



- ³¹ Там же. Лотман указывает на документальный источник этого фрагмента – сообщение в газете «Journal des Révolutions de l'Europe en 1789–1790» об «обдуманном самоубийстве» молодого слуги, в важнейших мотивах повторяющее историю Жака (Примечания / сост. Ю. М. Лотман // *Карамзин Н. Письма русского путешественника*. С. 664–665). Об этом случае см. также: *Лотман Ю. Беседы о русской культуре*. С. 221–222.
- ³² *Бойко С. Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук*. М., 2011. С. 31 ; *Ее же. «О минуте возвышенной пробы...» : Поэзия Булата Окуджавы*. М., 2010. С. 171.
- ³³ *Бойко С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века*. М., 2013. С. 323.
- ³⁴ Там же. С. 328–329.
- ³⁵ Там же. С. 340.
- ³⁶ Там же. С. 336–337.
- ³⁷ Там же. С. 338.
- ³⁸ Прямое самоотожествление шестидесятников с декабристами, аллюзионность, публицистический потенциал декабристской темы демонстрируют знаменитый «Петербургский романс» (1968) А. Галича (кстати, с эпиграфом из стихотворения Карамзина «Тацит»), написанный за несколько дней до протеста на Красной площади против ввода советских войск в Чехословакию; «У Мосгорсуда» (1968) Ю. Кима – о «процессе Галанскова–Гинзбурга, выпустивших книгу о процессе Синявского–Даниэля» («Ах как узок круг этих революционеров <...> И тоже – вне народа, и тоже – для примера, / И дело происходит тоже в старом декабре...») (*Ким Ю. Сочинения : Песни. Стихи. Пьесы. Статьи и очерки*. М., 2000. С. 115–116, авторский комментарий – С. 539); многочисленные песни и стихотворения А. Городницкого, в том числе «Песня декабристов» (1963) с рефреном «А площадей (рудников) ещё на всех / Хватит и вам» (*Городницкий А. Острова в океане : песни*. М., 1993. С. 147) и «Песня декабристов» (1984) – показательный мифологизирующий текст, обращённый к «потомкам», открывающийся и завершающийся словами «Наши песни поют, наши цепи звенят, / Наши избы стоят по Сибири», в котором «поэт-историк», прекрасно знающий факты, утверждает от лица героев: «За свободу мы кровь проливали свою, / Мы чужой не пролили – ни капли» (*Городницкий А. Указ. соч.* С. 148).
- ³⁹ Для Бойко «гуманистическая» – уточняющий синоним к понятию «традиционная».
- ⁴⁰ Типологическое сближение романов Окуджавы с произведениями XVIII в. имеет свою научную традицию. Кроме отмеченных нами в первой статье сближений с жанром семейных записок в работах Я. Гордина и Э. М. Зобниной, см.: *Сорникова М. Стерн, Карамзин и Окуджавы (традиции метажанра в Путешествии дилетантов)* // *Русская литература в европейском контексте : сб. науч. работ молодых филологов*. Warszawa, 2008. С. 163–172.
- ⁴¹ Интересным фактом, скорее всего, никак не связанным с романом Окуджавы, но тем более примечательным, является единственное упоминание «Бедной Лизы» А. Городницким – в стихотворении «Ответственность не возлагают, а берут...» (1995). См. анализ: *Биткинова В. Карамзинские ассоциации в стихотворении Александра Городницкого «Ответственность не возлагают, а берут...»* // *Н. М. Карамзин : писатель, учёный, публицист : сб. науч. ст. V Всерос. науч. конф. филол. ф-та*. М., 2012. С. 143–148 ; *Ее же. Поэзия Александра Городницкого : исторические и литературные аллюзии в разговоре об ответственности* // *Памяти В. З. Федосеева : сб. ст. Саратов, 2012*. С. 49–60. (Труды Театрального института).
- ⁴² *Трус Л. Указ. соч.* С. 209.

