

УДК 821.111

**ДИСКУРС «ТРАДИЦИИ» И «ПОТОКА СОЗНАНИЯ»  
В РОМАНАХ Д. ЛОДЖА «ТЕРАПИЯ» И «ДУМАЮТ...»****канд. филол. наук, доц. М.С. РОГАЧЕВСКАЯ  
(Минский государственный лингвистический университет)**

Рассматриваются проблемы взаимодействия традиционных литературных практик и эксперимента в форме «потока сознания» в постмодернистских романах Д. Лоджа. Традиция анализируется на трех уровнях: жизненные аналоги художественных форм, классические философские концепции и использование известных текстов без пародирования. «Поток сознания» рассматривается как пародийное воспроизведение модернистского самосознания. Результатом исследования стал вывод о телесности сознания и конфликте «культуры» и «цивилизации» в современном обществе. Д. Лодж наследует и обновляет некоторые литературные традиции: обращение к классической философии и Библии, традиции телесности в литературе в русле постмодернистских теорий.

...роман, который один из критиков назвал «столь старомодным по форме, что он кажется почти экспериментальным».

Д. Лодж. *Думают...*

Цитата из романа Д. Лоджа, использованная здесь в качестве эпиграфа, отражает любопытную черту постмодернистской литературы – взаимопроникновение «старомодного» и «экспериментального». Где заканчивается первое и начинается второе? И что считать экспериментом, когда он становится нормой? Эти вопросы можно выделить в качестве поставленной в данном исследовании цели.

Несмотря на то, что Д. Лодж (1935) уже давно выступает на литературной арене (1970 – 1980) и создал на сегодняшний день 11 романов, немного известно из его биографии. Однако очевидно, что выбор тем для романов связан с его собственной жизнью: религиозное воспитание и университетская деятельность. Романы Д. Лоджа густо населены представителями академических кругов («Академический обмен» – *Changing Places*; «Тесный мир» – *Small World*), католиками, с которыми его связывала учеба в католическом колледже («Души и тела» – *Souls and Bodies*; «Британский музей падает» – *British Museum is Falling Down*). Его произведения затрагивают ключевые проблемы современного человека: Лодж исследует специфику моральных и социальных норм в современной Британии, сочетая черты университетского романа с сатирическим обозрением культурной и интеллектуальной моды. Писатель развенчивает ложный стыд, снимает табу на обсуждение интимных тем, ориентирует читателя на переоценку ценностей. Исследование произведений Д. Лоджа привлекает прежде всего тем, что сам автор является и романистом, и критиком, и одним из крупных теоретиков постмодернизма.

**Основная часть.** Применительно к прозе Д. Лоджа, с нашей точки зрения, уместно употребить понятие «дискурс» в его амбивалентности, так как значение термина отражает, во-первых, нечто относящееся в большей степени к форме повествования, чем к его содержанию, т.е. «специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности» [3, с. 232], а во-вторых, дискурс – это любое высказывание, «которое нацелено повлиять на верования и действия других людей» [12, с. 106]. Однако, как сообщает тот же источник, в современном литературоведении «дискурс» применяется относительно тех или иных критических позиций (т.е. феминистский, марксистский, постколониальный и т.д.). А так как в этом смысле определенный дискурс отражает определенную идеологию, он не только отличается характерной лексикой, особенностями синтаксиса и композиции, но и стремится представить свою специфическую интерпретацию явлений.

Романы Д. Лоджа обладают той же двойственностью, которая скрыта в значении термина «дискурс»: - с одной стороны, в них можно наблюдать сильную опору на *литературную традицию*, т.е. «культурную память и преемственность», «духовно-практический опыт, составляющий фонд преемственности», «представления об универсальных ценностях, совокупность собственно интеллектуальных обретений человечества, выдающиеся памятники культуры» [3, с. 1089]. Лоджевский традиционализм – это и творческое наследование культурного опыта, и смелое достраивание ценностей. Традицию в творчестве писателя можно наблюдать на нескольких уровнях: 1) жизненные аналоги словесных художественных форм; 2) мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе; 3) структурно-композиционные фрагменты предшествующих текстов, их общие жанровые закономерности и художественные особенности, не имеющие пародийного характера;

- с другой стороны, *антитрадиционализм* можно определить как выявленные Лоджем различные способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса в восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности [11]. Лодж также выдвинул прием сквозной контрастности, или противоречивости постмодернист-

ского текста, «которая передаёт типичное постмодернистское ощущение принципиальной несовместимости противоположностей и необходимости с этим как-то жить, принимать эту противоречивость как реальность действительности» [6, с. 240 – 241].

