже были опубликованы ранние романы М. Эмиса, Й. Макьюэна, Дж. Барнса, П. Экройда. Наступил расцвет эпохи постмодернизма.

¹⁰⁹ Kenner H.A. *Sinking Island : The Modern English Writers*. L., 1988.

1.2. Современный роман о состоянии нации

Уже с точки зрения первых его практиков и теоретиков, английский постмодернизм, начиная с Фаулза и Лессинг, представлял собой попытку синтеза двух полюсов английской литературы – традиционного миметического реализма и духа эксперимента.

По мнению романиста и университетского профессора Малькольма Брэдбери, послевоенная литература 60-х – 70-х годов может похвастаться новым «поколением писателей, лучшие из которых позволили британскому роману развиваться в разнообразных экспериментальных направлениях, <...> которые подвергли сомнению и трансформировали миметические компоненты литературы, не забывая о её реалистических корнях»¹¹⁰. Схожего мнения придерживался другой романист и теоретик литературы, Дэвид Лодж, который утверждал, что в контексте формального эксперимента и самоосмысления «реализм не отвергается полностью, но и не используется больше с прежней наивностью и беспечностью, <...> теперь он стал частью игры наряду с другими модусами письма»¹¹¹. При этом Лодж отмечает, что влияние реализма особенно свойственно именно британской литературе, имеющей сильную духовную связь с культурным и историческим наследием страны. Как пишет Лодж, «существует достаточно доказательств тому, что английское литературное мышление особенно предрасположено к реализму и резистентно к нереалистическим формам»¹¹². Английский роман эпохи постмодернизма обнаруживает также знакомство с идеями постструктурализма, но и им он не вполне поддается, скорее играя с ними, критически дистанцируясь от них, как в романах того же Лоджа.

Как было показано, роман о состоянии Англии был вызван к жизни в XIX в. эпохой важнейших перемен в жизни Англии, резким скачком

¹¹⁰ Цит. по: Stevenson R. The British Novel Since the Thirties : An Introduction. L. : Batsford Academic and Educational, 1986. P. 192.

¹¹¹ The State of Fiction : A Symposium // The New Review. Summer 1978. P. 49.

¹¹² Lodge D. The Novelist on the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism. L. : Routledge and Kegan Paul, 1971. P. 7.

демократизации. Роман о состоянии нации консолидировался в результате столь же крутого исторического слома в английском социуме – в результате перехода от послевоенного лейбористского консенсуса к эпохе тэтчеризма. Поскольку это и есть материал романа о состоянии нации, остановимся подробнее как на самом этом переходе, так и на его последствиях.

1.2.1. Социальный фон романа о состоянии нации

Относительно единогласная поддержка послевоенного курса лейбористов, их социалистические преобразования на протяжении трех десятилетий обеспечили более равномерное распределение общественного богатства, но при этом страна утрачивала внешнюю конкурентоспособность, а в 1970-х гг. инфляция, рост влияния профсоюзов и забастовочного движения, нараставшая террористическая активность Ирландской Республиканской армии вели к внутренней нестабильности, вплоть до проблем с управляемостью страны. Главное противоречие послевоенного периода – между централизованным плановым государством, которое ограничивало рынок и тем самым подрывало свою экономическую основу – до поры до времени не осознавалось в общественном мнении.

Не очень удачные попытки скорректировать лейбористскую политику были в начале 1970-х предприняты премьер-министром Эдвардом Хитом, который в пятидесятые годы был членом консервативной парламентской группы «Одна нация» (название очевидно перекликается с названием романа Б. Дизраэли «Сибилла, или Две нации»). Уже «тихая революция Хита» опиралась на ценности свободного рынка – в 1973 г. Соединенное Королевство вступило в Евросоюз, при Хите началось сокращение финансирования образования и здравоохранения, прогрессивная система налогообложения была заменена единой ставкой налога на прибыль, частные предприятия получили максимальную свободу действий и всестороннюю поддержку государства.

Но для того, чтобы нанести окончательный удар государству всеобщего благосостояния, потребовалась значительно более жесткая фигура. Выборы 1979 г. принесли власть новому лидеру тори, М. Тэтчер¹¹³. Одиннадцать лет ее премьерства стали радикальным поворотом в истории страны. Произошел отказ от социалистических преобразований послевоенного периода и был взят курс на чисто рыночный капитализм при минимальном вмешательстве государства – курс, остающийся по сей день неизменным. М. Тэтчер трансформировала экономический и культурный климат Великобритании на десятилетия вперед. Сама личность М. Тэтчер разделила общество на два условных лагеря – её неизменных сторонников и её ярых противников. Сторонники Тэтчер были воодушевлены стремлением вернуть Англии её былое величие, ценности викторианской эпохи, прямолинейно понимаемые как свобода предпринимательства при минимуме государственного регулирования, политика монетаризма и приватизация социального сектора. Успех Фолклендской операции 1982 г. и сильная экономика способствовали росту популярности Тэтчер и её политического курса, что нашло выражение в убедительной победе консерваторов на выборах 1983 и 1987 гг.

Тезис «железной леди» о том, что не существует иного пути развития («there is no alternative»), заранее исключал возможность компромисса. Для сторонников либерально-гуманистических ценностей альтернатива, безусловно, была – они считали, что социальные обязательства государства в эпоху экономического роста должны быть не только сохранены, но и расширены. В тэтчеровских реформах национальной службы здравоохранения, образования, соцобеспечения они видели аморальный отказ государства от поддержки социально незащищённых слоев населения. Для тех же, кто выиграл от проводимой правительством приватизации, подход «there is no alternative» означал призыв к личному обогащению, не

¹¹³ Изложение опирается на самый полный электронный ресурс документов о жизни и деятельности М. Тэтчер – URL: <https://www.margaretthatcher.org>

ограниченному моральными и этическими нормами. Прикрываясь стремлением к экономической целесообразности и другими благими намерениями, подобные дельцы зарабатывали состояния, экономя на рабочей силе и уплате налогов.

Сила действия, с которой правительство Тэтчер пыталось насадить принципы рыночной экономики во всех сферах жизни, была равна силе противодействия. С точки зрения её противников, употребление в речах премьер-министра слов «свобода», «независимость», «индивидуальность», было образцом демагогии и фальши действующей власти. Реформы тори были восприняты не только как стремление сэкономить на самых слабых, но как угроза ценностям либерализма и гуманизма. Авторитарность стиля правления Тэтчер представлялась многим грубым нарушением свободы самовыражения, что провоцировало протестные настроения в обществе.

Урезание финансирования здравоохранения стало причиной коммерциализации отрасли, приводя к переполненности больниц и появлению очередей ожидания. Стремление повысить эффективность расходов на социальное обеспечение обернулось делением бедных на тех, кто заслуживает материальных выплат («deserving poor») и тех, кто этого не заслуживает («undeserving poor»). В эпоху Тэтчер гражданин, которому посчастливилось избежать участи бедняка, оценивался по наличию в его характере «предпринимательской жилки». Те, кто таковой не имел (сюда попадали все госслужащие и деятели культуры), оказывались в самом невыгодном положении; имплицитно им приписывались слабость характера, лень, нежелание либо неумение заработать себе на достойную жизнь. То, что люди привыкли называть «государством всеобщего благосостояния», в котором каждый мог иметь определенный набор социальных гарантий, в эпоху Тэтчер было радикально переосмыслено. Практика социальной помощи нуждающимся, которую консерваторы считали «уровниловкой» и воспитанием культуры иждивенчества, была заменена индивидуальным,

адресным подходом, который предполагал большую ответственность гражданина за свою жизнь и судьбу.

Политика правительства в области образования в особенности воспринималась обществом как угрожающая либеральным принципам гуманизма, интеллектуальной свободы и академического разнообразия. Отказ Оксфордского университета в присуждении М. Тэтчер звания почетного доктора в 1985 г., звания, которое её предшественники получали спустя год после вступления в должность, свидетельствовал о высшей степени неприятия её курса.

Салман Рашид вспоминает свое состояние накануне выборов 1983 г.:

«Я стал замечать, что все чаще задумываюсь над идеями Шпенглера о том, что могут наступить такие времена, когда всё, что только есть в людях худшего, выйдет на поверхность и воплотится в правительстве. Конечно, все англичане разные, и многими из них, скептическими, сомневающимися, решительными, реформаторски настроенными, свобододобивыми и неповинующимися, я восхищаюсь. Но таковые сейчас вынуждены ретироваться, точнее, беспорядочно отступать, в то время как другая Англия, вскормленная няньками, воспитанная на пуританских и викторианских ценностях, с националистскими устремлениями и презрительной ухмылкой на лице, правит бал»¹¹⁴.

Интеллектуалы левых убеждений вообще очень пристрастно относились к М. Тэтчер, в том числе Дж. Коу. Вот его ответ на просьбу отозваться на известие о её смерти:

«Ничто из написанного на этой неделе её поклонниками не убедило меня в том, что её усердные попытки реанимировать умирающую Британию в 1979 г. якобы оправдывают негативные последствия избранного курса: уничтожение самого понятия общества, отказ сочувствовать слабым, опрометчивость в выборе прав и свобод, которыми она наделила «производителей капитала» в Сити, чье безрассудство спровоцировало кризис 2008 г., и преодоление которого обошлось

¹¹⁴ Цит. по: Begley J. Thatcherism and the Fiction of Liberal Dissent : The 'State of the Nation' Novel in the 1980s. PhD dissertation. University of Leicester (United Kingdom), 2001. [Electronic resource]. URL: <http://hdl.handle.net/2381/30269>

налогоплательщикам дороже, чем нам когда-либо обходился самый непокорный и заносчивый представитель профсоюза в «воинствующие» 70-е»¹¹⁵.

К концу ее премьерства личный рейтинг М. Тэтчер упал существенно ниже рейтинга ее партии. Тори в конце концов решили пожертвовать лидером, чьи внутривнутриполитические ошибки и авторитарные тенденции лишали ее последних сторонников внутри партии, ради сохранения власти партии. М. Тэтчер ушла в вынужденную отставку 28 ноября 1990 г., но ее эпоха не закончилась – ее политику продолжал не только ее прямой преемник Джон Мейджор, но и последующие премьер-министры партии «новых лейбористов».

1979 год выступил своеобразной точкой отсчета, после которой произошли необратимые изменения в жизни страны. Болезненная смена ориентиров, переход от государства «всеобщего благосостояния» к «демократии собственников»¹¹⁶ и в итоге к так называемому «третьему пути» создал у британцев впечатление, что политики, за которых они с энтузиазмом голосовали, их предали, и что все решения, которые принимаются в верхних эшелонах власти – не что иное, как политическая игра. Политики разных уровней разрабатывали программы, основная цель которых заключалась в том, чтобы опровергнуть тезис М. Тэтчер о том, что не существует общества как единой и цельной структуры, и тем самым сплотить вокруг себя избирателей. Так, «новые лейбористы» во главе с премьерами Т. Блэром и Г. Брауном провозгласили «новые ценности для современного общества» – так называемый «третий путь» («Third Way»)¹¹⁷. Консерватор Д. Кэмерон

¹¹⁵ Coe J. Perhaps Margaret Thatcher's death will bring us clarity // The Guardian. 2013. 12 April. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/apr/12/margaret-thatcher-death-jonathan-coe>

¹¹⁶ Концепция «демократии собственников», предложенная правительством Э.Хита (1970-1974) и продолженная правительствами М.Тэтчер (1979-1990) и Дж. Мейджора (1990-1997) предполагала увеличение числа мелких собственников, свободу предпринимательства и сокращение государственных расходов на системы социального страхования, здравоохранения и образования.

¹¹⁷ Концепция «третьего пути», разработанная Э. Гидденсом и выбранная Э. Блэром в качестве предвыборного манифеста, стала ядром нового лейборизма и представляла собой нечто среднее между тэтчеризмом и социал-демократией. Она предполагала сочетание частного предпринимательства и госрегулирования, при котором акцент смещался на увеличение активности британцев в общественной жизни. Ранее похожая концепция была изложена консерватором Г. Макмилланом в его книге «Средний путь» (1938).

выдвинул концепцию «большого общества» («Big society»)¹¹⁸. Сами по себе эти концепции преследовали благую цель объединить и сплотить раздробленную нацию, однако на практике в успешность их осуществления мало кто верил. Политика «третьего пути» обернулась предательством интересов и принципов традиционного, «старого» лейборизма, а концепция «большого общества» только способствовала дальнейшему расколу и урезанию социальных расходов, что нашло выражение в августовских протестах 2011 г. по всей стране. Кроме того, запущенный процесс размывания политических границ между лейбористами и консерваторами окончательно подорвал доверие граждан к политическим деятелям, что только способствовало углублению противоречий между «верхушкой» и «низами».

В социальном плане в описываемую эпоху на первый план выходят последствия постколониализма, сказавшиеся в изменении этнического состава английского общества, прежде всего за счет выходцев из бывших колоний Империи. До Закона об иммиграции 1962 г. все граждане Содружества могли беспрепятственно въезжать и без ограничений жить в Англии. С 1951 по 2011 гг. процент иммигрантов увеличился более чем в три раза, с 4 до 12,73% населения, причем особенно высокими темпами иммиграция росла в 1990-е–2000-е гг.¹¹⁹. По сравнению со старыми иммигрантами из стран Карибского бассейна, Индии и Пакистана, новые волны иммигрантов нестабильны, непредсказуемы: «растет число малых, разбросанных иммигрантских сообществ, которые включают в себя выходцев из разных регионов, с транснациональными связями, разных по социально-экономическому и юридическому положению»¹²⁰. Интересно, что

¹¹⁸ «Большое общество» – концепция, которую связывают с именем премьер-министра Великобритании в 2010–2016 гг Дэвида Кэмерона. Концепция включала в себя идею максимальной инициативности и ответственности граждан за принятие решений наряду с минимальным вмешательством государства, которое должно выполнять лишь контролирующие функции.

¹¹⁹ Demography of the United Kingdom. [Electronic resource]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Demography_of_the_United_Kingdom; Modern Immigration to the United Kingdom. [Electronic resource]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_immigration_to_the_United_Kingdom

¹²⁰ Vertovec S. Super-diversity and its implications // Ethnic and Racial Studies. 2007. № 30 (6). P. 1024–1054.

в ходе переписей 1991 и 2011 гг. представители белого большинства в графе «национальность» указывали «англичанин», «шотландец», «ирландец», тогда как представители этнических меньшинств указывали «британец». Предлагавшиеся в качестве инструментов интеграции иммигрантов в британское общество политкорректность и мультикультурализм с самого начала вызывали возмущение со стороны правых сил.

Ситуация постколониализма – только часть проблем глобализации, с которыми сегодня сталкивается Британия. Попытки правящих классов сохранить статус-кво вызывают все большее раздражение в обществе. Движение «зеленых», борьба против изменений климата, борьба за сохранение традиционного лидерства в банковско-финансовом секторе, за новые энергетические и технологические ресурсы выплескивается не только в средства информации, но и на страницы многих современных романов.

В числе недавних катализаторов общественного расслоения – идея выхода Великобритании из Евросоюза, или «Брекзит» («Brexit»), за которую на референдуме 2016 г. высказалось 52% населения (против 48%), что также обострило внутренние противоречия в английском обществе. Брексит вызвал шок у большинства населения страны, и пути его реализации – либо возможность отказ от Брексита – заполняют британский эфир и страницы прессы трех последних лет. Брексит – это и тема последнего по времени публикации романа Коу.

Изменение существующего миропорядка заставило британцев искать новые ориентиры в стремлении понять самих себя как единую нацию, и в эту дискуссию включились все современные писатели и публицисты. Это обусловило очередной всплеск интереса к романам о состоянии нации, актуализировав вопросы о роли и месте литературы в формировании общественного сознания.

1.2.2. Роман о состоянии нации

О постмодернистском социально-политическом романе можно писать языком традиционного академического литературоведения, как это делают Стивен Коннор, Анджей Гашиорек¹²¹, В.Г. Новикова¹²². Однако концептуальный аппарат постструктуралистской философии помогает разобраться в проблематике и поэтике этой жанровой разновидности.

Работа американского теоретика Хоми Баба «ДиссемиНация: время, нарратив и границы современной нации»¹²³ выдвинула идею о том, что в сущности концепция нации представляет собой некое сконструированное повествование, нарратив, открыв возможность прямого сближения концепций наций и романа. Тимоти Бреннан связал потребность любой нации обрести форму именно с романной формой: «исторически роман сопровождал формирование современных наций, объективируя индивида, представляющего за всех, личность как часть нации, и воспроизводя структуру нации – внешне отграниченное, внутренне неупорядоченное смешение языков и стилей»¹²⁴.

Проблемы нации и национальной идентичности, «английскости», «британскости» со страниц ученых монографий распространялись на страницы прессы и в общественный дискурс эпохи; понятия «Britishness», «Englishness» постепенно разводились как аналоги имперского, националистического и ксенофобского сознания («британскость») и сознания более политкорректного, утверждающего культурное своеобразие именно Англии («английскость»). По мере увеличения числа иммигрантов в Британию, сопровождавшегося ростом этнического и культурного разнообразия, наблюдались вспышки расизма как реакции на проникновение «чужих» в английское общество. Британия в целом, и Англия в частности,

¹²¹ Gasiorek A. *Postwar British Fiction: Realism and After*. L. : Edward Arnold, 1995.

¹²² Новикова В.Г. *Британский социальный роман в эпоху постмодернизма*.

¹²³ Bhabha H. *DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation* // *Nation and Narration* / Ed. by H. Bhabha. L. : Routledge, 1990. P. 291–322.

¹²⁴ Brennan T. *The National Longing for Form : Post-Structuralism and The Culture of National Ide* // *Nation and Narration* / Ed. by H. Bhabha. L. : Routledge, 1990. P. 49.

благодаря процессам глобализации перестала воспринимать себя как монокультурную нацию, поэтому в духе политкорректности происходит постепенное вытеснение термина «роман о состоянии Англии» термином «роман о состоянии нации» (state of the nation novel). Для краткости мы будем в дальнейшем называть его иногда «романом о нации».

Этот роман отражает современную ситуацию – беспокойство и страх перед лицом темпа перемен и вызовами глобализации, ощущение частью общества мультикультурализма как угрозы, размывание личностной и национальной идентичности, сложные взаимоотношения со США. По словам Джозефа Брукера, роман о нации «как будто пишется на борту авиарейса из Хитроу в аэропорт Кеннеди»¹²⁵. Роман о нации стремился противопоставить себя идеологии тэтчеризма, широко использовавшей понятия «британскости» и «английскости» в своей риторике. Еще одним фактором стало то, что роман о нации, возродившись вновь в тэтчеровскую эпоху, вынужден был констатировать бесконечное разнообразие и раздробленность современного английского общества. В отличие от своего викторианского предшественника, ему приходится преодолевать не только классовые противоречия, но и внутринациональные, учитывать особенности каждой из культур.

Особую роль в развитии современного романа о нации играют СМИ. Как и в случае с викторианским романом, информация из СМИ часто используется писателями для рассмотрения и изучения проблем национального масштаба. Однако противоречивость материалов и оценок СМИ, их идеологизированный характер делает их скорее опасным источником для романистов. Как пишет недоверчиво относящийся к современному роману о нации Д. Дж. Тейлор,

«...несколько клишированных фраз о миссис Тэтчер и Англии в период 80-х послужили основой для создания огромного количества сомнительных романов о нации. Складывается ощущение, что романисты 80-х проводили свои «изыскания»

¹²⁵ Brooker J. Introduction : Listen to Money Singing // Textual Practice. 2012. Vol. 26. P. 6.

в библиотеках среди вырезок из национальных газет: их «наблюдения» сводились к анализу заголовков и статистических отчетов правительства, а выводы можно было легко найти в передовицах «Гардиан»... Если наше восприятие тэтчеровской Англии основывалось на паре-тройке заголовков из таблоидов и нескольких стереотипах, созданных заинтересованными лицами с целью манипулирования сознанием, тогда, возможно, не стоило ожидать от романистов серьезного анализа»¹²⁶.

Рассмотрим несколько специальных работ об английском романе о нации конца XX – начала XXI в¹²⁷.

Диссертация Й. Бегли¹²⁸ посвящена исследованию романа о нации 1980-х гг.: Д. Рэтбоуна «Мерзкий, очень» («Nasty, Very», 1984), М. Эмиса «Деньги» («Money», 1984), М. Дрэббл «Лучезарный путь» («The Radiant Way», 1987), Й. Макьюэна «Дитя во времени» («The Child in Time», 1987), Д. Лоджа «Хорошая работа» («Nice Work», 1988), Д. Кота «Вероника, или Две нации» («Veronica, or, The Two Nations», 1989), Т. Блэкера «Фикс» («Fixx», 1989), М. Дибдина «Грязные игры» («Dirty Tricks», 1991) и др. Все они, по мнению Бегли, в большинстве своем сосредоточены на изучении героя нового времени – человека, который сделал себя сам («self-made man»). В них пропагандируемым свыше ценностям тэтчеризма, таким как индивидуализм, независимость, предприимчивость, противопоставляются более «мягкие» либеральные качества – гуманизм, доброта, сочувствие, терпимость. Знаменитое высказывание М. Тэтчер: «...общества как такового не существует. Есть отдельные мужчины и женщины, и ещё есть семьи...» (интервью журналу «Woman's Own» 31.10.1987) выражает распад самой ткани общества, его связующей субстанции в виде этических норм и традиций, поэтому Бегли в основном сосредоточивается на моральной реакции писателей на новую реальность. Он констатирует в исследуемых

¹²⁶ Цит. по: Begley J. Thatcherism and the Fiction of Liberal Dissent : The 'State of the Nation' Novel in the 1980s. P. 36.

¹²⁷ Приведенные ниже работы являются наиболее популярными и цитируемыми исследованиями в англоязычной критике, однако перечисленные в них произведения не являются исчерпывающими и не исключают прочих произведений, которые могут быть отнесены другими учеными к жанровой разновидности романа о состоянии нации.

¹²⁸ Ibid. P. 18.

романах преобладание настроений пессимизма и отчаяния, неприятия современности.

Д. Брэнниген перечисляет следующие романы о нации: Г. Свифт, «Владелец кондитерской» («The Sweet Shop Owner», 1980) и «Последние распоряжения» («Last Orders», 1996); С. Рушди, «Дети полуночи» («Midnight's Children», 1981); П. Баркер «Дочь века» («The Century's Daughter», 1986, и «Лизина Англия», «Liza's England», 1996); М. Эмис, «Лондонские поля» («London Fields», 1989); К. Исигуро «Остаток дня» («The Remains of the Day», 1989); А.Картер «Умные дети» («Wise Children», 1991); Д. Барнс, «Англия, Англия» («England, England», 1998); Й Макьюэна «Амстердам» («Amsterdam», 1998).

Для критика их объединяет то, что все они созданы на руинах великой империи и представляют собой результат критического переосмысления литературного и культурного наследия страны. Однако, как подчеркивает Брэнниген, они «описывают состояние парализованной Англии не для того, чтобы ностальгировать по мифическим идеалам прошлого, а для того, чтобы успокоить, точнее, «успокоить» призраков английской истории»¹²⁹. Отношение к призракам прошлого может быть разным: для одних они предмет ностальгии, для других – предостережение, для третьих – причина нигилистического и скептического отношения к жизни. Подробно анализируя каждый из рассматриваемых романов, Брэнниген выделяет ряд характерных особенностей, свойственных современному аналогу викторианского предшественника. Так, в романах П. Баркер «Дочь века» и Г. Свифта «Последние распоряжения» он отмечает особую роль ностальгических воспоминаний героев о прошлом – терапевтическую роль, прошлое помогает им лучше понять настоящее и восстановить утраченные духовные силы. В романах Д. Барнса «Англия, Англия» и К. Исигуро «Остаток дня» особенно заметны пустота и фальшь современной действительности, очевидны элементы сатиры и саморефлексии. Романы М.

¹²⁹ Brannigan J. A Literature of Farewell? : The Condition of England in Contemporary Literature. P. 98.

Эмиса «Лондонские поля» и Й. Макьюэна «Амстердам» отличаются особым нигилизмом и неверием в будущее, в них сатира и фарс становятся доминирующими приемами, позволяющими не только обрисовать бессмысленность повседневной реальности, но и высмеять общество, находящееся в состоянии анархии и морального вакуума. Но главное, что их объединяет – предощущение надвигающейся катастрофы, неизбежности конца, что в принципе соответствует умонастроениям кануна нового тысячелетия. Брэнниген завершает работу вопросом: является ли рассматриваемая литература, по терминологии автора «прощальная» («literature of farewell»), знаком грядущей катастрофы, или открывает «возможности трансформации и регенерации»¹³⁰? Его ответ:

«только возвращаясь вновь и переосмысляя концепции национальной идентичности, подвергая сомнению их привычные постулаты и развенчивая миф об их несокрушимости описаниями неминуемого краха, современные романы о состоянии Англии могут продемонстрировать способность литературы к метаморфозу, открывая тем самым возможность создания образа обновленной Англии»¹³¹.

К. Гутльбен¹³² относит к роману о нации романы М. Брэдбери «Сокращения» («Cuts», 1987), Д. Лоджа «Хорошая работа» («Nice Work», 1988) и А. Холлингхёрста «Линия красоты» («The Line of Beauty», 2004), сопоставляя их с викторианской моделью романа о состоянии Англии. По мнению Гутльбена, викторианские образцы романа о состоянии Англии уже изначально содержали в себе идеологические противоречия, а их современные аналоги перестали быть настолько наивными, чтобы этого не замечать. В результате, пишет исследователь, в современном романе о нации мы находим все те же неразрешенные вопросы, что и в викторианском, только теперь к ним добавляются метатекстуальность и самоирония, которые позволяют «симулировать» сходство с викторианским оригиналом,

¹³⁰ Ibid. P. 99.

¹³¹ Ibid.

¹³² Gutleben C. Serious Play : The Representation of the Thatcher Years in Malcolm Bradbury's Cuts, David Lodge's Nice Work and Alan Hollinghurst's The Line of Beauty. [Electronic resource]. URL: <http://ebc.revues.org/2705>

превращая роман о нации в пастиш романа о состоянии Англии. Основная функция жанровой разновидности при этом остается неизменной – представлять современному читателю актуальнейшие вопросы современности, затрагивая традиционные вопросы классового расслоения, имущественного благосостояния, национальной и личностной идентичности.

В романе о нации особое значение приобретает сатира, что, с одной стороны, показывает стремление писателей изменить существующее положение дел, а с другой, свидетельствует об общем чувстве пессимизма, неверии в сколь бы то ни было значимые социальные изменения. В рамках постмодернистской эстетики это противоречие преодолевается посредством лиотаровского недоверия к метанарративам, истине как таковой, посредством дискурсивных, интертекстуальных, стилевых игр. Роман о нации стал более индивидуальным и разнообразным по поэтике, сохранив качества универсальности, злободневности и актуальности.

Вступив в эпоху постмодерна, когда всё и вся подвергается пародированию и переосмыслению, роман о нации тоже не избежал этой участи, став объектом игры, некоей «национальной аллегорией»¹³³. Являясь в 1980-90х гг. художественным документом эпохи Тэтчер, роман о нации отразил самими своими формами дисбаланс коллективного и индивидуального, духовного и материального, этнического и общенационального.

В этот период термин выходит за пределы английского литературного пространства и начинает применяться к таким американским романам, как трилогия о Кролике Д. Апдайка, «Костры амбиций» Тома Вулфа, «Американская пастораль» Ф. Рота, к романам Дж. Франзена. Нобелевский роман Дж. М. Кутзее «Бесчестье» также интерпретировался как роман о нации.

¹³³ Begley J. Op.cit. P. 7.

Обратимся к материалам дискуссии, развернувшейся на страницах английской прессы уже в XXI веке, когда вопрос о целесообразности традиционной интерпретации термина «роман о состоянии нации» применительно к нынешним литературным феноменам встал особенно остро. В дискуссии высказались как многие критики, так и ведущие современные писатели.

Ряд рецензентов в «Обзервер», «Телеграф», «Гардиан» отметили оживление внимания к троллоповской разновидности социального романа. Так, рецензируя новинки четырех «неотроллопианцев» (Аманда Крейг, Себастьян Фоукс, Джастин Картрайт, Джон Ланчестер), Алекс Престон поздравляет авторов с тем, как умело избежали они обеих ловушек романа о состоянии Англии – использования литературных клише и скуки, обусловленной будничностью жанрового материала. Живость в изображении характеров и авторский оптимизм внушают читателю симпатию к этим объемным произведениям. Престон отмечает использование конкретных троллоповских приемов: гигантский лабиринт сюжета, переключение повествовательного фокуса с одного персонажа на другой, использование образа Лондона в качестве микрокосма нации, обязательное присутствие демонического злодея (в новейшем облике инвестиционного банкира). Престон заключает:

«Можно сказать, что в этих книгах нет ничего новаторского, формально возбуждающего. Роман о нации по необходимости всегда традиционен; сложность авангардизма противоречит его демократической цели предоставить голос широкому диапазону персонажей. Могут быть предъявлены возражения и к тому, что все романы сосредоточены на Лондоне – упрек в наше время более справедливый, чем во времена Троллопа. Но Лондон сегодня – такое сильное доминантное пространство, что трудно себе вообразить эти сюжеты где-либо еще. Наша столица сегодня обеспечивает несравненную панораму современной

Британии. Так что, похоже, роман о нации должен одновременно быть романом о Лондоне»¹³⁴.

Если Престон утверждает непреходящую важность традиции, другие рецензенты тех же романов делают противоположный вывод: эта традиция утрачивает плодотворность, превращается в оковы для писательского воображения. И вообще, по мнению Гая Стэга, «современные английские писатели, за редким исключением, недостаточно амбициозны, чтобы написать роман о состоянии нации»¹³⁵. Для Стэга социальный диапазон современных романов не может сравниться с классическим романом о состоянии Англии. Подлинный роман о состоянии нации, считает он, должен «охватывать всю страну», описывая «крайне важные и злободневные проблемы общества»¹³⁶. Но объем и описательность – не обязательные требования к роману о нации. Напротив, Тоби Литт считает, что он должен не просто «воспроизводить панорамные описания своих викторианских предшественников в современных декорациях»¹³⁷, «синтезируя различные подходы к пониманию человека – психоанализ, политическую теорию, естественные науки, юмор...»¹³⁸; он должен «ранить читателя в самое сердце»¹³⁹. Таким образом, по мнению Литта, «нет никаких причин, по которым нельзя написать рассказ о состоянии нации»¹⁴⁰.

Получилось так, что как будто на эти соображения отвечают в своих статьях и интервью два крупнейших современных сатирика, у каждого из которых именно романы о нации привлекли повышенное внимание читателей и критики, и оба писателя отходят от привычного содержания

¹³⁴ Preston A. The Way We Live Now? Follow the Money Trail Back to Anthony Trollope... // The Observer. 2012. 12 February. [Electronic resource] URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/12/trollope-state-nation-london-novel#start-of-comments>

¹³⁵ Stagg G. Contemporary British authors are rarely ambitious enough to attempt a state-of-the-nation novel. [Electronic resource] URL : <http://blogs.telegraph.co.uk/culture/guystagg/100064213/contemporary-british-authors-are-rarely-ambitious-enough-to-attempt-a-state-of-the-nation-novel/>

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Цит. по: Piggott M. The state of the nation novel. [Электр. ресурс]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-state-of-the-nation-novel-1878751.html>

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

критических дебатов, открывая новые перспективы во взглядах на роман о нации.

Самое скандальное в своей жизни интервью Мартин Эмис дал французскому журналу в связи с предстоящей публикацией романа «Лайонел Эсбо: состояние Англии» («Lionel Asbo: Condition of England», 2012):

«Уверен, что книгу воспримут как последний плевок в лицо моей страны. Она рассказывает историю преступника, который выигрывает миллионы в лотерею. Это метафора, с моей точки зрения, прекрасно выражает наш маразм в сфере нравственности: огромное вознаграждение, получаемое без всяких усилий. Не нужен талант, не нужно честолюбие – вы просто выигрываете. Об этом мечтает вся молодежь. Девушки мечтают стать моделями. Культ знаменитостей – наша новая религия. Мы хотим, чтобы на нас все свалилось само собой, без малейших усилий с нашей стороны, без каких бы то ни было действий, чтобы заслужить что-то. Это книга о разложении моей страны, о гневе, неудовлетворенности, ожесточенности, которые, пусть подсознательно, вызывает наш упадок. Может казаться, что жизнь в Лондоне достаточно приятна. Но внутри все прогнило»¹⁴¹.