УДК 821.111.09-312.4+929К0у

«КАКОЕ НАДУВАТЕЛЬНОСТЬ!» ДЖОНАТАНА КОУ КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ДЕТЕКТИВ

Ю. А. Храмова

Саратовский государственный медицинский университет
имени В. И. Разумовского
E-mail: khramovaya@mail.ru

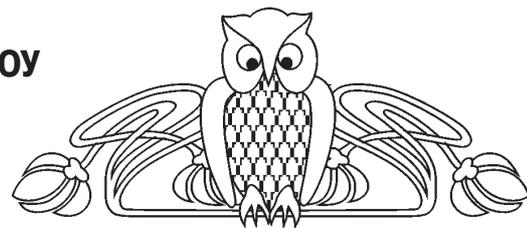
Роман английского писателя Джонатана Коу рассматривается как пример использования и переосмысления приемов классического детектива в постмодернизме, вскрываются сюжетные и идейные функции детективного элемента в романе.

Ключевые слова: Джонатан Коу, постмодернизм, жанр детектива, сыщик, жертва.

What a Carve Up! by Jonathan Coe as a Postmodern Detective Story

Yu. A. Khramova

What a Carve Up! by Jonathan Coe is analyzed as an example of application of traditional detective conventions in postmodern



narrative; their ideological and compositional functions in the novel are revealed.

Key words: Jonathan Coe, postmodernism, detective genre, detective, victim.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-3-316-321

Роман Джонатана Коу «Какое надувательство!» («What a Carve Up!», 1994) называют «постмодернистским коктейлем», приготовленным «одним из лучших барменов современной литературы»¹, и с точки зрения жанра² одним из основных ингредиентов этого коктейля является детектив. Как признается сам автор, его



роман – это «пародия на Агату Кристи и других детективщиков старой школы»³. Однако роман «Какое надувательство!» – это не просто «виртуозная комбинация нескольких повествований»⁴, включающая сатиру, драму, готику, 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”»⁵.

О том, что в романе кроется сенсация, заявляет первое (и оно же последнее) предложение: «Трагедия дважды постигала семейство Уиншоу, но в столь ужасных масштабах – еще никогда»⁶. Из сенсационного романа Коу заимствовал свойственные этому направлению лейтмотивы, а также все то, что входит в разряд газетных сенсаций: любовные интриги, внутрисемейные тайны, мошенничество, шантаж и обязательное загадочное убийство. Все эти события проецируются на двух основных, изначально не пересекающихся плоскостях: история аристократического семейства Уиншоу и жизнеописание писателя Майкла Оуэна, тихо коротающего свои дни в одной из заурядных лондонских квартир. Изначально на первый план выступает проекция событий сквозь призму семейства Уиншоу, одного из самых почитаемых и уважаемых семейств в Англии. По мере развертывания повествования становится ясно, что за внешним лоском аристократических Уиншоу скрывается их подлинная сущность, олицетворяющая самые низменные пороки общества. Как оказалось, семейство «состоятельных английских мерзавцев»⁷ раскинуло свои щупальца во все сферы общественной жизни. Хилари Уиншоу, журналистка и видная медиа-фигура, воплощает собой глупость, продажность, жадность, карьеризм. Столь же вульгарен, жесток, эгоистичен ее брат, Родди, галерист по роду занятий. Сфера промышленного животноводства и общественного питания находится под контролем жестокой и циничной Дороти, озабоченной изобретением более изощренных средств экономии и наживы на людях и животных. Томас и Марк, представляющие финансовую сферу, работают в одной связке с лживым и лицемерным политиком Генри Уиншоу, лоббирующем интересы корыстного семейства на уровне государства. Именно благодаря успешному сотрудничеству этой связки деньги налогоплательщиков направляются не в интересах общества, а на войну в Ираке. Особая роль в этом процессе отведена начинающему финансисту Марку, быстро смекнувшему, что дальнейшая эскалация военного конфликта может обернуться для него прибыльным бизнесом – он умудряется продавать оружие обеим враждующим сторонам.

