

УДК 82.09 (410)

**МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА В УНИВЕРСИТЕТСКОМ РОМАНЕ Д. ЛОДЖА
«БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ ПАДАЕТ»****Т.А. КОНЕВА***(Полоцкий государственный университет)*

Роман Д. Лоджа «Британский музей падает» анализируется с точки зрения модификации жанровых характеристик романа воспитания. Большое внимание уделяется таким категориям постмодернизма, как интертекстуальность и размывание граней между реальностью и вымыслом.

Широта и глубина перемен, охватывающих нашу эпоху, отразилась на всех искусствах новейшего времени, их жанровых разновидностях и модификациях художественных форм. В словесном творчестве это имеет прямое отношение к роману, природе которого присуща энергия неисчерпаемых изменений [1, с. 5]. На протяжении нескольких столетий можно было наблюдать развитие романной формы, которая непрерывно и свободно изменялась, пародируя и стилизуя формы предшествующие, в результате чего рождались новые стили, соответствующие новому содержанию. Университетский роман прошёл все этапы развития жанра вместе с романом воспитания, который занимает ведущее место в университетской прозе XIX - начала XX веков. Как жанровая разновидность роман воспитания был рождён исторически обусловленным интересом к тому, как общество формирует характер, каков конфликтный механизм этого формирования. Роман воспитания характеризуется типологическим устойчивым хронотопом, который обусловлен идеей ученичества, осуществляемой только во временной и пространственной протяженности [2, с. 4]. Центральным звеном фабульной структуры является развитие конфликта, в котором развёртывается тема ученичества. Метод проб и ошибок становится обязательным условием развития героя, его движения вперёд: он ошибается в выборе друзей, профессии, терпит разочарование [2, с. 6 - 7]. Все перечисленные характеристики можно отнести к классическому периоду в истории развития романа воспитания XIX - начала XX веков. Романное действие, как правило, заканчивается идеологическим становлением главного героя, который, изменяясь и определяя свое место в обществе, ассимилирует его идеологию. Конфликт между «я» и «миром» разрешается положительно.

В начале XX века назревает новое романное мышление, в котором преломляется эстетическое сознание эпохи. Ощущая бесструктурность и невыразимость современной реальности, невозможность объять её существующими поэтическими формами, романисты всё же пытаются преобразовать хаос посредством использования новых художественных форм. Возникает роман, который устремлён к проблемам эстетическим и индивидуальным, но не метафизическим и нравственным [1, с. 10]. Нравственное становление героя кажется невозможным по причине неприятия им действительности. И в то же время он не может полностью отречься от неё. Освобождение романа от нравственных проблем способствовало приоритету романной формы. Эта тенденция чётко обозначилась в рамках модернизма и постмодернизма.

Д. Лодж, известный современный писатель и литературовед, в работе «Романист на распутье» определяет современную ситуацию как «неопределённую, устрашающую и абсурдную», что обуславливает невозможность применения традиционных приёмов для её обозначения [3, с. 34]. В своей деятельности писателя он прошёл через все этапы развития современного романа от реализма до постмодернизма, определяя своё творчество в основном как реалистическое, но с элементами модернизма и постмодернизма, хотя уже в первом университетском романе, явно написанном под влиянием великих модернистов, прослеживаются черты постмодернистской прозы [3, с. 33]. «Британский музей падает» (1965) вышел в свет всего за несколько месяцев до появления первой серьёзной критической работы Лоджа «Язык художественной литературы», где он отдаёт предпочтение языку как основному критерию оценки литературного произведения, хотя и не отрицает полностью содержание и контекст. Позже, во втором издании, прослеживается интерес к романной форме, а также к взаимоотношениям между реальностью и вымыслом.

«Британский музей падает», как признавал и сам Лодж в предисловии к первому изданию, обязан своим появлением как личному опыту написания докторской диссертации, так и исследованию, связанному с его первой критической работой. Он содержит скрупулёзное описание быта и научной деятельности главного героя, Адама Ашлба, что создаёт иллюзию реальности. Но это всего лишь оболочка, под которой читатель легко обнаружит интертекстуальный поток, что является одной из характеристик постмодернистической метапрозы. Множество литературных аллюзий вместе с пародиями на нескольких авторов помогают Лоджу выделить особенности каждого дискурса, присутствующего в романе. При помощи интертекстов, а также используя стилистические приёмы того или иного автора, писатель старается внушить читателю, что-то, что он читает в романе, не реальность, а вымысел. Так Лодж пародирует применение Г. Джеймсом приёма аллитерации в беспунктуационных группах прилагательных и существ-