Эмис полагает, что нынешняя Англия основана не на классовом делении, а на разделении людей на группы в зависимости от наличия у них денег, и на возрастном делении: «Класс и цвет кожи больше не имеют значения, важно быть тридцатилетним. Если уж общество по своей природе исключает равенство, то лучше, чтобы привилегии зависели не от аристократического рождения или расы, а от возраста: все мы когда-то были молодыми»¹⁴². Эмис подчеркивает, что его тошнит от современной Англии, но при этом он любит англичан; он ненавидит британские таблоиды и «рок-звезд в мини-шортах»¹⁴³, но гордится Шекспиром и стабильностью британской политической системы. Он констатирует уменьшение роли Англии в мире. Что касается социальных задач романа, Эмис высказывается как истинный постмодернист: «...роман не встает на какие-то там позиции. Он никого не оскорбляет. Он ничего не утверждает. Роман – это игра, игра

¹⁴¹ Amis M. The English Aristocracy is Pathetic : Interview with Le Nouvel Observateur. 2011. 19 April. [Electronic resource]. URL: http://www.martinamisweb.com/interviews_files/Miler_ENG_trans.doc

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

свободного ума»¹⁴⁴. Эмис формулирует свое видение новой проблематики романа о нации, но не видит никакой разницы в технике повествования между этой жанровой разновидностью и прочими своими текстами, которые критика считает образцовыми для постмодернизма.

Практически одновременно на те же темы высказался и Дж. Коу. В статье «Почему мы одержимы романом о состоянии нации?» Коу вспоминает собственное отношение к жанру, высказанное от лица одного из персонажей в романе «Какое надувательство!»: «Нам до смерти нужны романы, отражающие понимание идеологического пиратства... романы, наглядно демонстрирующие ужасающие последствия этого террора для простого человека и доказывающие, что адекватная реакция на все это заключается не только в скорби и гневе, но и в безумном хохоте неверия»¹⁴⁵. Писатель комментирует, что двадцать лет назад, в пору работы над романом, он верил, что обращение к жанру романа о нации способно заставить общество задуматься над происходящими «сейсмическими преобразованиями»¹⁴⁶ в британской политической жизни и выработать адекватную реакцию на них. Однако с тех пор взгляды Коу поменялись, он больше не верит в воздействие политической сатиры на читателя. По его мнению, «воспеваемая британцами традиция политической сатиры сама по себе является препятствием к каким-либо реальным социальным преобразованиям, поскольку она трансформирует оппозиционные настроения общества в безвредный смех»¹⁴⁷.

Так Коу приходит к вопросу о значимости и роли романа о состоянии нации применительно к нынешним реалиям. Какие цели ставят перед собой современные романисты, создающие произведения в рамках этого жанра? «Если нам так посчастливилось жить в эпоху, когда всё вокруг, экономика, политика и общество катится по наклонной, то почему мы думаем, что

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Коу Д. Какое надувательство! / Пер. с англ. М. Немцова. М., 2003. С. 356.

¹⁴⁶ Coe J. Why are we obsessed with the state-of-the-nation novel? // New Statesman. 2012. 12 July. [Electronic resource]. URL: <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/07/why-are-we-obsessed-state-nation-novel>

¹⁴⁷ Coe J. What's so funny about comic novels?

прочтение романа может как-то нам помочь?»¹⁴⁸, – спрашивает Коу, словно переключаясь со своими предшественниками-романистами начала 1850-х гг. Однако благосклонность английской читательской аудитории к романам о состоянии нации помогала этому жанру развиваться и пополняться новыми именами, среди которых Коу перечисляет Роуз Тремейн, Аманду Крейг, Уилла Селфа, Марину Левицку, Николя Баркер, Мартина Эмиса, Джона Ланчестера.

Коу вступает в полемику с мнением Алекса Престона, признающего только традиционную форму романа о нации. Он разграничивает два типа романа о нации: неовикторианский, троллоповский, и авангардный, примером последнего у него служит дистопия А. Грея «Ланарк» (1981). Второй тип оспаривает и переосмысляет ценностные и эстетические ориентиры первого, расширяя границы жанра. В разгоревшейся дискуссии о том, в каком направлении стоит развиваться роману о нации, высказывания Коу звучат примирительно, хотя для себя он отдает предпочтение второму типу. Коу пишет, что основная проблема неовикторианской формы «заключается не в том, насколько она уместна или неуместна, а в том, что, как бы парадоксально эти ни звучало, она слишком хорошо соответствует нашей нынешней идеологии»¹⁴⁹, идеологии бездействия. Ведь традиционный роман, как и политическая сатира, особенно характерная для английского романа, «просто дает возможность «выпустить пар» от той скопившейся духовной энергии, которая в противном случае искала бы другого выхода, которая, возможно, трансформировалась бы в нечто более динамичное, чем просто пассивное созерцание политической действительности, даже если эта действительность описана правдоподобно»¹⁵⁰.

«Если национальной художественной литературе и суждено сыграть хоть какую-то роль в сегодняшнем глубоком искусственно созданном экономическом и духовном кризисе, то я бы искал вдохновения в таких романах, как «Ланарк», которые, возможно, не всегда радуют doskonaльным описанием современной

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

действительности, но которые целенаправленно поддерживают в нас ноющее чувство неудовлетворенности, которое только и может нас заставить что-то изменить»¹⁵¹,

– заключает Коу. Его формулировки по поводу общих задач романа выглядят более традиционными для социально ответственной национальной традиции в сравнении с формулировками Эмиса: «Роман – это ложь по определению, выдумка. Но если копнуть глубже в ткань романа, то можно найти глубинную правду. Роман нужен для постижения жизни через выдумку, чтобы помочь людям понять окружающий мир»¹⁵².

Современный роман о нации имеет дело с действительностью, много усложнившейся по сравнению с социальным порядком, описанным в классической жанровой разновидности. Но как и прежде, авторы современного романа о нации глубоко озабочены очевидными и скрытыми политическими и социальными процессами перемен. В XIX в. у романистов не было сомнений в способности литературы выразить правду жизни, или дать общую картину состояния нации на определенном отрезке ее развития; на протяжении XX в. этот вопрос встает все более остро и выливается в повышенное внимание к жанровой разновидности романа о нации, к его возможностям и способам конструирования художественного мира. Эти конкретные миры романа о нации с разной степенью убедительности и полноты могут передавать живое ощущение жизни человека, – как части некоего целого или напротив, как атомизированного, вырванного из социальной ткани элемента. В роман о нации проникает не только саморефлексия, но дух эксперимента.

Эта исторически значимая для национальной традиции жанровая разновидность на современном витке литературного развития представляется одной из самых перспективных линий в английском романе настоящего момента, о чем свидетельствуют материалы проанализированной дискуссии.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Копылова В. Джонатан Коу: «В Англии все писатели – маленькие Диккенсы» // Московский Комсомолец. 17.02.2009. №24986. [Электр. ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2009/02/17/226347-dzhonatan-kou-v-anglii-vse-pisateli-malenkie-dikkensyi.html>.

За четверть века работы в жанре романа о нации у Дж. Коу сложилась репутация «самого сильного и искусного представителя жанра»¹⁵³. Анализу его произведений в жанре романа о состоянии нации будут посвящены следующие главы.

¹⁵³ Brown C. Coe set out to pen a state of the nation novel... and ended up writing a Guardian editorial // The Daily Mail. 2018. 27 October. [Electronic resource]. URL: <https://www.dailymail.co.uk/home/event/article-6316659/CRAIG-BROWN-Jonathan-Coes-Middle-England-obvious-satire.html>

ГЛАВА 2. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ В РОМАНЕ О СОСТОЯНИИ НАЦИИ ДЖ. КОУ

С самого их появления в печати рецензенты рассматривали романы Дж. Коу «Клуб ракалий» и «Круг замкнулся» как произведения, написанные «в русле реалистической традиции»¹⁵⁴, позволившей автору показать, «какова реальность наших отношений в эпоху капитализма»¹⁵⁵. По поводу художественного метода романов Л. Дрисколл замечает, что реализм в них вынужденно «взаимодействует с иерархией дискурсов»¹⁵⁶. Все рецензенты подчеркивают тщательную проработку исторического и социологического аспектов романов. Оценивая достоверность картины 1970-х гг. в «Клубе ракалий», обозреватель «Гардиан» Питер Брэдшоу пишет: «Коу воссоздает этот период с такой кропотливостью, что я совершенно искренне подозреваю его в том, что он прятал подслушивающее устройство в пенале для инструментов, который я носил с собой в школу в те дни...»¹⁵⁷. Однако «правдоподобная картина беспокойной эпохи»¹⁵⁸ – не единственное достоинство романа. Пола Коннолли из «Таймз» особенно впечатлила «тонкая игра в соотношении ключевых исторических событий этого времени с судьбой личности»¹⁵⁹. Особую реалистическую и политическую направленность этих романов отмечает В. Гвинери, для которой «Клуб ракалий» является «реалистичным изображением результатов политики дерегуляции и свободного рынка <...>, а также портретом растущего национализма и ксенофобии в 1970-х, в то время как «Круг замкнулся» высмеивает политический оппортунизм новых лейбористов наряду с пагубным всевластием политтехнологов и СМИ в целом»¹⁶⁰.

¹⁵⁴ См.: Driscoll L. *Evading Class in Contemporary British Literature*. N. Y.; Basingstoke: Springer, 2009. P. 165.

¹⁵⁵ Ibid. P. 166.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ См.: URL: <http://www.complete-review.com/reviews/coej/rotters.htm>.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Guignery V. *Jonathan Coe*. P. 16.

Однако выпуклая реалистичность, так выгодно отличающая эти два романа, свидетельствует об опоре Коу на традиции классического реализма, но никак не исключает современных импровизаций, интерпретаций, эксперимента, модернистских и постмодернистских техник¹⁶¹. На примере этих романов Коу становится очевидно, что в рамках литературного произведения, словно в оркестровой симфонии, могут гармонично сосуществовать сразу несколько дискурсов, и преобладание какого-то одного ничуть не ущемляет красот и достоинств всех остальных. В роли главной темы, звучащей на всех уровнях текста и оттеняющей собой все остальные лейтмотивы, выступает традиция романа о состоянии нации, традиция классического британского социального романа. В диалогии отчетливо прослеживается стремление автора запечатлеть социальную раздробленность, характерную для описываемого исторического промежутка, внимание к бытовой и повседневной стороне жизни героев, достоверное описание городской среды и окрестностей, анализ глубинных злободневных социальных проблем и их причин. С классическим предшественником роман «Клуб ракалий» роднит противопоставление столицы и провинции (описание Лондона и Бирмингема), конфликт промышленников и профсоюзных рабочих (на примере завода «Бритиш Лейланд» в Лонгбридже), изображение школы как микромоделли будущего общества в процессе своего становления (на примере Гардинга, Бенжамена, Филипа и др.). В ткань романа искусно вплетены и другие катализаторы социальной расслоенности: положение женщин и религиозные догмы (Мириам), статус иммигрантов (Ричардс), уровень образования (Сэм), политические предпочтения (лейборизм, консерватизм). В романе «Круг замкнулся», отразившем общественные перемены почти 30 лет спустя, затронутые автором классические темы романа о состоянии нации получают

¹⁶¹ Текст произведения представляет собой попытку Коу синтезировать сразу на нескольких уровнях два своих любимых занятия – литературу и музыку, о чем свидетельствует, к примеру, последняя глава романа «Клуб ракалий», которая словно заключительная часть оркестровой симфонии, целиком составлена из одного предложения, охватывающего все темы и лейтмотивы романа в уникальной авторской импровизации.

свое продолжение в виде углубившегося разрыва между промышленниками и рабочими, лейбористами и консерваторами, лейбористами и нелейбористами, гражданами страны и иммигрантами, правыми и левыми, верующими и атеистами и т.д. В новом обществе на пороге XXI века распадаются браки (Бен и Эмили, Пол и Шейла), провозглашаются фальшивые идеалы (неолибералы и неонацисты в статье Филипа), прошлое героев определяет их настоящее и будущее (вопреки викторианской вере в то, что настоящее способно изменить будущее), школа жизни учит не тому, как сделать правильный нравственный выбор, а тому, как выжить в условиях социальной поляризации и «усидеть на двух стульях», максимально задействуя для этого возможности интерпретации любой ситуации в свою пользу (стратегия «третьего пути»). Художественные особенности каждого из романов будут рассмотрены ниже.

2.1. «Клуб ракалий»

Наиболее подробно историю создания и авторский замысел «Клуба ракалий» сам Коу прокомментировал в интервью с В. Гвинери «Смотря назад и вперед» (2018).

Он начинает с заглавия романа. «The Rotters Club» – это название альбома 1975 г. его любимой в юности группы «Хэтфилд энд Норт»¹⁶²; их музыка эзотерична и не достигла широкой популярности. Коу характеризует ее как «причудливую, исполненную юмора, иронии, экспериментализма, формально предельно усложненную»¹⁶³, – и говорит, что таковы же его романы. Отсылая читателя к реалиям 70-х гг., название «Клуб ракалий» по мере прочтения романа приобретает другой, неожиданный смысл – смысл

¹⁶² «Клуб ракалий» (1975) – второй альбом британской группы Хэтфилд энд Норт (Hatfield and the North), сочетающий элементы прогрессивного и джаз-рока с лирическими мотивами. Группу Хэтфилд энд Норт (1973-1975) относят к так называемому «кентерберийскому звучанию», основная суть которого заключается в сочетании сложных, гармонических импровизаций с популярными мотивами. Этот альбом, по мнению многих музыкальных критиков, стал визитной карточкой группы и квинтэссенцией настроений определенного периода английской истории.

¹⁶³ Guignery V. An Interview with Jonathan Coe – Looking Backwards and Forwards // *Études britanniques contemporaines*. 2018. № 54. [Electronic resource]. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/4396>

духовной общности и единения главных героев. Роман повествует об их сплочении перед лицом неприятностей, о том, «как знаковые перемены той эпохи, начиная от трудовых отношений и заканчивая музыкальными пристрастиями и расовой политикой, отразились на основополагающих жизненных устоях общества»¹⁶⁴.

Второе обстоятельство, о котором говорит автор – в конце девяностых годов он перечитал рукопись первых сорока страниц своего заброшенного юношеского романа, излияния подростковой фрустрации, и обнаружил в нем описание своей школы как метафоры общества в целом.

«И я решил: «Я это использую: напишу книгу о школе 1970-х гг., а в центр поставлю героя, похожего на меня или того, кем я тогда был. Но назову его не Джонатан, а Бенжамен». Это было начало. Приблизительно с того возраста, со старших классов школы, меня интересовали писатели, подобные Марселю Прусту или у нас – Энтони Поуэллу, те, кто писал длинные циклы полуавтобиографических романов. Это была моя цель. Я хотел, чтобы «Клуб ракалий» стал первым из шести романов, прослеживающих приключения этой группы соучеников и в зрелости, и может быть, в старости. «Клуб ракалий» представлял собой первый том, но он сильно разросся в процессе письма. Он политизировался»¹⁶⁵.

Роман открывается как повествование племянницы Бенжамена, Софи, стремящейся проникнуть во времена до ее появления на свет, во внутренний мир юного Бена и его друзей – Коу всегда утверждает, что стремится выйти за пределы точки зрения полуавтобиографических героев, что испытывает удовольствие, создавая повествователей противоположного себе психологического склада. Но уйти от себя автору не удастся – повествовательный фокус в романе постоянно скользит между Беном Троттером¹⁶⁶ и его друзьями, Филипом Чейзом и Дугом Андертоном. Софи вновь появится только в завершающей сцене романа.

¹⁶⁴ См.: URL: <http://www.complete-review.com/reviews/coej/rotters.htm>

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Мы будем придерживаться фамилии героя в оригинале – Trotter, а не спорной попытки русского переводчика романа передать игру слов между заглавием и фамилией главного героя: Rotters' Club – Ben Trotter, Клуб ракалий – Бен Тракаллей.

В-третьих, Коу задумал написать первый для писателей его поколения роман о десятилетии, когда они формировались как личности: «Я подумал, что это литературная целина и большая тема. В семидесятые годы много чего происходило – профсоюзы, политика, упадок британской промышленности, подъем тэтчеризма, шахтерские забастовки, нефтяной кризис, серии терактов ИРА, что имело непосредственное отношение к Бирмингему. Это содержание разрасталось, и зазор между историей старшеклассников, особенно бенджаминовским солипсизмом, интровертностью, неуверенностью в себе, и тем, что разворачивалось в политической жизни – этот зазор тоже рос и становился для меня все более комичным»¹⁶⁷.

В «Клубе ракалий» действие начинается в 1973 и заканчивается в 1979 г. Это время учебы Коу в школе короля Эдуарда VI в Бирмингеме, которая описана в романе как школа «Кинг-Уильямс». Не являющаяся частной школой, мужская школа короля Эдуарда VI основана в 1552 г. и по праву считается одной из сильнейших школ Великобритании. Как во всех школах подобного типа, сюда отбирались интеллектуально одаренные мальчики, из которых готовили будущую элиту, поэтому здесь принята особая система воспитания, мало зависящая от смен исторических эпох. Но, разумеется, эпохи накладывают свой отпечаток на жизнь школы. 1970-е годы сейчас привлекают повышенное внимание английских историков, выходя из тени идеалистических, раскованных шестидесятых с одной стороны, и индивидуалистических, беспринципных восьмидесятых с другой, и начинают вырисовываться как важный период в английской истории. Какой же видит пору своей юности Коу в романе, помимо очевидной ностальгической дымки, свойственной воспоминаниям о молодости и окрашивающей роман в лирические тона?

Фоном для повествовательного полотна романа становится реальная социально-политическая обстановка семидесятых. В тексте упоминаются или описываются исторические события этого времени: забастовки и пикеты

¹⁶⁷ Ibid.

рабочих в компаниях «Гранвик» (1976-1978) и «Бритиш Лейланд» (1975), семья Троттеров смотрит по телевизору свадьбу принцессы Анны и Марка Филиппа в 1974 г., упоминаются имена премьеров Эдварда Хита, Гарольда Вильсона, Джеймса Каллагана, Маргарет Тэтчер, лидера английских националистов Инека Пауэлла. Сюжетообразующее значение имеет реально случившийся в бирмингемском пабе «Тэверн-ин-таун» 21 ноября 1974 г. теракт Ирландской Республиканской армии: в романе бомба разрывает жениха сестры Бена в тот момент, когда он делает ей предложение. После этого теракта ИРА была объявлена вне закона.

Подростки в романе только осваивают окружающий большой мир. Филип Чейз и Бен вместе слушают рок-музыку, когда Фил вдруг начинает задавать вопросы:

«← Слушай, а почему, собственно, разделили Берлин? – поинтересовался Филип. – Меня это всегда удивляло.

– Может, там у них река какая-нибудь через город течет? Вроде Темзы. Дунай или еще что.

– Я думал, это как-то связано с «холодной войной».

– Может быть.

Бенжамен, встревожась, отложил гитару. Снизу донеслись раскаты смеха, а следом и другой шум, более настырный: наглый в его непрерывности стук барабана. Отец включил музыкальный центр и снова проигрывает кошмарный альбом Джеймса Ласти. Бенжамен презрительно стиснул зубы.

– А с другой стороны, что такое «холодная война»? И главное, почему ее назвали «холодной»?

– Ну, – сказал Бенжамен, стараясь проникнуться к этой теме хоть каким-нибудь интересом, – в Берлине, наверное, очень холодно, так?

– Да, но, по-моему, все это как-то связано с Америкой и Россией.

– Так в России уж точно холодно. Известное дело.

– И почему та, другая история называется «Уотергейтом»? Что уж такого страшного натворил президент Никсон?

– Не знаю.

– А бензин почему дорожает? Бенжамен пожал плечами.

– И почему ИРА убивает всех подряд?

– Потому что они католики?

– И почему у нас свет отключают?

– Из-за профсоюзов? – Бенжамен прибавил громкость: близилось место, уже ставшее у него любимым. – Вот, послушай – полный блеск»¹⁶⁸.

Автор с юмором рисует уровень политической сознательности мальчиков, для которых контрольная по латыни и внимание девочек намного важнее мировой политики. Коу указывает на основные исторические обстоятельства эпохи, но вначале они затрагивают его героев без всякого осознания взаимосвязи событий большого мира: регулярные отключения света по вечерам досадны только тем, что мешают смотреть телевизор, забастовка означает нарушение привычного расписания автобусов, и т.д.

Общее впечатление от эпохи семидесятых создается в романе другими, непрямыми средствами. Коу никак не подчеркивает приемов реалистического воссоздания повседневного быта, просто дает точные календарные даты, места и детали событий. Читатель погружается в мир, где в каждой английской семье по двое-четверо детей и представители небелых рас оказываются объектами травли. Важнейшие события в жизни каждой семьи происходят в общей комнате, как правило, в тот момент, когда семья смотрит телевизор. Отпуска и каникулы все проводят в Англии, отъезжая из города на природу и живя в прицепах и палатках; пару раз в году навещают отдельно живущих бабушек и дедушек. В романе множество описаний трапез, на которых едят картошку с мясом или курицей, и подается исключительно вино «Синяя монахиня». В ресторанах в меню значится по три блюда, одно из которых вычеркнуто. Мужчины делятся рецептами домашних алкогольных напитков. Женщины работают только до замужества, секретаршами и ассистентками, а выйдя замуж, растят детей, ходят по магазинам с корзинками и все еще сами шьют себе платья. Дома наполнены самыми разнообразными книгами, это естественная часть жизни. Для подростков самая ценная вещь – музыкальный центр, гитары, пластинки и

Коу Дж. Клуб ракалий. / Пер. с англ. С. Ильина. М.: Фантом Пресс, 2008. С. 98–100. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

кассеты, которые иногда выписываются по почте. Самый ценный журнал – «Звуки», журнал, посвященный новостям рок- и поп-музыки.

Коу прибегает к цветовому эпитету в создании атмосферы десятилетия, как, например, в сцене в пабе, куда начальник приглашает для разговора двух подчиненных, замечая, что это было задолго до сегодняшних обязательных кадровых мероприятий по сплочению рабочего коллектива:

«Они сидели, потягивая пиво. Столы, в которых смутно отражались их лица, были темно-коричневыми, наитемнейше коричневыми, как шоколад «Борнвилл». Стены имели оттенок более светлый, в цвет шоколада молочного, «Дэри милк». Ковровое покрытие было просто коричневым, с узором из шестиугольников немного различной, если взглядеться, формы. Потолок явно задумывали изжелта-белым, однако и он покоричневел от дыма миллионов сигарет без фильтра. Машины на автостоянке в массе своей имели коричневый окрас, как и большая часть одежды завсегдатаев паба. На самом-то деле никто здесь этого преобладания коричневатости не замечал, а если и замечал, то не считал его заслуживающим каких-либо слов. Такие уж стояли времена – коричневые» (29–30).

Согласно психологии цвета, коричневый – цвет стабильности, надежности, естественности, солидности, домашнего уюта; поле его негативных значений – скука, депрессия, неуверенность. В описании промышленного задымленного Бирмингема, прокуренного паба коричневый функционирует одновременно как реалистическая деталь и как символическая характеристика неоднозначности описываемой эпохи.

И, разумеется, музыка становится средством характеристики персонажей: в приведенной цитате Бен «презрительно стиснул зубы», услышав поставленную отцом запись Джеймса Ласта (коммерческая музыка для отдыха – это вкусы старшего поколения), тогда как сам он в восторге от Эрика Клэптона, «Хэтфилд энд Норт» и им подобных групп, которых он слушает вживую в клубах Бирмингема. О них он пишет эссе в школьном журнале, воспроизводимые в романе. Не очень известная даже в Британии музыка семидесятых представлена в романе значительно шире, чем также упоминающиеся телешоу и кинофильмы десятилетия. Коу создает общее

впечатление засилья непритязательной, развлекательной поп-культуры, которую презирают юные интеллектуалы из «Кинг-Уильямс».

В отличие от большинства современных романов о нации, в «Клубе ракалий» моделью нации становится не мегаполис Лондона, а Бирмингем. Роман воспроизводит социальную стратификацию городского пространства, районы богатые и бедные, оттенки бытового устройства жилищ разных классов, уровень материального достатка. По словам Дж. Финча, история Бирмингема как крупнейшего промышленного города страны является ключевой («срсиаl») для понимания идеологического посыла романа, а также «важной частью сюжета»¹⁶⁹. Урбанистическая тема позволяет Коу показать тесное взаимодействие городской среды и личности горожанина на самых разных уровнях: историческом, социально-психологическом, культурологическом, идейно-философском.

Экономическое сердце Бирмингема в полном соответствии с реальностью представляет в романе Лонгбридж. В предместье Лонгбридж расположено крупнейшее предприятие Бирмингема, госкорпорация «Бритиш Лейланд» (с 1975 г. – «Ровер»), производившая массовые автомобили «Астон»¹⁷⁰ и более престижную марку «Ровер». На ней работало в семидесятые годы свыше 20 тысяч человек, не считая более мелких поставщиков и частных работодателей, с ней связанных. На одном из таких смежных заводов работал отец Коу. Однако уже в семидесятые производство автомобилей пошло на спад (в то время как везде в мире наблюдался рост), и в 2005 г. вообще остановилось.

Вот одна из многочисленных зарисовок огромного по территории завода в романе:

«...во второй половине пятницы 13 февраля 1974 года, на Лонгбриджской фабрике царили мир и покой. Бристоль-роуд, обыкновенно окаймленная в это время дня

¹⁶⁹ См.: Finch J. *Comic Novel, City Novel* : David Lodge and Jonathan Coe Reinterpreted by Birmingham // *Literary Second Cities* / Ed. by J. Finch, L. Ameel, M. Salmela. Cham, Switzerland : Palgrave Macmillan, 2017. P. 49–50.

¹⁷⁰ В 17 лет родители купили Дж. Коу первую машину – дешевый коричневый Астон. Сегодня, как свидетельствуют интервьюеры, он ездит на экологичной «Тойоте Приус».

запаркованными машинами, была пуста. Ирен Андертон [жена профсоюзного лидера], возвращавшаяся после обхода магазинов с тяжелой корзиной, наслаждалась этим странным покоем. Переложив корзину из одной руки в другую, она помахала стоявшим у южных цехов пикетчикам, и кое-кто из них, узнав ее, помахал в ответ. Тихое чувство гордости охватило ее. Муж немало значил для этих людей, был их героем. Без него они тыкались бы, лишенные наставника, как слепые щенки. Ирен поднялась, миновав два ряда стандартных домов, на холм, к остановке 62-го автобуса. Путь до ее дома был неблизкий, но лезть в автобус не хотелось: нынешний день с его уютной, овевшей все вокруг тишиной был намного приятнее прочих. Ты и не понимаешь, какой шум создает содрогающаяся весь день за забором фабрики сборочная линия; не замечаешь его, пока он не умолкнет» (57).

Точная дата одного из дней долгой забастовки, названия улиц и номера маршрутов автобусов, внимание к недельному ритму (пятница, конец рабочей недели) и дневному ритму (заполненность парковки, шум конвейера) – этот взгляд на Лонгбридж человека, для которого местное пространство родное, наполненное говорящими знаками, создает у читателя впечатление сопричастности.

Многие эпизоды романа разыгрываются в цехах, мастерских, офисах и столовых Лонгбриджа. Их совокупность дает картину особого социального пространства завода, в котором нет никакой особой классовой солидарности, сквозь риторику общего дела явно видны те же человеческие симпатии и антипатии. Автор рисует картину производства, из которого каждый норовит извлечь доступную ему выгоду. Если руководство работает по-крупному, всячески «оптимизируя» прибыли, а профсоюзники из кожи вон лезут, стараясь доказать свою необходимость, то рабочие поступают проще – даже вне забастовок на заводе зачастую перед обедом встает главный конвейер. На его починку уходит до суток – рабочие отдыхают полтора лишних дня, и невозможно доказать, что тот или иной инструмент, упавший на конвейер и повредивший его, кто-то уронил со злым умыслом. И без того находящийся в тяжелом положении, на каждой такой остановке завод теряет несколько десятков единиц продукции, и никто ничего не может с этим поделать. (М. Тэтчер решит проблему трудовой дисциплины). Казалось бы,

технологические тонкости организации автомобилестроения – вовсе не романский материал, но Коу подает его так непринужденно, органично, что даже такого рода информация впитывается читателем как важное знание о реальном наполнении трудовых процессов.

Есть в романе и прямое осмысление роли Лонгбриджа. В интервью для школьного журнала «пижонской», «для барчуков» школы «Кинг-Уильямс», куда послал своего сына профсоюзный лидер Билл Андертон, он говорит:

«Лонгбридж так или иначе влияет на жизнь каждого жителя Бирмингема. И никуда от этого не денешься. Само существование фабрики такого размера оказывает воздействие на каждый сегмент местной общины. От торговых агентов, которые продают автомобили, технических фирм, поставляющих детали машин, супермаркетов, в которых матери семейств тратят в конце недели свои деньги... Список можно продолжать до бесконечности. Думаю, с этим согласятся все. Однако второе соображение, которое я собираюсь высказать, оно, с вашего позволения, более спорно. В Лонгбридже идет борьба, можно даже сказать – война. Борьба между трудом и капиталом. Борьба эта так же стара, как история человечества, во всяком случае, как история капитализма, но в книгах по истории вы о ней многого не прочтете. Я заглядывал в учебники, которые мой сын приносит из школы, они не отличаются от тех, которые мальчишкой читал я, – это история королей, принцев и премьер-министров. Иными словами, история правящего класса. Между тем правящий класс – это лишь крошечная часть истории, и само его существование веками поддерживалось трудом всего остального населения, а у него, у всех этих людей, тоже имеется своя история. Так вот, я хочу сказать, что ребятам из «Кинг-Уильямс» следует интересоваться Лонгбриджем потому, что он представляет собой микрокосм, если угодно, общества в целом. Правящий класс в его *противостоянии* рабочему классу. Администрация в ее *противостоянии* трудящимся. В этом и состоит суть истории, суть общества, суть самой жизни, если говорить начистоту...» (385–386).

История классовых битв в Лонгбридже семидесятых годов неразрывно связана в романе с историями взросления Бена, Фила, Дуга. Образ Лонгбриджа полностью отвечает ожиданиям читателя социального романа, но в целом в «Клубе ракалий» образ Бирмингема не ограничивается Лонгбриджем.

Он актуализируется на нескольких уровнях. Прежде всего, это город реальный, среда обитания персонажей. Все названия улиц, площадей, парков, церквей и публичных пространств (магазины, кинотеатры, клубы, рестораны) Бирмингема в романе подлинные, перемещения персонажей по городу можно легко проследить по карте. Автобус маршрута №62 соединяет центр Бирмингема и Лонгбридж по сей день. Лирические описания окрестностей Бирмингема немногочисленны: город славится «обилием парков» (38), множеством «прелестных сельских уголков» (495) и огромной сетью заброшенных неиспользуемых каналов, которых, «если считать в милях, в Бирмингеме больше, чем в Венеции» (496). Реалистическая топографическая точность, однако, оказывается лишь поверхностным слоем образа города в романе.

Для главного героя Бена, когда он обретает веру, Бирмингем начинает напоминать храм, в котором «главное не как он выглядит», а как влияет на собравшихся в нем прихожан, важно само «богослужение, которое в нем происходит» (497). Сходные чувства к городу возникают и у Филипа Чейза, благодаря вспыхнувшему интересу к истории и архитектуре города. В результате привычные с детства места обретают неожиданную новизну. Во время одной из прогулок с Филипом Бенжамен подмечает: «чудесно бродить по Бирмингему и видеть знакомые места словно впервые» (594).

Иное отношение к городу возникает у Сисили, возлюбленной Бенжамена. «В Бирмингеме я себя как дома не чувствую, да, если по правде, и нигде» (568), – говорит она Бенжамену. Отсутствие привязанности к родному городу выступает в романе своеобразной метафорой отсутствия в жизни вообще какой-либо основы. Сисили не чувствует привязанности ни к городу, ни к людям, поэтому она не может найти свое место в жизни, скитаясь по городам и завязывая беспорядочные отношения. Частично такое ее поведение объясняется распавшейся семьей: отец живет отдельно, и с дочерью практически не встречается, а мать – известная актриса,

переехавшая за границу и озабоченная собственной карьерой больше, чем воспитанием дочери.