Постепенно в роман вводится вторая проекция событий, отражающая субъективное восприятие и мироощущение писателя Майкла

Оуэна, который, создавая заказную хронику семейства Уиншоу, вспоминает эпизоды из собственной жизни. В процессе написания семейной хроники Уиншоу Майкл начинает понимать, что все 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.

Герменевтический код прочтения романа выстраивается на взаимодействии и взаимопроникновении этих двух плоскостей-кинопроекций. Чтобы определить этот код и расшифровать идейно-философский посыл романа, обратимся к роли в нем традиционных жанровых элементов детектива, точнее, к их пародированию и травестированию.

Игра жанровыми ожиданиями читателя осуществляется на двух уровнях. Первый уровень ориентирует читателя на восприятие романа как классического (традиционного) детектива, задействуя (или пародируя) в повествовании классические приемы этого жанра. События здесь строятся вокруг главного движущего механизма произведения – раскрытия загадки смерти военного летчика Годфри Уиншоу, чей самолет был сбит в ходе Второй мировой войны над Германией. Табита Уиншоу, сестра Годфри, убеждена, что эта смерть стала результатом происков ее алчного брата Лоренса, тайно сотрудничавшего с немецкими спецслужбами. Однако у Табиты нет доказательств его вины, кроме случайно подслушанного в спальне разговора Лоренса с немцами. В описании попыток Табиты уличить брата автор использует весь арсенал приемов, заимствованных из классического детектива: запертый в комнате Лоренс непостижимым образом оказывается на свободе; Табита покушается на его жизнь, используя целый арсенал гротескно-пародийных орудий убийства: «...подсвечники, зонтики для гольфа, ножи для масла, опасные бритвы, хлысты для верховой езды, мочалка, мэши, ниблик, афганский боевой рог значительной археологической ценности, ночной горшок и противотанковое ружье» (16–17). В свою очередь Лоренс упекает сестру в психиатрическую лечебницу, где постепенно она превращается в жертву меланхолии⁸ и в самом деле становится полубезумной. Табита нанимает выжившего второго пилота Годфри для мщения Лоренсу, но, как все в ее жизни, и этот план идет наперекосяк: Лоренс первым расправляется с бывшим летчиком Джоном Фаррингдоном, который, как узнает Майкл в финале романа, был его настоящим отцом.

Табита вовлекает в свои интриги Майкла, анонимно предложив ему значительный гонорар в обмен на историческую хронику о своем семействе. Это ее способ загладить свою вину перед покойным Фаррингдоном и одновременно отомстить своей семье. В процессе своего писательского расследования Майкл знакомится с частным



детективом Финдлеем Ониксом, работавшим на Табиту. Финдлей и Майкл представляют собой пародию на классический тандем гениального сыщика-любителя и его компаньона-рассказчика. Особенно интересен в этом отношении образ сыщика, явно травестирующий классический прототип. Финдлей Оникс, молоджавый старик нетрадиционной ориентации, большую часть своей жизни провел в тюрьмах и каталажках «за потакание запретной, одинокой страсти» (279). Однако его, как истинного сыщика, отличает острый ум и экстравагантность. Необычная внешность и гротескная претенциозность Оникса контрастируют с привычным образом сыщика в литературе: «Небольшой человек, 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 разило жасминовым ароматом...» (277). Пародирование классического образа сыщика текстуально подтверждается описанием квартиры Оникса, которое напрямую отсылает к Конан Дойлу: «...точная копия квартиры, описанной Дойлем в “Знаке четырех”, когда Шерлок Холмс впервые встречается с загадочным Тадеушем Шолто. Роскошные блестящие драпировки по стенам, местами стянутые кольцами, открывали взору то картину в пышной раме, то восточную вазу. Ковер янтарных и черных тонов – толстый и пушистый; в нем, как в моховой подстилке, приятно тонула нога. На ковер были косо брошены две большие тигровые шкуры, что подчеркивало восточную роскошь, а на циновке в углу стоял кальян. В довершение картины с потолка на почти невидимом золотом шнуре свисала лампадка в виде серебряной голубки – она горела, наполняя комнату тонким ароматом» (284–285).