Роман «Терапия» (*Therapy*, 1995) – это одновременно и ода единству духа и тела, и развенчание этой ценностной системы современного человека в сатирических тонах. Здесь сквозная контрастность выражается как раз в антиномии «душа – тело», полюса которой то расходятся, то пересекаются, то сливаются воедино. Роман «Думают...» (*Thinks...*, 2001) представляет собой реконструированный в постмодернизме поток сознания, выявляющий телесность сознания нашего современника как мужчины, так и женщины. В обоих романах Лодж прибегает к пародийному воспроизведению литературного приёма, который не получил трактовки традиционного – «потока сознания».

Возвращаясь к выделенным трем уровням функционирования традиции в романах Д. Лоджа, можно с уверенностью сказать, что писатель сознательно опирается на современные жизненные реалии, понятные и доступные каждому читателю: «Я не хочу писать книги, которые бы отпугивали неискушенных читателей, не осведомленных о литературных источниках» [13]. С этой позиции роман «Терапия» – это произведение о нашем современном, окруженном легко узнаваемыми реалиями; его проблемы близки каждому, кто знаком с внутренним миром телевизионных шоу, с существующей там жесткой конкуренцией, с постоянным перемещением между населенными пунктами, с такой неотъемлемой частью шоу-индустрии, как новые люди, потоки и борьба идей, соперничество за зрительскую аудиторию. Главный герой – это также воплощение кризиса среднего возраста: 58-летний Лоренс Пассмор (Табби) представляет читателю «историю своей болезни», хотя, в сущности, это «болезнь века». ...Начало романа озаглавлено видимостью относительного благополучия и гармонии в жизни Табби: успешная карьера теле-сценариста комедийных сериалов; устойчивый и безоблачный брак; устроившиеся в жизни взрослые дети и даже платоническая любовница, с которой Табби связывает не то дружба, не то общие интересы и работа: «И действительно можно сказать, что мне все удалось, разве не так? Я решил проблему *моногамии*, т.е. проблему *монотонности*, и при этом не изменял супружеской верности. Дома у меня сексуальная жена, а в Лондоне – платоническая любовница. На что еще можно жаловаться? Не знаю...» [10, с. 31].

Распад этой гармонии начинается с банального и прозаического «внутреннего расстройства колена» (the internal derangement of the knee). Как бы низко в парадигме человеческих ценностей не находилась эта зудящая боль в колене, именно она заводит адскую машину «внутреннего расстройства души» (the internal derangement of the soul).

Назойливый повтор в описании болевого приступа, каким бы тривиальным это ни казалось, заставляет читателя увидеть в простой боли нечто большее. Смысл этого корпорального символа – катализатор событий. В каком-то моменте физическое и духовное, тело и идентичность, телесная боль и социальный статус сливаются воедино. Невозможно точно вывести причинно-следственные связи между этими двумя реалиями, но Табби вступает в фазу личностного кризиса: жена Сэлли требует развод, сценарий пришёл в тупик – карьера под угрозой срыва. Кризис усугубляется ещё и новым фиаско в постели. Таким образом, в одночасье телесное и духовное «я» персонажа, который так умирительно реалистичен, начинают развиваться каждое по своей логике – два параллельных расстройства. И вот здесь автор прибегает к традиции в том виде, в каком она запечатлена в настоящем, материальном и социальном мире: Лоренс Пассмор проходит через хирургическую операцию, ароматерапию, акупунктуру, физиотерапию, психоаналитические сеансы, спорт... Напрасно. Пассмор с долей здорового юмора описывает своих «лекарей», посещение которых он держит в тайне от них самих: «Исцеление не должно быть финансовой транзакцией – Иисус не брал платы за свои чудеса. Но «терапевтам нужно на что-то жить» [10, с. 67]. Табби даже покупает новую машину. Лодж не забыл и о такой современной терапии, как шоппинг.