Восприятие Бирмингема Дугом Андертоном, школьным товарищем Бена, больше всего обогащает образ города в романе. Дуг твердо настроен на большой успех в жизни, в родном городе ему тесно. У него взаимосвязь с родным городом вытесняется новыми устремлениями, которые открывает его первая самостоятельная поездка в Лондон. Предвкушая путешествие в столицу, Дуг называет Бирмингем «дерьмовым городишкой», в котором каждый живет своей провинциальной жизнью, не зная и не интересуясь тем, «что происходит в мире, происходит по-настоящему» (238). Его не привлекает «солидное достоинство» зданий и контор Бирмингема, не интересуют исторические образцы «архитектуры итальянского стиля», ему чуждо спокойствие и размеренность жизни его обитателей. Дугу гораздо ближе «бурый и серый» Лондон, с его «поблекшими красками городской палитры», запутанными лабиринтами метро, «тошнотворно пенящимися водами Темзы», сточно-коричневого цвета, «с легким намеком на Джойсову сопливую зелень» (249). Архитектурный облик Лондона, представший как скопление «несчетных бруталистских башен с окнами офисов, испещренными квадратами и полосками резкого неоновом света» (250), первоначально создает у Дуга впечатление чего-то чуждого и негостеприимного. Однако, взглядевшись в буро-серые лондонские здания, Дуг начинает понимать, что за каждым из этих зданий стоит какая-то манящая к себе тайна, каждое из них выступает «бетонной энциклопедией потаенных историй, непостижимых осколков скрытой жизни» (250).

На примере восприятия города Дугом дается традиционный для романа о нации мотив разделения города и провинции, в котором роль «дерьмового городишки» досталась Бирмингему, второму промышленному городу страны. Ирония здесь не случайна – в XX веке, как показывает Коу, разделение «промышленный север – сельскохозяйственный юг» уступило место более актуальному «столица – окраина», где в роли «окраины»

выступают даже снискавшие мировую известность «города-труженики». При этом аристократичный Лондон, как и подобает столице, занимает «привилегированное положение» по отношению ко всем другим городам, чем и покоряет Дуга. Лондон изменяет в Дуге его внутренние устои, воплощая в реальности то, к чему он был предрасположен. Оказавшись в Лондоне, Дуг «утратил нечто важное» (265), нечто, «что определить было немного труднее, а вернуть назад невозможно» (266). Эта утрата была связана с «самоощущением, с чувством принадлежности, верности городу и семье, из которых он происходил» (266). Вместо этого у Дуга возникает новая привязанность – «он влюбился в высшие классы английского общества» (266). Его покорили ряды «важных георгианских домов», «небрежная богемистость» квартир, интерьерное «легкомыслие, с которым погремушки и африканские ковры боролись за внимание гостя» (266). Дуг соприкасается в Лондоне с жизнью элиты, после чего уже не обращает внимания на то, как «проплывают автобусы, набитые измотанными тружениками, возвращающимися на уик-энд в свои пригороды» (259). В Лондоне он восхищенно видит только то, как люди из высшего света «едят, пьют, будят соседей оглушительной музыкой, принимают наркотики и, разумеется, предаются сексу» (267). Оказавшись микроскопической частью этой новой бурлящей среды, Дуг почувствовал себя «как дома» – «его толкали, отпихивали, и сам он в ответ толкал и отпихивал наравне с другими и впервые за этот день чувствовал себя великолепно и, как это ни странно, – человеком, очутившимся именно в своей стихии» (262). «Лондон – единственный город, в котором я смог бы жить» (522), – признается Дуг Бенжамену по возвращении в Бирмингем.

Постепенно становится очевидным, что образ города в романе выполняет еще одну роль. С одной стороны, он выступает метафорой жизненных устоев и основ, утрата которых чревата утратой личностной идентичности, с другой – город становится своеобразной материальной проекцией самой личности, физически функционирующей в его

географическом и культурном пространстве. Таким образом, происходит «мутация самого выстроенного пространства»¹⁷¹ (mutation in built space itself), город развивается и видоизменяется в сознании своих обитателей. Он сам становится живым организмом, который находится в непосредственной и постоянной взаимосвязи с персонажами, его населяющими. Городская среда в романе оказывает влияние на судьбы и становление характеров персонажей ровно так же, как и сами персонажи видоизменяют эту городскую среду, непрерывно конструируя ее в своем индивидуальном сознании.

В связи с этим город в романе воспринимается всеми персонажами по-разному. Для кого-то открыта только внешняя (лицевая) его сторона – улицы, парки, красивые архитектурные здания и сооружения, а кто-то за всем этим может разглядеть «облик, которого мы обычно не видим» (496), заметить заброшенные дома на окраине, побывать в трущобах и побродить по скрытым городским каналам. Город живет жизнью каждого из многочисленных своих обитателей, его жизнь составлена из множества жизней, причудливо отражающихся на перекрестках городских улиц, в окнах домов, в свете уличных фонарей. В такой многообразной и пестрой среде обывателю становится крайне важно найти свое местоположение не только географически, но и метафизически, важно не потеряться, не заблудиться в этом пространстве. Географическое и метафизическое самоопределение личности по силам не всем героям романа.

Так, одна из героинь, Мириам, уходит из дома от религиозного деспота-отца и бесследно исчезает, как бы «растворившись» в лабиринте городских улиц. Ее физическое исчезновение символизирует, прежде всего, утрату девушкой самой себя – Мириам так и не смогла устроить свою личную жизнь с женатым Биллом Андертоном, все время оказываясь на «вторых ролях».

Ее любовник после исчезновения Мириам вынужден жить с постоянным чувством вины. С момента их последнего свидания, обернувшегося истерикой и скандалом, город каждой своей улочкой и переулком стал

¹⁷¹ Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. L.- N. Y. : Verso, 1991. P. 38.

напоминать ему о Мириам. Билла неизменно охватывало «странное чувство», когда он проезжает по улице, где видел ее в последний раз. Тот роковой городской перекресток «хранил где-то в своей памяти страшный, жестокий заряд того последнего свидания, и всякий раз, направляясь в центральный Бирмингем и проезжая здесь, Билл ощущал себя попавшим в некое силовое поле» (240).

Умение найти свое место, самоопределиться в пространстве, оказалось ключевым для развития отношений Бенжамена и Сисили. В Бирмингеме у них отношения не складывались – привычная будничная среда не позволяла их чувствам проявиться по-настоящему, они были «на волосок от того, чтобы пройти друг мимо друга» (625). Однако поездка за пределы города изменила их судьбы, их пути наконец-то пересеклись, им всего-то «нужно было лишь оказаться на время где-то еще, где-то вдали от школы, от всего дерьма и бессмыслицы, которые ассоциируются с ней» (624). Как только это произошло, они поняли, как много значат друг для друга, и для них «все стало очевидным, как будто внезапно прояснились мутные воды» (624).

Образ города и городской среды, таким образом, выступает «подобием комнаты зеркал» (592), отражающим или искажающим судьбы и чувства героев во времени и в пространстве. Даже отдельные здания и городские постройки могут играть в этом огромную роль. В этом отношении особо интересно описание Дома памяти (Hall of Memory), павильона-памятника, построенного после Первой мировой как «дань уважения тем, кто погиб на войне» (594), из «портлендского камня и корнуэльского гранита» и увенчанного «красивым белым куполом» (593). Главный герой Бенжамен увидел в этом здании отражение своей личной истории, отражение своей любви к Сисили. Сидя напротив в кафе «Лоза», расположенном на Райской площади (в описываемое время – Paradise Circus), Бенжамен любуется красотой и величием Дома Памяти, проецируя городской пейзаж на свою личную жизнь. «Сегодня все в моей жизни словно бы изменяется, сам город, меня окружающий, преобразуется» (594), – думает Бенжамен, размышляя о

своим счастливым будущем с Сисили. Дом Памяти, сам город как целое, предстает в сознании Бенжамена символом его бесконечной¹⁷² любви к Сисили:

«я сижу в «Райском месте» и смотрю на Дом Памяти, и вдруг выясняется, что все это напрямую связано с Сисили и мной, все – метафора наших чувств, и почему-то весь город обратился в не что иное, как в выполненную в натуральную величину схему наших сердец, и я едва ли не кричу от радости, мне хочется выскочить на площадь и завопить, обращаясь ко всем, кто согласится меня слушать: «Я ЛЮБЛЮ ЭТОТ ГОРОД, Я ЛЮБЛЮ ЭТОТ ГОРОД!»» (594)

Видоизменение городского пространства в соответствии с чувствами и когнитивным восприятием отдельной личности («когнитивная карта»), по мнению Ф. Джеймисона, является одной из ключевых характеристик постмодернистского повествования. В постмодернизме городское пространство это не то, что дано изначально, но то, что постоянно воссоздается и воспроизводится, нечто воспринимаемое и интерпретируемое одновременно. В романе есть реалистически достоверный Бирмингем семидесятых годов, но его образ, несмотря на географическую и картографическую достоверность, накладывается в восприятии читателя на множественность переживаний города разными персонажами. Образ утрачивает четкость, становится отражением чьих-то воспоминаний и впечатлений, его смысловая наполненность постоянно «плывет»: это то «дерьмовый провинциальный городишка», то «храм», то некое «силовое поле», отражающее «выполненную в натуральную величину схему» чьих-то сердец. Город в романе Д. Коу предстает как универсальная проекция судеб его персонажей, их единое географическое и метафизическое хранилище, некий материальный аналог юнговского коллективного бессознательного. Умение героев найти себя в этом городе символизирует их способность адаптироваться к жизненным условиям, характеризует их стремление жить и выживать при любых обстоятельствах. Напротив, пространственная

¹⁷² Здесь Коу использует джойсовский прием «потока сознания» – роман заканчивается предложением длиной в 13 995 слов, что ставит его на четвертую строчку в мировом и на первую в англоязычном рейтинге самых длинных предложений.

дезориентация, неспособность составить собственную когнитивную карту, в постмодернистском повествовании непременно приводит к утрате основ, утрате личностной идентичности, потере себя, растворении себя в окружающем мире. Многозначный и многосторонний, образ города в романе позволяет, с одной стороны, соотнести «Клуб ракалий» с реалистическим романом о нации (Диккенс, Гаскелл, Бронте), а с другой – вписать его в число модернистских и постмодернистских урбанистических романов.

«Клуб ракалий» не является в строгом смысле слова «школьным романом», однако по словам самого Коу, в нем «общеобразовательная школа предстала как микрокосм всего британского общества в целом»¹⁷³. Привилегированная школа, изображенная в романе, дает мальчикам не только знания, не просто развивает интеллект, но дает им социально значимый опыт властных отношений.

Вопрос о том, насколько школа соотносится с реальным обществом, иронично ставится в статье из школьной стенгазеты: «что общего между массовыми пикетами у фабрики компании «Гранвик», появлявшимися в прошлом месяце на наших телевизионных экранах, и тем, что мы каждое утро наблюдаем на школьной линейке в актовом зале?» (429). Эта провокационная публикация, призывающая учеников «Кинг-Уильямс» «распустить преторианскую гвардию старост» и «сопротивляться истеблишменту», предстает как модель реальной ситуации, сложившейся в британском обществе между администрациями фабрик и профсоюзами рабочих.

В изображении школы Коу особенно удаются портреты соучеников Бена, в которых сочетается психологизм и комическое начало. Таков образ Шона Гардинга – школьной знаменитости, классного клоуна и хулигана, купающегося «в лучах своей все разраставшейся дурной славы» (46).

¹⁷³ См.: The Rotters' Club by Jonathan Coe. [Electronic resource] URL: <http://www.complete-review.com/reviews/coej/rotters.htm>

Гардинг безжалостно высмеивает все, что только попадает ему на глаза, самодовольно улыбаясь «улыбкой искусного мастера, великого организатора всеобщих беспорядков... То был властитель хаоса, обозревший свои владения и убедившийся, что все в них идет должным порядком» (283). Гардинг обладает свойством «чувствовать присущую человеку нервозность и безжалостно на нее нацеливаться», ему нравится шокировать людей и «выяснять, как далеко он может зайти», а «разыгрываемые им комедии становились все более лишенными каких бы то ни было рамок, правил и вкуса» (284). В своем стремлении «обидеть как можно больше людей» Гардинг доходит до национализма. Его речь в ходе школьной избирательной кампании написана на «языке чистого расизма» и содержит «своего рода злобное, колдовское могущество», она повергает слушателей в «изумленное безмолвие» (288). Пять процентов голосов, отданных за Гардинга, ставят под вопрос либеральные традиции школы – в реальности на всех общенациональных выборах, проходивших в семидесятые годы, правая партия «Национальный Фронт» получала максимум 0,6% голосов.

«Анархической клоунаде» Гардинга дается психологическое объяснение. Отец Гардинга – ирландец, а мать – «англичанка до мозга костей» (411). Родительская семья разрывается между двумя культурными традициями, что негативно сказывается на детях. В причудливом, фантастическом мире, придуманном Гардингом для своего вымышленного персонажа лорда Пуси-Гамильтона, от лица которого он шлет язвительные письма в школьную стенгазету, присутствует образ робкого, задержавшегося в развитии мальчика, страдающего от карательного режима своих родителей и их антиирландских настроений. Возможно, это и есть alter ego самого Гардинга, таким жестоким образом проявляющее себя в реальной жизни.

Противостояние двух учеников-отличников, единственного чернокожего ученика, обаятельного Стива Ричардса и звезды школы Рона Калпеппера, раскрывает в романе проблему национализма и расизма. Это противостояние постепенно перерастает в расовую ненависть со стороны

Калпеппера, поскольку Ричардс несомненно «лучший атлет, чем он, лучший спортсмен, да, по правде, и во всем его лучше» (273). Когда Ричардс получает главную роль в рождественской постановке Шекспира «Отелло», Калпеппер сразу получает кличку «Яго», и, как впоследствии выяснится, не напрасно. В день выпускного экзамена Калпеппер подсыпает Ричардсу в чай снотворное, уничтожив тем самым все шансы Ричардса на поступление в Кембридж.

В романе есть своего рода вставная новелла, в которой рассказывается история, услышанная Беном во время летних каникул. Троттеры отправляются на остров Скаген по приглашению коллеги отца, сотрудника БМВ. Там Бен впервые становится свидетелем иррациональной ненависти между своими новыми друзьями, сыном немецкого инженера и датчанами-близнецами. Чтобы сгладить ситуацию, бабушка близнецов по имени Мария рассказывает Бену, его младшему брату Полу и мальчику-немцу историю своей семьи, точнее, историю матери мальчиков, Ингрид. Семья их еврейская; во время бегства из Дании в годы фашистской оккупации Ингрид потеряла возлюбленного, которого как еврея арестовал ее отвергнутый ухажер-датчанин. Всю жизнь Ингрид любит только своего Эмиля, хотя много лет спустя и выходит замуж. Но прошлое не отпускает ее, она кончает жизнь самоубийством. Эта вставная новелла не просто выводит читателя за рамки Бирмингема и подключает сюжет к большой истории XX века. Тема холокоста и его последствий находит в романе многочисленные переключки и с историей сестры Бена Лоис, потерявшей жениха, и с историей бесследно сгинувшей Мириам, с историей Стива Ричардса как жертвы расизма, с историей Гардинга, открыто демонстрирующего свои нацистские убеждения. Ярчайшим воспоминанием Бенжамена об истории Ингрид стало увиденное им в тот день небо, «небо живописцев, серо-голубое, точно глаза Марии и ее внуков, небо цвета никогда не утихающей боли» (173); его рассказ на этот сюжет выиграл школьный литературный конкурс. В романе эта победа

становится подтверждением литературной одаренности Бена, права на его мечту о писательстве.

Роман показывает общество нарастающего идеологического противостояния, в котором оружием выступает слово. Слово в романе Коу обладает некоей завораживающей, магической силой, а те, кто им владеет, обладают еще и властью. Как считает Коу¹⁷⁴, отношение к языку стало еще одним барьером, разделившим Англию. Коу несколько раз в интервью вспоминает классический скетч «Кроссворд» из юмористического телешоу семидесятых «Два Ронни», в котором знаменитые комики Ронни Корбетт и Ронни Баркер изображают случайных попутчиков в вагоне поезда. Котелок и мятая шляпа, костюм-тройка и бесформенный плащ, безупречное произношение и диалект – уже достаточно характеризуют классовый контраст персонажей, но смех вызывает прежде всего сюжет, согласно которому каждый из них разгадывает свой кроссворд – кроссворд «Мефистофель» из «Файнэншл Таймз», и «Для начинающих, с подсказками» (Junior Coffee Time Easy Clues) из газеты «Сан»¹⁷⁵. Чисто английский юмор «Кроссворда» послужил для Коу образцом для второстепенной сюжетной линии Сэма Чейза, водителя автобуса, который пытается вернуть ушедшую жену, простую женщину, очарованную потоком красноречия учителя истории искусств. Сэм обзаводится дешевыми пособиями о силе слова, из которых он «заучивал наизусть абзацы, исписал упражнениями целую тетрадь и все равно остался при убеждении, что проник еще не во все содержащиеся в этих книгах тайны» (418-419). Вооружившись знаниями о слове, а также выбрав из словаря слова наиболее «заковыристые», Сэм решает нанести сопернику решающий удар его же орудием – он готовит оскорбительную реплику в его адрес: «вы – сифилитический, лейкодерматозный, лихорадочный, фебрильный и фистулярный маразматик» (481); «ваша презренно закоснелая склонность к сдвоенному

¹⁷⁴ См.: Guignery V. Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation.

¹⁷⁵ Crossword. [Electronic resource] URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=cVWdbO6FFfw&list=LLHfpSxH6gUQOLP25e6rESUQ&index=2&t=12s>

злоупотреблению чувственностью и разнузданностью порождает во мне лишь глубочайшие, в высшей мере подспудные, бездонные укоризны» (484). Позвонив учителю, Сэм от волнения забывает все, что так старательно заучивал, и вместо этого выпаливает «самую длинную, самую вульгарную и похабную тираду, какую когда-либо произносил в своей жизни» (489), благодаря чему и одерживает убедительную победу.

Сэму слова не подчинились, но этот эпизод дается в романе для разрядки, для того, чтобы читатель улыбнулся. Всерьез тема власти слова звучит в эпизодах массовых митингов, которые доказывают, что кто владеет словом, тот владеет властью. Представители правящих классов излагают свои доводы «облеченными в слова выношенной в муках реалистичности» (486), – Коу самой конструкцией фразы подчеркивает, что слова политиков вместо того, чтобы прояснять реальность, затемняют ее. Консерватор Майкл Эдвардс на собрании рабочих «Бритиш Лейланд» произносит речь, в которой призывает к сокращению рабочих мест и массовым увольнениям, называя это «болезненным, но необходимым процессом». Представители профсоюзов не нашлись, что ответить, и в итоге люди сами «проголосовали за то, что лишит их же самих средств к существованию» (491). Его политические оппоненты признают, что «с помощью одних только слов он одержал победу» (489).

«Клуб ракалий» не только социальный, но и комический роман. Несколько эпизодов выбиваются из общего сочувственно-ироничного тона романа открытой фарсовостью и абсурдом, которые вроде бы неуместны при разговоре об обретении веры или драматичном свидании, на котором расстаются любящие. Так, характерен эпизод урока плавания, когда Бен забывает дома плавки и испытывает на протяжении всего школьного дня невероятные муки от предстоящего унижения – по правилам школы, забывчивый мальчик должен плавать голым. Когда накануне урока он находит в раздевалке чьи-то плавки, Бен от облегчения испытывает экстаз – и обретает веру в бога, который, как он считает, пришел ему на помощь.

2.2. «Круг замкнулся»

Если «Клуб ракалий» представляет собой портрет эпохи как изображение нескольких переплетенных историй бирмингемских семей, с фокусом на их детей-старшеклассников, где комедия нравов неотделима от политического и психологического анализа, то его продолжение, роман «Круг замкнулся», вышедший через три года, – текст более сатиричный, политически заостренный, более панорамный. «Клуб ракалий» более светлый и жизнерадостный, в нем ощущается юношеский оптимизм героев в отношении грядущих перемен и перспектив, в то время как в романе «Круг замкнулся» преобладают драматизм и разочарование.

Несмотря на разницу в тональности, эти два романа дополняют друг друга. Дилогию стоит рассматривать как целое потому, что она не только изображает перемены национального масштаба на разных этапах исторического развития страны, но и отражает изменение мировосприятия самого автора. Как пишет об этом сам Коу, в его творчестве есть два периода: романы, написанные до «Клуба ракалий» и романы, вышедшие после него: «Вы определенно можете заметить изменение стиля письма между романами «Клуб ракалий» и «Круг замкнулся». Я бы в целом сказал, что романы, написанные до «Клуба», основаны на конкретных принципах, в то время как романы, вышедшие после него, имеют в основе своей амбивалентность и двусмысленность»¹⁷⁶. Причиной такой перемены являются, по мнению Коу, происходящие социально-политические события, которые не оправдали надежд и стремлений простых людей. «Это потому, что мы голосовали за Блэра на волне энтузиазма в 1997г., а теперь мы чувствуем себя одураченными. Нас прокатили. Мы сами собственноручно доверили свои жизни финансовым институтам. Мы словно зомби, сами того не подозревая, шагнули в пропасть. Никогда до этого, даже в момент

¹⁷⁶ См.: Coe J. Ask Jonathan Coe – Thursday, October 31. [Electronic resource]. URL: https://www.goodreads.com/topic/show/1517252-ask-jonathan#comment_form

написания романа «Какое надувательство!», я не чувствовал себя таким наивным, как за эти последние 15 лет»¹⁷⁷, – пишет Коу.

Для автора интерес состоял в том, чтобы создать «зеркальное отражение»¹⁷⁸ «Клуба». Автор говорит в романе о «той симметрии, к которой Бенжамен стремился всю жизнь, тщетно пытаясь сомкнуть разорванный круг...» (382); принцип симметрии Бенжамен, ставший по профессии бухгалтером, воплощает в своих музыкальных пьесах; представление о жизни как о круге – замкнутом, если жизнь удалась, и разомкнутом, если мечты не осуществились, – скрытая математическая, рационалистическая метафорика воплощается в том числе на уровне композиции дилогии. Название «Круг замкнулся» имеет прежде всего буквальное значение, если читать роман как часть дилогии, – здесь рассказывается, что стало с героями «Клуба ракалий» через двадцать лет после завершения первого романа, их жизни замыкают круг между переходным возрастом и кризисом среднего возраста. Бен, Фил и Дуг за это время успевают развестись и снова жениться, все они, кроме Бена, обзаводятся детьми. Фил так и живет в Бирмингеме, ведет колонку о жизни города в местной газете; Дуг, лондонский политический журналист, женат на аристократке и продолжает, пусть не без трудностей, подниматься вверх по социальной лестнице. Только для Бена этот промежуток времени оказался пустым – он женат, но эмоционально застрял в прошлом, его не отпускает любовь к исчезнувшей Сисили; он не в состоянии завершить экспериментальный роман, над которым работает всю жизнь, и никто из друзей больше не ждет, что он получит Нобелевскую премию по литературе. Единственным просветом в его жизни становится двадцатилетняя Мальвина, с которой он случайно знакомится в кафе и к которой испытывает чувство внутренней близости.

Боле значительную роль, чем в первом романе, в «Круге» играют два образа: Клэр Ньюмен, сестры исчезнувшей Мириам и разведенной жены

¹⁷⁷ См.: Kellaway K. Jonathan Coe: «Britain has sleepwalked into a crisis» // The Guardian. 2013. 1 September. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2013/sep/01/jonathan-coe-expo-58-interview>

¹⁷⁸ См.: URL: <http://www.jonathancoewriter.com/books/closedCircle.html>

Фила Чейза, когда-то влюбленной в Бена, и младшего брата Бена Пола Троттера, который из раздражающего всех умника превратился в восходящую звезду неолейбористской партии. Пол бросает жену и двух дочек ради Мальвины. В романе возникают и прочие однокашники по школе «Кинг-Уильямс», с которыми основные действующие лица не поддерживали дружеских отношений. Создается ощущение плотной вязи социальной ткани, где никто и ничто не исчезает бесследно, прошлое определяет настоящее. «Круг замкнулся» предлагает разгадку всех тайн «Клуба ракалий». Брак Бенжамена окончательно распадается после того, как он узнает, откуда именно появились спасительные плавки в раздевалке бассейна – открытие, что их оставил там старый поэт-гомосексуалист, лишает Бена веры в бога, которая только и связывала его с женой. Выясняется, что вовсе не Рон Калпеппер опоил Стива Ричардса, а Шон Гардинг. Клэр всю жизнь не уверена, жива или мертва ее сестра; постоянные попытки что-то разузнать о ней понемногу открывают обстоятельства убийства Мириам. И самый неожиданный круг замыкается, когда с появлением в финале романа Сисили открывается, что Мальвина – дочь Бена и племянница Пола, плод единственной любовной сцены между Сисили и Беном в первом романе дилогии.

Действие в «Круге» развивается в хронологической последовательности с декабря 1999 по 21.11.2003 г., но по мере продвижения вперед по времени героям и читателям все больше открываются обстоятельства их прошлого, то, что в свое время было от них скрыто. Второй роман как бы описывает временную дугу в направлении прошлого, что автор подчеркивает нумерацией глав: в романах равное количество глав, только в «Круге» они пронумерованы в обратном порядке, от 28 к 1-й. И в завершающей первой главе автор возвращается в то же место и в ту же точку, откуда начинался пролог к «Клубу ракалий»: ноябрьским вечером 2003 г. в Берлине двое только что познакомившихся молодых людей (сын Клэр и Филипа Чейза, Патрик, и дочь сестры Бенжамена, Софи) ужинают во

вращающемся ресторане на телебашне и на этом движущемся круге обмениваются тем, что им известно из их семейных историй. Таким образом, мы отмечаем в диалогии единство замысла, глубокое внутреннее единство геометрически выстроенной по принципу круга композиции.

«Круг замкнулся» – роман более экспериментальный не только в силу обратной нумерации глав. В сравнении с первым романом, более рваный ритм ему задают динамичный монтаж эпизодов и использование разнообразных способов повествования. Здесь не просто большее количество персонажей, чья точка зрения определяет тот или иной эпизод – автор не допускает читателя во внутренний мир только двух персонажей, Гардинга и Сисили, а все остальные раскрываются изнутри. Все эти взрослые люди погружены в свои профессиональные и личные заботы, все переживают кризис среднего возраста, испытывают некие соблазны, которым противостоят с разной степенью успешности. Раскрытие внутреннего мира персонажей по мере развития сюжета идет в предельно разнообразных формах: в авторском повествовании, во внутренних монологах, прямой речи, в письмах и дневниках, в цитатах из прессы, в приводимом рассказе Мальвины и сонетах Бена, в словесном воссоздании образов классической, церковной и рок-музыки.

В целом диалогия производит на читателя скорее оптимистическое впечатление, внушает некую меру надежды не только симметрией композиции, раскрытием всех сюжетных тайн, надеждой на то, что еще не разрешившиеся личные кризисы найдут благополучное разрешение, подобно тому, как обретают друг друга в финале потрепанный жизнью Бен и властная, сумасбродная, больная Сисили. Во втором романе звучат мысли о повторяющихся ритмах жизни, о зависимости настоящего от прошлого, которое не умирает, об определяющей роли первой любви. Одержимость Бена его первой любовью окружающие склонны понимать как болезнь, как невезение – но автор показывает, что именно она поднимает его как личность, благодаря ей он остается верным себе. И в подобной

множественной перспективе изображены все семейные, дружеские, любовные связи в романе. На последних страницах романа автор ведет центральную группу героев к сегодняшнему эквиваленту традиционного «хэппи энда»: потерянные люди находятся, прерванное общение восстанавливается.

В художественном мире диалогии восстанавливается пусть недолговременное, хрупкое, относительное, но равновесие, однако возможно ли оно в действительном мире? Близкая автору Клэр размышляет об опыте, полученном в ходе поисков Мириам, о цепной реакции боли и насилия и о том, как ее прервать:

«...во всяких бедствиях, великих или не очень, совершенно обычные, абсолютно невинные люди становятся жертвами неких сил, над которыми у них нет власти, исторические ли это события или невезение. Хреново, когда выходишь из дома среди бела дня, а тебе навстречу несется пьяный водитель со скоростью семьдесят миль в час, но и тогда мы будем винить современное общество, внушившее ему, что это классно – разгоняться до семидесяти миль в час, или общество, превратившее его в алкоголика, и может быть, все-таки это *разумно* – пытаться объяснить и как-то этому противостоять, вместо того чтобы просто пожимать плечами: «Жизнь непредсказуема» или «Всякое бывает», ведь если хорошенько подумать, у *всего* есть причины. Любой поступок одного человеческого существа по отношению к другому – это результат решения, принятого кем-то когда-то, непосредственным ли исполнителем или кем-то другим, двадцать, тридцать, двести или две тысячи лет назад, а то и просто в прошлую пятницу»¹⁷⁹.

На что Филип с характерным переключением регистра повествования реагирует: «Клэр, ты напилась, что ли?» (548).

Обратимся теперь к «Кругу» как к роману о нации, изображающему Британию рубежа XX-XXI вв. Во-первых, пространство романа больше не островное пространство – у многих персонажей романа есть недвижимость во Франции, у богачей – виллы на Багамах; поездки в Германию и Италию перестали быть событием. Англия вписалась в Европу, глобализация

¹⁷⁹ Коу Дж. Круг замкнулся. / Пер. с англ. Е. Полецкой. М. : Фантом Пресс, 2009. С. 547–548. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

превратила ее в многонациональное, мультикультурное общество. Когда Бен уходит от жены, его соседом оказывается пакистанец Мунир, быстро превращающийся в друга. Детей Дуга нянчит румынская няня Ирина, незаметно и эффективно решающая разнообразные проблемы. Муж Сисили – владелец гостиницы на Сардинии, в одной из его лондонских квартир живет Мальвина.

Коу показывает плоды тэтчеровского процветания. Англичане среднего класса больше не удовлетворяются одним домом или городской квартирой. У всех есть загородная недвижимость – коттедж, старая ферма. Пик моды – жить в переоборудованном амбаре. За дизайнерскими садами и газонами ухаживают приходящие садовники.

В результате феминистской революции сильно изменилась жизнь женщин. Большинство из них востребованы на работе. Даже те, кто еще растит детей, подумывают о том, чтобы вернуться на работу. Клэр, оставившая после развода с мужем шестилетнего сына и уехавшая жить в Италию, не испытывает угрызений материнской совести, считая, что и так дает сыну все, что от нее зависит, и не переживает по поводу того, что ей приходится менять страны, жилье, работу, мужчин. Жизнь женщин больше не подчинена приготовлению обедов; даже в состоятельных в семьях обычно едят разогретые в микроволновке продукты из супермаркета или заказывают доставку еды на дом.

Персонажи с усмешкой вспоминают, как они жили в семидесятые годы, что ели. Интересно, что в «Круге» жареная картошка фигурирует только один раз – когда Пол с Мальвиной, прячась от журналистов, не решаются зайти в раскрученные заведения: «Пришлось осесть в уродливом кафе на объездной дороге, покрытом снаружи штукатуркой с каменной крошкой, где кормили точно как в 1970-е» (280). «Круг замкнулся» еще больше, чем первый роман, уделяет внимания еде – и есть чему. Описываются заведения японской, тайской, итальянской кухни, с изобилием гурманских блюд, в Лондоне, Бирмингеме, Малверне, сети заведений быстрого питания вдоль

шоссе. Вместо «Синей монахини» персонажи теперь пьют шабли, французские, чилийские и австралийские вина. Из пивной нации англичане, судя по роману, превращаются в винную, и уже превратились из чайной нации в кофейную. Когда Дуг приводит навещающую его в Лондоне пенсионерку-мать в «Старбакс» и угощает латте, Айрин вначале недоумевает: «А кофе, что, не было?», и, отдав должное новому напитку, ужасается его цене: «Хорошо бы им запустили в окно здоровенным кирпичом!» (211). Отдельную сетку на карте романа составляют лондонские пабы, где персонажи встречаются для самых важных разговоров.