Совместно с Финдлеем Ониксом Майкл пытается разрешить «загадку запертой комнаты», из которой, согласно показаниям Табиты, исчез запертый там Лоренс Уиншоу. Причастность Лоренса к смерти Годфри им удается доказать другими методами, а вот потайной коридор и шпионское оборудование обнаружатся, согласно лучшим традициям жанра, только к концу романа. Во всем остальном классические каноны детективного жанра подлежат переосмыслению и пародированию. Первое, что подлежит обязательной переоценке – сама основа детективного жанра – вера в логику и человеческий разум. Если в классическом детективе раскрытие преступления зависело от интеллекта сыщика и его мастерства в применении метода дедукции, то в постмодернистском детективе убийство Годфри раскрывается исключительно благодаря везению и случайности; следователи не обнаруживают ни особой наблюдательности, ни сообразительности своих классических прототипов. Кроме того, убийца заранее известен читателю по показаниям Табиты: вопрос состоит не столько в том, как не

покидавшему Уиншоу-Холл Лоренсу удалось организовать убийство брата, сколько в том, верить ли Табите, насколько она безумна и безумна ли вообще. В этом отношении история с убийством Годфри близка более поздней разновидности жанра, американскому «крутому детективу», где убийца иногда известен заранее и представляет из себя успешного и уважаемого человека. Однако если в «крутом детективе» преступник непременно получает по заслугам, моральная, социальная или юридическая норма торжествует, то здесь убийца не получает должного возмездия. Лоренс Уиншоу остается безнаказанным уважаемым членом общества и здравствует до тех пор, пока не умирает своей смертью.

Первый уровень детективного расследования – доказательство того, что Лоренс действительно способствовал смерти Годфри, разрешение загадки начала романа. Однако в ходе расследования Финдлей и Майкла повествование множит загадки, у читателя возникают вопросы к другим сюжетным линиям романа. Один из этих вопросов формулирует Финдлей в разговоре с Майклом: «Во всей этой истории есть одна часть, элемент, торчащий, как пресловутая заноза в пальце. Один актер, которому на сцене с партнерами настолько не по себе, что поневоле задумаешься, не забрел ли он сюда из совершенно другой пьесы. Я имею в виду вас, Майкл» (300). Личность Майкла, а также его причастность к семейству Уиншоу, оказываются центром другой истории и другого вида сюжетобразующего детектива.

Второй уровень читательского восприятия – это связанный с Майклом психологический детектив, который, в нарушение законов жанра, не начинается, а заканчивается целой серией убийств. Центр тяжести здесь смещен на события, предшествующие серии смертей, а сама необычность этих событий находит соответствие в гротесково-кровавом финале романа. Эта цепочка событий предстает как результат расследования Майкла, которое неожиданно для него оборачивается поиском правды о себе самом.

Майкл – страстный любитель кино, и с определенного момента в ходе его работы над хроникой Уиншоу, когда он ощущает утрату своего внутреннего «я», его жизнь в его восприятии начинает все больше напоминать кинофильм. Параллельно происходит и изменение способов репрезентации реальности – она как бы подстраивается под мироощущение Майкла. События в романе постепенно ускоряются, пока не начинают мелькать с калейдоскопической быстротой, развиваясь стремительно по сценарию, в точности повторяющему сюжет любимого фильма Майкла – это реально существующая британская «черная комедия» «Какое надувательство!» (1961)⁹. Герой открывает сходство этого фильма со своей жизнью, вдруг осознавая, что окружающие его в реальности люди странным образом напоминают актеров этого фильма. Майкл говорит о том, что