Лоренс предпринимает отчаянные попытки вылечить свою душу через плоть. Комизмом насыщен эпизод романа, в котором Табби решает превратить платонические отношения с Эми в нечто большее. Результат – позорный крах. Телесность представлена писателем в неприкрытой натуралистической простоте и невинности. Лодж развенчивает миф о гармонии внутренней и внешней красоты. Неудача с Эми приводит к усугублению кризиса. И даже сексапильная секретарша, с которой Табби уезжает в безумное путешествие в Копенгаген, и соблазнительная американка, ради которой он мчится на другой конец света, оказываются бессильными перед необъяснимым «внутренним расстройством» теперь уже и колена, и гормонов, и души. «Внутреннее расстройство колена» (Internal Derangement of the Knee) Табби для себя расшифровывает как «То, чего я не знаю» (*I Don't Know*).

И тогда в бесплодных поисках лечебного средства герой углубляется в себя. С боли в колене начинается поиск неполадок в психике. Психоаналитик по имени Карл Кисс побуждает Табби впервые в жизни писать прозу в форме дневника, начиная с собственного портрета. Лысый, толстый, неуклюжий и невзрачный, Табби вдруг оказывается пленником своего тела, так как попытки искать средство исцеления в рамках телесной ауры бесплодны. И постепенно Пассмор сам осознает психоаналитическую необходимость создавать нарратив, даже от имени других людей, что безусловно сближает такой дискурс с модернистским текстом.

Телесная реалья спровоцировала цепь воспоминаний, уводящую Табби в далекое детство, к его первой любви – Морин Кавана, из крайне строгой и благонаправленной католической семьи. Похоже, именно в юношеских эротических фантазиях, неудовлетворенной плотской страсти и кроется то христианское раздвоение души и тела, которое привело Табби к духовному кризису. В своем отрочестве Пассмор – это воплощение живой человеческой страсти, неприкрашенной телесной тоски, вызванной настоящей, чистой любовью, тоски по несбыточной красоте чувственных наслаждений. Лодж с глубокой иронией вглядывается в католическое сознание своих героев: Церковь Непорочного Зачатия, к которой принадлежит возлюбленная юного Пассмора, всячески преодолевает телесные стремления – проповеди, строгий надзор над своей паствой, все, чтобы как можно дальше отвести внутренний взор молодых католиков от бренной плоти. Так Табби теряет Морин, не выдержав тех барьеров, которые выстраивает на его пути религиозное семейство девушки.

Лодж умело использует и второй уровень традиции в своем тексте: нельзя упрекнуть автора в банальном интересе к импотенции как к патологии – ответы на волнующие его вопросы Табби пытается найти в философии экзистенциализма. Лоренс Пассмор идентифицирует себя с С. Кьеркегором, основателем субъективизма, который призывал к «интенсивной жизни самоанализа», главной целью которого было вступить в интенсивное субъективное отношение с Богом.

История жизни Кьеркегора поразительно напоминает жизнь самого Лоренса Пассмора. Известно, что на философию Кьеркегора серьезное влияние оказали физические отклонения от нормы – болезни с момента рождения до конца жизни. Как считал Кьеркегор, его рождение – результат преступления родителей, а поэтому он так и не получил божественной благодати. Он, как и Лоренс Пассмор в романе, прошел путь «от себя и к себе», пережил разрыв с невестой и невозможность возврата к прошлому. Кьеркегор выдвинул идею веры в противоположность рационалистической традиции, ограничивая, но не отрицая при этом возможности разума. Разум, как считал философ, не способен объяснить божественное чудо, охватить все богатство и уникальность единичной человеческой жизни. Д. Лодж обращается к центральной концепции философии Кьеркегора: трем уровням духа и, соответственно, трем уровням жизни: эстетическому, этическому и религиозному. Этический уровень понимается Кьеркегором как сугубо чувственный («Либо-Либо», 1843). «Крайним выражением эстетического бытия является эротика. Стремления постоянно искать чувственного наслаждения разлагает изнутри эстетического человека. Он становится пленником собственных устремлений. Неизбежно наступает пресыщение и ощущение бессмысленности существования, сопровождающееся отчаянием» [цит.: по 7]. То же самое чувствует и Лоренс Пассмор: оглядываясь на свою жизнь, Пассмор рисует себя как человека, ищущего чувственных наслаждений.

