

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
В КОНТЕКСТЕ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ**

Международный сборник научных статей

**Новополоцк
ПГУ
2013**

T.A. Конева (Полоцк, ПГУ)

ПРИНЦИП ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ В УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ПРОЗЕ ДЭВИДА ЛОДЖА

Полемизируя по поводу принципов создания художественного произведения, Умберто Эко в «Заметках на полях “Имени розы”» особое внимание уделяет читателю, поскольку «когда сочиняют, думают о читателе» [1, с. 5]. Любой автор рассчитывает на какую-то специальную, эмпирически знакомую публику, которая либо «в полной осознанности с кошельком в руках ждет за дверями», либо это читатель, «который придет и может оценить» [1, с. 5]. Однако в любом случае писательство – всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя. Этот читатель принадлежит тому времени, в котором написан тот или иной текст. Деление же читателя на элитарного, то есть легко вступающего в металитературную игру с автором и получающего от этого «радость чтения», и неискушенного, то есть увлекающегося перипетиями сюжета, существовало всегда. Следовательно, сверхзадачей писателя является создание произведений, «ориентированных на представителей различных интерпретативных сообществ и позволяющих вовлекать в процесс чтения как искушенных, так и наивных читателей, существенно расширяя читательскую аудиторию элитарного автора» [1, с. 5].

Эта сверхзадача удачно решается представителями постмодернистского письма с помощью принципа двойного кодирования. С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всей читающей публики, в том числе и не слишком художественно просвещенной. С другой стороны, пародийным осмысливанием более ранних произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов автор апеллирует к самой искушенной аудитории [2]. Иронически переосмысливая стиль жанров и приемов массовой литературы, постмодернисты стремятся разрушить языковые стереотипы восприятия читателя и подчеркивают условную, игровую природу словесного текста.

Д. Лодж, известный английский писатель и литературовед, ставит перед собой задачу наладить диалог с миром широкой читающей публики, осуществляя принцип двойного кодирования в своих произведениях. Размышая над судьбой современного романа в критической работе «Романист на распутье», писатель говорит о проблемном романе, который не только «обнажает искусственную природу текста, чтобы избавиться от условностей реализма, но никогда с ним не порывает» [3, с. 86]. Лодж остается верным этому принципу на протяжении всей своей творческой деятельности. Роман «Академический обмен», с одной стороны, позволяет читателю окунуться в реальный мир университетской жизни по обе стороны Атлантики. Множество комических ситуаций, в которые попадают главные персонажи, несомненно, служат его развлекательной функции. Однако роман отличается саморефлексией, является литературой о литературе. Главы романа задуманы так, чтобы подчеркнуть их формальные особенности, что осуществляется постоянными ссылками на маленькую брошюру под названием «Как написать роман». Третья глава, которая называется «Переписка», является эпистолярной по форме, что подчеркивается комментариями одного из персонажей опять же по поводу вышеупомянутой брошюры: «Тут есть целая глава, как написать эпистолярный роман, но, кажется, никто не делал этого с XVIII века» [4, с. 190]. Лодж, который это частично сделал, конечно же, не имел в виду точное воспроизведение особенностей жанра, но использовал его форму, чтобы привлечь внимание читателя к искусственной природе текста, вовлекая последнего в игру.

Один из главных персонажей Филип Сволово делает заявление о смерти романа: «Что ж, роман умирает и мы вместе с ним» [4, с. 250]. В последней главе под названием «Конец» Лодж продолжает тему о смерти жанра. Глава написана в форме киносценария и конец ее представлен в виде стоп-кадра: «Филип пожимает плечами. Камера останавливается, не позволяя ему завершить жест» [4, с. 251]. Таким образом, Лодж делает концовку романа открытой, то есть выбирает самый худший его вариант, если верить все той же брошюре, где описываются три варианта завершения повествования: счастливый конец, несчастливый и плохой, то есть неопределенный.

Иронизируя над самим собой как автором, Лодж, тем не менее, не провозглашает смерть романа, но утверждает свое заявление о том, что в современной ситуации, «когда романист оказывается в атмосфере мифов, слов, символов и архетипов, ему необходимы особые средства выражения, отличные от чисто подражательных, свойственных реализму» [3, с. 86].

Наиболее явной формой изоляции в художественном языке романа является модель обрамленного повествования «текст в тексте». Изоляция создает границу формы рамки, которая обладает свойством активного взаимодействия и взаимовлияния с обрамленным текстом. Структуре «текст в тексте» присущее двойное кодирование. Оно обостряет момент игры: с позиций другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер – иронический, пародийный, театрализованный и другой смысл. Джон Барт в эссе «Рассказы в рассказах в рассказах» гово-

рит об этом явлении с точки зрения сюжетной связности обрамляющей и обрамленной историй, взаимного драматургического влияния повествований. Самым амбициозным вызовом Барт считает многоуровневые обрамления, обращая внимание на то, что они повторяют схему развития сюжета традиционного романа: завязка – событие – кульминация, совпадающая с самым дальним обрамленным текстом – быстрый спад действия – развязка [5, с. 99].