вительных в словосочетании «dim dusty devotional» [4, с. 118], а также в имени главного героя. Ещё более жёстко автор указывает на вымышленный характер текста посредством высказывания протагониста: «В литературе много говорится о сексе, но мало о его последствиях - детях. В жизни всё наоборот» [4, с. 63]. Но хотя Лодж и пытается провести жёсткую границу между текстом и реальностью, в жизни главного героя эти категории смешиваются, границы между ними постоянно размываются. Адам Аплбай работает над диссертацией, которая предполагает прочтение огромного количества книг. Как любой «книжный червь», он лишь частично живёт в реальном мире, ему везде чудятся персонажи прочитанных произведений. Часы на здании Парламента он называет часами миссис Деллоуэй и тут же видит саму миссис Деллоуэй в образе старушки, переходящей дорогу. Попав в абсурдную ситуацию при обмене читательского билета, Адам не может понять, где он встречался с подобным, совершенно не осознавая, что читал об этом у Кафки. Размытость границ между реальностью и вымыслом является характерной чертой постмодернистической прозы, и это доказывает, что Лодж, восхищаясь, с одной стороны, модернистами, а с другой, претерпевая влияние неореализма 50-х годов, все же видит выход для себя в романах другого типа, то есть романах постмодернистских, которые он называет проблемными. Этот тип романа не отрицает полностью принцип реализма и в то же время нацелен на выявление искусственности его традиционной иллюзии. Автор таких романов сохраняет верность как иллюзии, так и реальности [3, с. 22 - 23]. Этому принципу Лодж следует во всех последующих произведениях, где реалистическая оболочка скрывает мощный пласт металитературы. «Британский музей падает» - это еще не металитература, но отдельные черты ее, такие, как пародирование конкретных авторов или текстов, акцентирующие вторичную (и соответственно, искусственную) природу данного текста, прослеживаются в романе. В предисловии к книге Лодж признается, что пытался подражать Дж. Конраду, Г. Грину, Э. Хемингуэю, Г. Джеймсу, Дж. Джойсу, Д.Г. Лоуренсу, Ч.П. Сноу и В. Вульф, и назвал свою книгу «собранием влияний» [4, с. 4].

Романное действие совершается в течение одного дня, когда главный герой, подобно джойсовскому Улиссу, совершает свою одиссею по Лондону. Он покидает дом утром, чтобы ехать в Британский музей работать над диссертацией, и попадает во множество ситуаций, каждая из которых заканчивается комически. Все они объединены единой сюжетной линией, но воспринимаются как отдельные кинематографические эпизоды, тем самым нарушая целостность повествования. Ни один из эпизодов не заканчивается результативно для протагониста. Создается впечатление, что он грезит наяву, попадая из одного места в другое, участвуя в эпизодах из текстов, которые когда-то кем-то были написаны. Вечеринка на кафедре - это явная аллюзия на роман М. Бредбери «Кушать людей нехорошо». Все его путешествие по Лондону, топография которого тщательно обозначена в романе, напоминает движение в лабиринте Кафки, откуда нет выхода, и протагонист все время возвращается в одно и то же место - Британский музей. Будучи человеком посредственным, не способным совершить что-то значительное в реальной жизни, он постоянно воображает себя кем-то: то героем рыцарского романа, то призраком из романа готического, мчащимся по ночному Лондону. В своем воображении он все время сочиняет сказочные сюжеты, представляя себя Папой Римским, который отменяет запрет на средства контрацепции для католиков. О том, что мы живем в чужих текстах, Адам открыто говорит на вечеринке случайному собеседнику: «...написано такое количество романов за последние два столетия, что они просто истощили все возможные жизненные ситуации. Поэтому все мы... воспроизводим события, которые были описаны в том или ином романе. Конечно, большинство людей не осознают это, они наивно полагают, что их маленькие жизни уникальны...» [4, с. 118]. Примечательно, что эта мысль пришла к нему внезапно, ведь Адам не семи пядей во лбу, и тема его диссертации о длине английских предложений далека от теории интертекстуальности. Наверняка, Лодж использует его в качестве проводника положений новой критической теории. Этот же прием он использует в своих последующих романах университетской тематики. Например, в романе «Мир тесен» стюардесса Британских авиалиний свободно рассуждает о жанре *roman*. Автор прячется за спинами персонажей, маскирует свое присутствие. Это еще один прием, обеспечивающий стирание граней между реальностью и вымыслом. Присутствие «всеведущего» автора скрывается также посредством драматизации текста, который содержит многочисленные диалоги, где роль повествователя сводится к коротким ремаркам. Но Лодж никогда не становится на крайнюю точку зрения по поводу присутствия автора в тексте. Это доказывает наличие комических ситуаций, которые, по его мнению, создаются самим автором, но не читателем. Дискурс литературного наследия тесно связан для Лоджа, а соответственно, и для главного персонажа, с литературным каноном и университетом, символом которых является Британский музей [5, с. 72]. Одним из способов освобождения от авторитарного дискурса для Лоджа является пародирование жанрового канона, где пародия понимается как «форма имитации, характеризующаяся иронической инверсией, причем вовсе не обязательно за счет пародируемого текста», «ее цель - обозначить, в первую очередь, отличия, а не сходство». Пародироваться может все, то есть «любой кодифицированный дискурс может быть объектом пародии» [6, с. 66].