Обязательное для романа о нации внимание к внешней поверхности жизни, к бытовым переменам выглядит в романе естественно, ненатянато благодаря тому, что в самых больших объемах дается глазами Клэр, вернувшейся в Лондон после шести лет, проведенных в Италии. Она отправляется покупать подарки в привычные места, но

«... этих магазинчиков больше нет. На их месте теперь кофейни, обе набиты под завязку среди бела дня. В Италии я привыкла к тому, что люди с утра до вечера болтают по мобильным телефонам, и я не раз говорила весьма безапелляционным тоном: «Уверена, в Британии так никогда не будет, – во всяком случае, не до такой степени». <...> Господи, да здесь теперь у каждого есть мобильник! Прижав телефон к уху, люди шагают по Чаринг-Кросс-роуд, бормоча что-то себе под нос, будто полоумные. А у некоторых наушнички, и не сразу сообразишь, что человек, разговаривает по телефону, – первая мысль: этого явно выпустили из психушки под опеку родни. (Таких здесь, впрочем, тоже хватает.) Ладно бы только мобильники. Самое загадочное: кто они, эти люди, и чем занимаются? Наверное, нельзя делать обобщения только по той причине, что два магазинчика прекратили свое существование (а может, я перепутала улицу), но на первый взгляд складывается впечатление, что огромное число людей в городе больше не работает, в смысле, ничего не производит и не продает. Эти виды деятельности, похоже, отжили свой век. Люди теперь встречаются, чтобы поговорить. А когда они не встречаются для разговора, они говорят по телефону, и обычно эти звонки сводятся к назначению встречи. И вот хотелось бы мне знать, встретившись наконец, о чем они говорят? Похоже, живя в Италии, я предавалась иллюзиям. Там я твердила на каждом углу, какой сдержанный и молчаливый народ англичане. Но выясняется,

что мы теперь совсем другие – мы превращаемся в нацию говорунов. Становимся беспредельно общительными. Правда, я пока не уловила, о чем все-таки идет разговор. Похоже, вся страна участвует в некой всеобщей беседе, и только я одна не знаю, как в эту беседу вклиниться. Что они обсуждают? Вечерние телепередачи? Запрет на британскую говядину? Способы одолеть вирус-2000?» (17-18).

Позже на страницах романа на респектабельной улице в Челси возникнет «немолодая платиновая блондинка на роликах, что-то бормотавшая себе под нос. Когда блондинка подъехала поближе, оказалось, что она заказывает билеты на самолет по мобильнику с наушниками» (122). Коу точно отражает прогресс использования нового устройства – примерно с середины романа герои используют телефоны уже не столько для разговоров, сколько для эсэмэсок, и достаточно отключить телефон и не отзываться на письма электронной почты, как это делает Бенжамен после бегства из Англии, чтобы тебя сочли умершим.

Второе социологическое наблюдение, которое автор вкладывает в уста своей героини, касается столь же важной сферы бытового поведения.

«Самочувствие нации можно определить по тому, как люди ведут себя за рулем, – продолжает Клэр, – и в этом отношении в Британии за мое отсутствие кое-что изменилось. Имей в виду, я жила в Италии, на родине агрессивных водителей, и я привыкла к их манерам. Привыкла, что меня подрезают, обгоняют в непопозволенном месте, орут, обзывая моего брата сыном шлюхи, если я еду слишком медленно. Я почти не обижалась. Они ведь не всерьез. Но и здесь началось нечто похожее – похожее, да не очень, с одной существенной разницей: здешним водителям не до шуток, они действительно думают то, что говорят» (27).

И Клэр рассказывает потрясающий ее случай ярости на дороге, когда водитель оплевал ее машину и долго преследовал ее.

У «Круга» нет преимущества временной дистанции по отношению к описываемым событиям, какое было у «Клуба ракалий» по отношению к семидесятым годам. Поэтому обобщающие, символические образы времени заменены в этом романе на поток событий, которые иногда выглядит как репортаж. Социально-политическая проблематика во втором романе становится более фрагментированной, разнообразной.

Преемственность второго романа по отношению к первому очевидна в продолжении Лонгбриджской саги. Важную роль в сюжете играет разорение «Ровера», давно уже проданного компании БМВ, и отказ правительства оказать ему господдержку; стотысячный митинг в Бирмингеме, попытки английской фирмы «Феникс» наложить руку на активы корпорации. Митинг, на который съезжаются почти все герои романа, описывается с подъемом: «Человеческая река уже текла бурно и быстро, хотя она была лишь притоком к главному руслу. Повсюду колыхались полотнища с лозунгами («Не дадим „Роверу“ умереть», «Спасите нашу работу», «Блэр в лужу сел»), и казалось, что весь город высыпал на улицы: пенсионеры шагали бок о бок с подростками, выходцы из Бангладеш в одном ряду с белыми и пакистанцами» (161–162). Глядя на толпу, Дуг восклицает: «*Фантастика, а? Будто мы вернулись в 70-е*» (164). Впоследствии в своем отчете о манифестации Дуг напишет: «Отсылки к легендарному чартистскому прошлому не пропали даром, люди расходились по домам еще в более решительном настроении, чем пришли...» (171). Но голоса митингующих никто не услышал. Как и в семидесятых годах, народ обманут риторикой махинаторов – впрочем, роман вышел в свет до закрытия «Ровера» в 2005 г. Коу с документальной точностью излагает события, приводя реальные материалы британской прессы, как например, эта заметка из газеты «Сан»:

«Вчера вечером на пятидесяти тысячах рабочих мест был поставлен крест, всякая надежда на спасение фирмы «Ровер» испарилась. Британию ждет очередная промышленная катастрофа: группа «Алхимия и партнеры» **УВИЛЬНУЛА** от сделки по покупке компании у «БМВ». Рабочие **приободрились**, узнав эту новость, – они верили, что будет принята заявка конкурирующей компании «Феникс», предполагающая куда меньше сокращений, чем план «Алхимии». Но прошлым вечером веселье обернулось унынием, когда тысячи людей в Мидленде осознали жестокую реальность: спасения «Ровера» НЕ предвидится и отныне многие семьи обречены существовать на пособие по безработице» (209).

Но «Ровер» – не единственная компания, принесенная в жертву законам рынка. В романе есть персонаж по имени Майкл Асборн, миллионер и бойфренд Клэр, и раз она его принимает, его в какой-то мере принимает и читатель. Майкл «всегда при деле, всегда готов ринуться в бой, не уймется ни на секунду, покуда есть возможность сделать бабки» (400); он «крупный специалист по сокращению рабочей силы и экономии на мерах безопасности», которому как никому другому «удаётся поставить на уши руководство компании» (358–359). Майкл зарабатывает себе на жизнь тем, что разоряет предприятия, запуская «радикальную программу по рационализации и резкому сокращению рабочих мест» (513–514). Отступные, которые ему вынуждены выплачивать разоренные предприятия, составляют основной источник дохода и обеспечивают Асборну, «серийному бизнес-убийце», роскошное существование. Клэр прекрасно представляет себе, чем занимается Асборн, но не выдерживает, когда узнает о затеянном им увольнении 146-ти человек на фабрике в Солихилле. Клэр не знает, что сокращению подлежит отдел, где работает Стив Ричардс, просто она впервые остро ощущает, что за каждым из сокращаемых людей стоит семья, стоят интересы других людей – и прощается с Майклом запиской: «Пусть я буду 147-ой» (541).

С миром бизнеса в романе окончательно сросся мир политики, представленный в образе Пола Троттера. Не по годам умный, шустрый младший брат Бенжамена был известен в «Кинг-Уильямс» как «маленькая фашистская вонючка». Во второй части дилогии Пол – член парламента от своего родного округа, парламентский помощник министра. Он первый в своей семье, кто взобрался так высоко. С родными местами его связывает только необходимость как-то контактировать с избирателями, на которых ему наплевать. Вся политическая деятельность Пола представлена в резко сатирическом свете: заискивание перед «Тони» (премьер-министром Тони Блэром), постоянная оглядка на то, что о нем подумают в Миллбэнке (избирательный штаб лейбористской партии), стремление любой ценой

попасть под камеры, появиться на телеэкране. У Пола верный нюх на то, что принесет ему личную выгоду, он готов унижаться и интриговать, чтобы подняться на ступеньку выше в партийной иерархии. Все это делает его своим в политических кругах.

Пол привлекает к себе внимание СМИ не политическими заслугами, а тем, что он «молод, сексуален, не теряется на общем фоне» (193). Занимая должность парламентского секретаря, Пол с некоторого времени стал отсвечивать «*гламуром*, тем гламуром, что порождается властью, – пусть даже ограниченной властью, которой Пол в его нынешнем положении располагал» (78). Помимо внешних данных, позволивших ему попасть в список «50 самых интересных мужчин Британии» (на 49-м месте, как узнает читатель к концу церемонии), Пол, в отличие от всех остальных героев романа, обладает способностью лавировать среди противоположных политических лагерей, всплывать в нужное время и в нужном месте. Так, чтобы обеспечить себе поддержку партии на выборах, Пол прибегнул к беспроектному пиару: назвал свою первую дочь в честь партийного лидера – Антонией.

Политические взгляды Пола, однако, остаются для общественности не такими очевидными. С одной стороны, Пол «чувствовал себя в неоплатном долгу перед партией, на волне успеха которой в 1997 году въехал в парламент» (481). С другой стороны, Пол понимает, что «люди, голосовавшие за него, возлагали определенные надежды на лейбористское правительство, однако некоторые его личные воззрения, объяви он о них открыто и публично, шокировали бы их; избиратели встревожились бы и почувствовали себя преданными» (65). Такое двусмысленное положение вызывает искреннее удивление и недоумение у героев романа – в разговоре с Бенжаменом его сосед заявляет: «Твой брат опять сидит между двух стульев. Ума не приложу, как ему это удастся. Чистый цирк» (460). Схожего мнения о Поле придерживается и Дуг Андертон: «...если бы избиратели узнали, что он действительно думает, они бы наконец очухались. Ведь многие до сих пор

пребывают в заблуждении, полагая, что голосовали за левую партию. Тогда как на самом деле они голосовали еще за пять лет тэтчеризма. Или за десять. А то и за все пятнадцать» (200–201).

Дуг же дает в романе самый близкий автору диагноз политического состояния нации: «...нынешняя система целиком заточена на один крошечный спектр политических взглядов. Левые соскользнули вправо, правые слегка подвинулись влево – и круг замкнулся, а все прочие пусть идут на хер...» (213).

Образ замкнутого круга эгоистической элиты поддерживается протоколом заседания закрытого клуба под названием «Замкнутый контур», учредителем и организатором которого выступает Пол Троттер. Эта своего рода тайный совет, определяющий повестку дня Комиссии по бизнесу и общественным инициативам, которую возглавляет тот же Пол. В «Замкнутом круге» заседают Рон Калпеппер, Асборн и другие, чей общий интерес – пользуясь политическими связями, сколачивать капитал. Пол вдохновляет единомышленников напоминанием о том,

«что масштаб проникновения частной финансовой инициативы в общественный сектор, наблюдаемый ныне, был совершенно непредставим еще десять лет назад, во времена правления консерваторов. Ныне предоставление медицинских услуг, государственное образование, местное управление, содержание тюрем и даже управление авиацией в существенной степени находятся в руках частных компаний, чей долг заключается прежде всего в обеспечении интересов не столько всего общества, сколько собственных акционеров. Для того чтобы еще более расширить эту программу – «сузить границы государства» до такого уровня, который поразил бы даже автора этой фразы (Маргарет Тэтчер), – членам «ЗАМКНУТОГО КОНТУРА» придется спустить свою мысль и воображение с узды» (314).

Смысл учреждения «Замкнутого контура» – доступ к закрытой информации о том, какие предприятия подлежат де- и ренационализации, в какие советы директоров стоит входить, какие компенсации требовать.

Степень «принципиальности» Пола лучше всего раскрывается в кульминационном моменте его политической карьеры – в парламентском

голосовании в феврале 2003 г. по вопросу вступления Соединенного Королевства в иракскую войну. Пол насколько возможно затягивает принятие этого важного решения. Его неопределенность в этом вопросе поражает друзей, избирателей, однопартийцев и депутатов парламента, но, «что самое смешное, несколько национальных газет регулярно выплачивали ему круглые суммы за то, чтобы он делился своими мыслями на эту тему» (459). В глубине души Пол, как и подавляющее большинство его сограждан, против войны, он не может понять, «почему о ней говорят как о чем-то неотвратимом, <...> он подвергал сомнению официальное моральное оправдание военных действий, их юридический статус и политическую мудрость этого решения в целом»(459–460). В своих газетных колонках «в самых проникновенных выражениях Пол сражался со своей совестью, но каким-то образом каждый раз умудрялся поставить точку, так и не сказав читателям самого главного, а именно: считает он войну хорошей идеей или нет» (459–460).

В утро голосования, время выступления премьера, Пол размышляет: «*Зачем мы это делаем? Зачем всеми силами стараемся поверить в угрозу, исходящую от маленькой бедной страны, расположенной за тысячи миль отсюда, когда ее связи с террористами не доказаны, а обветшавший военный арсенал был демонтирован давным-давно под строгим оком инспекторов ООН?*» (523). Голосует он, однако, не по совести, а за войну; в соответствии с линией партии, но по причинам личного свойства. Они с Мальвиной встречались на квартире военного журналиста, который недавно вернулся в Лондон, и теперь любовники испытывают трудности. Пол голосует за войну, потому что: «Если начнется война, Марка отправят в командировку в Ирак и мы опять сможем пользоваться его квартирой» (523).

Но при всех малоприятных чертах Пола, в нем есть и здоровое человеческое начало. В личной жизни усидеть одновременно на двух стульях ему не удастся. Развод с женой может перечеркнуть его карьеру, и Пол долго пытается обманывать себя, оставаясь с женой, даже заводит второго ребенка,

надеясь, что каким-то чудесным образом он может иметь и семью, и любимую женщину. В очередном разговоре с Полом о будущем их отношений Мальвина заявляет: «В таких ситуациях *третьего пути не бывает*. Пойми ты наконец! И не пытайся убедить себя, что можно как-то вывернуться» (289). Для читателя оказывается полной неожиданностью выбор Пола: он выбирает любовь, уходит из семьи и из политики. Он находит в себе мужество покончить с обманом, и наконец-то поступает по-мужски на общественной арене. В прошении премьеру об отставке Пол высказывает несогласие с милитаристской политикой новых лейбористов:

«Голосование против оппозиционной поправки и за вторжение в Ирак, – единственный поступок в моей политической карьере, о котором я вспоминаю со стыдом. Это было столь огромной ошибкой с моей стороны, что я был вынужден хорошенько поразмыслить о мотивах, двигавших мною. А поразмыслив, я осознал, что мои политические и личные приоритеты кардинально поменялись местами. Это обстоятельство прямиком привело меня к решению уйти от жены и, как следствие, подать в отставку» (597–598).

В романе 2004 года Коу высказывает мысль о том, что принесенная иракцам с Запада свобода вскоре обернется гневом мусульманского мира против освободителей; автор показывает также в линиях Ричардса и Гардинга современное состояние британского ультра-правого национализма. Огромное место в романе занимает изображение всемогущества прессы, телевидения, культа знаменитостей, знаменитых своим участием в каком-нибудь скандальном телешоу. В сравнении с плавным развитием событий в «Клубе ракалий», внутренний ритм романа «Круг замкнулся» как будто воспроизводит случайные, безумные ритмы медийных новостных циклов.

Роман показывает размывание таких абстрактных понятий, как «свобода», «равенство», «демократия», «расовая терпимость», «патриотизм». Оказывается, что в определенных обстоятельствах свобода может обернуться рабством, расовая терпимость – расизмом, демократия – диктатурой, а патриотизм – национализмом и фашизмом. Границы между этими

противоположностями очень часто размыты, что позволяет негативным явлениям легко маскироваться за возвышенной риторикой.

Филип Чейз работает над книгой о британских правых и приходит к выводу о том, что современный фашизм, возрождающийся в некоторых странах, опирается теперь «не только на застарелую расовую ненависть, но и на куда более хитроумные, куда более обтекаемые идеологические матрицы. Теперь стало почти невозможным определить, где проходит линия фронта, в отличие от 1970-х, когда она была видна невооруженным глазом» (412).

О том же с иронией пишет Филипу Стив Ричардс, предоставляя ему материалы об убийствах чернокожих британцев, которые заминает полиция:

«Разумеется, мы живем в хорошо устроенном мультикультурном обществе. Расово-терпимом обществе. (Хотя что я такого сделал, чтобы меня надо было терпеть?) Но эти люди до сих пор не унялись. Знаю, они составляют меньшинство. Знаю, что в основном это шуты гороховые и жалкие придурки. Но посмотри, что творится в последнее время в Брэдфорде и Олдхэме. Расовые бунты – настоящие расовые бунты. Черных и азиатов опять делают козлами отпущения за то, что в жизни белых случились кое-какие неприятности. Вот я и думаю: может, «терпимость» – это только маска, за которой таится нечто уродливое и гнилое, готовое в любой момент вылезти наружу» (298).

Для книги Филип погружается в теневой мир исламского фундаментализма, антисемитизма, национал-социализма и терроризма. Как он выясняет, каждое из этих течений представляется достаточно благовидно: «лишь политической системой, позволяющей всем людям вернуться к своим (абсолютно различным) корням, чтобы жить в гармонии с природой и Богом» (413), что заставляет иных неискушенных людей искренне верить в фальшивые идеалы. Немаловажную роль в этом процессе играют и СМИ, которые, ко всему прочему, усыпляют бдительность сограждан, тщательно фильтруя контент и ставя на первые страницы в основном скандальные истории из жизни звёзд. Филип по этому поводу пишет следующее: «Мы все привыкли верить на слово. Дух сомнения испарился, теперь мы лишь *потребляем* политику, глотаем, что в рот положат. И это касается всей

страны, всей нашей *культуры*. Понимаешь? Вот почему я должен написать книгу. Для затравки начну с крайне правых, а затем буду вгрызаться вглубь» (353–354).

По мере написания книги Филип обнаруживает, что некоторые установки фашизма проникли в современные, с виду вполне демократические теории. Так, рассуждая о неолиберализме и неолейборизме, Филип приходит к выводу о том, что эти течения имеют прямую, пусть и неочевидную, связь с нацизмом.

«Неолибералы (писал Филип) стремятся к простоте и ясности не менее, чем фундаменталисты и неонацисты. Единственное различие состоит в том, что они не задаются целью построить национальное государство, основанное на религиозном и генетическом отборе. Государство, которое они строят (и этажи которого вздымаются все выше и выше прямо на наших глазах), наднационально. Его географический рельеф – эксклюзивные отели, эксклюзивные курорты, огороженные участки с несусветно дорогим жильем. Его обитатели не ездят на общественном транспорте и лечатся исключительно в частных клиниках. Мотив, который движет этими людьми, именуется **страхом**. Страхом соприкоснуться с человеческой – и заразной, по их представлениям, – массой. Они хотят жить среди себе подобных (точнее, у них нет иного выбора), а наличие денег позволяет им сооружать как можно больше ширм, как можно больше **границ**, чтобы не приходилось вступать в осмысленный контакт с теми, кто не принадлежит к их собственному экономическому и культурному типу» (410–411).

Современные неолейбористы, по мнению Филипа, не особо отличаются от неолибералов, а их так называемые «частные финансовые инициативы» имеют под собой все те же корыстные цели и обоснования. Разница заключается лишь в названии, все остальное – маскировка: «Незначительные инициативы в здравоохранении и образовании, окрашенные в социал-демократические цвета, – всего лишь дымовая завеса, лукавая уступка старым добрым левым, призванная замаскировать истинную суть новолейбористского проекта» (411).

Филип ловит себя на том, что подчас склонен согласиться с некоторыми положениями правых демагогов. В таких случаях «ему

приходилось возвращаться назад, к незыблемым голым фактам, конкретным вещам, вызывавшим у него инстинктивную реакцию, которой он мог доверять: гнусный расистский жаргон в анонимном письме, адресованном Стиву, или исполненные ненависти тексты песен на диске «Карнавал в Освенциме»» (414). Постепенно Филип приходит к пониманию того, что в этом водовороте слов, в этом хаосе, когда «любая система ценностей, какую ни возьми, находится в состоянии текучести, размывания»(414), становится очень сложно что-либо доказать. Нет неопровержимых истин, как нет и фактов, которые нельзя было бы интерпретировать в нужном ключе, – вполне постмодернистский вывод. Филип не может закончить свою книгу: в сети хитроумных теорий и концепций его попытки разоблачить хотя бы одну из них становится делом неблагодарным.

На примере Филипа можно проследить, как изменяется отношение героев «Клуба» и «Круга» к слову – инструменту любой идеологии. В «Клубе» герои верили, что слова способны изменить мир, что они отражают пусть и нелицеприятную, но истинную суть вещей, позволяют тем, кто умеет правильно их использовать, добиваться своих целей. Однако в «Круге» роль слова кардинально меняется. На первый план выходит значение ситуации, которая будет диктовать правила интерпретации слова. Вследствие этого политические деятели и видные медиа-фигуры уже не отвечают за сказанные ими слова, эта функция возложена на журналистов и пиар-специалистов. Как подмечает Мальвина в разговоре с Полом: «...политики стали так аккуратно подбирать выражения, а политические высказывания стали такими размытыми, что журналистам приходится брать на себя *толкование* чужих слов. Теперь не важно, что вы, ребята, *скажете*, теперь важно, как это *интерпретируют*» (80).

Теперь, выступая на публике, политикам теперь вообще не обязательно что-то иметь в виду. Как говорит Мальвина: «...вам больше не нужно уточнять, что вы имели в виду. Более того, вы можете вообще ничего не иметь в виду, когда высказываетесь. В этом-то вся и прелесть» (81–82). Такое

размывание значений, понятий и ценностей становятся в романе проблемой национального масштаба, охватывающей все современное общество. Эта характерно постмодернистская проблема отношения языка, слова к действительности существенно обогащает привычную проблематику романа о нации.

Проблематика выбора политического и нравственного пути на кризисной развилке в «Круге», в соответствии с реалиями описываемого периода, осмысливается как стратегия «третьего пути». На социально-политическом уровне это официальная программа правящей партии неолейбористов, которая преподносится партийной пропагандой как «своего рода альтернатива <...> стерильной, затертой до дыр дихотомии правизны и левизны» (96). На социально-личностном уровне роман вскрывает иллюзорность этой новой альтернативы, на деле продолжающей политику тэтчеризма. Как обычно, те, кто громче всех подхватывают лозунги дня, на деле всего лишь используют их в личных интересах, ради обогащения. Те, кто видит лицемерие властей и отказывается играть по правилам времени, оказываются невостребованными. Все герои романа зрелого возраста в чем-то противостоят своему времени, в чем-то идут с ним в ногу – автор избегает прямолинейных решений. Реально «третий путь» – поиски героями нового синтеза на основе осмысления прошлых ошибок – осуществляется на нравственно-философском уровне романа.

Итак, диалогия «Клуб ракалий» и «Круг замкнулся» представляет собой с жанровой точки зрения социально-психологический роман с повышенным удельным весом политико-экономического комментария, многопланово отражающий английскую историю последней трети XX – начала XXI века, бытовые и нравственные перемены в Англии эпохи разворачивающейся глобализации, то есть роман о состоянии нации. В диалогии нет ниспровергательского сатирического пафоса, просто отдельные ее герои являются политиками, журналистами, общественными деятелями, которые

описываются без всякого почтения к власти, в комическом свете, как и прочие персонажи. Автор в дилогии не имеет какой-то определенной идеологии, как правило, обязательной для сатирика. Его сочетание юмора и ностальгии становится основой для создания психологической прозы.

Произведением постмодернизма дилогию делает не только содержание описываемой эпохи, но авторская игра с читателем. Второй роман написан как опровержение сюжета первого романа, можно сказать, он рассчитан на то, что по прочтении «Круга» читатель отдаст должное искусству, с которым в первом романе автор создает ложное ощущение завершенности сюжета. Принципам постмодернистской поэтики также отвечает преобладание иронии в повествовании. Однако в отличие от постмодернистских принципов, в дилогии не обнаруживается незакрытых смысловых зияний (все в конечном итоге получает рационалистическое объяснение), неразрешимых антиномий (пусть болезненно и не сразу, но герои находят баланс в жизни), четкая хронология и топографическая достоверность отличают пространственно-временную структуру дилогии. Автор разворачивает перед читателем комедию нравов с повышенным социальным элементом. Все это позволяет нам охарактеризовать первую рассмотренную дилогию Коу как роман о нации с содержанием, продиктованным описываемой эпохой постмодерна, в поэтике которого синтезированы реалистические и постмодернистские черты.

ГЛАВА 3. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ДИЛОГИИ ДЖ. КОУ О СОСТОЯНИИ НАЦИИ

Представленные в этой главе романы «Какое надувательство!» (1994) и «Номер 11» (2015), в отличие от рассмотренных выше, не имеют объединяющего авторского замысла. Временной промежуток, разделяющий время выхода их в свет, не предполагает какой-либо единой сюжетной основы, однако, связь между романами есть. «Номер 11» содержит множество отсылок к роману «Какое надувательство!». Эпиграф ко второму роману подчеркнуто взят из первого; читатель опознает в Бешеной Птичьей Женщине Фиби Бартон, единственную выжившую героиню «Какого надувательства!»; персонажи второго романа усердно читают книгу Майкла Оуэна, повествователя первого романа. Однако главным аргументом, позволяющим рассматривать эти два романа в одной связке, является тот факт, что Коу выступает в них как постмодернистский сатирик, использующий гротеск, фантастику и все разновидности комического для создания универсальной, политически заостренной панорамы эпохи. Романы объединяет мощный эмоциональный заряд, дух протеста, чувства дискомфорта и неустроенности, возникающие после прочтения этих произведений – то, что и стремился донести автор до своих читателей. В одном из интервью Коу говорит, что основным объединяющим эти два романа фактором стал характер описываемой действительности: «... я чувствовал, что существовало некое соотношение между жесткостью политического курса восьмидесятых и мрачной атмосферой готического произведения, которую мне удалось воспроизвести в романе, и я подумал, почему бы не применить этот же прием и для наших дней»¹⁸⁰.

«What a Carve Up!» (точнее перевести идиому – «Какой хапнули кусок!») произвел в свое время сильнейшее впечатление тем, что это было первое в жанре романа исследование тэтчеризма, первое произведение Коу, в

¹⁸⁰ Guignery V. Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation.

котором его врожденная склонность к формальному эксперименту наложила на пронизательность социального аналитика. Сам Коу вспоминает о процессе создания романа:

«Мне нравилось, что получается такая игровая книга. Мне было очень радостно ее писать, несмотря на материал. Я тогда впервые беззастенчиво прибегаю к моей страсти к массовой культуре, и это придало книге живость, которой не хватало трем первым моим романам. Я использовал фарсовый (slapstick) юмор, шуточки из ситкомов, цитаты из пародийных комедий невысокого класса, из фильмов ужасов 1960-х гг.»¹⁸¹.

Такая же игра с массовой культурой лежит в основе «Номера 11»:

«Я пытался воскресить то же удовольствие, особенно в игре с готическим элементом. В романе много от научной фантастики, от рассказов Г.Дж. Уэллса, которые я так любил в детстве. В сюжете много неожиданных поворотов, что отражает мое мнение о том, что сегодня реализм уже не годится для описания современной действительности. Та английская комедия нравов, которую я использовал в «Клубе ракалий» и в других романах, уже не схватывает гротесковость современной жизни. Я хотел добавить каких-то более странных компонентов, чтобы передать этот элемент причудливости»¹⁸².

Как видно, речь идет о глубоком внутреннем родстве двух произведений, которые автор так явно противопоставляет остальным своим романам о нации. Одновременно он сам комментирует сложности создания более тесной связки между рассматриваемыми произведениями:

«Долгие годы все, в том числе издатели, говорили мне: «Почему бы вам не написать продолжение «Какого надувательства!»? Мне идея сиквела не нравилась, потому что роман был задуман как самостоятельный. К тому же практическая сложность состояла в том, что в финале «Какого надувательства!» все погибают, почти без исключения. Мне говорили: «Да, но пусть Уиншоу вернутся в виде призраков, или пусть Майкл проснется, и тогда вся концовка окажется сном». Я слушал, но думал – нет, это не сработает. Я мог сделать нечто более интересное – поработать с горсткой выживших персонажей, их в финале осталось пятеро, все это были второстепенные герои. Я остановился на трех, которые появляются в разных точках сюжета «Номера 11». Это просто форма отсылки к «Какому

¹⁸¹ Guignery V. An Interview with Jonathan Coe – Looking Backwards and Forwards.

¹⁸² Ibid.

надувательству!» и подтверждение предсказания из финала – пусть семейство Уиншоу истреблено, их влияние, их наследие живо. В какой-то форме они вернутся, точно так же, как никуда не исчез из Англии тэтчеризм. Как идеология, он присутствует в романе «Номер 11»»¹⁸³.

Основываясь на этих авторских аргументах, переходим к рассмотрению «не вполне диалогии» как открыто игрового, подчеркнуто саморефлексивного, многопланового и полижанрового постмодернистского романа о нации.

3.1. «Какое надувательство!»

Салман Рашди в эссе «Outside the Whale» (1984) писал о том, что любое произведение искусства само по себе политично: «...произведения искусства и даже результаты культурно-развлекательной деятельности не возникают сами по себе в социально-политическом вакууме; <...> сам способ их взаимодействия с обществом не может быть отделен ни от политики, ни от истории»¹⁸⁴. Коу трактует понятие политичности намного шире, в его понимании «любое сочинительство политично, поскольку представляет собой попытку управлять и манипулировать воображаемой жизнью другого человека в определенный промежуток времени»¹⁸⁵. Политическую направленность романа «Какое надувательство!» отмечали многие литературные критики (В. Гвинери, П. Тершуэлл, Л. Дрисколл, Д. Коули и др.), однако наиболее точно, на наш взгляд, эту особенность охарактеризовал Терри Иглтон – с его точки зрения, роман является «одним из немногих образцов истинно политической постмодернистской художественной литературы»¹⁸⁶. В этом смысле постмодернизм является реакцией на определенные исторические и политические события, их отражением и

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Цит. по: Guignery V. The Way We Live Now: Jonathan Coe's Re-evaluation of Political Satire. P. 162.

¹⁸⁵ Ibid. P. 163.

¹⁸⁶ Цит. по: Thurschwell P. Genre, Repetition and History in Jonathan Coe. P. 29.

преломлением в эстетическом сознании. Именно сочетание «постмодернистского» и «политического» позволяет наиболее точно характеризовать роман «Какое надувательство!»¹⁸⁷, который, по определению В. Гвинери, уклоняется от каких либо ярлыков и стереотипов, отрицает сам себя и тем самым восходит к рангу высшего порядка. Это роман одновременно сатирический, политический, реалистический, готический и детективный – одним словом, постмодернистский роман о состоянии нации, предлагающий читателю «максимально разностороннюю политическую и экономическую панораму современного британского общества»¹⁸⁸. При этом те жанры, с которыми так искусно играет Коу, помогают читателю интерпретировать исторические факты и «устанавливают границы, в рамках которых мы расшифровываем наше коллективное наследие прошлого»¹⁸⁹.

В статье 2007 г. Коу определяет, что именно ему больше всего запомнилось из восьмидесятых. Тогда, вспоминает Коу, все еще только зарождалось, тогда казалось, что «тэтчеризм был еще только в начале своего становления», и люди наивно полагали, что это не продлится долго, что «после прилива всегда бывает отлив, и что все еще можно будет повернуть вспять спустя несколько лет, когда страна снова придет в чувство»¹⁹⁰. Однако этому не суждено было сбыться, и «ощущение подавленности, безденежья и беспомощности»¹⁹¹ постепенно захватило тех, кто не сумел приспособиться. Коу описывает тот период как «эпоху эгоизма» и надменного равнодушия. Ему вспоминаются музыкальные композиции, которые на удивление оказались пророческими и в точности отразили дух времени – таким в восприятии Коу оказался альбом Роберта Уайетта (Robert Wyatt) «Old Rottenhat» (1985). Задумавшись о книге, которая охарактеризовала бы это десятилетие, Коу вспоминает роман Аласдера Грея «1982, Жанин» (1982):

¹⁸⁷ Как, в принципе, и большую часть романов Коу.

¹⁸⁸ Guignery V. «Colonel mustard, in the billiard room, with the revolver» : Jonathan Coe's What a Carve Up! as a postmodern whodunit // *Études anglaises*. 2011. Vol. 64, № 4. P. 434.