Вышеупомянутый амбициозный вызов осуществляется Д. Лоджем в университете романе «Мир тесен», где обрамляющим текстом является рассказ о «всемирном университете», его идеологических ритуалах – конференциях и их участниках, которые представлены автором во всем спектре общечеловеческих слабостей, и зачастую изображаются в комическом, подчас невыгодном свете. Ученые засыпают на конференциях, плетут интриги с целью получить выгодную должность, влюбляются в своих студенток, переживают кризис среднего возраста. Все это понятно рядовому читателю и помогает налаживать с ним диалог. Однако, читатель искушенный под внешним обрамляющим слоем найдет, по крайней мере, еще два обрамленных текста, в одном из которых обсуждается состояние современного литературоведения, другой же посвящен обсуждению жанра *romance* со времен рыцарских романов Артуровского цикла до наших дней. Уже в эпиграфе словами Н. Фрая, который является одним из наиболее известных исследователей данного жанра, автор предупреждает читателя, что это *romance*, но не *novel*, вступая с последним в металитературную игру.

Завязка всех повествовательных линий происходит на конференции Рамиджского университета. Именно здесь читатель знакомится с основными персонажами романа. Условную функцию главного героя в этой главе несет Перс МакГеригл, в имени которого звучит отголосок рыцаря Персивalia из легенд о короле Артуре. Перс невежествен, девственен и наивен, как и положено быть его прообразу. Это позволяет Лоджу делать его объектом множества комических ситуаций. Рамиджская конференция является отправной точкой в поисках МакГериглом своего «Грааля», которым для него является «любовь хорошей женщины». Однако из доклада одного из наиболее маститых участников конференции американского профессора Мориса Зэпа содержится намек на то, что поиски не увенчиваются успехом. С этого момента начинается обсуждение теории постструктурализма о невозможности овладения окончательным значением текста, о флирте его с читателем, а также о смерти автора: «Танцор дразнит аудиторию так же, как текст дразнит своих читателей обещанием полного разоблачения… Именно эта задержка в стриптизе делает его привлекательным, а не само раздевание, потому что как только секрет раскрыт, мы теряем к нему интерес и жаждем чего-то другого» [6, с. 31]. Прочитав книгу до конца, читатель осознает, что невозможно овладеть окончательным значением текста, ибо его не существует: «Попытка проникнуть в самую суть текста, овладеть раз и навсегда его значением напрасна…» [6, с. 31]. Напрасными оказываются поиски МакГеригла обрести свою возлюбленную, которая воплощает в романе мотив тайны. Никто не знает, откуда она и куда может отправиться в следующий момент. Ангелика появляется то в образе стриптизерши на рекламном плакате, то в окне дома терпимости в Амстердаме, то на научной конференции. Когда же Персу кажется, что он наконец-то догнал ее и овладел ею, его ждет полное фиаско, так как предметом его вожделения оказывается не Ангелика, а ее сестра-близнец Лили. Таким образом, тексты взаимодействуют, их границы постоянно перемещаются, генерируя все новые интерпретации. Рядовой читатель, следя за приключениями героя и ожидая неминуемой развязки, получает удовольствие от чтения ничуть не меньшее, чем читатель искушенный, вовлеченный в металитературную игру.

События развиваются в романе с нарастающей быстротой. Автор вводит нас в мир литературной критики, знакомит с ее представителями, изображая каждого из них в ироническом свете. Неомарксистка Фульвия Моргана, в имени которой содержится аллюзия на фею Моргану, погрязла в роскоши и сексуальных девиациях. Представитель новой французской критики Мишель Тардье, пожилой гомосексуалист, путешествует по миру в поисках молодых партнеров. Отец современной критической теории Артур Кингфишер представлен в период полной творческой и сексуальной импотенции, вирусом которой заражен каждый из представителей филологической науки. Редьярд Паркинсон, представитель Оксбриджа, настолько погряз в традициях, что пользуется ночным горшком вместо туалета.