всегда стремился воссоздать этот увиденный им в детстве фильм, и теперь ему это удалось: «...я не просто смотрел его в тот день. Я жил им: это чувство, наверное, уже не вернется никогда, но именно его мне хотелось воссоздать. А теперь оно происходит. Все началось. Все вы... – он обвел круг внимательных лиц, – ...все вы – герои моего фильма, понимаете? Отдаете вы себе в этом отчет или нет, но вы – это они» (590). И хотя теперь ему ясно дальнейшее развитие событий, он как будто не в силах поверить в то, что шагнул по ту сторону экрана, оказался в реальности, имитирующей художественный мир фильма, и потому сохраняет привычную зрительскую безучастность по отношению к происходящему.

Финал романа повторяет сюжет фильма «Какое надувательство!», который, в свою очередь, пародирует штампы классического детектива. Все Уиншоу, а также их биограф, собираются в семейном поместье для оглашения завещания главы семейства, Мортимера Уиншоу. Завещание констатирует, что разорившийся Мортимер оставил своим алчным родственникам только долги и закладные. В разгар грозы Уиншоу-Холл оказывается отрезанным от внешнего мира, и, как в «Десяти негритях» А. Кристи, алчных Уиншоу одного за другим настигает страшная насильственная смерть, соответствующая их профессиональной деятельности: банкира-вуайериста Томаса обнаруживают с выколотыми глазами; политика Генри настигает удар ножом в спину; торговцу оружием Марку обрубают руки и пишат над трупом «Прощай, оружие!» (игра слов: *arms* означает и «руки», и «оружие»); директор галереи Родди задыхается под слоем золотой краски; на продажную журналистку Хилари сваливается тюк старых газет; живодерка Дороти болтается на веревке как подвешенная тушка. Фоном для всего этого проходит истерический хохот Табиты, вызывая у читателя ощущение не только физического, но и психологического насилия.

В финале роман превращается в смесь триллера и вывернутого наизнанку детектива. Неизвестный маньяк-убийца, нагнетание страха, калейдоскопичность и фрагментарность событий, техники монтажа – все это техники триллера. В финале романа окончательно воцаряются хаос, случайность, иррационализм. Оставшиеся в живых протагонисты ведут себя крайне странно и нелогично: в разгар кровавой резни Табита спокойно занимается вязанием, Майкл увлечен любовной интригой, воспроизводящей эротическую сцену из того же фильма.

Присутствующие в романе три основных составляющих любого детектива, убийца, жертва и следователь, поочередно меняются ролями. Это создает впечатление некоего феерического маскарада, где совершенно не ясно, кто есть кто. Мортимер Уиншоу, выступавший доселе в роли жертвы и пострадавший от своих же родственников, оказывается хладнокровным и жестоким

убийцей, инсценировавшим свою смерть. Он это делает для того, чтобы заманить ненавистное ему семейство в ловушку и расправиться с ними, оказав тем самым «маленькую услугу» человечеству. В разговоре с Майклом Мортимер признается – так он искупает вину, вину за бесчестное богатство Уиншоу: «Я родился с деньгами и, подобно остальной семье, слишком любил себя, чтобы применить их к чему-нибудь стоящему. Однако в отличие от них я хотя бы не причинял этими деньгами никакого зла. И вот я подумал, что перед смертью искуплю себя – пусть отчасти – тем, что окажу человечеству маленькую услугу. Избавлю мир от горстки подонков» (618).

Такие рассуждения убийцы, расправившего со своими родственниками, заставляя читателя вспомнить о жанре нуар, описывающем психически больных, обезумевших персонажей, выносящих свой приговор аморальному обществу. Однако Мортимер – не единственный в этом романе пример девиантной модели поведения. Табита Уиншоу также перевоплощается в финале из психически больной в психически здоровую и обратно. Табита – самый подверженный метаморфозам образ в романе: она выступает то в образе всезнающего следователя-интеллектуала (изучение обстоятельств смерти Годфри, исследование происхождения Майкла), то в образе жертвы (заточение в психиатрической лечебнице), а в финале, направляя самолет, в котором они летят с Майклом, в пике, она оказывается убийцей и самоубийцей в одном лице. Прежняя уверенность читателя в ее здравомыслии рассеивается в тот момент, когда Табита предстает в своем истинном облике – она неизлечимо больна, она безумна. В стремлении идентифицироваться с горячо любимым братом, она решается в точности повторить обстоятельства его смерти и не случайно прихватывает с собой Майкла, сына второго пилота Годфри. Замыслу Табиты ничто не мешает осуществиться, и главные герои гибнут самым нелепым и неожиданным образом.