Но Лоренс прошел и вторую стадию своей жизни – этическую, основой которой, по Кьеркегору, является сознание ответственности и долга каждого человека перед другим человеком. На этом уровне жизни культивируется постоянство и привычка, а основным требованием становится требование стать самим собой. Данная стадия в жизни Пассмора – это романное «настоящее», развертывающееся перед читателем. Пассмор был счастлив в браке и отцовстве, реализовал себя в работе...

Наступивший в жизни героя кризис свидетельствует, по Кьеркегору, что существует еще один вариант выбора жизненного пути – религиозный. Это – высший, богоподобный уровень, не снимающий, однако, предшествующих два. Путешествие в душу другого человека, в тайны его сердечных мук, оборачивается для Пассмора путешествием не только в память о прошлом. Пассмор *разыскивает* свою первую любовь, которой не видел более 40 лет. Все, что преследует его в этом поиске, – это пленительный образ семнадцатилетней девушки с очаровательными глазами, тонкой шеей и стройной фигурой. Однако читатель не может быть столь наивным, чтобы поверить в чудо возвращения телесного образа. В отличие от образов высокой духовности, телесное имеет неотвратимую тенденцию к дегенерации как в жизни, так и в литературном произведении. Морин, вышедшая замуж за католика, пережившая смерть сына и рак груди, – это новая телесная оболочка, разочаровывающе противоположная воображению Табби. Он настигает ее на пути паломничества в Сантьяго-де-Кампостеллу (северо-запад Испании), где якобы покоится прах Св. Апостола Иакова. Лодж подводит Табби к самому последнему пункту его путешествия в прошлое и в свою душу; именно здесь, далеко от Англии, Пассмор вдруг обретает себя вновь: он испытывает и телесное наслаждение, и упоительную радость общения с родственной душой, и некий высший, религиозный экстаз. В довершение торжества души и тела – полное излечение «внутреннего расстройства колена». Иронизируя над «телесным сознанием» современного человека, Лодж обращается к ценностям высшей морали, находит ответ в классической философии.

Необходимо также отметить и оригинальную игру с предшествующими текстами, что является третьим уровнем функционирования традиции в романе «Терапия»; Табби находит в Библии (2-е Послание Павла к Коринфянам) упоминание жала (терна/шипа) во плоти: «И чтоб я не превозносился чрезвычайностью откровений, дано мне жало в плоть, ангел сатаны, удручать меня, чтоб я не превозносился»\*.

\* (2-е посл. Коринф.: 12, 7).

Воспроизведенный таким образом библейский текст не подлежит пародированию, скорее наоборот, автор вызывает к «зашоренному» сознанию современного человека, погрязшего в вещественной материальности и воспринимающего «библейские истины» как очередную словесную игру, замкнутую в своем собственном текстовом пространстве. Лодж возвращает своего героя к осознанию одного из смертных грехов, что, безусловно, является данью традиции.

«Терапия» – это текст, насыщенный философской знаково-кодовой символикой, который невозможно прочитать не прибегая к глубинному пониманию души человека в этом пародийном мире видимого благополучия. Роман демонстрирует одну из форм пародирования литературы модернизма, а именно острое самосознание, которое проявляется в приеме потока сознания и внутреннего монолога. В романе «Терапия» этот «поток» облечен в традиционную форму дневника. И если в этом романе писатель попытался изучить душу через тело, для чего и начинает свое произведение с «жала во плоти», то в романе «Думают» Лодж обращается к изучению души через «поток сознания» и заканчивает его «жалом во плоти».

Попытка воссоздать человеческое сознание в художественной литературе – это попытка добраться до глубин человеческой природы. Поток сознания – это изначально методологический прием, использование открытого французским философом, представителем интуитивизма и «философии жизни» Анри Бергсоном метода анализа, заключающегося в описании непрерывного течения мыслей, впечатлений и чувств человека. Он описывал человеческое сознание как непрерывно изменяющуюся творческую реальность, как поток, в котором мышление составляет лишь поверхностный слой, подчиняющийся потребностям практики и социальной жизни. В глубинных же своих пластах сознание может быть постигнуто лишь усилием самонаблюдения (интроспекции) и интуицией. Поток сознания – это доязыковой этап формирования мысли, это погружение в существование, может быть даже потеря своей сущности. Но с помощью потока сознания исследуется в основном сознательная (осознанная) часть психики.