¹⁸⁹ Thurschwell P. Genre, Repetition and History in Jonathan Coe . P. 29.

¹⁹⁰ Coe J. 1980s // *The Guardian*. 2007. 26 May. [Electronic resource]. URL:

<https://www.theguardian.com/theguardian/2007/may/26/weekend7.weekend4> Дата обращения 04.02.201

¹⁹¹ Ibid.

«Мы стали фальстафами, вернулось наше пестрое прошлое, и теперь мы шествуем с таким же маскарадом контрастов, как во времена Лиззи Тюдор, Марии Стюарт и королевы Виктории. Наши королевичи-миллионеры женятся в Вестминстерском аббатстве и отправляются в роскошные круизы, провожаемые улыбающимися подданными, в то время как дети безработных грабят магазины и воюют по ночам в трущобах с отрядами полиции...».¹⁹²

Аналогия с викторианской эпохой здесь кажется отнюдь не случайной. История, как многие считают, имеет свойство повторяться, и романы о нации Коу этому лучшее свидетельство.

Роман «Какое надувательство!» был создан в период, когда Коу уже твердо встал на позиции социал-демократии и разделял её неприятие личности и политики М.Тэтчер. Об импульсе к созданию романа писатель вспоминает: «Большинство моих романов так или иначе обязаны своим существованием по крайней мере одному счастливому случаю; в данном случае некий координатор телепрограмм на Би-Би-Си поставил в сетку вещания одну малоизвестную британскую комедию поздним вечером, в какую-то пятницу в 1990 году. Она называлась «Какое надувательство!», и я вспомнил, что видел её в детстве; тогда это название показалось мне скорее устрашающим, чем смешным»¹⁹³. Коу решил использовать сюжетные ходы старого фильма, его атмосферу пародии на классический детектив для романа, панорамно отражающего эпоху правления Маргарет Тэтчер:

«Правящая верхушка может быть представлена в виде членов одной семьи, сплоченных между собой по принципу разделения сфер влияния и взаимозависимости. В момент кульминации (катарсиса для читателя) они могли бы все собраться в родовом поместье для традиционного чтения завещания, после которого каждого из них настигла бы расправа, соответствующая его преступлениям. Передо мной предстала возможность не только создать откровенный и язвительный роман, но и погрузиться в стиль письма, характерный

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Coe J. Author, author: aiming at a beast called «Thatcherism» // The Guardian. 2009. 11 April. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2009/apr/11/jonathancoe-fiction>

для готической комедии ужасов (Gothic horror-comedy), который мне всегда нравился, но сам я его не пробовал»¹⁹⁴.

Атмосфера ужаса, пережитого на киносеансе в детстве, дополняется в романе еще одним опытом детских лет писателя. Уже упомянутое первое произведение, написанное Коу в восемь лет, «Таинственный замок» («The Castle of Mystery») ¹⁹⁵, было основано на сюжетах из справочного пособия по викторианскому детективу, и какие-то материалы из «Таинственного замка» прямо включены в роман. Загадочные убийства, потайные комнаты, многочисленные аллюзии к Шерлоку Холмсу и кровавая расправа в финале, напоминающая сюжет «Десяти негрят» А.Кристи, не оставляют у читателя сомнений в том, что жанр детектива используется Коу в этом романе сознательно. При этом автор то и дело нарушает признанные жанровые каноны, задаваясь онтологическими и эпистемологическими вопросами вместо того, чтобы раскрывать загадочные преступления. Классическое убийство у Коу уступает место преступлениям не против отдельной личности, а против общества. Готический антураж и аллюзии к греческим трагедиям дополняют и без того мрачную картину современной реальности, в которой никто не застрахован от невольного соучастия в преступлениях уголовных и преступлениях против нравственности.

Роман называют «постмодернистским коктейлем», приготовленным «одним из лучших барменов современной литературы»¹⁹⁶. Подобная повествовательная многоплановость обусловлена, как признается Коу, специфичностью предмета изображения: «фрагментированная, быстро меняющаяся реальность, которую я стремился запечатлеть, подсказывала мне, что ни один выбранный мной стиль повествования не может претендовать на универсальность»¹⁹⁷. Однако роман «Какое надувательство!»

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ См.: Laity P. A life in writing : Jonathan Coe.

¹⁹⁶ См.: Книги, которые читают все. [Электр. ресурс] URL: <http://phantom-press.ru/catalog/archive/zebra/17/> Дата обращения: 11.01.2019.

¹⁹⁷ Guignery V. «Colonel mustard, in the billiard room, with the revolver» : Jonathan Coe's What a Carve Up! as a postmodern whodunit. P. 431.

– это не просто «виртуозная комбинация нескольких повествований»¹⁹⁸, включающая сатиру, драму, готику, детектив, триллер и пр., а сложный многоуровневый метатекст, кропотливо составленный из осколков других текстов. Источники этих текстов частично перечислены в послесловии, в котором автор, по словам рецензентов, сенсационно заявляет, «что и откуда он «списал»»¹⁹⁹.

О том, что в романе кроется сенсация, заявляет первое (оно же и последнее) предложение: «Трагедия дважды постигала семейство Уиншоу, но в столь ужасных масштабах – еще никогда»²⁰⁰. Из сенсационного романа Коу заимствовал любовные интриги, внутрисемейные тайны, мошенничество, шантаж и обязательное загадочное убийство.

Основное действие романа разворачивается в период правления М. Тэтчер и охватывает временной промежуток с начала 80-х по начало 90-х, со множеством ретроспективных эпизодов-воспоминаний. Постепенно сближаются две сюжетные линии, поначалу казавшиеся автономными. Первая – линия рассказчика, писателя Майкла Оуэна, которому заказана история семейства Уиншоу. Благодаря этой работе он отчасти выходит из состояния депрессии, в которое его погрузили семейные причины. Мать сообщила ему, что его покойный, горячо любимый отец не был ему родным отцом. Майклу предстоит сложить себя заново, через любовь, поддержку друзей и осознание того, что он по-настоящему любит и ненавидит. Ему помогает в этом возвращение к писательству – создание заказанной ему истории семейства Уиншоу.

В процессе работы Майкл начинает ненавидеть предмет своей книги – аристократичное семейство «состоятельных английских мерзавцев»²⁰¹. Протест Майкла против пороков современности осуществляется в том, что

¹⁹⁸ Книги, которые читают все.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Коу Дж. Какое надувательство! / Пер. с англ. М. Немцова. М., 2003. С. 16–17. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в тексте. Заметим, что подобная «кольцевая композиция» удовлетворяет требованиям Г.К. Честертон к написанию детективных романов. См.: Честертон Г.К. О детективных романах // Как сделать детектив. М., 1990. С. 19–22.

²⁰¹ Книги, которые читают все.

он раскапывает и запечатлевает в слове историю семьи Уиншоу с самого начала их взлета наверх в XIX в. Пиратство во всех сферах жизни передается у Уиншоу из поколения в поколение, их методы – обман, предательство, насилие. Изображение бесчеловечного мира элиты в противопоставлении миру обычных людей представляет собой основу хроники Майкла и всего романа в целом.

Пролог к роману изображает дела давно минувших дней – две попытки Табиты Уиншоу убить брата Лоренса, банкира, в отместку за гибель другого, любимого брата Табиты, Годфри Уиншоу. Самолет Годфри сбит над Германией во время боевого задания в 1942 г.; Табита убеждена, что это Лоренс выдал своим друзьям-фашистам детали миссии Годфри. Сразу после гибели Годфри Табита предпринимает первую попытку свести счеты с Лоренсом. Ее признают умалишенной и помещают в сумасшедший дом. Через 19 лет она возвращается в родовое поместье Уиншоу-Тауэрс, чем пользуется для второй неудачной попытки, и её вновь поспешно изымают из общества. В прологе читатель знакомится с тремя поколениями Уиншоу, из которых пока никак не выделяются будущие центральные действующие лица.

Затем действие переносится в восьмидесятые годы, и по мере развертывания повествования становится ясно, что семейство Уиншоу олицетворяет «шесть смертных грехов тэтчеризма»²⁰², шесть современных проблем, которые больше всего волнуют Коу. С повествованием Майкла о себе начинают чередоваться главы об Уиншоу, которые имплицитно воспринимаются как части рукописи Майкла. История Уиншоу составляет вторую повествовательную линию романа.

Хилари Уиншоу, журналистка и видная медиа-фигура, воплощает собой глупость, продажность, жадность, карьеризм, и роль СМИ в современной культуре. За искусство в романе отвечает её брат, Родди, галерист по роду занятий, человек безвкусный и тупо жестокий. Сфера

²⁰² Thurschwell P. Genre, Repetition and History in Jonathan Coe. P. 31.

промышленного животноводства и производства продуктов питания находится под контролем безэмоциональной, нравственно глухой Дороти, которая изобретает все более изощренные средства экономии и наживы на людях и животных. Томас и Марк, представляющие финансовую сферу, работают в связке с лживым и лицемерным политиком Генри Уиншоу, лоббирующем интересы корыстного семейства на уровне государства. Именно благодаря их успешному сотрудничеству средства налогоплательщиков направляются не в интересах общества, а на войну в Ираке. Особая роль в этом процессе отведена торговцу оружием Марку, рано смекнувшему, что в любой войне можно снабжать оружием обе враждующие стороны.

Все равно сатиричные, лаконичные, взрывные, главы об отдельных представителях семейства Уиншоу расположены по степени нарастания закрытости и ответственности тех социальных сфер, которые они представляют. В каждой главе персонаж раскрывается в единстве публичного и частного, деклараций и истинной сути.

Первой идет глава о Хилари. Как и положено будущей селебрити, в юности она мечтает, что известность и богатство свалятся на нее просто так. На телевидение Хилари попадает случайно, ее рекомендует известный продюсер левых убеждений, знакомый семьи. В начале своей карьеры телепродюсера она только повторяет слова своего ментора Алана Бимиша о телевидении как об «одном из тех волокон, что скрепляют страну. Ему блистательно удастся сносить классовые перегородки и создавать чувство национального самосознания» (93–94). Столько же места, сколько попугайство Бимиша, в интервью «Татлеру» занимает комментарий к ее фотографии: «на этом снимке Хилари готова укрощать зимние морозы в накидке «Ройял Саминк» от «Мехов Рене» (Дувр-стрит, 39, £3460), свитере под горло из верблюжьей шерсти от «Принглз» (Олд-Бонд-стрит, 28, £52.50)», и так вплоть до «бежевых кожаных сапог с набивными каблуками» (94). Образ Хилари таким образом сразу задается как внешне состоящий из

модной оболочки, которую она рекламирует, а внутренне – из чужих мнений. Что в ней есть личного, своего?

Есть, показывает Коу, – некомпетентность, цинизм, безапелляционность, наглость, развратность, лень, что позволяет ей выступить пионером в понижении уровня и телевидения, и прессы. Материалы Хилари – сплетни о знаменитостях, новости с сексуального фронта шоу-бизнеса – вытесняют с первых полос политическую аналитику и способствуют росту тиражей. Ее «кошмарная» газетная колонка «Простой здравый смысл» свидетельствует о том, что своих читателей Хилари считает кретинами, но её читает сама премьер-министр. При поддержке Генри она возвращается на телевидение на должность заведующего политическим вещанием, которую занимает Бимиш, и в исключительно бессердечной форме сообщает ему об увольнении. В недавней статье под названием «Варвары у ворот» Бимиш использовал Хилари как образец всего, что ему ненавистно в современной культуре, и Хилари, человек глубоко нетворческий, пользуется его же метафорой: «Варвары больше не у ворот, Алан. К сожалению, ворот ты не закрыл, поэтому мы просто забрели внутрь, а теперь еще и заняли лучшие места и ноги на стол задрали. И задержаться здесь мы намерены очень и очень долго» (115).

Вторым по порядку идет данный в выдержках дневник Генри от 1941 до 1980 г. Дневник создает образ недалекого человека, который строит карьеру политика при закулисной поддержке семьи. Политик обязан выглядеть солидным, порядочным человеком – за этим нахлобученным на себя фасадом у Генри скрываются алчность, похоть, отсутствие благодарности и лояльности, все семейные черты. Глава пестрит именами английских министров и общественных деятелей 1950-80-х гг. и представляет собой мини-пособие по внутренней политике Англии периода.

Третья семейная глава посвящена Родди, точнее, его истории с молодой художницей Фиби Бартон. С их первой встречи Фиби поняла, что Родди – «подонок» (233), но надежда сделать рывок вверх заставляет её в

конце концов принять приглашение влиятельного владельца галереи «Нарцисс». Сцена соблазнения, когда в постели Родди развивает перед Фиби детали устройства её персональной выставки, невероятно смешна. Наутро Родди заявляет, что его клиентам картины Фиби не придутся по вкусу – «подонок», заключает Фиби. Родди представляет крошечный мирок богатых бездельников, которые уверены, что они составляют соль земли. На самом деле он и ему подобные «в сущности воруют у страны ее культуру» (255).

Глава о разрушительной для фермерства политике тори в области сельского хозяйства, об агрохимической империи «Бранвин», поставляющей на рынок Британии основные продукты питания, в том числе замороженные обеды, строится на контрасте бесчувственной Дороти и ее мужа, сентиментального, тактильного Джорджа Бранвина. Автор приводит обильную статистику, свидетельствующую об ужасах «интенсивного животноводства», о качестве продуктов из супермаркетов, напичканных антибиотиками, химикатами и разного рода «усилителями вкуса». Для себя Дороти держит отдельное стадо, пасущееся на воле. К Дороти почти не подходит слово «предательница» – их брак с Джорджем не консуммирован, у неё вообще нет потребности в любви, в человеческом тепле, и когда она вручает Джорджу дробовик, чтобы он прикончил оглушенного ею теленка, и раздаются два выстрела, её надгробным словом мужу, покончившему с собой, становится бурчание: «Идиот. Даже теленка с трех футов не может пристрелить» (333).

Точно так же лишен потребности в человеческих отношениях директор банка Томас. У него нет личной жизни, он весь – олицетворенная погоня за прибылью. Томасу бывает неприятно, когда в финансовой сфере разражаются скандалы национального масштаба, или когда растет процентная ставка; ему льстит, когда в начале восьмидесятых пресса вдруг провозглашает банкиров героями дня, спасителями нации. Внимание СМИ к банковской сфере он в принципе считает нездоровым, и до прессы доходят только слабые отголоски истинных дел его банка. Звездный час он

переживает, когда М. Тэтчер запускает процессы денационализации: «Сознание того, что он лишает собственности многих и концентрирует ее в руках немногих, успокаивало и наполняло глубоким ощущением внутренней правоты» (414). Обороты и прибыли банка многократно растут от управления «слияниями и поглощениями», механика которых подробно описывается в главе.

Томас имеет единственную слабость – обычно беспощадный к убыточному бизнесу, он по непонятным для коллег причинам поддерживает британскую промышленность, производящую видеомэгнитофоны, кассеты и первые лазерные диски (глава содержит документальную историю внедрения в быт технологий домашнего видео). Дело в том, что Томас – вуайерист, поэтому заинтересован в качестве воспроизведения своих картинок; автор предлагает прямую параллель между его профессиональными качествами и характером его сексуального извращения, не требующего участия другого человека.

Наконец, напоследок Коу приберегает самого молодого, богатого и опасного из Уиншоу – торговца оружием Марка. В соответствующей главе читатель попадает в тщательно скрываемое закулирье английской и мировой политики, которое расследует социалистический «подрывной визионер» (476) в мире бизнеса, тайно снимающий документальный фильм о рынке вооружений, Грэм Пакард. Глава вскрывает связи Марка в мире английского «среднего машиностроения», как эвфемистически называет себя индустрия, производящая «продукцию двойного назначения», и его международные контакты. Самый давний партнер Марка – Саддам Хуссейн, и ряд эпизодов главы разворачивается во время выставки вооружений в Багдаде, на иракских полигонах. «Индиферентный и непостижимый» (473) Марк лишен сердца, души, способности испытывать наслаждения. Он порвал отношения с матерью, предал память отца, Годфри. Когда его первая жена взрывается в автомобиле, едва заведя мотор (бомба подложена иракскими спецслужбами, заподозрившими Марка в двойной игре), автор пишет: «Марка опустошила

эта утрата. Машину – двухместный «морган плюс 8» 1962 года, с мягким откидным верхом, темно-синего цвета, каких в мире оставалось всего три или четыре, – заменить было невозможно» (492). В качестве искупительного жеста иракцы дарят ему еще более редкую машину, а следующей женой Марка становится дочка немецкого торговца оружием, старого нациста. Сам он не одобряет «тупого насилия» – ему не нравится, когда людей забивают насмерть, но игры с оружием (например, стрельба по живым мишеням) ему по вкусу. Именно Марк выступает советчиком Генри и Томаса, из главы выясняется, что самые возмутительные их махинации, самые вызывающие статейки Хилари, были результатом оброненных Марком замечаний. Так в главах об отдельных членах семейства выстраивается картина механизмов функционирования истеблишмента.

Разоблачительным духом пропитаны не только главы об Уиншоу, но и вся повествовательная ткань романа: Коу не упускает ни малейшей возможности показать, насколько глубоко и далеко распространилось тлетворное влияние Уиншоу. Принципиально важно для романа о нации, какие новые способы автор находит для того, чтобы сюжетно связать сатирические главы об Уиншоу с историей рядовых граждан, с историей Майкла. Еще до того, как он узнает, что Лоренс убил его биологического отца, Майкл обвиняет Уиншоу в собственных несчастьях:

«У них все руки в крови. У них это написано на лбу. Нескончаем список тех, кто погиб из-за Марка и его непотребной торговли. Дороти убила моего отца – тем, что кормила его всей этой дрянью; Томас повернул в ране нож, когда отцовские деньги испарились, а ведь они были так нужны. И Родди с Хилари свою лепту внесли. Если воображение – кровь людей, а мысль – кислород, то его работа – перерезать артерии, а её – сделать так, чтобы от шеи и выше мы все были мертвы. <...> Наши предприятия разваливаются, рабочие места исчезают, деревни задыхаются, больницы рушатся, дома у нас отбирают, наши тела отравляют, мозги – отключают, и весь чертов дух этой нации раздавлен и никак не может отдышаться...» (528).

Этот монолог он произносит, переживая самый тяжелый удар, от которого он уже не может оправиться, – утрату любимой, Фионы.

Из всей политической деятельности тори в романе уже сюжетно на первый план выведена реформа Национальной службы здравоохранения, любимое детище Генри Уиншоу, который всего лишь осуществляет идеи дяди Лоренса. Когда Генри давным-давно впервые услышал от дяди, что медициной можно управлять как бизнесом, и тот, кто станет управляющим приватизированной Службы здравоохранения, превратится в богатейшего человека, Генри поздравил дядю с удачным розыгрышем их собеседника-социалиста, который считает, что жизнь – это не товар, у нее нет денежного выражения. Когда Лоренс заявляет, что говорил абсолютно серьезно, Генри приходит в ступор, ему требуется время, чтобы привыкнуть к идее того, что «медицина – как проституция: спрос на нее никогда не упадет, она неисчерпаема» (158). Но понемногу Генри начинает видеть в идеях Лоренса золотую жилу и бросается её разрабатывать. Автор называет несколько правительственных Белых книг тори, посвященных планам реформы здравоохранения, и приписывает их идеологию многолетним усилиям Генри: «в медицине начнут доминировать нормальные деловые отношения: грузы больше, сбывай дешевле» (182–183). Как эта реформа отражается на простых людях, видно в сюжетной линии Майкла и Фионы.

Майкл выходит из депрессии и начинает питать надежды на личное счастье благодаря любви к соседке Фионе, но эти надежды рушатся. Фиона умирает из-за бюрократических проволочек в постановке диагноза, и на её лимфому накладывается пневмония; из-за того, что в больнице не нашлось койки (палаты резервируются для военных потерь предстоящей «Бури в пустыне»); измученный 26-часовым дежурством врач забывает дать ей антибиотики; её подключают к аппарату искусственного легкого уже после случившегося кислородного коллапса. Эту череду вроде бы несчастных совпадений Майкл понимает как следствие того, что деньги из медицины переводятся в более прибыльные сферы. Лечащий Фиону доктор говорит о

том, что к мнению врачей перестали прислушиваться, все решения теперь принимают менеджеры: «Это люди, которые не чувствуют никакой личной ответственности за больницу. Их пригласили со стороны, чтобы они вывели сальдо бухгалтерских книг. У них краткосрочные контракты. Если они сделают баланс к концу года, получают премию. Все просто» (525). Смерть Фионы описана как нечто буднично-неизбежное; Фиона никому не нужна, кроме Майкла. С её уходом он окончательно ломается, что выражается в утрате всякой реалистичности повествования во второй части романа.

Наконец, в антитэтчеровском романе, естественно, присутствует и образ М. Тэтчер. Непосредственно она на страницах романа не появляется, но в выдержках из дневника Генри Уиншоу воссоздаются основные этапы её биографии. В 1946 году Генри влюбляется в студентку оксфордского Сомервилл-колледжа Маргарет Робертс. Он слушает ее речь на собрании университетской Консервативной ассоциации и совершенно покорен: «...я просто не мог отвести от нее глаз, но после набрался храбрости, подошел и сказал, как мне понравилось собрание. Она произнесла совершенно блистательную речь. Все, что она говорила, – правда. Все так и есть. Я никогда не слышал, чтобы так ясно излагали. Сердце мое и разум – твои, Маргарет; делай с ними, что пожелаешь» (157).

После дебютной речи Тэтчер в парламенте в 1960 г. Генри записывает в дневник: «я тарасился на нее из своего ряда, раскрыв рот, как какой-нибудь изголодавшийся по сексу подросток. <...> Сейчас она, разумеется, замужем, (за каким-то предпринимателем) и с детьми (двойня). Какую гордость, какую изумительную гордость должен испытывать ее супруг» (165). Любовь к М.Тэтчер, да еще выраженная столь штампованно-романтическим способом – мощное средство сатирического раскрытия образа Генри. Любовные излияния – «я чувствую, что судьбы наши необъяснимым образом переплетены» (166) – получают второе значение, когда Генри выходит из партии лейбористов в 1974 г. Лейбористов он в свое время выбрал, потому что рассчитывал, что в правящей партии ему будет

легче получить министерский портфель до сорока лет. Когда это ему не удается, он переходит на сторону тори, и с конца семидесятых работа над пакетом реформ по приватизации здравоохранения дает ему возможность чаще видаться с Маргарет, лидером теневого кабинета. «Сейчас я вижу ее, разговариваю с ней – как никогда много. Какие счастливые дни» (174). В любовные фразы облачается самый низменный интерес персонажа – интерес возглавить Службу здравоохранения и стать богатейшим человеком.

Пока «Маргарет» находится у власти, любовь Генри к ней стабильна. Он часто цитирует её против оппонентов: «я заткнул ей рот, процитировав данное Маргарет определение консенсуса как «процесса отказа от всех убеждений, принципов, ценностей и политик», а также «вещи, в которую никто не верит и против которой никто не возражает». Высказался, я считаю» (176). После заседания правительственной комиссии, согласившейся с подходом к больнице как к лавке, а к операции – как к товару, согласившейся повесить на жизнь ценник, расчувствовавшийся Генри пишет:

«Мы никогда не должны забывать, что всем обязаны Маргарет. Если амбиции оборачиваются реальностью, то это благодаря ей, – ей одной. Она изумительна, она неостановима. Я никогда не видел в женщине столько решимости, столько твердости. Она срезает оппонентов как сорняки, встающие у нее на пути. Сшибает одним щелчком. В своем триумфе она прекрасна. Как я смогу отблагодарить ее – как любой из нас сможет отблагодарить ее за все, что она сделала?» (184).

Уже в следующем абзаце очередная выдержка из дневника Генри описывает его благодарность. Дата записи – 18 ноября 1990 г., канун отставки Тэтчер. Как видный сторонник тори, Генри одним из первых отвечает на внутривнутрипартийный опрос о перспективах Тэтчер: «Истина попросту сводится к одному: с Маргарет в роли лидера партия выборов не выиграет: – За борт суку, – сказал я. – И побыстрее.

Нельзя допустить, чтобы нас что-то остановило» (184).

Мы рассмотрели все упоминания имени М. Тэтчер в романе не только затем, чтобы показать относительно небольшую роль её личного образа в образцовом романе антитэтчеризма. Приведенные цитаты демонстрируют

приемы Коу в создании политической сатиры: политик-флюгер, руководствующийся эгоистическим материальным интересом, человек неумный, Генри в дневнике раскрывает свою истинную сущность. Гротескное смешение низкого стиля и романтических формул в описании его духовного романа с Маргарет и развязка этого романа только подчеркивают тот факт, что Уиншоу, как и она, в сущности – лавочники, преследующие исключительно цели обогащения.

Сатирическая панорама Англии эпохи Тэтчер выстраивается в романе с помощью изощренной литературной игры. В стремлении усилить впечатление от контраста между тем, что изображается и тем, что подразумевается, между тем, что фальшиво и тем, что подлинно, автор нарочито прибегает к избитым литературным штампам, цитирует сюжеты третьесортных английских фильмов, приводит шутки из старых анекдотов и стэндап-скетчей, и т.д. Рассмотрим функционирование в романе двух наиболее заметных литературных традиций – готического жанра и детектива.

Готические элементы в романе становятся своеобразным средством игры в реальность. Это своего рода надувательство читателя, попавшегося на крючок из хорошо заготовленной затравки, приправленной острой сатирой и изрядной долей самоиронии автора. Однако проглотивший наживку читатель вынужден переваривать еще и то, что все эти ужасы имеют под собой куда более серьезную и реальную основу, чем он мог себе изначально представить. Более того, к финалу романа ожидания читателя переворачиваются самым неожиданным и непредсказуемым образом, повергая его в фантазмагорический поток восторга и ужаса одновременно.

Процедура оглашения завещания якобы скоропостижно скончавшегося Мортимера Уиншоу как будто списана из старых детективных фильмов. Сцена сопровождается вспышками молний и раскатами грома, превращая напряженные лица предполагаемых наследников в «бледные посмертные маски призраков» (556). Собравшиеся в Уиншоу-Тауэрс родственники,

надеявшиеся урвать лакомый кусок от наследства, неожиданно узнают, что разорившийся старик оставил после себя лишь долги, сыграв с ними последнюю злую шутку. В разгар бури они оказываются отрезанными от внешнего мира: без электричества, без телефонной связи. К тому же в окрестностях якобы разгуливает сбежавший из психиатрической больницы маньяк-убийца. Одного за другим алчных Уиншоу настигает кровавая расправа способом, соответствующим их профессиональной деятельности. На продажную журналистку Хилари сваливается тюк старых газет; политического приспособленца, предателя Генри, настигает удар ножом в спину; мерящий красоту на деньги нарциссист Родди задыхается под покрывшим его слоем золота; Дороти подвешена на крюку, как туша на бойне; у банкира и вуайериста Томаса, регулярно проверявшегося у офтальмолога, выколоты глаза; у торговца оружием Марка отрублены руки (*Farewell to Arms* – выведено при этом кровью на стене). Кровожадным маньяком, устроившим жестокую расправу, оказывается Мортимер Уиншоу, представший в образе «восставшего мертвеца», вознамерившегося оказать человечеству маленькую услугу – избавить мир от «горстки подонков».

Среди этого обилия крови и ужасов одна Табита Уиншоу испытывает небывалое веселье: «Никогда не видела такой беготни. Какая суматоха! Мы разве уже начали играть в «третий лишний»?» (574). На оглашение завещания Табиту выпустили из современного «готического замка» – психиатрической больницы, где Лоренс изолировал ее от мира. Однако если физическую свободу ей все же удастся обрести в финале, то восстановить психику уже невозможно. Отождествив себя с умершим Годфри, она пытается воссоединиться с ним, кончая жизнь самоубийством, в точности повторяющим обстоятельства его смерти.

Классическая схема готического романа «заточение – побег – совместное счастье» в романе оказывается вывернутой наизнанку. Роман заканчивается в прямом смысле «смертью автора» – Майкл, писавший хронику семейства Уиншоу, оказывается втянутым в безумную игру Табиты

и разбивается на самолете вместе с ней. В развязке романа все переворачивается с ног на голову: «Майкл свободно падает вниз, стремительно погружается, ничем не скованный, и между ним и землей ничего нет, лишь синее небо, и он видит очень ясно, как земля рвется ему навстречу...» (629-630). Табита из вызывающей сочувствие жертвы заточения превращается в безумицу, самоубийцу и убийцу, Мортимер из беспомощного старика в кровожадного маньяка, а сам Майкл оказывается причастным ко всем этим кровавым убийствам. Его хроники о бесчинствах Уиншоу, как выяснилось, «вдохновили» Мортимера на кровопролитие: «Окончательно убедили меня в этом вы, мистер Оуэн. Ваша книга. Она подсказала мне самую мысль и предложила пару возможных... подходов. Теперь же, когда все сделано, я должен признаться: меня разочаровало отсутствие кульминации» (619).

Здесь Коу акцентирует внимание читателя еще на одном лейтмотиве, проходящем яркой нитью через все повествовательное полотно этого романа. Он задается вопросом моральной ответственности автора за свое произведение – вопросом, который неоднократно себе задавали предшественники Коу в жанре романа о состоянии нации. Можно ли изменить общество с помощью литературы? Нужно ли изображать насилие, если это способствует его распространению в массы? Есть ли разница между насилием в книге/на экране и насилием в жизни? Герои Коу на разных уровнях демонстрируют проницаемость и зыбкость того условного предела, что разделяет экран и реальность, книгу и ее читателя, действительность реальную и воображаемую. В этом отношении примечателен пример Майкла, обсессивного телезрителя, ставшего жертвой такого перемещения: «Будто по телеэкрану поползли трещины, и кошмарная реальность вдруг просочилась в наш мир, будто сам этот стеклянный барьер, как по волшебству, стал жидким, и, сам того не осознавая, я Орфеем-сновидцем пересек этот поток» (526).

Готические реминисценции, литературные аллюзии, штампы массовой культуры призваны наглядно показать читателю, что граница между реальностью и сюрреальностью²⁰³ тонка и проницаема, «словно пленка, окружающая земную сферу» (630). Это вполне постмодернистское видение существующей действительности как призрачной, относительной, чисто языковой конструкции. Герои Коу – пылинки в круговороте всепожирающей «черной дыры»²⁰⁴, не способные ни повлиять, ни изменить ход событий. Вот как пишет Майкл о самом себе: «...по жизни мне суждено играть роль робкого, неуклюжего, уязвимого человечка, угодившего в хитросплетения кошмарных обстоятельств, управлять которыми он совершенно не в состоянии» (387).

Майкл Оуэн и Табита Уиншоу, два центральных персонажа романа Коу, утративают «чувство грани», в результате чего утративают также все остальные ориентиры. Табита Уиншоу так и не смогла преодолеть пугающее притяжение своего прошлого, которое отравило ей жизнь, вытеснив и подменив собой настоящее. Майкл Оуэн, хоть и оказался чуть более успешным в попытке преодолеть бремя прошлого, так и не смог адаптироваться к окружающей его действительности. Его детские страхи и переживания, его нездоровая одержимость теле- и кинематографической реальностью, полностью подменившей все вокруг, оградили его от внешнего мира не хуже, чем стены психиатрической больницы Табиту. Он – такой же узник, готический полу-призрак, запертый в темных коридорах собственной квартиры: «...я увидел отражение собственного лица, призрачно зависшее за моим окном на высоте пятого этажа... глаза припухли от недосыпа и налились кровью от бесконечного разглядывания телевизионного экрана; в

²⁰³ Связь сюрреализма и готики отмечал еще Андре Бретон, называя Горация Уолпола предтечей сюрреализма, см.: Breton A. "Limites non frontières du Surréalisme," *Nouvelle Revue Française* 48:1 (1937); англ. пер. – *Limits Not Frontiers of Surrealism // Surrealism* / Ed. by Herbert Edward Read. L.; N.Y.: Faber and Harcourt, 1936. Здесь термин «сюрреальность» используется в значении альтернативной параллельной реальности, существующей в качестве надстройки над объективной реальностью в рамках вымышленного пространства современной культуры.

²⁰⁴ См. подробнее о «черных дырах» современной культуры: Botting F. *Aftergothic : consumption, machines and black holes* // *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* / Cambridge University Press, 2002. P. 277–298.