Сценарий этой трагедии является частью некоего общего информационного пространства, действующего на уровне коллективного бессознательного (пророческий сон Майкла до факта катастрофы). Благодаря многочисленным зеркальным смыслам, параллельным событиям, системе нарративных предвосхищений и аналепсисов в романе создается сложная и многомерная матрица событий, в которой действуют непонятные индивидуальное сознанию закономерности. Действующие лица в этом сложном механизме – всего лишь «краткосрочные импульсы», напоминающие электрические разряды. Они могут пройти по уже проторенному пути, а могут проложить новую тропу, оставаясь, тем не менее, в рамках единого синергетического поля – художественного мира романа.

Особая роль в этом сложном механизме отведена Майклу. Поначалу он выступает как сле-



дователь, стороннее лицо, повествуя о семейных тайнах династии Уиншоу. Однако постепенно его роль меняется, и Майкл начинает понимать, что стал жертвой обстоятельств, не зависящих от его волеизъявления. Майкл признается, что по жизни ему суждено играть роль «робкого, неуклюжего, уязвимого человечка, угодившего в хитросплетения кошмарных обстоятельств, управлять которыми он совершенно не в состоянии» (387). Постепенно он начинает осознавать, что стал частью той истории, которую пишет, неожиданно для себя превратился из стороннего наблюдателя в непосредственного участника трагических событий: «Я думал, что должен просто писать эту историю, ... но это не так. По крайней мере – уже не так. Я сам – ее часть» (603).

Эта ситуация, как и многие другие в романе, дублируется аналогичной, зеркально ее отражающей. Задолго до трагических событий в романе дается, казалось бы, проходной эпизод, в котором Майкл в гостях, чтобы убить время, играет в настольную игру «Найди убийцу». В ней игроки на основании сданных каждому фишек должны вычислить, кто из них преступник. Майкл неожиданно обнаруживает, что убийцей выпало быть ему, и не знает, как вести себя дальше: «Ведь неправильно, если методом исключения обнаруживаешь, что ты сам виновен в убийстве, и при этом не имеешь понятия, где и как ты его совершил. Наверняка в реальной жизни таких прецедентов не было?» (388). Эта абсурдная ситуация становится пророческой по отношению к финалу романа, в котором Майкл перестает быть следователем и жертвой и превращается в убийцу¹⁰.

Майкла как писателя всегда интересовала кардинальная смена ролей, резкий переход из одной противоположности в другую: «...интересно, как это – присутствовать при раскрытии какой-нибудь ужасной тайны и неожиданно столкнуться с ложным и самодовольным представлением о самом себе как о стороннем наблюдателе: внезапно понять, что сам глубоко и грязно запутался в паутине мотивов и подозрений, которую собирался разорвать с ледяной отстраненностью чужака» (388). Майкл ставит точку в своей хронике семейства Уиншоу, соглашаясь в реальности выполнить последнюю просьбу Мортимера, после того, как он покончил со всеми, кроме Табиты. В разговоре с Мортимером Майкл воспринимает его не как убийцу, а как замученную до невыносимых пределов жертву, и смертельный укол, о котором просит Мортимер, – формально убийство, а в глазах Майкла – избавление несчастного старика от невыносимых страданий.