Сам термин «поток мысли и сознания» был выдвинут американским психологом Уильямом Джеймсом, старшим братом Генри Джеймса. У многих писателей первой половины XX века «поток сознания» из философского метода познания превратился в эффектный художественный прием. Техника потока сознания в первую очередь ассоциируется с литературой модернизма. Но предшественником «потока сознания» можно назвать также приём внутреннего монолога (Стендаль, Толстой). Новаторски к этому подошёл Эдуард Дюжарден в романе «Лавры срублены». Этот подход так комментируется Л.Г. Андреевым: «Во внутреннем монологе Э. Дюжарден видел средство чисто эмоциональной организации повествования через ряд мотивов, состояний души и именно в том порядке, в каком они сами возникают, без какой-либо обработки, без вмешательства разума. Внутренний монолог для читателя – копия души, форма её художественной реализации. Он называл внутренний монолог обнаружением глубин «великого движения, нашего первого своё воплощение в поэзии Малларме и Рембо» [1, с. 49].

Р. Хампфри [8, с. 221] отмечает, что сама техника «потока сознания» не существует ради чистого факта. Использование ее автором имеет различные цели: создание характеров, как у Д. Ричардсон и В. Вулф; достижение глубокого понимания героем себя, своих мотивов, как у В. Вулф и Д. Джойса; приближение читателя к той жизни, которая изображена в произведении; наконец, сатира на психику, или критическое, ироническое отношение автора к тому примитивизму, который предстает в контрасте с высокой идеей или идеалом, как это делают У. Фолкнер и Д. Джойс.

Опыт Пруста – изображение внутренней жизни человека как «потока сознания» – имел большое значение для многих писателей XX века. Джеймс Джойс, опираясь на бергсоновский прием, открыл новый способ письма, в котором художественная форма занимает место содержания, кодируя в себе идейные, психологические и другие измерения. Джойс владел целой культурой, целым глобальным институтом мысли нового поколения. Его «поток сознания» – это механизм декодирования чувственных импликаций.

У Гертруды Стайн поток сознания больше, чем прием. Это содержание произведения, сама суть его. Стайн представляет не итог мышления – выстроенную, логически последовательную цепь размышлений и не сознание в момент высокого эмоционального и интеллектуального подъема. Это будничнейший поток сознания, фиксирующий различные впечатления, взятый до волевой селекции этих впечатлений. Стайн вслед за У. Джеймсом полагает эту субъективную жизнь сознания, поток опыта единственной человеческой реальностью.

Примечательно, что поток сознания переживает определенный континуум и находит в постмодернистской литературе свой новый, зачастую спародированный облик. По словам Л. Хатчен, модернизм и постмодернизм обладают общей чертой: «импрессионизм и субъективизм письма»; акцентирование того, КАК происходит процесс видения или чтения, а не того, ЧТО видится или о чем прочитано. Примером этому может служить поток сознания» [9, с. 27].

Для Д. Лоджа воссоздание потока мыслей и чувств героев является идеальным способом реализации идеи о желании как тексте, а также изображение «агонизирующего» и «паникующего» тела, вращающегося в тисках общественных представлений, цивилизации и языка [2]. Но, как упоминалось выше,

Лодж все же строит роман по принципу сознательной его организации как единого и целостного. Эта целостность, по мнению писателя, может достигаться только с помощью функционирования какого-либо мифа, как в «Улиссе» Джойса [13]. Таковым был у Лоджа организующий принцип в романе *Changing Places*, мифом для которого послужила легенда о Святом Граале и о рыцарях Круглого Стола. Лодж нашел параллели в современном мире: как и герои средневековых рыцарских романов, современная литературоведческая элита также подвижна, мобильна, путешествуя по всему миру в поисках славы. Иногда они поддаются соблазнам и завязывают на литературоведческих конференциях романтические отношения. За этим, конечно же, кроется и ироикомиический мотив. «Думают...» помещен, по сути, в тот же «академический» жанровый контекст. Здесь изображены современные люди науки и литературы в самом эпицентре деятельности по изучению человеческого сознания.