уголках рта начали вырисовываться глубокие борозды... волосы, некогда рыжевато-каштановые, теперь были исполосованы сединой ...» (75). Он находится в плену у собственных иллюзий и переживаний, неспособный прорваться наружу без помощи извне. Особенно после смерти Фионы он окончательно переступает в зазеркалье, раздваивается, описывает себя как бы со стороны.

В гротесковом финале Майкл, ненароком «вдохновивший» своей книгой Мортимера Уиншоу на кровавую расправу, из невольного вдохновителя убийства трансформируется в убийцу реального, вкалывающего Мортимеру смертельную дозу лекарственного препарата. На этом этапе Майкл уже не видит разницы между косвенным соучастием в убийстве и убийством реальным. Он больше не принадлежит себе и подпадает под власть обезумевшей Табиты, уже несущейся навстречу вселенской бессмыслице и пустоте. «Убийца убивает убийцу и становится жертвой самоубийцы» – такова краткая формула заключительных сцен романа, демонстрирующая абсурдность настоящего и обреченность будущего.

Элементы готической поэтики используются автором, во-первых, для передачи атмосферы неразличения между действительностью и индивидуальным представлением о ней, между вымыслом и явью, добром и злом, и соответственно такая постмодернистская релятивизация придает новые оттенки сатире в романе, служит своего рода противовесом сатирической однозначности, определенности. Во-вторых, уже не на идейно-философском, а на композиционном уровне интертекстуальные отсылки к готической традиции являются важным элементом сюжетного развития, игры автора с читательскими ожиданиями, что ярче всего проявляется в финальной части романа.

В тексте романа также легко узнаваемы основные штампы классического детектива: история преступления и история его

расследования²⁰⁵, сыщик-любитель и его компаньон-рассказчик, загадка «запертой комнаты» (locked room mystery), ложные улики, оставленные преступником, широкий круг подозреваемых, из которого убийцей оказывается тот, кого меньше всего подозревают и т.д. Однако не менее интересным представляется вопрос о причинах, побудивших автора задействовать в тексте именно детективные элементы.

Согласно одной точке зрения, «преступное, наравне со сверхъестественным, является одной из двух возможных инстанций нагнетания страха в литературе»²⁰⁶, что как нельзя лучше отвечает основной задаче «шоковой терапии», призванной «разбудить» читателя. Другая точка зрения предлагает рассматривать детектив в качестве инструмента, используемого автором для описания и исследования социальной панорамы, тех её общественных, политических и исторических факторов, которые послужили прямой или косвенной причиной совершенных в романе преступлений. Этой точки зрения придерживается шотландский писатель И. Рэнкин, считающий «детективные романы идеальным средством для обсуждения злободневных проблем в самых категоричных выражениях»²⁰⁷. Еще одним возможным аргументом в пользу детектива может послужить позиция таких ученых как С. Тани, У. Спанос, М. Холквист и др., рассматривающих детектив как «парадигматический архетип постмодернистского литературного мышления»²⁰⁸, ставший, благодаря особенностям жанра, той питательной средой, которой для модернистов был миф²⁰⁹. Ученые отмечают каноничность детектива²¹⁰ и одновременно удивительную способность к трансформациям, что как нельзя лучше

²⁰⁵ См.: Тодоров Ц. Типология детективной прозы // Современная литературная теория. Сборник материалов / Сост., перевод, коммент., И.В. Кабанова. Саратов : Стилло, 2000. С. 7.

²⁰⁶ Цит. по: Pykett L. The Newgate Novel and Sensation Fiction 1830–1868 // The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 19.

²⁰⁷ Staincliffe C. Murder mystery and mayhem – an introduction to crime fiction. [Electronic resource] URL: http://ceh.ilch.uminho.pt/ficheiros/Crime_fiction_paper_CEHUM_6.pdf.

²⁰⁸ Цит. по: Guignery V. «Colonel Mustard, in the billiard room, with the revolver» : Jonathan Coe's What a Carve Up! as a postmodern whodunit. P. 432.

²⁰⁹ См.: Holquist M. Whodunit and other questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction // New Literary History. 1971. Vol. 3, № 1. P. 135–156.

²¹⁰ К примеру, восемь положений Ц. Тодорова, десять заповедей Р. Нокса, двадцать правил С.С. Ван Дайна и пр.

отражает одну из важнейших программных задач постмодернизма – задачу освобождения сущности всех вещей от насилия со стороны их бесчисленных интерпретаций. Как отмечает С. Тани, современные писатели «осознанно и периодически используют конвенции детектива для изображения свойственного нашему времени хаоса и экзистенциального вакуума в жанре, призванном являть собой прямо противоположное»²¹¹.

Пародирование и травестирирование классических компонентов детектива у Коу служит общей цели, провозглашенной Буало и Нарсежаком: «Не торжество логики должен показать детектив, а бессилие разума»²¹². В контексте постмодернистской эстетики это находит выражение в создании сложной многоуровневой структуры произведения, в которой все уровни находятся в непосредственном взаимодействии и взаимосвязи. Изначально все события в романе проецируются на двух основных, будто бы не пересекающихся плоскостях: детективная история высокопоставленного семейства Уиншоу и жизнеописание писателя Майкла Оуэна, тихо коротающего свои дни в одной из заурядных лондонских квартир. Герменевтический код прочтения романа выстраивается на последующем взаимодействии и взаимопроникновении этих двух плоскостей. По мере развертывания первой из них – истории с загадочным убийством в семействе Уиншоу, отсылающей читателя к классическим детективным образцам²¹³, в роман вводится вторая проекция событий, отражающая субъективное восприятие и мироощущение писателя Майкла Оуэна, который, создавая заказную хронику семейства, вспоминает эпизоды из собственной жизни. В процессе написания семейной хроники Уиншоу Майкл начинает понимать, что всё больше запутывается в хитросплетениях и интригах описываемых им персонажей, пока в итоге неожиданно не обнаруживает, как тесно его личная биография переплетена с биографией ненавистной ему семьи.

²¹¹ Цит. по: Guignery, V. «Colonel mustard, in the billiard room, with the revolver»: Jonathan Coe's *What a Carve Up!* as a postmodern whodunit. P. 431.

²¹² Буало–Нарсежак. Детективный роман // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 214.

²¹³ В тексте прямо представлены аллюзии к произведениям А. Конан Дойля «Собака Баскервилей» и «Знак четырех».

Текст, открывающийся как классический детектив, постепенно оборачивается литературной версией фильма-пародии на детектив, то есть превращается в симулякр на глазах изумленного читателя²¹⁴. Герои Майкл и Финдлей Оникс предстают в нем как пародия на классический тандем гениального сыщика-любителя и его компаньона-рассказчика. Особенно интересен в этом отношении образ сыщика, явно травестирующий классический прототип. Необычная внешность и гротескная претенциозность Оникса контрастируют с привычным образом сыщика в литературе: «Небольшой человечек, тело в тисках, девяноста с чем-то лет, однако пижонство, с которым он помахивал тростью с золотым набалдашником, и лепная голова с эффектной шапкой седых волос сильно его молодили. Кроме того, от него удушливо разлило жасминовым ароматом...» (277). Однако во второй половине повествования и этот симулякр подлежит опровержению: автор прибегает к нагромождению жанровых черт триллера, нуара, что служит выражением окончательного отказа от рационализма, финального торжества логики безумцев, мизантропов, фанатиков.

Однако это не последний уровень читательского восприятия романа. Финальную его загадку автор напрямую адресовал читателю. В финале романа возникает вопрос об авторстве той самой хроники, которую, как говорится в начале произведения, читатель держит в руках. До определенного момента казалось очевидным и не подлежащим сомнению то, что писатель Майкл Оуэн пишет хронику семейства Уиншоу, заказчиком и спонсором которой, согласно прологу, выступает Табита. Читатель полагает, опираясь на многочисленные замечания в тексте и общепринятую литературную конвенцию, что герой-автор и повествователь – одно и то же лицо. Однако это интуитивная логика подрывается уже тем, что создаваемая Майклом хроника Уиншоу не должна содержать сцены из его личной жизни, и в еще большей мере финалом – рассказ от первого лица не может

²¹⁴ Здесь имеется в виду нашумевший в свое время фильм 1970 г. «The Private Life of Sherlock Holmes» режиссера Билли Уайлдера (Billy Wilder), который занимает особое место среди предпочтений Коу.

передавать описание обстоятельств смерти рассказчика. В довершение всего, в финале романа появляется еще один кандидат на авторство – некая Гортензия Монкс, редактор и автор предисловия к вышеупомянутой хронике, но и эта версия вступает в противоречие с сюжетной хронологией. В итоге наравне с разгадкой сюжетной тайны встает вопрос авторства. Детективные элементы здесь помогают вывести фигуру читателя на новый уровень, превращая его в непосредственного участника процесса создания произведения. Смерть автора (Майкла) как постмодернистский прием и как сюжетный поворот в концовке дополнительно акцентирует самостоятельность читателя в вынесении суждений относительно вопросов, затронутых в романе. Как справедливо отмечает Н.В. Киреева, роль современного читателя как реципиента в интерпретации и сотворении художественного текста значительно усложнилась, поскольку теперь ему, «вместо психологически комфортной идентификации с сыщиком предлагается восстанавливать «подлинную» идентичность героя, осуществляя аналогичную процедуру и в отношении собственной идентичности»²¹⁵.

Таким образом, роман Дж. Коу «Какое надувательство!» органично вписывается в поэтику постмодернизма, провозгласившего игру, абсурд, пародию, деконструкцию в качестве средств отображения многомерной реальности. Элементы детектива и готики в нем призваны, с одной стороны, выступить в роли компонентов изощренной литературной игры, апеллируя к литературной и культурной памяти читателя, а с другой – создать то самое «ноющее чувство неудовлетворенности», о котором говорил Коу в своей статье о романе о нации. Роман «Какое надувательство!» опровергает исходный постулат классического детектива о том, что «все вещи объединены единой логикой, той логикой, которую предписал им

²¹⁵ Киреева Н.В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма. Автореф. дисс. докт. филол. наук. М., 2011. С. 24.

виноватый»²¹⁶. В финале вообще ставится вопрос о том, кого считать виноватым. Поочередная смена ролей сыщика, убийцы и жертвы в романе Коу «Какое надувательство!» призвана наглядно показать, насколько условна и проницаема разделяющая их граница, а вопрос авторства и ответственности за произведение не такой однозначный, как изначально казалось. Размывание границ между преступником и жертвой, автором и читателем, объективной реальностью и сюрреальностью открывает перед читателем новые горизонты интерпретации, что ставит под вопрос читательскую «непричастность» и неприкосновенность – условность, которая традиционно воспринималась как постулат. Подобная проницаемость границ наглядно продемонстрирована репликой, адресованной читателю и высказанной Майклу Мортимером Уиншоу: «... видите ли, Майкл, наступает такой момент... когда алчность и безумие уже практически неразличимы. Можно сказать, что это одно и то же. И приходит еще один момент, когда готовность мириться с алчностью, сосуществовать с нею и даже способствовать ей тоже превращается в безумие. Иными словами, это означает, что все мы попались...» (619-620).

Вслед за литературными предшественниками, романами о состоянии Англии, роман Коу «Какое надувательство!» не дает готовых рецептов по решению социальных проблем, он лишь выпукло и не всегда реалистично очерчивает их. Однако сам факт постановки этих вопросов, призыв к открытой дискуссии, использование для этих целей жанрового синтеза, литературных и культурных штампов позволяют большинству исследователей творчества Коу отнести роман «Какое надувательство!» к жанровой разновидности романа о состоянии нации. В романе постоянно происходит утрата некоего «организующего центра», дробление повествовательного пространства на множество самостоятельных эпизодов, каждый из которых требует равного внимания. Подобный рисунок сюжетной линии приводит к тому, что повествовательные акценты постоянно

²¹⁶ Можейко М.А. Детектив. // Постмодернизм. Энциклопедия. / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск : Интерпрессервис ; Книжный дом, 2001. С. 214.

смещаются, варьируя, посредством техники монтажа, в континууме между классическим «кто виноват?» (classic whodunit) и постмодернистским «почему это произошло?» (whydunit).

Многоуровневая структура романа наилучшим образом отражает виртуозное скольжение нарратива между классическими шаблонами и современными повествовательными стратегиями. Игра функциями сыщика/жертвы, изменение мотивировок и темпоральности, проблемы личностной идентичности, постановка вопросов «о тайнах бытия, ответы на которые превосходят простые махинации с загадочным сюжетом»²¹⁷, – всё это создает сложное и многомерное художественное пространство, в котором осмысляются такие категории, как интерпретация, субъектность, природа реальности, пределы познания, проблема автора.

Свой роман Коу завершает нонсенсом, абсурдной катастрофой. Текст восстанавливает справедливость наказанием преступников, которых в конце детектива всегда настигает возмездие, но в ходе осуществления возмездия безумцами и преступниками предстают персонажи, до этого момента исполнявшие в романе функции сыщиков. Художественный мир романа саморазоблачается, таким образом, как причудливая литературная конструкция, в которой вполне определенное авторское отношение к изображаемым социально-политическим проблемам сочетается с постмодернистским отказом от определенности на остальных уровнях текста. В этой антиномии видится источник художественной энергии и своеобразие рассматриваемого романа как романа о состоянии нации.

3.2. «Номер 11: Безумие, заметки наблюдателя»

Амбивалентность и двусмысленность особенно ярко проявились в романе «Номер 11» (2015), который описывает эпоху премьер-министра консерватора Дэвида Кэмерона, унаследовавшего свой пост от лейбориста

²¹⁷ Цит. по: The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. P. 254.

Гордона Брауна. Переход власти к тори на деле никак не изменил жизнь среднестатистического британца. Политическая чехарда консерваторов и лейбористов, утративших значимые различия, оставляет в итоге ощущение того, что «идеология позднего капитализма продолжает праздновать победу»²¹⁸, и «Тэтчеризм, Мейджоризм, Блэризм, Браунизм – неважно как вы это назовете»²¹⁹, по сути, остается всё той же абсолютизацией свободного рынка, провозглашенной М. Тэтчер. Наследие Уиншоу, которые рвали себе лакомые куски в тэтчеровской Англии 1980-х гг., живо в Англии эпохи Гордона Брауна и Дэвида Кэмерона.

Роман «Номер 11» стал своеобразным продолжением романа «Какое надувательство!», в нем так же, как и в предшественнике, наиболее яркими лейтмотивами, оттеняющими нарратив о нации, становятся детектив и готика. Однако при анализе данного романа нам хотелось продемонстрировать разнообразие творческого стиля Коу, и рассмотрение уже использованных им приемов нам показалось избыточным, поскольку в целом их функция в романе не сильно изменилась. При этом ряд других приемов, среди которых особо хочется отметить языковую игру, заслуживают более детального рассмотрения и изучения. По признанию самого автора, в романе «Номер 11» он использует традицию «state of the nation novel» и добавляет в неё элемент языковой игры, что особенно характерно проявляется во введении персонажа Nate of the Station, «Нейт со Станции» (в русском переводе Натан Пилбим, констебль полиции)²²⁰. В силу этих соображений мы сочли возможным сконцентрироваться на использовании автором языковых конструкций и оборотов и проследить их взаимодействие с текстом и подтекстом с целью выявления основополагающих для романа о нации лейтмотивов.

В «Номере 11» автор рассыпает многочисленные отсылки к роману «Какое надувательство!»: персонажи нового романа читают книгу об

²¹⁸ Guignery V. The Way We Live Now: Jonathan Coe's Re-evaluation of Political Satire. P. 160.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ См.: Guignery V. An Interview with Jonathan Coe – Looking Backwards and Forwards.

Уиншоу Майкла Оуэна, отдельные герои вспоминают о том, какую роль в их жизни сыграли Генри, Томас, Хилари Уиншоу; наконец, точно так же шестерых прямых и идейных наследников Уиншоу ожидает их собственный гротесковый финал, все они становятся жертвами фантастического монстра. Однако с точки зрения сюжета роман не так плотно собран, как предыдущий. На основную историю Рэйчел Уэллс последовательно нанизываются взаимопереплетенные вставные новеллы: истории её бабушки и дедушки, семьи её чернокожей подруги Элисон, её оксфордского профессора Лоры Харви, её нанимателей лорда и леди Ганн, каждый из которых, в свою очередь, расширяет сеть знакомых и друзей Рэйчел. Роман представляет собой точечно изложенную то от первого, то от третьего лица историю Рэйчел с 2003 до 2015 года, историю девочки из Лидса, выпускницы Оксфорда по специальности «английская литература», гувернантки в семействе Ганнов, историю её нисхождения в безумие и последующего выздоровления.

В отличие от читателя, Рэйчел не подозревает, что едва ли не на каждом шагу сталкивается с живым наследием семьи Уиншоу, от замороженных продуктов «Бранвин» до блога «Просто здравый смысл» Жозефины Уиншоу-Ивс, дочки Хилари. Лорд Лукрум, ученик Генри, не просто возглавляет оксфордский колледж Рэйчел, воплощая проникновение рыночного духа в сферу образования, он вдобавок основал Институт оценки качества, задача которого – вычислить «гедонистическую ценность» эмоций, красот природы, ауры прошлого, легенд, их денежное выражение. Ученик Томаса Фредерик Фрэнсис стал первопроходцем среди финансовых консультантов, помогающих супербогатым уходить от налогов. Друг Родерика учредил Премию Уиншоу, которая поначалу вручалась за самое концептуальное произведение искусства, но вышла на новый уровень абсурда, став премией за лучшую премию года в любой области. Вдова Марка приумножает капитал, основав фирму по разминированию территорий

в странах, которые снабжал оружием её муж. Принципы Уиншоу победили на всех фронтах.

Главное отличие общества, изображаемого в романе, от Англии предыдущих романов о нации Коу состоит в том, что здесь окончательно утрачено доверие народа к правящей элите, больше никто не верит, что в правительстве могут быть порядочные люди. В качестве исторического рубежа Коу представляет реальную историю нераскрытого убийства или самоубийства в 2003 году Дэвида Келли, ведущего британского эксперта по вооружениям. Он позволил себе высказать сомнения в наличии у Саддама Хусейна оружия массового уничтожения, то есть поставил под вопрос основной аргумент правительства Блэра для вступления в иракскую войну. Вскоре труп Келли был обнаружен в лесу, и даже далекие от политики англичане сочли, что теперь у премьера руки в крови. В романе это момент пробуждения политического сознания девочки Рэйчел:

«Эта смерть чревата последствиями и от нее, как от камня, брошенного в воду, рябь беспокойства и недоверия распространится по всей стране. Британия уже не будет прежней: в ней поселятся тревога и подозрительность»²²¹. <...> «Смерть – это истинный финал, бесповоротный. Знаю, суждение не оригинальное, я лишь хочу сказать, что тогда, в Беверли, я впервые это по-настоящему поняла. И да, наверняка по этой причине я не могу забыть смерть доктора Дэвида Келли. Впервые в мое сознание проникла реальность смерти. Если уж на то пошло, для меня это была первая смерть в нашей семье.

Прежде о войне в Ираке я почти ничего не знала, но с того момента я ощутила в себе перемену, словно переступила некую черту. Хороший человек умер, и его не вернуть обратно. А у нашего премьер-министра (вскоре я сообразила, кого имел в виду дедушка) руки в крови» (36).

Восприятие и осмысление окружающего мира через сознание ребенка и разные стадии его взросления – прием, успешно опробованный Коу в романе «Клуб ракалий». Однако если там события мира взрослых словно проходили фоном, не сильно затрагивая уютный микромир героев-подростков, то здесь

²²¹ Коу Дж. Номер 11: Безумие, заметки наблюдателя. / Пер. с англ. Е. Полецкой. М.: Фантом Пресс, 2016. С. 29. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в тексте

повседневная реальность во всей её шокирующей неприглядности через страдания и переживания взрослых проникает в детское сознание, травмируя психику героини на всю оставшуюся жизнь.

Пропасть между элитой и простыми людьми особенно углубляется после финансового кризиса 2008 г., в эпоху «бережливости» (austerity). Простые люди экономят на еде и обогреве домов, тогда как богачи отгораживаются от остальных все более высокими стенами, со всё более изощренными системами безопасности. Несколько сцен романа разворачивается в «продовольственных банках» (food banks)²²², благотворительных центрах раздачи еды неимущим, и видно, как стыдно людям, лишившимся работы, пользоваться услугами этих центров. Став домашней учительницей в семье Ганнов, Рэйчел приводит в такой центр семнадцатилетнего Лукаса:

«Рэйчел не ждала, что его взгляд на мир радикально изменится за несколько часов, она лишь надеялась на удивленный отклик, на какой-либо признак пережитого потрясения, когда он обнаружил, что совсем рядом с его благополучным миром существуют места вроде продуктового банка. Но если подобное соображение и пришло ему в голову, делиться им он не стал» (328).

Тем временем общественные бюджеты тратятся вовсе не в социальных интересах. В полном соответствии с фактами, в романе дается история строительства новой помпезной Библиотеки Бирмингема ценой 187 миллионов фунтов. У города нет средств содержать эту библиотеку, её персонал сокращается, так же, как часы её работы; библиотеку сдают в аренду под банкеты и мероприятия. На остальные публичные библиотеки города и подавно не остается средств.

Существующая социальная несправедливость нормализуется, по Коу, в культуре. Самый успешный сериал «Аббатство Даунтон» (2010-2016) внушает зрителям мысль о том, что разделение на хозяев и слуг неизменно, и показывает «слугам» их счастье иметь «хозяев», берущих на себя все заботы.

²²² Примечательно само использование слова «банк» для названия благотворительных организаций подобного рода.

Статистика о том, что 85 самых богатых людей мира имеют столько же средств, сколько нижняя по доходам половина населения планеты, воспринимается как очередной любопытный факт, не более. Когда Рэйчел говорит Фредди Фрэнсису, что люди по горло сыты несправедливостью и требуется изменение законов, тот отвечает:

«По-вашему, грядет революция, а? Так называемый народ готовится сооружать баррикады и смахивает пыль с гильотин? Я так не думаю. Выдайте им вдоволь полуфабрикатов и телепередач про то, как в джунглях унижают знаменитостей, и они даже не привстанут с диванов» (368-369).

«Номер 11» не акцентирует перемены, идущие в семье, но только одна семья, находящаяся на периферии повествования, похожа на семьи, изображенные в первой дилогии. Главные героини – единственные дочери разведенных матерей; внутрисемейные отношения ослаблены, а сами матери, как показывает история Лоры Харви, сознательно отказывают детям в любви, чтобы облегчить им взрослую жизнь в мире, из которого исчезла любовь. Настоящая любовь в романе присутствует только в истории бабушки и дедушки Рэйчел, у людей старшего поколения. Ни у Рэйчел, ни у Элисон личная жизнь не задается. Любовь 20-30-летних в романе показана либо в фарсовых тонах (история детектива Пилбима), либо как сексуальная связь, которая из-за незрелости сторон, из-за страха открыться другому человеку, так и не перерастает во что-то большее.

И в семейной теме богачи представляют собой исключение. Семья Ганнов функционирует как прекрасно отлаженный механизм потому, что это не семья в привычном смысле слова, а бизнес-союз. Муж-миллиардер с целью уклонения от налогов формально переводит состояние на жену, бывшую модель из Казахстана, которая с точки зрения закона не является налоговым резидентом; официально доход лорда Ганна равен доходу медсестры. Супруги Ганн нечасто оказываются в одном месте, они совершенно автономны в своих перемещениях по свету. Дети сданы на руки надежным слугам и воспитателям.

Опять-таки в соответствии с реальностью, «Номер 11» фиксирует рост значения информационных технологий в повседневности. Несколько сюжетных поворотов в романе обусловлены ошибками в использовании мобильных приложений; по каким-то особо важным поводам персонажи еще пишут письма на бумаге, но большинство приводимых в романе личных сообщений – электронные сообщения или фрагменты чатов. И конечно, Коу замечательно иллюстрирует власть социальных медиа как новых инструментов формирования общественного мнения.

Ни в одном из разобранных выше романов Коу столь наглядно не изображал способность денег омертвлять социальное пространство. Классические рыночные представления о деньгах как двигателе жизни опровергались еще в «Каком надувательстве!», где погоня за деньгами прямо и косвенно оборачивалась смертью. В анализируемом романе в центре Лондона стоят целые улицы домов, в которых никто не живет, которые куплены исключительно с целью инвестиций. Электронные системы по ночам зажигают и гасят свет в разных комнатах особняков, чтобы создать иллюзию их обитаемости; в них нет ни мебели, ни картин на стенах. Автор дает экономическое объяснение этой аномалии:

«такой дом стоит около тридцати пяти миллионов фунтов. Ежегодно его стоимость возрастает на десять процентов – то есть на три с половиной миллиона. Это семьдесят тысяч фунтов в неделю. Десять тысяч в день. Просто купи его – и пусть себе стоит, и больше тебе не о чем беспокоиться в этой жизни. Люди, что владеют вон тем домом (она указала на белый оштукатуренный особняк на противоположной стороне улицы), стали на десять тысяч богаче, чем были, когда мы проходили здесь утром» (290).

Жизнь в обитаемых домах престижных кварталов автор называет «фантомной», призрачной – штат прислуги невидимо делает свое дело, пока хозяева порхают по свету.

Подобно тому, как мы отмечали фрагментирование социальной проблематики в «Круге» по сравнению с «Клубом ракалий», и в этом втором

романе о нации из второй дилогии автор скорее дает каталог появившихся в поле общественного сознания новых проблем.

Как и в романе «Какое надувательство!» центральной героиней «Номера 11» становится еще одна одаренная писательница, Рэйчел, которая соприкасается с бесчеловечным миром элиты. В «Номере 11» обнаруживаются все характерные черты творческой манеры Коу: конструирование романного целого из цепочки на первый взгляд слабо связанных между собой фрагментов, психологически травмированный герой-повествователь, фиксирующий стадии своего погружения в депрессию и безумие, полюбившиеся читателю элементы детектива и готики, опора на забытые кинофильмы и живопись как источник сюжетообразующих метафор. Неизменной остается авторская позиция в яростном обличении алчности и нравов элиты, в симпатии к безнадежному положению простых людей, а в области формы – склонность Коу к изощренной игре с читателем. Особенностью «Номера 11» является обилие автоаллюзий, отсылок к собственным предыдущим текстам.

Начнем со смысла заглавия романа. «Номер 11» – одиннадцатый по счету роман писателя, то есть заглавие можно понимать буквально, как обозначение порядкового номера в списке художественных произведений Коу. Кроме того, цифра 11 часто, иногда даже с излишней навязчивостью, появляется в тексте романа.

Во-первых, «номер 11» для каждого англичанина – это, прежде всего, конкретный лондонский адрес, Даунинг-Стрит, 11, официальная резиденция министра финансов Великобритании, часть правительственного комплекса на Даунинг-Стрит. В квартире на верхнем этаже Даунинг-Стрит, 11, начиная с Тони Блэра в 1997 г., живут английские премьер-министры, в семьях которых есть маленькие дети, потому что это более просторное помещение, чем квартира в резиденции премьер-министра на Даунинг-Стрит, 10. Даунинг-Стрит, 11, фигурирует в тексте романа, когда полицейский,

ведущий расследование исчезновений членов высших слоев общества, сообщает Рэйчел, что все жертвы были среди гостей недавнего приема по этому адресу – так Коу дает понять, что все подлости, ими сотворенные, происходят с ведома, если не при прямом покровительстве, английского правительства.

Во-вторых, очевидно игровой характер носит мелькание числа 11 в разных эпизодах романа. Это и номер дома Фиби Бартон, «сумасшедшей птичницы», которая в воображении девочки Рэйчел поначалу предстает как воплощение зла. Но внимательный читатель узнает в ней уже по имени самого симпатичного персонажа романа «Какое надувательство!», и не удивляется, когда Рэйчел с подружкой Элисон обнаруживают, что с виду безумная женщина на самом деле добра и заботлива. На реально существующем автобусе № 11, который ходит по кольцу вокруг Бирмингема, мать Элисон, библиотекаря на полставки (программы финансирования культуры постоянно сокращаются муниципалитетом), зимой бесцельно кружит на автобусе, чтобы не возвращаться в свою холодную квартиру – счета за отопление ей не по карману. Постепенно она начинает чувствовать, что автобус № 11 и есть пространство, которому она принадлежит, что он определяет ее место в мире.

Из отсека 11 хранилища ненужных вещей обрушивается тяжелый хлам и погребает под собой персонажа, искавшего там утраченный кинофильм. В одиннадцатом месяце, ноябре, происходит вручение ежегодной премии Уиншоу, и во время банкета за столиком № 11 происходит покушение на убийство. 11 – это количество подземных этажей лондонского особняка, которые к ужасу подрядчиков заказывает леди Ганн. Каждый из этих эпизодов является автономным, однако ни по отдельности, ни в совокупности, они не приводят читателя к разрешению интерпретативной загадки – число 11 в романе остается числом ускользающим, одновременно всем и ничем.

Смысл заглавия помогает раскрыть обращение к нумерологии. Число 11 символизирует чрезмерность, это знак высшей степени просветления или безумия, одновременно микрокосм и хаос в его самом крайнем выражении. Число 11 состоит из двух единиц, одной внешней и другой внутренней, символизирующих две энергии (инь и янь), две жизни (внешнюю и внутреннюю), два начала, единство и борьбу противоположностей, сосуществующих, взаимодействующих и конкурирующих в человеке. Это число выбора, который предстоит сделать человеку или человечеству, находясь на определенном этапе своего развития. К безумию прямо отсылает подзаголовок романа «Безумие, заметки наблюдателя» («Tales that Witness Madness»), но рассказ о безумии изнутри безумия был бы ущербным нарративом, недоступным для нормального читателя. Для того, чтобы поведать о безумии хоть сколько-то объективно, необходима какая-то степень просветления, взгляд на безумие со стороны – именно это и предлагает роман.

Причудливая игра значений заглавия является показательной для текста всего романа. В нем «языковая игра», по определению Т.А. Гридиной, «никак не вписывается в рамки расхожего определения «игра слов»»²²³, но предстает как феномен общекультурного масштаба, как элемент постмодернистского дискурса. В этом случае анализу подлежат не столько отдельные языковые единицы, но и все, что составляет саму «матрицу» постмодернистской эстетики и может быть воспринято как знак в системе современной культуры. Это может быть слово, текст, его отрывок или цитата, художественный фильм, произведение изобразительного искусства, музыкальная композиция, правило, шаблон, моральная или идеологическая установка, а также любой предмет, несущий коммуникативную информацию в рамках дискурсивного поля. А поскольку постмодернистский метатекст²²⁴ представляет собой систему знаков и сам является элементом знаковой

²²³ Гридина Т. Языковая игра в художественном тексте. Екатеринбург, 2012. С. 4.

²²⁴ «Метатекст» понимается традиционно, как текст, описывающий другой текст или помогающий интерпретировать его.

системы культуры, то четкое разграничение функционирующих элементов, равно как и установление всех существующих связей между ними, включая допустимые варианты интерпретации, представляется невозможным.

Тем не менее, анализ текста как целого позволяет определить основную функцию большинства задействованных в нем игровых практик, а именно – разрушение сложившихся стереотипов восприятия и изучение двойственной природы всех вещей и явлений. Сама же игра ведется как на уровне синхронии, взаимодействуя с уже устоявшимися шаблонами и нормами, так и на уровне диахронии, когда ситуации, имевшие место в прошлом, сами начинают выступать в роли шаблонов, с фотографической точностью отражаясь в настоящем (феномен *déjà vu*). «Номер 11» отразил переживания и сомнения Коу по ключевым вопросам внутренней политики, проводимой в Англии начала XXI в. «Языковые игры» в нем (в самой широкой постмодернистской интерпретации) призваны разрушить устоявшиеся стереотипы и шаблоны, чтобы «разбудить» читателя, заставить его мыслить самостоятельно. Высвободившуюся в результате обманутого ожидания энергию, таким образом, Коу стремится направить в нужное русло – не на пассивное созерцание окружающей действительности, а на анализ реальной ситуации и поиск выхода из нее.

Напомним, что завоевавший признание прежде всего как сатирик, Коу в недавних интервью высказывает разочарование в современной политической сатире. Представляется, что лабиринт языковых игр в «Номере 11» – авторская попытка вернуть роману действенность, актуализировать сатиру для восприятия читателя, привыкшего к идеологическому релятивизму, политкорректности постмодернизма.