Краски сгущаются, напряжение нарастает на всех уровнях. Пока Перс гоняется за своим Граалем, убеленные сединами профессора сражаются за пост заведующего отделом критической теории при ЮНЕСКО, который дает 100 000 долларов год и не предполагает никаких обязанностей. Одновременно идет обсуждение жанра *romance* в его различных интерпретациях. Уже в начале романа появляется ссылка на книгу Джесси Л. Уэстон «От ритуала до *romance*». Устами пожилой фольклористки мисс Мэйдон идет сексуально-анатомический разбор жанра, вдохновленный теорией Зигмунда Фрейда. Мисс Мэйдон везде видит фаллические символы. Ее заявление, что все, в конце концов, сводится к сексу, звучит иронично, ведь у нее самой в жизни секса нет, если судить по ее имени. Традиционная интерпретация жанра представлена стюардессой британских авиалиний Шерил Самерби: «Он полон приключений и совпадений, неожиданностей и восторгов, и там много героев, которые потерялись или очарованы, или странствуют в поисках друг друга, или Грааля, или еще чего-нибудь подобного» [6, с. 293]. Однако это не только

«приключения, совпадения и чудеса», но и «либидо, ищущее удовлетворения, которое избавит вождяющего от тревог реальности и в то же время сохранит эту реальность» [6, с. 293]. Этими словами Ангелика характеризует данный жанр на конференции Ассоциации современной лингвистики. Лодж вкладывает характеристики жанра в уста женских персонажей, отдавая дань феминистскому направлению в критической теории.

Таким образом, металитературные шутки смыкаются с самопародией автора, успешно соединяющего полнокровный теоретический разбор своего произведения с пародийно-сатирической антологией современного литературоведения, не выходя при этом за рамки сюжетного и композиционного единства романа, который достигает кульминации на всех уровнях в финальных сценах, где срываются все покровы и каждый получает желаемое, за исключением Перса МакГеригла, которому так и не удалось обрести возлюбленную, то есть овладеть «окончательным значением». Текст всего лишь флиртовал с читателем, увлекая последнего бесконечными поворотами событий и металитературной игрой, основанной на цитировании более ранних сюжетов. Однако, иронически переосмысливая романы Артуровского цикла, Лодж показывает, что в этом цитировании гораздо меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах.

Д. Лоджа называют постмодернистским писателем в облике реалиста, вызывающего доверие. И хотя персонажи его романов в определенной степени схематичны, множество комических ситуаций, в которые помещает их автор, заставляют читателя воспринимать их как живых людей. Они плетут интриги, обманывают своих жен, подсаживают коллег. Рядовой читатель находит в этом подтверждение своему личному опыту, что делает университетский роман интересным для прочтения. Таким образом, используя принцип двойного кодирования, Д. Лодж решает задачу наведения мостов между читающей публикой и филологической наукой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Электронный ресурс: <http://readr.ru/umbrto-eko-zametki-na-polyah-imeni-rozi.html>. – 13 с.
2. Руднев, П. Словарь культуры XX в. / П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.
3. Lodge, D. The Novelist at the Crossroads / D. Lodge // The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction / ed. by Malcolm Bradbury. – Glasgow: Collins, 1971. – P. 79 – 110.
4. Lodge, D. Changing Places. A Tale of Two Campuses / D. Lodge // A Novel. – London: Penguin, 1975. – 251 р.
5. Тарнацкая, Е.П. Теория эстетической изоляции и практика постмодернистского романа / Е.П. Тарнацкая // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». – 2009. – № 1(5). – С. 96 – 101.
6. Lodge, D. Small World / D. Lodge // A Novel. – New York: Warner Books, 1984. – 385 р.

О.П. Кулак (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ФРАГМЕНТАРНОЕ УСВОЕНИЕ ТРАДИЦИЙ Г.ДЖ. УЭЛЛСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОНА УИНДЕМА

Джон Уиндем (1903–1969), полное имя Джон Уиндем Паркс Лукас Харрис (использовал в качестве литературных псевдонимов различные сочетания имён) – английский писатель-фантаст, издавший свой первый известный роман в «День триффидов» 1951 г. Затем последовали романы «Кракен пробуждается» (1953), «Куколки» (1955), «Мидвичские кукушки» (1957). Но литературоведение только приступает к изучению его творчества. В 1998 г. исследователям стал доступен архив писателя, который хранится в библиотеке имени Сидни Джонсона в Ливерпульском университете¹ (первый университет, в котором начали присуждать звание магистра искусств по научной фантастике). В нем было обнаружено четыре неизвестных романа, письма к жене военного периода. Здесь же была найдена первая печатная работа – рассказ «Вивисекция» (*The Bee: An Independent Journal of Art, Literature, Politics, Science and Music*, ноябрь 1919, частная школа-интернат Бидэйлз²), явно навеянный «Островом доктора Моро».

Джон Харрис начал писать в 1920-е годы, но начало его профессиональной карьеры датируется мае 1931 г., когда в американском научно-фантастическом журнале *Wonder Stories*³ вышел его первый

¹ Там же хранятся материалы Олафа Стэндона, Эрика Френка Рассела и архив Фонда по научной фантастике (Science Fiction Foundation) [1].

² Bedales School.

³ «Wonder Stories» – американский научно-фантастический журнал, созданный Хьюго Гернсбеком после слияния двух ранее издававшихся им журналов «Air Wonder Stories» и «Science Wonder Stories», выходил в 1930 – 1936 годах.