Бесспорно, что, следуя своей художественной цели, автор не мог не прибегнуть к приему «потока сознания». Подражая модернистам, а также способу описания душевных процессов, встречающемуся у Г. Джеймса, Лодж в романе «Думают...» знакомит читателя с двумя «потоками сознания»: писательницы Хелен Рид и исследователя сознания и искусственного интеллекта Ральфа Мессенджера, который пытается найти ответ на вопрос: как объяснить феномен сознания? Обращает на себя внимание то, какой способ записать поток мыслей избирает автор для своих персонажей: Ральф записывает свой «поток сознания» на диктофон, затем, используя компьютерную программу преобразования голоса в текст «Войсмастер», помещает свои файлы на персональный компьютер. «Конечно, эксперимент мой безнадежно искусственен. Потому что само решение записывать на пленку мысли уже влияет на ход мыслей записывающего» [4, с. 13]. Здесь ошутимо острое самосознание постмодернистского текста, в котором постоянно происходит «саморефлексия».

Хелен Рид, используя тот же компьютер, только текстовый редактор, ведет дневник. В потоке мыслей и женского и мужского персонажей существенное место занимает осознание ими своей чувственности, что естественно выражается в отношении к сексу. Об этом говорит Ральф: «... Проблема сознания – старинная проблема духа и тела, завещанная нам Декартом» [4, с. 60]. Действительно, в лучших традициях эротической прозы Лодж не просто рисует картины интимных сцен, но и дает исчерпывающий, насколько это можно себе представить, отчет о переживаниях обеих сторон.

Хелен Рид, известная писательница, год назад потерявшая мужа, на время приезжает в некий Глостерский университет читать курс лекций по писательскому мастерству. И здесь местный «соблазнитель женщин на конференциях и командировочный Дон Жуан» Ральф Мессенджер, конечно же, не пропускает и этот завлекательный момент. Сильная плотская, а затем и духовная связь кульминирует в настоящее чувство. Или им только так кажется? Лодж не пишет роман о любви, а пытается изучить сознание творческой личности Хелен и беспристрастного «техногенного» аналитика Ральфа.

Как же видит происходящее Хелен? Первой отличительной чертой нарратива женщины является цельность и последовательность, законченность мысли, художественность и аналитичность. В то же время традиционная форма дневника, похоже, не даст повода психоаналитикам докопаться до неосознанных желаний и стремлений. Хелен анализирует себя сама: «Я раздваиваюсь: на Хелен Рид, которая недавно начала работать в Глостере, спокойная, квалифицированная и добросовестная. И другую Хелен – сумасшедшую, запутавшуюся и распушенную, которая ведет параллельную жизнь в голове у первой» [4, с. 31]. Другая отличительная черта – тело для женщины, для ее судьбы, ритма жизни, ее самооценки и самореализации, вовсе не то же самое, что тело в жизни мужчины. Хелен четко определяет эти приоритеты: она не забывает описать свою внешность, сравнить себя с другими женщинами, в том числе и с женой Ральфа Керри. С другой стороны, строгое католическое воспитание Хелен Рид проявляется в ее пожизненной верности мужу, неприятию телесных заигрываний.

Применительно же к Ральфу, и имея в виду мужскую точку зрения, вполне можно говорить о некотором «спортивном» подходе как к своему телу, так и к женскому. Ральф не может жить без очередной «победы», в его «потоке сознания» женское тело занимает главенствующее место: «Ее тело в купальнике превзошло все мои ожидания, я оценил его, как только она сбросила халат и вошла в бассейн, бедняжка Кэрри ревниво косилась на ее талию и стройные бедра... груди немного низко и широко посажены, но хорошей формы и упругие... Видно, что упруги от природы, а не из-за латекса, а когда она выходила из воды, я хорошо рассмотрел ее попку... Очень милая задница, довольно полная, но не жирная, с двумя пухлыми полумесяцами, выступавшими из-под купальника» [4, с. 176].

В потоках сознания проявляется прежде всего то, что собственно и характеризует постмодернистскую чувствительность – отношение человека к своему телу. Телесность проявляется в романе как знаковая система, набор символов. Такое тело имеет ряд жестов, мимики, состояний, которые интерпретируются сознанием другого. Так, Хелен тщательно готовится к приему Ральфа, и он прочитывает это в знаках: платье, прическа и т.д. Прежде чем поехать в загородный дом Мессенджеров, Хелен приводит в порядок свое тело, и Ральф снова читает ее как текст, в том числе и ее реакцию на его поцелуй.