Одним из важнейших вопросов, которым задается Коу, является вопрос о классовом расслоении общества и взаимоотношениях между миром богатых и миром бедных. Как подмечает Рэйчел, «есть два мира, мой и их, и эти миры сосуществуют и находятся очень близко, почти рядом, но перейти

из одного в другой нельзя. – Она улыбнулась: – Разве что через волшебную дверь» (323). Такая дверь существует в художественной реальности романа – это зеркальная дверь, отделяющая хозяйскую часть особняка Ганнов от задних комнат для прислуги, где живет Рэйчел. Подобная планировка дома вызывает у героини воспоминание о фильме Ж. Кокто «Орфей» (1950), где главный герой проходит через большое зеркало из царства живых в царство мертвых. Аллюзии к образу Орфея были отмечены уже для романа «Какое надувательство!»; фильм Кокто, очевидно, сильно стимулирует воображение Коу. Подобно Орфею, чтобы попасть в комнату к своим подопечным, Рейчел набрала специальный код «у волшебной двери на лестничной площадке второго этажа и через зеркало вошла в таинственное заколдованное королевство, жилое пространство Ганнов, – пространство, где легко могли бы разместиться человек двадцать, но сейчас оно принадлежало лишь двум брошенным девятилетним девочкам» (381). Эти две девочки – словно заложницы царства теней, к ним применяются эпитеты, которые подходят к душам в загробном мире, и «чем больше времени проводила Рэйчел с этими странными бесчувственными девочками, тем чаще мысленно сравнивала их с кукушатами Мидвича из книги Джона Уиндема²²⁵» (382).

Каждый раз, пересекая границу между двумя мирами, Рэйчел не устает удивляться, насколько велика разница между ними. В мире богатых властвуют бездушные, циничные и жадные банкиры, боготворящие таких «легендарных личностей», как покойный Томас Уиншоу. Свое состояние они зарабатывают тем, что прокручивают финансовые махинации, устраивая на биржах так называемые «черные» дни. Однако «черные» они не для всех: «Этот день назвали «черной средой», потому что для очень многих это был плохой день и даже страшный. Но не для Гилберта. Господи, как мы праздновали в тот вечер! Наверное, только на шампанское истратили тридцать кусков. Мы пили за Томаса, которого больше не было с нами»

²²⁵ «Кукушата Мидвича» («The Midwich Cuckoos», 1957) – один из самых популярных романов классика английской фантастики Джона Уиндэма о детях, рожденных в результате высадки инопланетян в деревне Мидвич; многократно экранизирован.

(335). Показательная смерть Томаса Уиншоу ничуть их не вразумила, скорее наоборот, «его смерть сделала нас еще более рьяными, более целенаправленными» (335). Единственное, что их удручает, так это то, что «когда приносишь домой десять миллионов каждый год, то налоговикам выписываешь чек на четыре миллиона фунтов. И неважно, насколько ты богат. Четыре миллиона в любом случае большие деньги. Обидно, знаете ли» (336). В ответ на такие откровения Рейчел остается только иронизировать: «Мне жаль его до слез» (336).

Баснословные богатства банкиров и их стремление платить меньше налогов позволяют безбедно существовать таким специалистам, как Фредди. Фредди специализируется в сфере, которую сам он предпочитает называть «оптимизация налогов», хотя на языке Рейчел это означает «уклонение от налогов». Фредди уверен, что это очень перспективная сфера. Он как ее первооткрыватель проложил туда дорогу тем, что сначала устроился в налоговую инспекцию – это «был лучший способ изучить все тонкости системы» (337). Наглый, нахрапистый Фредди не понимает, что в мире могут быть люди с другой системой ценностей, в которой не все меряется деньгами, и, соблазняя Рэйчел легкостью доступа к роскоши, замечает во время их поездки на «мерседесе»: «Всем следует хотя бы раз прокатиться в машине такого класса. И тогда у них появится цель в жизни» (334).

Коу доводит до гротеска идею материального богатства как цели жизни в истории особняка Ганнов. Мадяна, жена банкира, «элегантная блондинка, лет на двадцать его моложе» (297), давно твердила ему, что в их лондонском жилье мало места, а «нормативы по планировке жилья запрещали как повышать этажность, так и расширять дом за счет сада. Иными словами, оставалось лишь одно – рыть землю» (314). Мадяна предпринимает грандиозное расширение, заказывая одиннадцать подземных этажей. На первом из них предполагается разместить гараж, на втором – детскую игровую комнату с полноценным боулингом, под ней – кинотеатр, еще ниже – спортзал, а потом бассейн с пальмами, который должен был занять три

этажа, чтобы была возможность прыгать в воду с трамплина. На восьмом этаже должен быть винный погреб, на девятом – хранилище ценностей, на десятый этаж под землю предлагается переселить всю прислугу, а вот этаж номер 11 пока пустует, поскольку на нем у Мадяны закончились идеи. «Тогда зачем его выкапывать?» (351), – удивляется Рэйчел. «Хочет, – ответил строитель-подрядчик, – потому что его можно вырыть. ... Эти люди, они больные на всю голову. – Он еще раз поглядел на чертеж и показал на уровень номер 11 подрагивающим пальцем: – Вот оно, прямое тому доказательство» (351-352).

Социальное расслоение в Англии XXI в. выражается в том, что богатые стали еще богаче и больше не стесняются афишировать свое богатство. Уиншоу в романе «Какое надувательство!» все-таки стеснялись обнажать свои грязные делишки и носили маску демократических граждан; в «Номере 11» образ жизни Ганнов – сафари в Африке, выходные в Швейцарии, благотворительный бал в Нью-Йорке – подразумевает, что они считают себя принадлежащими к какому-то иному миру для избранных.

Богатые научились в прямом смысле исчезать из виду. В элитном квартале Лондона, где работает Рэйчел, её поражает тишина и отсутствие жителей, словно «страшная чума обрушилась на Лондон и людям пришлось покинуть город» (289). Обсуждая со своим другом его диссертацию по роману Г. Уэллса «Человек-невидимка», Рейчел подмечает: «Нельзя писать только о бедных, – сказала она. – Богатые тоже умеют превращаться в невидимок» (359). По ее мнению, богатые становятся невидимыми, «когда система теряет их из виду» (337), при этом состояние невидимости трактуется как метафора, применимая двояко: как к классу богатых, так и к классу бедных.

«Больному на всю голову» миру элиты в романе противостоит мир нормальных людей, и этих последних невидимок автор делает самыми привлекательными из персонажей. Это мир, где врачи не могут выписать пациенту спасительное лекарство из-за недофинансирования национальной

системы здравоохранения; где не только безработные, но работающие вынуждены прибегать к услугам продовольственных банков. Для простых людей наступила новая эпоха «бережливости», «an age of «austerity» (в англ. созвучно severity – «суровость»). Объяснение, почему используется именно это слово, дается в романе:

«Новое ключевое слово, «бережливость», вошло в обиход всего лишь годом ранее. И что оно означает? В 2008-м случился глобальный финансовый кризис, и некоторые из крупнейших международных банков оказались на грани краха. Из беды их выручили сбережениями простых вкладчиков, за что последние теперь и расплачиваются: социальные услуги минимизировали, пособия урезали. Но оно того стоило, потому что прежде мы жили не по средствам, и вообще «мы все в одной лодке» (116).

«Мы все в одной лодке» – цитата из обращения Джорджа Осборна, канцлера казначейства, к собранию Консервативной партии 6 октября 2009 г. – встречается в тексте не раз. Она фигурирует в качестве эпиграфа к одной из глав, неоднократно повторяется разными персонажами. Осборн призвал граждан к жесткой экономии и говорил о том, что для общего блага пожертвовать должен каждый, однако на деле выходило, что жертвы требовались не от всех, были и исключения. Цитата Осборна стала крылатой и широко обсуждалась общественностью и СМИ.

Контраст между возможностями богатых и бедных интересно обыгрывается на примере выражения «doing fine» («все в порядке», «дела идут прекрасно», в русском переводе – «вся в делах, замотана», 354). Благодаря сходному звучанию слов «fine» и «time», выражение приобретает вид «doing time» («отбывает заключение», в русском переводе «мотает срок», 354). Речь идет о подруге Рэйчел Элисон, которая попала в тюрьму из-за того, что она – живое воплощение всего, что ненавидят консерваторы. Элисон – дитя смешанного брака, ее мать белая, отец – негр; в детстве ей ампутировали ногу и она пользуется протезом; она живет с подругой; картины Элисон плохо продаются, поэтому она получает социальное пособие. «Черная? Да. Лесбиянка? Да. Инвалид? Да. На пособиях? Да» (378).

Дочь Хилари Уиншоу из романа «Какое надувательство!», такая же реакционная журналистка, до встречи с Элисон полагала, что это набор качеств выдуманного пугала консерваторов. С тем большей радостью она пишет очерк об Элисон, после чего та и попадает в тюрьму за то, что не сообщила социальным органам о доходе от продажи картины. В результате у Элисон «дела не идут хорошо» и она «мотает срок», в то время как злобная журналистка получила продвижение по службе и все у нее идет прекрасно, вплоть до самого ее исчезновения.

Особенно интересно в романе обыгрывается вопрос условности и проницаемости границ. Многие персонажи, подобно Орфею, пересекают границы между двумя мирами, однако остаются верными своей исконной сущности. Мать Элисон Вэл попыталась пересечь границу и перейти из мира обычных людей в мир знаменитостей. Вэл была талантливой певицей, когда-то выигравшей в певческом телеконкурсе, «ныне же стареющая мать-одиночка» (127), к тому же еще и застенчива. Попытка Вэл начать все заново и испытать «ни с чем не сравнимое ощущение, когда тебя снова узнают и ты больше не чувствуешь себя невидимкой» (123) оказалась неудачной. Отправившись на тропический остров в качестве участницы реалити-шоу со знаменитостями, Вэл столкнулась с тем, что её попросту не принимают ни коллеги по шоу-бизнесу, ни зрительская аудитория.

Во внутреннем устройстве мира звезд, который штурмует Вэл на острове, также существует социальное разделение на классы и подгруппы: любой новичок зачисляется либо в категорию «*бывших звезд*» («*has-beens*»), либо «*будущих*» («*wannabes*») (127). Такие, как Даниэль, «гламурная модель, переквалифицировавшаяся в певицу», (264), пользуются любовью публики, которая за внешность прощает откровенную глупость. Для Вэл же была придумана абсолютно новая категория, куда входила она одна – «*никем и никогда не бывших*» (127) («*never-was-in-the-first-place*»). Ее красивый голос, ее замечательные песни никого не интересуют. Вэл уже в силу своего ума и порядочности была на острове явным аутсайдером, к тому же она становится

жертвой монтажа, когда каждое ее слово, произнесенное с самыми добрыми намерениями, получает на экране негативный смысл.

На примере Вэл в романе раскрывается поразительный контраст между реальной жизнью и реальностью, представленной в СМИ. Вэл на экране телевизора родная дочь воспринимает как чужую, незнакомую женщину: «Она видела Вэл такой, какой ее видели камеры и люди, монтирующие передачу, и эти ракурсы, на взгляд Элисон, не знали пощады. Их не пропустили через фильтр любви» (131). Добродушная, тактичная и участливая Вэл предстала в шоу грубой, эгоистичной и жестокой, что вкупе с ее возрастом и карьерными проблемами усилило общественную неприязнь. Её достоинства экран превратил в недостатки, в соцсетях появляются оскорбительные комментарии относительно ее возраста, внешнего вида, семейного статуса. Вэл превращается в объект ненависти и травли, ей начинают угрожать расправой. Такой она и остается в памяти зрителей шоу, и навечно – в электронном хранилище Интернета.

Интернет, СМИ и современная культура в целом в романе играют особую роль. Они выступают аналогом юнговского коллективного бессознательного, со своими архетипами-симулякрами, влияющими на массовое сознание больше, чем какие-либо поведенческие нормы и стандарты, сформировавшиеся в человеческом обществе за всю историю его существования. Это мир, в котором просмотренный когда-то кинофильм определяет поведение героя в похожей ситуации (реальный «Психо» Хичкока, вымышленный «Хрустальный сад»), в котором прочитанная книга может являться мотивом преступления (книга Майкла Оуэна «Наследие Уиншоу»), а единственное слово стать решающей уликой против преступника (слово «quintessentially» – «по существу»). Это мир, где, по мнению амбициозного констебля Пилбима, «любое преступление необходимо рассматривать в социальном, политическом и культурном контекстах» (227), поскольку «культурология и моральная философия зачастую указывают путь к разгадке с большей точностью, нежели отпечатки

пальцев на оконной раме или следы, оставленные на садовой тропинке» (249). В этом мире стерты грани между черным и белым, моральным и аморальным, здравомыслием и безумием, реальностью и вымыслом.

Самым «невидимым» классом в романе, стоящем на низшей ступени британской общественной иерархии, являются иммигранты, нелегальные (китаец Лю) и легальные (семейная пара с Маршалловых островов Фаустина и Жюль, кухарка и садовник Ганнов). С точки зрения консерваторов, все мигранты – «нежелательные лица», *undesirables*, они не готовы признать, насколько сами они зависят от услуг тех, кого честные англичане называют «новыми рабами».

Ключевым образом в романе является образ иммигрантки Ливии. Она предстает перед читателем «улыбчивой и немногословной румынкой, выгуливающей собак» (316), каждый день приходит из Южного Лондона в Челси, где живут ее клиенты, в том числе Ганны, и так происходит ее знакомство с Рэйчел. Кажется, она, по образованию музыкантша, любит свою работу, и ее ценят за «здравомыслие, ее добрый нрав, ощущение покоя, неизменно исходящее от нее, ненавязчивую участливость и ее мелодичный, похожий на звучание виолончели, голос» (384). В портрете Ливии присутствует одна любопытная деталь: «глаза у нее были необычного янтарного цвета» (385). Поработав в домах богачей, Ливия признается, что испытывает «уважение, хотя и невольное, к людям, которые много лучше меня понимают, как приобретать и приумножать свое состояние. Но чаще мне вспоминается один знаменитый румын, что высасывал кровь из своих жертв, и мне кажется, что деньги исподтишка высасывают жизнь из этого великого города» (290). Готическая двойственность натуры Ливии практически не прослеживается вплоть до конца романа, лишь единственный раз при встрече с ней Рэйчел «почудилось нечто иное, нечто двусмысленное, непонятное и настораживающее» (386). Только на последних страницах романа открывается, что все исчезнувшие высокопоставленные негодяи – всех в последний раз видели в Челси, в тех кварталах, где жили работодатели

Ливии – стали жертвами ее мести, но не Ливии-человека, а Ливии – монстра-паука, «мстительного чудища с янтарными глазами» (428), которое появляется по ночам из котлована на участке Ганнов, где паук обитает на 11 этаже подземелья. Подобно своему далекому предку Дракуле, Ливия способна перевоплощаться и мстить. Вот что она пишет в финале романа: «Моя месть принимает различные формы. Мое тело принимает различные формы. В моей стране, хочу добавить, бытует поговорка: *Dură faptă și răsplată*. Что означает «Мера за меру, зуб за зуб». Если вам понятна поговорка, вы поймете и мою натуру. Я не милосердна. Я не справедлива. Меня нельзя укротить. Я нападаю на кого хочу и на что хочу. Я не гневаюсь. Я и есть гнев. Возможно, вы испытываете жалость к моим жертвам. Это ваш выбор. Вам решать, кому сопереживать – им или мне. В конце концов, убеждена я, мы все свободны в своем выборе» (429).

Единственный возможный выход из описываемых в романе противоречий и проблем автор находит в фантастическом образе готического монстра, который всегда есть нарушение законов природы и потому вселяет своей инаковостью ужас. Монстр – живое противоречие, это визуальное воплощение абсурда, ужаса, который всегда существует в массовом сознании и на уровне подсознательного. Монстрами предстают все члены семейства Уиншоу, запечатленные на картине Фиби в виде готического чудовища:

«Почти на самой вершине огромной неприступной гряды, обращенный окнами на мрачный и безжизненный водный простор, угрюмо высился особняк, и был он чернее черного. На картине он занимал очень мало места, однако задавал ей тон: безумное нагромождение готических, неоготических и псевдоготических башен более всего походило на гигантские когтистые пальцы, нацеленные на тучи в полной уверенности, что им удастся содрать с небес эту бестелесность вопреки ее парообразной сущности. В правом нижнем углу стояла надпись: «Башни Уиншоу». Чуть ниже – инициалы «Ф. Б.» и дата «1991» (73).

Чудовищный образ монстра-паука исподволь готовится с самого начала романа. Этим словом маленькая Рэйчел называет Фиби при первой встрече, до того, как они станут друзьями. Подчеркивается, что многие

персонажи романа страдают арахнофобией. Страшный паук изображен на игральной карте из китайской колоды, которую девочки находят в лесу и с которой связаны их самые мрачные подозрения относительно Фиби. Автор упоминает в тексте как значимые для рассказчицы английский художественный фильм «What a whopper!» («Какая подстава!», 1961), поэму Эдвина Моргана «The The Loch Ness Monster's Song» («Песнь Лохнесского чудовища», 1973), работы испанского художника направления «арт-брют» Жозепа Баке (1895-1967) – во всех них фигурируют монстры.

С одной стороны, алчная семейка Уиншоу со всеми их современными последователями названа в романе «когтистым монстром». С другой стороны, тот же образ используют и правые, называющие правящий леволиберальный истеблишмент «аморфным злокозненным чудовищем... со скользкими, верткими щупальцами» (239). Сюда относятся, с точки зрения правых,

«сомнительные организации, вскормленные молоком грантов; всякие движения за права человека; службы юридической помощи; различные НКО; некоторые ответвления англиканской церкви и судебной власти, а также парящая над всем этим, самая мускулистая, вероломная и пагубная институция королевства – Британская телерадиовещательная корпорация (в просторечии Би-би-си), чья миссия заключается в том, чтобы скармливать гражданам по ложке в день токсичную леволиберальную пропаганду за счет честных налогоплательщиков» (239-240).

Коу практически полностью приводит здесь политическую повестку правых демагогов, на протяжении всего романа разоблачая ее носителей как людей недалеких, чрезмерно амбициозных, не уверенных в себе и потому мстительных и мелких. И самое печальное, что правящая партия лейбористов впитала в себя наследие Тэтчер – на Даунинг-Стрит, 11, в министерстве финансов, все сатирически выведенные в романе богачи находят радушный прием. У автора нет иллюзий относительно возможности восстановления общественной справедливости сверху – орудием справедливости в романе становится появляющееся по ночам из недр Лондона фантастическое

чудовище. Оно же сеет страх в простых людях, и соприкоснувшись с гигантским пауком Рэйчел впадает в нервное расстройство.

Таким образом, хроники безумия, которые обещает подзаголовок к роману, автор представляет в оболочке постмодернистской игры с внетекстовой реальностью, с метатекстом собственного творчества, как игру с разными точками зрения на важнейшие социальные проблемы современной Британии. Роман «Номер 11» не предлагает категоричного и однозначного ответа на вопрос, что или кто на самом деле является монстром, но есть слово, которое поможет читателю найти на него ответ. Это слово «выбор», то, что каждый, кто находится на границе между двумя мирами, должен сделать для себя. Это слово «выбор», которое вкупе со словами «свобода» и «конкуренция» стало лозунгом всей политики консерваторов, начиная с эпохи Маргарет Тэтчер. Лозунг «СВОБОДА, КОНКУРЕНЦИЯ, ВЫБОР» (170) стал тем, за что так ратовал бывший лейборист Генри Уиншоу и тем, что так ненавидит знаток современной культуры Роджер. Слово «выбор», произнесенное убийцей Ливией, завершает повествование романа «Номер 11», оставляя читателя размышлять над смыслом последних его строк: «В конце концов, убеждена я, мы все свободны в своем выборе» (429).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование приводит к следующим выводам.

В сравнении с общеупотребительными в нашем литературоведении терминами «политический», «социальный», «протестный» роман, позаимствованные из англоязычной критики термины «роман о состоянии Англии», «роман о состоянии нации» имеют то преимущество, что позволяют более исторично и детально раскрыть национальную специфику английского романа и английского национального сознания.

Появление в английском романе XIX в. жанровой разновидности «роман о состоянии Англии» может быть понято как ответ на потребность в осмыслении скачка в уровне демократизации Англии после завершения индустриальной революции. Роман о состоянии Англии стал первым открыто политическим романом. По сравнению с традиционным английским социально-психологическим романом, в нем резко возрос удельный вес и степень детализации социальной проблематики. Роману о состоянии Англии свойственны панорамность в изображении общественных проблем, особое внимание к жизни и быту угнетенных, стремление сгладить пропасть между классами богатых и бедных, обсуждение путей дальнейшего прогресса страны, общая гуманистическая направленность. После заката романа о состоянии Англии в 1860-х гг. социально-политическая проблематика в английском романе перестала быть определяющей, вернулась на свое нормальное место.

В эпоху постмодерна последствия глобализации в Англии принимают формы социально-политических потрясений столь же значительного масштаба, как после завершения индустриальной революции. Аналогично жанровая разновидность романа с социально-политической доминантой переживает второе рождение, теперь уже в виде романа о состоянии нации. Материалы критической дискуссии о романе о нации свидетельствуют о высокой продуктивности этой жанровой разновидности на современном

этапе. Для романа о нации актуальными остаются вопросы классового расслоения, внимание к константам и переменам повседневной жизни. Новыми аспектами в проблематике становятся неверие в возможность социально-политического прогресса, смещение внимания в сторону властной элиты, изображение мультикультурализма современного английского общества и роста правого национализма как реакции на него, прямое введение документальных материалов из сфер политики, бизнеса и современных технологий, специальное внимание к роли медиа. Кроме того, роман о нации отличается от романа о состоянии Англии усложненностью и разнообразием художественных форм, и свойственными современной литературе вообще повышенной саморефлексивностью и интертекстуальностью.

Джонатан Коу вырос в семье среднего класса. По мере пробуждения политического самосознания он все дальше отходил от ценностей своего класса и с 1980-х гг. занимает социал-демократическую позицию, самую левую в нынешнем политическом спектре Соединенного Королевства. Он имеет на своем счету несколько произведений, в которых с большей или меньшей полнотой воплотились черты современного романа о нации. В качестве наиболее критически признанных и репрезентативных проанализированы две дилогии Коу, первую из которых следует признать постмодернистской по проблематике, но достаточно реалистичной по форме.

«Клуб ракалий» и «Круг замкнулся» представляют историю Бенжамена Троттера и группы его школьных друзей в целом на протяжении 30 лет. Она излагается хронологично, без резких временных перебивов, действие в обеих частях дилогии четко локализовано; в первом романе фоном для взросления героев является проблематика классовых битв, забастовок, профсоюзного движения, противостояния лейбористов и тори в 1970 гг. Второй роман показывает деградацию «старого лейборизма» и его сращение в эпоху «нового лейборизма» Э. Блэра с идеологией тэтчеризма, рост в Англии расизма и национализма. Традиция романа о состоянии

Англии сказывается не просто в обновленной социально-политической проблематике, но в критическом отношении к сфере политики в целом, во внимании к внешней оболочке повседневности, в гуманистических ценностях главных героев. Даже иные политики в диалогии способны испытывать угрызения совести, а простые люди в сложных ситуациях неизменно выбирают традиционные нравственные ценности. Соответственно при всей серьезности содержания в диалогии преобладает тон мягкой комедии нравов, который выражает идею единения людей, надежду на преодоление противоречий.

Первая диалогия, однако, далека от простого жизнеподобия реалистического повествования. Автор искусно выстраивает сюжетные линии и композицию по принципу круга, второй роман является необходимым дополнением к первому, и поскольку признанная автором цель – чтением второго романа перевернуть представление о первом романе, диалогия обнаруживает свойственную постмодернизму игру с читателем.

Вторая диалогия, романы «Какое надувательство!» и «Номер 11», еще дальше отходит от исторически предшествующей модели романа о состоянии Англии и становится полноценным постмодернистским полотном в жанре романа о состоянии нации. С точки зрения социально-политической проблематики, диалогия воплощает резко отрицательное, сатирическое отношение автора к тэтчеризму и его наследию; равно негативно изображаются тэтчеровское «процветание» и эпоха «бережливости» Д. Кэмерона. Все герои диалогии – травмированные, потерянные люди, ищущие и не находящие выхода из состояния одиночества, отчуждения, испытывающие трудности в коммуникации. Эту диалогию отличает умение автора выхватить из потока истории выразительную, говорящую деталь, дающую представление об эпохе, броская, заостренная постановка проблем цинизма правящей элиты и утраты идентичности простыми людьми, распада социальной ткани, лживости СМИ. Вторая диалогия Коу рисует Англию, утратившую целостность как общество, как нация, изображает смерть

единого политического организма, представляет конфликтные дискурсы, дает «хроники безумия». Автор характеризует современную английскую действительность как гротескную и прибегает в обоих романах к гротеску как ведущему художественному приему.

Игра с читателем здесь разворачивается на всех уровнях и носит намного более причудливый, изобретательный характер, чем в первой дилогии. Автор использует фантастику, клише литературных (готика, детектив) и кинематографических (фильмы ужасов, английская комедия 1950-60-х гг.) жанров массовой культуры, реминисценции из популярных телешоу не просто затем, чтобы повысить развлекательность произведений. Опора на популярную культуру парадоксальным образом не упрощает ни структуру, ни смысл произведений, а только увеличивает читательскую свободу интерпретации. В результате создается художественный мир, лежащий на границе между сном и явью, между действительностью и воображением, мир, заставляющий не только повышенно-внимательно следить за мотивировками описываемых событий, но ставящий читателя перед вопросами, выходящими за рамки проблематики романа о нации. Это проблемы автора и интерпретации, границ познания, человеческих способов осмысления реальности.

Вторая дилогия Коу в этом смысле особенно интересна как еще более определенный, чем в первой дилогии, пример постмодернистского ответа на вопрос о способности литературы отражать реальную действительность. В первой дилогии эта способность оказывается под вопросом: второй роман представляет события первого в новом для читателя свете; все, что казалось определенными фактами, получает новое объяснение. Во второй дилогии скепсис автора по отношению к возможности запечатлеть действительность как таковую только возрастает: в современном романе о нации по сравнению с классическим прототипом идет резкое сокращение прямой описательности, степени определенности авторской позиции, повороты сюжета заставляют самих персонажей ставить под сомнение реальность произошедшего с ними.

Романы второй дилогии тем самым иллюстрируют конфликт, лежащий в сердце современного романа о нации – конфликт между потребностью запечатлеть в слове текущее состояние общества и непостижимостью, зыбкостью, фрагментированностью постмодернистского видения не только общества, но мира в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

ТЕКСТЫ

1. Coe J. What a Carve-Up! L. : Penguin, 2014. – 512 p.
2. Coe J. The Rotters' Club. L. : Penguin, 2008. – 434 p.
3. Coe J. The Closed Circle. L. : Penguin, 2008. – 386 p.
4. Coe J. Number 11. N.Y. : Alfred A. Knopf, 2017. – 353 p.
5. Коу Дж. Случайная женщина. М. : Фантом Пресс, 2003. – 256 с.
6. Коу Дж. Какое надувательство! / Пер. с англ. М. Немцова. М. : Фантом Пресс, 2003. – 640 с.
7. Коу Дж. Дом сна. М. : Фантом Пресс, 2003. – 416 с.
8. Коу Дж. Клуб ракалий / Пер. с англ. С. Ильина. М. : Фантом Пресс, 2008. – 640 с.
9. Коу Дж. Круг замкнулся / Пер. с англ. Е. Полецкой. М. : Фантом Пресс, 2009. – 640 с.
10. Коу Дж. Невероятная частная жизнь Максвелла Сима. М. : Фантом-Пресс, 2012. – 512 с.
11. Коу Дж. Номер 11 : Безумие, заметки наблюдателя / Пер. с англ. Е. Полецкой. М. : Фантом Пресс, 2016. – 448 с.
12. Carlyle T. Chartism. E-book. [Электр. ресурс]. URL:
https://archive.org/details/chartism00carl_0 Дата обращения 04.02.2019
13. Disraeli B. Sybil, or Two Nations. [Electronic resource]. URL:
<https://archive.org/details/dli.bengal.10689.8731/page/n3> Дата обращения 04.02.2019
14. Lanchester J. Capital. L. : Faber and Faber, 2013. – 577 p.
15. Masterman C.F.G. The Condition of England. L. : Methuen & Co, 1909. [Electronic resource]. URL:
<https://archive.org/details/conditionofengla00mastiala> Дата обращения 04.02.2019

16. Trollope A. The Way We Live Now. E-book. 2002. [Electronic resource]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/5231/5231-h/5231-h.htm> Дата обращения 04.02.2019
17. Trollope A. The Warden : The Chronicles of Barsetshire / Ed. by N. Shrimpton. Oxford : Oxford University Press, 2014. – 137 p.
18. Бронте Ш. Шерли. [Электр. ресурс]. URL: <http://librebook.me/shirley> Дата обращения 04.02.2019
19. Во И. Мерзкая плоть. Возвращение в Брайдсхед. Незабвенная. Рассказы / Сост.: Г. Анджапаридзе. М. : Прогресс, 1974. – 652 с.
20. Гаскелл Э. Мэри Бартон / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой. М., 1963. [Электр. ресурс]. URL: http://librebook.me/mary_barton/vol1/3 Дата обращения 04.02.2019
21. Элиот Д. Феликс Гольт, радикал. СПб : Типография Ю.А. Бокрама, 1867. Электронный ресурс URL: http://az.lib.ru/e/eliot_d/text_1866_felix_holt_the_radical_bokram-oldorfo.shtml Дата обращения 04.02.2019
22. Дизраэли Б. Сибилла, или Две нации. М. : Ладомир, Наука, 2015. [Электр. ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/360391> Дата обращения 04.02.2019
23. Диккенс Ч. Собрание сочинений : В 10 т. М. : Худож. лит., 1982–1987.
24. Сервантес С.М. Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанчский. Ч. 2 / Пер. с исп. Н. Любимова, М. Л. Лозинского. М. : ГИХЛ, 1959. – 630 с.
25. Эмис М. Деньги. М. : Махаон, 2002. – 544 с.