Как уже отмечалось ранее, университетский роман XIX - начала XX веков рассматривается как роман воспитания, основной идеей которого, как и любого другого романа, является путь от неискушен-

ности к зрелости [5, с. 73]. Но это ли происходит в данном романе? Действительно ли двадцатичетырех-часовое блуждание Адама по Лондону - это путь к зрелости? Несомненно, роман обладает одной из основных черт данного жанра, обозначенной Ф. Моретти как компромисс [5, с. 73]. Действительно, идеология компромисса является основной в романе, но этот компромисс достигается не в результате столкновения противоположных дискурсов, а как неизбежность, что-то раз и навсегда данное. Главный герой мечется между двумя авторитетами - церкви и академии. Он не очень-то преуспевает в исследовательской работе, она ему надоела, он не стремится что-либо открыть. Это всего лишь одна из возможностей впоследствии заработать себе на жизнь. Но Адам не пытается ничего изменить в своей жизни. Этим он отличается от главного героя романа Кингсли Эмисли «Счастливчик Джим», который все-таки, хотя и в достаточно одиозной форме, выразил протест против авторитарного дискурса академии. Адам мечтает о диссертации, «которая должна потрясти академический мир и послужить началом абсолютно новой критической теории» [4, с. 24]. Но мечтать - не значит делать. Единственный способ протеста, на который он способен, протест воображаемый, вылился у него в игру «когда мы будем у власти», где он и его друг Кэмел изобретают законы и правила, которые возвеличили бы их за счет других людей, особенно тех, на которых они затаили обиду. Но законы эти не затрагивают законов общества, направлены не на его реформирование, а исключительно на искоренение мелких несправедливостей, которые просмотрели политики. Адам жалуется: «Я не вижу смысла в моей жизни. Единственная вещь, которая принадлежит мне, это секс. Литература забрала все остальное» [4, с. 82]. Но от секса ему приходится воздерживаться, так как у него уже трое детей, а церковь запрещает пользоваться контрацептивами. Озабоченный сложившейся ситуацией, герой пытается обговорить ее как в своем внутреннем диалоге, так и в диалоге с другими персонажами, тем самым определяя границы авторитарного дискурса, который полностью овладел его сознанием. Но из разговора с друзьями и приходским священником явствует, что границы эти незыблемы и жестки, ведь «учение церкви никогда не меняется ... ни по какому поводу» [4, с. 36]. Пассивное поведение Адама объясняется его католическим воспитанием. Конец романа внушает надежду на то, что все закончится благополучно, но благодаря не действиям героя, а лишь счастливой случайности. Берни Шнитц, американец, символ денежного благополучия, с которым Адам познакомился в музее, появляется в нужном месте и в нужное время, спасая Адама от полного отчаяния, в котором он оказался в конце дня, потеряв рукопись. Работа книжного агента и 200 долларов вполне удовлетворили Адама, который, тем не менее, вовсе не собирается оставлять свою научную деятельность, тем самым показывая полную поглощенность авторитарным дискурсом академии. Переход к зрелости не совершился. Так же пассивно воспринимает создавшуюся ситуацию его жена Барбара. Лодж обозначает это в ее монологе, который он моделирует по образцу монолога Молли Блум в «Улиссе» Джойса. Но монолог Молли звучит жизнеутверждающе, монолог Барбары - это жалоба и смирение. «Yes» (да) Молли противопоставляется «perhaps» (возможно) Барбары.

Таким образом, «Британский музей падает» не выполняет основной жанровой характеристики романа воспитания - движение от наивности к зрелости. Время в романе не биографическое и, тем более, не историческое. Оно, скорее, напоминает время авантюрное, но опять же не в его изначальном, а в пародийном смысле. Хотя на долю Адама выпало в один день столько приключений, что другому хватило бы на всю жизнь, он вернулся из своих странствий не героем, преодолевшим множество препятствий и вышедшим из них победителем, но слабым, неуверенным в себе человеком, которого только сказочный «крестный отец» спас от полного отчаяния. Пародируя жанровый канон, Лодж старается отделить себя от него. Но если следовать утверждению Л. Хатчеон, что любое пародирование всегда остается абсолютно авторизованным - авторизованным самой нормой, которую оно старается подорвать, и что, даже высмеивая, пародия укрепляет, (ведь включая в себя пародируемые условия, она гарантирует им долгую жизнь [6, с. 123]), то становится ясно, что писатель не намерен высмеивать авторитет пародируемых текстов, а просто использует их для своих целей, впредельывая новое содержание в уже известную форму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. - Волгоград, 1999. - 308 с.
2. Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. - Киев, 1983. - 189 с.
3. Lodge D. The Novelist at the Cross-Roads. - London: Routledge, 1971. - 265 p.
4. Lodge D. The British Museum is Falling Down/2nd ed. - London: Seeker, 1981,- 180 p.
5. Lumbertsson B.E. Campus Clowns and the Canon: David Lodge's Campus Fiction. - University of Umea, 1993.- 135 p.
6. Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. - London and New York: Methuen, 1985. - P. 66, 123.