Немаловажную роль в романе тело играет в качестве социума. В таком амплуа тело подвержено объективному воздействию макроструктур, которые образуют матрицу становления и функционирования сознания, формирования представлений и оценок, относящихся к человеческой телесности. В этой связи очевидно влияние социально-экономического уклада того общества, к которому принадлежит семья Мессенджеров: встречи, командировки, светские вечеринки – в результате чего выявляется известная свобода действий, раскрепощенность (если не сказать большего), отношение к телу как к рекламе, объекту коммерческого и делового интереса. Так, Керри на важном приеме привлекает к себе внимание нужных людей своим черным бархатным платьем и яркими украшениями, выгодно подчеркнув достоинства своей фигуры.

Две крайности – Хелен и Ральф – сливаются в страстном плотском наслаждении, где Хелен может символизировать «культуру», а Ральф – «цивилизацию». В последнем случае тело функционирует как залог сохранения системы, а в первом – обретает смысловую «нагруженность» в этом процессе «встраивания» природного мира в социальный, в том числе включая «дисциплинирование» тела человека в социальной практике.

«Телесность» самого текста (в том числе и как удовольствия) заключается в том, что и звук как физическая реалья, и записанное на бумаге как механическое действие позволяют читателю «вживаться» в текст: слышать и видеть. Что касается последнего, то особенно интересна та часть романа, где герои обмениваются электронными посланиями [4, с. 268, 410]. Строгое следование правилам эпистолярного жанра у Хелен противопоставляется «электронному» стилю Ральфа. Чем интимнее мысли Ральфа, тем более стендграфичен его стиль. И наоборот, если Ральф выражает нежелание сближаться, например, с молодой особой по имени Людмила Лиск, то и его письма приобретают «традиционность».

Дневник Хелен Рид отмечает Аполлоновское начало – проявление рациональности, стремление найти мир, гармонию, баланс, обуздать животное естество в себе. «После стольких лет моногамного секса с Мартином мне страшно было подумать о том, чтобы начать все сначала с другим мужчиной. Мы так привыкли друг к другу, прощали друг другу недостатки и знали, что нам нужно... Чтобы установились такие отношения, необходимо время, это все равно что выучить новый язык. Что делать голым людям, оказавшимся в одной постели и говорящим на совершенно разных языках? Здесь не помогут даже воспоминания бурной молодости» [4, с. 259]. Однако именно то, с чем борется Хелен, с ней и происходит – сама жизнь как она есть. Роман с женатым мужчиной стал возможным еще и потому, что Хелен узнает о неверности жены Ральфа, Керри, и, наконец, о неверности своего покойного мужа Мартина, прочитав части из романа своей студентки. «Словно удар молнии!... Я остоленела от ужаса» [4, с. 280]. В той сцене, где герои занимаются любовью, Хелен узнала Мартина: «У каждого человека есть своя неповторимая манера заниматься любовью, столь же индивидуальная, как роспись или отпечаток пальца...» [4, с. 280]. И такую исключительную особенность Хелен узнает в описании. Проведя расследование, она точно устанавливает факт: это был ее муж, которому она верила и была верна. Что же это? Весь мир против нее?

А вот в «потоке сознания» Ральфа преобладает Дионисийское начало: спонтанность, эффективность, иррациональность и субъективность. Его «я» – часть живого опыта телесного субъекта. По иронии судьбы именно Ральф занят научно-рациональным осмыслением как сознательной, так и бессознательной сфер. Две главные головоломки, которые он решает: «Плач – головоломка» (из Дарвина) и его собственная – «похоть – головоломка».

Уже сама форма «потоков сознания» выявляет парадокс: они словно бы нарочно менялись местами. То, что принято считать стереотипом женского сознания, оказывается, продвинулось в сторону мужского типа сознания. И наоборот, фрагментированность и предельная чувственность теперь характеризуют мужской тип психики.

Телесная чувственность в обоих «потоках сознания» выявляется на двух уровнях: доязыковом (почти подсознательном) и вербальном (коммуникативном). Эти уровни то существуют параллельно, то пересекают друг друга; и «верхний» вербальный даже поглощает «нижний» доязыковой в своем анализе: мысли-обрывки складываются в стройный текст. Так же как и развязка романа – от спутанных фрагментов чувств к четко оформленному логическому выводу: «передо мной раскрылась бездна несчастья и боли, в которую можно погрузиться, если перестать прислушиваться к своему внутреннему голосу. В одном из своих предисловий Джеймс очень хорошо пишет об измене. Сравнивает ее с медалью, отлитой из жесткого и блестящего сплава: одна ее сторона – чья-то радость и правота, а другая – чья-то беда и неправота... Что-то в этом роде. Не могу отрицать, что наша связь была радостью, но чем дольше она продлится, тем больше вероятность, что она принесет кому-нибудь горе» [4, с. 478]. Таков вывод Хелен из всего происшедшего.