СТАТЬИ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ ДЖ. КОУ

26. Coe J. Marginal Notes, Doubtful Statements : Non-fiction, 1990–2013. Kindle Edition. Penguin, 2013. – 315 p.
27. Coe J. Detective work // The Guardian. 2005. 30 April. [Electronic resource]. URL:

- <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/30/jonathancoe.arthurconandoyl>
е Дата обращения 15.12.2018
28. Coe J. Nothing but truth // The Guardian. 2005. 17 June. [Electronic resource]. URL:
<https://www.theguardian.com/books/2005/jun/17/biography.samueljohnsonprize2005> Дата обращения 15.12.2018
29. Coe J. 1980s // The Guardian. 2007. 26 May. [Electronic resource]. URL:
<https://www.theguardian.com/theguardian/2007/may/26/weekend7.weekend4>
Дата обращения 04.02.2019
30. Coe J. My literary love affair. The Guardian. 2007. 6 October. [Electronic resource]. URL:
<https://www.theguardian.com/books/2007/oct/06/fiction.jonathancoe> Дата обращения 15.12.2018
31. Coe J. Deadly legacy // The Guardian. 2007. 18 August. [Electronic resource]. URL:
<https://www.theguardian.com/society/2007/aug/18/voluntarysector> Дата обращения 15.12.2018
32. Coe J. Moon tunes // The Guardian. 2008. 12 July. [Electronic resource]. URL:
<https://www.theguardian.com/books/2008/jul/12/saturdayreviewsfeatres.guardianreview27> Дата обращения 15.12.2018
33. Coe J. Author, author: aiming at a beast called «Thatcherism» // The Guardian. 2009. 11 April. [Electronic resource]. URL:
<https://www.theguardian.com/books/2009/apr/11/jonathancoe-fiction> Дата обращения 04.02.2019
34. Coe J. Good book, great film // The Guardian. 2011. 1 April. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/01/book-adaptations-film-jonathan-coe> Дата обращения 15.12.2018
35. Coe J. What a Carve-Up! by Jonathan Coe // The Guardian. 2011. 16 April. [Electronic resource] URL:

- <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/16/jonathan-coe-carve-book-club> Дата обращения 04.02.2019
36. Coe J. Why are we obsessed with the state-of-the-nation novel? // *New Statesman*. 2012. 12 July. [Electronic resource]. URL: <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/07/why-are-we-obsessed-state-nation-novel> Дата обращения 04.02.2019
37. Coe J. My favourite Hitchcock film : *The Lady Vanishes* by Jonathan Coe // *The Guardian*. 2012. 17 June. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/film/2012/jun/17/favourite-hitchcock-film-lady-vanishes-jonathan-coe> Дата обращения 15.12.2018
38. Coe J. What's so funny about comic novels? // *Guardian*. 2013. 7 September. [Electronic resource]. URL: <http://www.theguardian.com/books/2013/sep/07/comic-novels> Дата обращения 04.02.2019
39. Coe J. Perhaps Margaret Thatcher's death will bring us clarity // *The Guardian*. 2013. 12 April. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/apr/12/margaret-thatcher-death-jonathan-coe> Дата обращения 15.12.2018
40. Coe J. Sinking Giggling into the Sea // *London Review of Books*. 2013. Vol. 35, №. 14. 14–18 July. – P. 30–31. [Electronic resource]. URL: <https://www.lrb.co.uk/v35/n14/jonathan-coe/sinking-giggling-into-the-sea> Дата обращения 15.12.2018
41. Coe J. Enid Blyton? She gave me my sense of social justice...// *The Guardian*. 2015. 17 August. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/17/enid-blyton-my-sense-social-justice> Дата обращения 04.02.2019
42. Coe J. Whodunit and whowroteit : the strange case of *The Face on the Cutting-Room Floor* // *The Guardian*. 2016. 2 September. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/02/whodunnit-and->

whowroteit-the-strange-case-of-the-face-on-the-cutting-room-floor Дата обращения 15.12.2018

43. Coe J. Is Donald Trump “Mr. Brexit”? // The New York Times. 2017. January 27. [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/2017/01/27/opinion/sunday/is-donald-trump-mr-brexit.html> Дата обращения 15.12.2018
44. Coe J. Will satire save us in the age of Trump? // The Guardian. 2017. 6 January. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/06/jonathan-coe-will-satire-save-us-in-the-age-of-donald-trump> Дата обращения 15.12.2018
45. Coe J. The Closed Circle. [Electronic resource]. URL: <http://www.jonathancoewriter.com/books/closedCircle.html> Дата обращения 11.12.2018
46. Coe J. Blog. [Electronic resource]. URL: <https://twitter.com/jonathancoe/status/1044655495687131137> Дата обращения 11.12.2018

ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЖ. КОУ

47. Bradshaw P. Boys will be boys // The Guardian. 2001. 24 February. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2001/feb/24/fiction.jonathancoe> Дата обращения: 04.02.2019
48. Brown C. Coe set out to pen a state of the nation novel... and ended up writing a Guardian editorial // The Daily Mail. 2018. 27 October. [Electronic resource]. URL: <https://www.dailymail.co.uk/home/event/article-6316659/CRAIG-BROWN-Jonathan-Coes-Middle-England-obvious-satire.html> Дата обращения: 04.02.2019
49. Chadderton H. Jonathan Coe – and why the French love a satirical swipe at Britain // The Conversation. 2015. 10 November. [Electronic resource]. URL:

- <https://theconversation.com/jonathan-coe-and-why-the-french-love-a-satirical-swipe-at-britain-46055> Дата обращения: 04.02.2019
50. Chauvin S. Le mystère du vase fêlé. Jonathan Coe, Martin Amis: retours sur un lieu clos // La Licorne 44. Formes policières du roman contemporain. 1998. – P. 143–148.
51. Clark A. *Number 11* by Jonathan Coe review – a sequel to *What a Carve Up!* // The Guardian. 2015. 11 November. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/nov/11/number-11-jonathan-coe-review-what-a-carve-up> Дата обращения: 04.02.2019
52. Clark A. *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* by Jonathan Coe // The Guardian. 2010. 22 May. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/may/22/terrible-privacy-maxwell-sim-coe> Дата обращения: 04.02.2019
53. Complete review : *The Rotters' Club* by Jonathan Coe. [Electronic resource]. URL: <http://www.complete-review.com/reviews/coej/rotters.htm> Дата обращения: 04.02.2019
54. Di Bernardo F. Politics, History and Personal Tragedies: The novels of Jonathan Coe in the British historical, political and literary context from the seventies to recent years. PhD dissertation. University of Sussex, 2014. [Electronic resource]. URL: http://sro.sussex.ac.uk/50746/1/Di_Bernardo%2C_Francesco.pdf Дата обращения: 04.02.2019
55. Dumitrascu D. Power in Politics and Academia in Jonathan Coe's Novels. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholar Publishing, 2017. – 366 p.
56. Eagleton T. Theydunnit // London Review of Books, 1994. Vol. 16, № 8, 28 April.
57. Ferguson E. And the band plays on // The Guardian. 2009. 24 May. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/may/24/jonathan-coe-say-hi-rivers-mountains> Дата обращения: 04.02.2019

58. Finch J. *Comic Novel, City Novel* : David Lodge and Jonathan Coe Reinterpreted by Birmingham // *Literary Second Cities* / Ed. by J. Finch, L. Ameel, M. Salmela. Cham : Palgrave Macmillan, 2017. – P. 45–66.
59. Guignery V. *Transfiguration des genres littéraires dans la littérature britannique contemporaine* // *Les Littératures de genre. Typologie, codes et nouvelles structures* / Ed. by M. Chassagnol, G. Laprevotte. Nanterre : Université Paris, 2002. – P. 35–66.
60. Guignery V. «Colonel Mustard, in the billiard room, with the revolver»: Jonathan Coe's *What a Carve Up!* as a postmodern whodunit // *Études anglaises*. 2011. Vol. 64, № 4. – P. 427–438.
61. Guignery V. *The Way We Live Now: Jonathan Coe's Re-evaluation of Political Satire* // *Études anglaises*. 2015. Vol. 68, № 2.– P. 156–169.
62. Guignery V. *Jonathan Coe*. L.- N. Y.: Palgrave Macmillan, 2016. – 192 p.
63. Guignery V. *Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation* // *Études britanniques contemporaines*. 2016. № 51. [Electronic resource]. URL: <https://journals.openedition.org/ebc/3371> Дата обращения: 04.02.2019
64. Guignery V. *An Interview with Jonathan Coe – Looking Backwards and Forwards* // *Études britanniques contemporaines*. 2018. № 54. [Electronic resource]. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/4396> Дата обращения: 04.02.2019
65. *Jonathan Coe: Contemporary British Satire* / Ed. by Philip Tew. L. : Bloomsbury Academic, 2018. – 232 p.
66. Kellaway K. Jonathan Coe: «Britain has sleepwalked into a crisis» // *The Guardian*. 2013. 1 September. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/theobserver/2013/sep/01/jonathan-coe-expo-58-interview> Дата обращения: 04.02.2019
67. Kinson S. *Jonathan Coe* // *The Guardian*. 2008. 9 July. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2008/jul/09/whyiwrite.culture> Дата обращения: 04.02.2019

68. Laity P. A life in writing : Jonathan Coe // The Guardian. 2010. 29 May. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2010/may/29/life-writing-jonathan-coe>
Дата обращения: 04.02.2019
69. Lawson M. Modern Britain // The Guardian. 2009. 21 January. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2009/jan/21/1000-novels-martin-amis-jonathan-coe-alan-hollingshurst> Дата обращения: 04.02.2019
70. Lehmann C. Neoliberalism, Cranked up to 11 // In These Times. 2017. 27 January. [Electronic resource]. URL : <http://inthesetimes.com/article/19805/neoliberalism-cranked-up-to-11> Дата обращения: 15.07.2017
71. Mellet L. Jonathan Coe : Les politiques de l'intime. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015. – 318 p.
72. Moseley M. Understanding Jonathan Coe. Columbia: South Carolina University Press, 2016. – 244 p.
73. Mullan J. *What a Carve Up!* By Jonathan Coe: Week one: mysteries // The Guardian. 2011. 2 April. . [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/02/jonathan-coe-carve-up-book-club> Дата обращения: 04.02.2019
74. Mullan J. *What a Carve Up!* By Jonathan Coe: Week two : coincidences // The Guardian. 2011. 9 April. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/09/jonathan-coe-carve-book-club> Дата обращения: 04.02.2019
75. Mullan J. *What a Carve Up!* By Jonathan Coe: Week four : readers' responses // The Guardian. 2011. 23 April. [Electronic resource]. URL : <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/23/book-club-what-a-carve-up-week-four> Дата обращения: 04.02.2019
76. Mullan J. Funny business // The Guardian. 2005. 12 March. [Electronic resource]. URL :

- <https://www.theguardian.com/books/2005/mar/12/fiction.jonathancoe> Дата обращения: 04.02.2019
77. Mullan J. The story within // The Guardian. 2005. 26 February. [Electronic resource]. URL :
<https://www.theguardian.com/books/2005/feb/26/fiction.jonathancoe> Дата обращения: 04.02.2019
78. Patterson C. Jonathan Coe : The way we live now // The Independent. 2004. 3 September. [Electronic resource]. URL :
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/jonathan-coe-the-way-we-live-now-546994.html> Дата обращения: 04.02.2019
79. Paxman J. *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* by Jonathan Coe // The Guardian. 2010. 9 May. [Electronic resource]. URL :
<https://www.theguardian.com/books/2010/may/09/privacy-maxwell-sim-jonathan-coe> Дата обращения: 04.02.2019
80. Trimm R. Carving up value: The tragicomic Thatcher years in Jonathan Coe // Thatcher and after : Margaret Thatcher and her Afterlife in Contemporary Culture / Ed. by L. Hadley, E. Ho. Basingstoke; N. Y. : Palgrave Macmillan, 2010. – P. 158–179.
81. Sheehan J. Looping, Twisting «*Number 11*» May be The Perfect Book For Our Time // NPR. 2017. 28 January. [Electronic resource]. URL :
<https://www.npr.org/2017/01/28/510816961/looping-twisting-number-11-may-be-the-perfect-book-for-our-time> Дата обращения: 04.02.2019
82. Taylor C. A Conversation with Jonathan Coe // The Guardian. 2002. 12 March. [Electronic resource]. URL :
https://www.salon.com/2002/03/12/jonathan_coe_2/ Дата обращения: 04.02.2019
83. Thurschwell P. Genre, Repetition and History in Jonathan Coe // British Fiction Today / Ed. by Tew P., Mengham R. L.; N. Y.: Continuum, 2006. – P. 28–39.

84. What A Carve Up! by Jonathan Coe : a commentary with annotations / Ed. by K. Hewitt; Perm State University. Perm: Publ. PSU, 2006.
85. Данилкин Л. Бурный роман : интервью с писателем Дж. Коу // Афиша. 22 октября – 4 ноября 2007. [Электр. ресурс]. URL: http://www.club366.ru/articles/danilkin_kou.shtml Дата обращения: 04.02.2019
86. Иванова Н. Писатель Джонатан Коу: «В Москве не курю из-за смога» : интервью с писателем Дж. Коу // TimeOut. 16 февраля 2009. [Электр. ресурс]. URL: <http://www.timeout.ru/journal/feature/3694/> Дата обращения: 04.02.2019
87. Кабанова И.В., Сорокин П.И. Тэтчеризм как объект сатиры в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Феноменология власти в сатире. Саратов, 2008. – С. 215–227.
88. Книги, которые читают все. [Электр. ресурс]. URL: <http://phantom-press.ru/catalog/archive/zebra/17/> Дата обращения: 04.02.2019
89. Коновалов С.М. Романы Джонатана Коу в контексте английской сатирической прозы . Автореф. дисс. канд. филол. наук. Минск, 2011. – 24 с.
90. Коновалов С.М. Сатирические образы в романе Джонатана Коу «Какое мошенничество!» // Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст : Материалы XIX междунар. науч. конф. Пушкинские чтения – 2014 / Под общ. ред. В.Н. Скворцова. СПб., 2014. – С. 143–152.
91. Копылова В. Джонатан Коу: «В Англии все писатели – маленькие Диккенсы» // Московский Комсомолец. 17.02.2009. №24986. [Электр. ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2009/02/17/226347-dzhonatan-kou-v-anglii-vse-pisатели-malenkie-dikkensyi.html> Дата обращения: 04.02.2019

92. Хохлова Е.В. Семейный код в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. – С. 269–274.
93. Шарова Н.А. Лингвистические особенности романа Джонатана Коу «What a Carve Up!» // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2006. № 2. – С. 17–21.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

94. A Concise Companion to Contemporary British Fiction / Ed. by F. English. Oxford; Malden : Blackwell Publishing, 2006. – 296 p.
95. Allen W. The Novel Today. L., 1955.
96. Amis M. The English aristocracy is pathetic : Interview with Le Nouvel Observateur. 19.04.2011. [Electronic resource]. URL: http://www.martinamisweb.com/interviews_files/Miler_ENG_trans.doc Дата обращения: 04.02.2019
97. Balkaya M.A. The Industrial Novels : Charlotte Brontë's *Shirley*, Charles Dickens' *Hard Times* and Elizabeth Gaskell's *North and South*. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing, 2015. – 110 p.
98. Begley J. Thatcherism and the Fiction of Liberal Dissent : The «State of the Nation» Novel in the 1980s. PhD dissertation. University of Leicester (United Kingdom), 2001. [Electronic resource]. URL: <http://hdl.handle.net/2381/30269> Дата обращения: 04.02.2019
99. Bentley N. Contemporary British Fiction. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. – 264 p.
100. Bentley N. Contemporary British Fiction : Readers' Guides to Essential Criticism. L. : Palgrave Macmillan, 2018. – 208 p.
101. Bhabha H. DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation // Nation and Narration / Ed. by H. Bhabha. L. : Routledge, 1990. – P. 291–322.

102. Bradford R. *The Novel Now : Contemporary British Fiction*. Malden, MA; Oxford : Blackwell, 2007. – 272 p.
103. Brannigan J. *A Literature of Farewell? : The Condition of England in Contemporary Literature // Interdisciplinary Literary Studies*. Vol. 2, № 1. (Fall 2000). – P. 87–100.
104. Brennan T. *The National Longing for Form : Post-Structuralism and The Culture of National Ide // Nation and Narration / Ed. by H. Bhabha*. L.: Routledge, 1990. – P. 44–70.
105. *British Fiction Today / Ed. by Ph. Tew, R. Mengham*. L.; N. Y. : Continuum, 2006. – 224 p.
106. Brooker J. Introduction : Listen to *Money Singing // Textual Practice*. 2012. Vol. 26. – P. 1–10.
107. Carroll N. *The Philosophy of Horror, Or Paradoxes of the Heart*. Boston : Routledge, 1990. – 260 p.
108. Childers J. W. Social class and the Victorian novel // *The Cambridge Companion to the Victorian Novel / Ed. by D. David*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – P. 77–96.
109. Clark A. Writers unite! The return of the protest novel // *The Guardian*. 2017. 11 March. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/11/fiction-as-political-protest-can-a-novel-change-the-world> Дата обращения 15.12.2018
110. Connor S. *The English Novel in History, 1950–1995*. L.; N.Y. : Routledge, 1996. – P. 44–82.
111. Daly N. *Modernism, Romance and the Fin de Siècle : Popular Fiction and British culture 1880–1914*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – 220 p.
112. Deleuze G. *The philosophy of Crime Novels // G. Deleuze. Desert Islands and Other texts 1953–1974*. Los Angeles; N. Y. : Semiotexte, 2004. – P. 81–85.

113. Diniejko A. The Condition of England Debate in English Fiction : From William Golding's *Caleb Williams* to Zadie Smith's *White Teeth*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2008. – 264 p.
114. Diniejko A. Thomas Carlyle and the Origin of the «Condition of England Question». [Electronic resource]. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/carlyle/diniejko1.html> Дата обращения: 04.02.2019
115. Diniejko A. Condition-of-England novels. [Electronic resource]. URL: <http://www.victorianweb.org/genre/diniejko.html> Дата обращения: 04.02.2019
116. Dix H. Postmodern Fiction and the Break-Up of Britain. L.; N. Y. : Continuum, 2010.
117. Dodd P. The Battle over Britain. [Electronic resource]. URL: <https://www.demos.co.uk/files/thebattleoverbritain.pdf> Дата обращения: 04.02.2019
118. Driscoll L. Evading Class in Contemporary British Literature. N. Y.; Basingstoke : Springer, 2009. – 243 p.
119. Eburne J. P. Surrealism and the Art of Crime. Ithaca; L. : Cornell University Press, 2008. – 324 p.
120. Evans E. J. The Forging of the Modern State : Early Industrial Britain, 1783–1870. Harlow, Essex: Longman; Pearson, 3d ed. 2001. – P. 266–296.
121. Finney B. English Fiction Since 1984 : Narrating a Nation. Palgrave Macmillan, 2006. – 233 p.
122. Fowler A. Kinds of Literature : An Introduction to the theory of genres and modes. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.– 357 p.
123. Gąsiorek A. Postwar British Fiction : Realism and After. L. : Edward Arnold, 1995. – 202 p.
124. Generic Instability and Identity in the Contemporary Novel / Ed. by M. Gonzalez, P.-H. Marie-Odile. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2010. – 244 p.

125. Greaney M. *Contemporary Fiction and the Uses of Theory : The Novel from Structuralism to Postmodernism*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006. – 183 p.
126. Guilhamet L. *Satire and the Transformation of Genre*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1987. – 200 p.
127. Gutleben C. *Serious Play : The Representation of the Thatcher Years in Malcolm Bradbury's *Cuts*, David Lodge's *Nice Work* and Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty**. [Electronic resource]. URL: <http://ebc.revues.org/2705>
128. Guy J.M. *The Victorian Social-Problem Novel : The Market, the Individual and Communal Life*. Basingstoke : Macmillan, 1996. – 238 p.
129. Head D. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 307 p.
130. Hewitt D. *English Fiction of the Early Modern Period : 1890–1940*. Oxfordshire, England; N. Y. : Routledge, 2013. – 288 p.
131. Holquist M. *Whodunit and other questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction // New Literary History*. 1971. Vol. 3. № 1. – P. 135–156.
132. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. N. Y.; L. : Routledge, 1988. – 268 p.
133. Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism*. N. Y.; L. : Routledge, 1989. – 195 p.
134. James L. *Social Problem Novels // L. James. The Victorian Novel*. Oxford; Malden, MA : Blackwell Publishing, 2006. – P. 217–219.
135. Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. L.- N. Y. : Verso, 1991. – 438 p.
136. Kenner H.A. *Sinking Island: The Modern English Writers*. L., 1988. – 290p.
137. Kiely R. *Beyond Egotism. The Fiction of J. Joyce, V. Woolf, and D.H. Lawrence*. Cambodge, Mass. : Harvard University Press, 1980. – 244p.

138. Kiliç M. Ö. *Maggie Gee : Writing the Condition-of-England Novel*. L. : Bloomsbury, 2013. – 192 p..
139. Leavis F.R. *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. N.Y., 1950. – P. 1–2. [Electronic resource] URL: https://archive.org/stream/greattradition031120mbp/greattradition031120mbp_djvu.txt Дата обращения: 04.02.2019
140. Leavis Q. D. *The Englishness of the English Novel // Q. D. Leavis. Collected Essays. Vol. 1 : The Englishness of the English Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 352 p.
141. Leckie B. *What is a Social Problem Novel? // Twenty-First Century Perspectives on Victorian Literature / Ed. by L.W. Mazzeno*. Plymouth : Rowman & Littlefield, 2014. – P. 87–110.
142. Leitch V.B. *Theory Matters*. N. Y.; L. : Routledge, 2003. – 195 p.
143. Levay M. *Criminal, Political, Surreal*. [Electronic resource]. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_1_56/ai_n55148225/?tag=man_tle_skin;content Дата обращения: 12.08.2012
144. Lodge D. *The Novelist on the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. L. : Routledge and Kegan Paul, 1971. – 297 p.
145. Lodge D. *Tono-Bungay and the Condition of England // D. Lodge. Language of Fiction : Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. L.; N. Y. : Routledge, 2002. – P. 227–258.
146. Marvick A. *British Society Since 1945*. Penguin, 1990. – 430 p.
147. *Modernism/ Postmodernism / Ed. by P. Brooker*. L. : Routledge, 1992. – 280 p.
148. O’Gorman F. *The Victorian Novel : A Guide to Criticism*. Oxford; Malden : John Wiley & Sons, 2008. – 368 p.
149. Patterson A. M. *Censorship and Interpretation : The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*. Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1984. – 292 p,

150. Piggott M. The state of the nation novel. [Electronic resource]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-state-of-the-nation-novel-1878751.html>
151. Postmodern Literary Theory. An Anthology / Ed. by N. Lucy. Oxford : Blackwell Publishers, 2000. – 454 p.
152. Preston A. The Way We Live Now? Follow the Money Trail Back to Anthony Trollope... // The Observer. 2012. 12 February. [Electronic resource]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/12/trollope-state-nation-london-novel#start-of-comments> Дата обращения: 04.02.2019
153. Punter D. The Literature of Terror : A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Vol. 1. L. : Longman, 1996. – 244 p.
154. Rabinovitz R. The Reaction Against Experiment in the Modern English Novel 1950–1960. N.Y. : Columbia University Press, 1967.
155. Rahim S. Has Martin Amis captured the state of the British nation? // The Telegraph. 2012. 12 June. [Electronic resource]. URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/9326685/Has-Martin-Amis-captured-the-state-of-the-British-nation.html> Дата обращения: 04.02.2019
156. Ratcliffe S. The condition of England novel. [Electronic resource]. URL : <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-condition-of-england-novel> Дата обращения: 04.02.2019
157. Rennison N. Contemporary British Novelists. L. : Routledge, 2004. – 212 p.
158. Reynier C. Exploring the Modernist State of England Novel by Women Novelists: Rebecca West, Radclyffe Hall and Winifred Holtby // *Études britanniques contemporaines*. 2015. № 49. [Electronic resource]. URL: <https://journals.openedition.org/ebsc/2635> Дата обращения: 04.02.2019
159. Sanders A. A Short Oxford History of English Literature. Oxford : Clarendon Press, 1994. – 678 p.
160. Shaffer B. W. Reading the Novel in English 1950 – 2000. Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – 256 p.

161. Simmons J.R. (Jr.). *Industrial and «Condition of England» Novels // A Companion to the Victorian Novel / Ed. by P. Brantlinger, W. Thesing.* Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2002. – P. 336– 352.
162. Spanos W. *The Detective and the Boundary : Some Notes on the Postmodern Literary Imagination // Early Postmodernism : Foundational Essays.* Duke University Press, 1995. – P. 17–39.
163. Stagg G. Contemporary British authors are rarely ambitious enough to attempt a state-of-the-nation novel. [Electronic resource]. URL : <http://blogs.telegraph.co.uk/culture/guystagg/100064213/contemporary-british-authors-are-rarely-ambitious-enough-to-attempt-a-state-of-the-nation-novel/> Дата обращения: 22.01.2016
164. Staincliffe C. Murder mystery and mayhem – an introduction to crime fiction. [Electronic resource]. URL: http://ceh.ilch.uminho.pt/ficheiros/Crime_fiction_paper_CEHUM_6.pdf. Дата обращения: 15.08.2012
165. Stevenson R. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction.* L. : Batsford Academic and Educational, 1986. – 257 p.
166. Stevenson R. *A Reader's Guide to the Twentieth-century Novel in Britain.* Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1993. – 178 p.
167. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction.* Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 327 p.
168. *The Cambridge Companion to Crime Fiction.* Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 310 p.
169. *The Cambridge Companion to XXth Century English Novel / Ed. By R. L. Caserio.* Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – 280 p.
170. *The Cambridge Companion to Modern British Culture / Ed. by M. Higgins, C. Smith, J. Storey.* Cambridge : Cambridge University Press, 2010. – 340 p.
171. *The Collected Speeches of Margaret Thatcher / Ed. by R. Harris.* N. Y. : HarperCollins, 1997. – 666 p.

172. The Context of English Literature : Society and Literature 1945 – 1970 / Ed. by A. Sinfield. N.Y. : Holmes and Meier Publishers, 1983.
173. The State of Fiction : A Symposium // The New Review. Summer 1978. – P. 14–76.
174. Trevelyan G. M. British History in the Nineteenth Century and After (1782–1901). L. : Longmans, Green, and Co., 1922. – 473 p.
175. Tew Ph. The Contemporary British Novel. L. : Continuum, 2004. – 205 p.
176. Vertovec S. Super-diversity and its implications // Ethnic and Racial Studies. 2007. № 30 (6). – P. 1024–1054.
177. Waugh P. Harvest of the Sixties : English Literature and Its Background, 1960 – 1990. Oxford: Oxford University Press, 1995. – 240 p.
178. Wheeler M. English Fiction of the Victorian Period 1830-1890. N. Y. : Longman, 1994. –292 p.
179. Williams R. The Industrial Novels // R. Williams. Culture and Society. N. Y., 1960. – 412 p.
180. Williams R. The Changing History of English Writing // Audience. 1961. Winter.
181. Williams R. The Analysis of Culture // Cultural Theory and Popular Culture: A Reader / Ed. by J. Storey. Athens : The University of Georgia Press, 1998. – 646 p.
182. Woolf V. The Essays of Virginia Woolf / Ed. by A. McNeillie. 1912–1918. Vol. 2. L. : The Hogarth Press, 1987. – 381 p.
183. Аллен У. Традиция и мечта. М. : Прогресс, 1970. – 434 с.
184. Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестн. Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. филология. 2011. № 3 (15). – С. 146–154.
185. Амирян Т.Н. От классического детектива к постмодернистскому детективу: аспекты жанровой трансформации // Метаморфозы жанра в современной литературе: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.В. Соколова; сост.: Н.Т. Пахсарьян, А.А. Ревякина. М., 2015. – С. 204–227.

186. Английская литература 1945-1980 / Под ред. А.П. Саруханян. М. : Наука, 1987. – 514 с.
187. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Высшая школа, 1985. – 431 с.
188. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
189. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
190. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла (1990). М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
191. Борисенко А. Викторианский детектив // Не только Холмс. Детектив времен Конан Дойла : Антология викторианской детективной новеллы / Пер. с англ., сост. А. Борисенко, В. Сонькина. М. : Иностранка, 2009. – С. 7–22.
192. Брехт Б. О популярности детективного романа // Б. Брехт О литературе. М. : Художественная литература, 1988. – С. 279–287.
193. Гридина Т. Языковая игра в художественном тексте. Екатеринбург, 2012.
194. Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994.
195. Возмилкина В. О. Английский социальный роман XIX века: истоки и эволюция // Движение времени и законы жанра. Екатеринбург, 2014. – С. 111–114.
196. Возмилкина В. О. Становление социального романа в творчестве Э. Гаскелл «Мэри Бартон», «Север и Юг» // Филологический класс. 2015. №4. – С. 77–82.
197. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. – 326 с. ; Т. 3. М.: Искусство, 1971. – 623 с.
198. Де Квинси Т. Убийство как одно из изящных искусств. М. : Научно-издательский центр "Ладомир"; "Наука", 2000. – 61 с.
199. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. М., 2000. – 520 с.

200. Жижек С. Два способа избежать реальности желания. Способ Шерлока Холмса // Современная литературная теория. Сборник материалов / Сост., перевод, коммент., И.В. Кабанова. Саратов : Стилло, 2000. – С. 77–88.
201. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. Автореф. дисс.. канд. филол. наук. Самара, 2003. – 19 с.
202. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : Трактаты, статьи, эссе. М. : Изд-во МГУ, 1987. – 542 с.
203. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. 1996. № 3. – С. 273–283.
204. Иванова А.С. Художественное воплощение эпохи Маргарет Тэтчер в творчестве И. Макьюэна и М. Эмиса. Автореф. дисс.. канд. филол. наук. М., 2016. – 19 с.
205. Ивашева В. В. «Век нынешний и век минувший...». Английский роман XIX века в его современном звучании. М. : Худож. лит., 1990. – 479 с.
206. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. – 252 с.
207. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа. М., 1998. – 256 с.
208. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой. М. : Высшая школа, 1991. – 637 с.
209. Кабанова И.В. Английская проза 1930-х годов : жанровая типология. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2011. – 344 с.
210. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Пер с англ. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. – С. 33–64.
211. Капитонова Н.К. Маргарет Тэтчер : человек и политик // Новая и новейшая история. 2007. № 2. С. 173–187; №3. – С. 166–203.
212. Киреева Н.В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма. Автореф. дисс. докт. филол. наук. М., 2011. – 34 с.

213. Киреева Н.В. Приключения детектива : массовый жанр в зеркале западного литературоведения 2-й половины XX в. // Известия Самарского научного центра РАН. Самара, 2009. Т.11, № 4 (30). – С. 200–204. [Электр. ресурс]. URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_200_204.pdf
Дата обращения: 04.02.2019
214. Киселев В.С. Метатекст как тип художественного целого (К постановке проблемы) // Вестник Томского государственного университета. 2004. № 282. – С.184–190.
215. Коллингвуд Р.Дж. Искусство как развлечение // Р.Дж. Коллингвуд Принципы искусства. М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 83–105.
216. Королькова А.А. Языковая игра как форма жизни в произведениях Витгенштейна // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 119. – С.171–175.
217. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. 1. М. : Наследие, 1994. – С. 45–87.
218. Коэн М. Введение : Убийство как одно из изящных искусств. [Электр. ресурс]. URL: <http://detective.gumer.info/text.html> Дата обращения: 04.02.2019
219. Красавченко Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. М. : Наука, 1990. – 228 с.
220. Лейдерман И.Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. – 256 с.
221. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с франц. Н.А.Шматко. М : Алетейя; С-Пб, 1998. – 160 с.

222. Липчанская И.В. Образ города в литературе постмодерна : к постановке вопроса // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2012. Т. 12, вып. 3. – С. 79–82.
223. Мельник В.В. Познавательное-эвристическое значение художественной литературы детективного жанра // Психологический журнал. 1992. Т.13, № 3. – С. 94–101.
224. Моэм У.С. Упадок и разрушение детектива // У.С. Моэм. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. М. : Художественная литература, 1994. – С. 449–471.
225. Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Под общ. ред. Л. Г. Андреева. М., 1986. – 638 с.
226. Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. – 369 с.
227. Остапенко Г.С., Прокопов А.Ю. Новейшая история Великобритании : XX – начало XXI века : Учеб. пособие. М. : Инфра-М, 2012. – 472 с.
228. Петрова О.Г. Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2011. Т. 11, вып. 3. – С. 25–30.
229. Проскурнин Б.М. Английский политический роман XIX века : очерки генезиса и эволюции. Пермь : Издательство Пермского университета, 2000. – 285 с.
230. Проскурнин Б.М. Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь, 2005. – 144 с.
231. Скобелева Е.В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков. Дисс. канд. филол. наук. М., 2008. – 197 с.
232. Соловьева Н.А. Английский роман в эпоху постмодерна // Человек : Образ и сущность. 2006. №1. – С. 136–154.

233. Годоров Ц. Типология детективной прозы // Современная литературная теория. Сборник материалов / Сост., перевод, коммент., И.В. Кабанова. Саратов : Стилло, 2000. – С. 5–14.
234. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература : интертекстуальный диалог (на материале романов А.С. Байетт и Д. Лоджа). Автореф. дисс. канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. – 24 с.
235. Фуко М. История безумия в классическую эпоху СПб. : Университетская книга, 1997. – 576 с.
236. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
237. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностранная литература. 1988. №10. – С. 88–104.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

238. Contemporary British Novelists. L.; N. Y. : Routledge, 2005. – 195 p.
239. James L. The Nineteenth Century Social Novel in England // Encyclopedia of Literature and Criticism / Ed. by M. Coyle, P. Garside, M. Kelsall, J. Peck. L. : Routledge, 2002. – 1328 p.
240. The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction. Vol. 1 / Ed. by B. W. Shaffer, P. O'Donnell, D. W. Madden, J. Nieland, J. C. Ball. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA : Wiley–Blackwell, 2011. – 1356 p.
241. The Novel of Social Criticism in the Victorian Era / Social Criticism // Encyclopedia of the Novel / Ed. by P. Schellinger. L.; N.Y. : Routledge, 2014. Vol. 2. – P. 1232–1235.
242. Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов : Лицей, 2006. – 272 с.
243. Нокс Р. Таинственные истории. Статья из «Британской энциклопедии» [Электр. ресурс]. URL: <http://detectivemethod.ru/preamble/mystery-stories/>

244. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко.
Минск : Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
245. Современное зарубежное литературоведение : энциклопедический
справочник. М.: Интрада, 1999. – 320 с.