Ральфу же, однако, потребовалось нечто более сильное, чтобы вернуться в русло семейной жизни. Ему-то и дан был «шип во плоти»: опухоль в печени, что напомнило некую «экзистенциальную ситуацию», в которую помещен герой. Ральф даже планирует самоубийство, в случае если опухоль окажется

злокачественной. Опухоль в печени Ральфа – тоже знак, но не из «цивилизации», а скорее из «культуры». Ральф, похоже, правильно прочитывает этот символ: возврат к моногамии, к Керри: «Сейчас я чувствую себя прекрасно. Сегодня я доволен и покоен. Я снова стал хозяином собственной жизни. Моя болезнь излечима» [4, с. 475]. И его финальное решение – это разрыв с Хелен.

Оба персонажа, изучая самих себя и тем самым изучая человека как такового, словно бы соревнуются перед читателем: что же глубже может вскрыть суть влечения человека к человеку – художественная литература или искусственный интеллект? Но оба на проверку оказываются не в состоянии до конца постичь головоломку – желания тела, откуда они? Оба в шоке от своих открытий: близкие, хорошо знакомые им люди обманывают их, и успешно. В романе идет своеобразный «диалог между религией и когнитивной наукой» [14], или между традицией и экспериментом. Ральф, знающий почти все о своем прошлом, свободен от его влияния, в то время как Хелен, обманутая прошлым, тяготеет к нему.

Но финальные главы романа звучат гимном традиции, приветствуя роль художественной литературы в познании человеческой сути: выступая на конференции «когнитивистов», Хелен Рид обращается к ним с речью, в которой подчеркивает, что именно «литература помогает нам понять темную сторону сознания» [4, с. 462].

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать следующие **выводы**: Д. Лодж наследует и обновляет некоторые литературные традиции, а именно: обращение к классической философии и Библии, традиции телесности в литературе в русле постмодернистских теорий. Католик по духовному происхождению, Лодж снимает морально-идеологические барьеры религии, раскрепощает тело, но в то же время воссоединяет духовность и сексуальность, производя этим эффект парадокса. Художественное исследование сознания писателем приводит к пониманию различия в отношении мужчины и женщины к телу, а также подкрепляет тезис о «сексуализированном» сознании современного человека, познание тайн которого представляется неосуществимым. Романы Д. Лоджа – это иронический гимн человеку «чувственному» нового «техногенного» поколения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, Л.Г. Импрессионизм / Л.Г. Андреев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 249 с.
2. Быховская, И.М. Номо Somaticos: Аксиология человеческого тела / И.М. Быховская. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 208 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
4. Лодж, Д. Думают...: роман / пер. с англ. Д. Кротовой. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 496 с.
5. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
6. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, течения. Энцикл. справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1999. – 320 с.
7. Философия Серена Кьеркегора [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru>
8. Humphry, R. Stream of Consciousness / R. Humphry // Modern Theories of Fiction. – ed. J.E. Miller Jr. – Univ. of Nebraska Press, 1960.
9. Hutcheon, L. The Politics of Postmodernism / L. Hutcheon. – USA: Routledge, 2002. – 222 p.
10. Lodge, D. Therapy / D. Lodge. – Penguin Books, 1996. – 321 p.
11. Lodge, D. Working with Structuralism: Essays and Reviews on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century Literature / D. Lodge. – L., 1981. – XII. – 207 p.
12. Kujawinska-Courtney, K. Words about Eloquence / K. Kujawinska-Courtney, A.S. Gross. – Moscow: The Russian and British Cathedra, 1998. – 396 p.
13. Thompson, R.H. Interview with David Lodge / R.H. Thompson. Birmingham, 15 May 1989 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.rochester.edu>
14. Miles, J. Happy Ever After... J. Miles. – Thinks... Book Review [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.findarticles.com>.

Поступила 16.11.2007