Так Майкл становится убийцей в прямом смысле слова. Однако обвинение в убийстве предъявлено ему по другому поводу. Его книга, семейная хроника под названием «Наследие Уиншоу», которую он все это время писал, оказалась главным мотивом для совершения Мортимером кровавой расправы. В разговоре с Майклом Та-

бита признается: «Видите ли, Мортимер читал вашу книгу. Всякий раз, когда вы присылали мне часть рукописи, я ее переправляла ему. Чтение он находил весьма занимательным. Поэтому в некотором роде, Майкл, и вы тоже ответственны за все это. Вы должны гордиться собой» (611).

Разумеется, от такого признания Майкл испытывает все что угодно, только не гордость. Жертва, оказавшаяся причастной к серии убийств, даже не подозревая об этом, – достойная концовка для романа, деконструирующего традиционный детектив. Все это подтверждает правило постмодернистской поэтики о провокации, многоуровневой игре с читательскими ожиданиями, в том числе с ожиданиями, подсказанными знакомством с жанровой нормой. Финал «Какого надувательства!» не дает привычного разрешения сюжета, ответа на загадки повествования. Текст предлагает равные основания для трактовки событий и как коварного замысла Табиты, посвятившей десятилетия в лечебнице разработке плана мести, имевшей достаточно времени, чтобы срежиссировать эти убийства вплоть до манипуляции Мортимером, или как инициативы самого Мортимера. Мы показали, как текст, открывающийся как классический детектив, постепенно оборачивается литературной версией фильма-пародии на детектив, т. е. превращается в симулякр на глазах изумленного читателя. То, что во второй половине повествования автор прибегает к нагромождению жанровых черт триллера, нуара, служит выражением окончательного отказа от рационализма и финального торжества логики безумцев, мизантропов, фанатиков.

Таким образом, роман Д. Коу «Какое надувательство!» органично вписывается в поэтику постмодернизма, провозгласившего игру, абсурд, пародию, деконструкцию, симулякр в качестве средств отображения призрачной и многомерной реальности. Постмодернизм объявляет действительность, истину несуществующими и потому непознаваемыми; роман «Какое надувательство!» в постмодернистском духе опровергает исходный постулат классического детектива о том, что «все вещи объединены единой логикой, той логикой, которую предписал им виноватый»¹¹. Вследствие этого 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 смещаются, варьируя, посредством техники монтажа, в континууме между классическим «кто виноват?» (classic whodunit) и постмодернистским «почему это произошло?» (whydunit).

Двухуровневая структура романа наилучшим образом отражает виртуозное скольжение нарратива между классическими шаблонами и современными повествовательными стратегиями. Многочисленные реминисценции и аллюзии, игра функциями сыщика/жертвы, из-



менение мотивировок и темпоральности, проблемы личностной идентичности, постановка вопросов «о тайнах бытия, ответы на которые превосходят простые махинации с загадочным сюжетом»¹², – все это создает сложное и многомерное художественное пространство, в котором осмысляются такие актуальнейшие категории, как интерпретация, субъектность, природа реальности, пределы познания. Интертекстуальность и интеркультурность, в рамках которых происходит анализ и осмысление поднятых автором вопросов, выводят роман Д. Коу «Какое надувательство!» на качественно новый уровень художественного восприятия.

Примечания

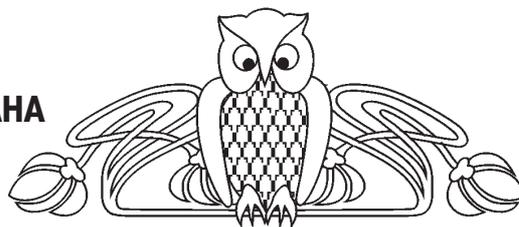
- ¹ Рецензия журнала «ЯППИ». Цит. по: URL: <http://phantom-press.ru/catalog/archive/zebra/17/> (дата обращения: 22.01.2016).
- ² О сатире в романе см.: Кабанова И., Сорокин П. Тэтчеризм как объект сатиры в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Феноменология власти в сатире. Саратов, 2008. С. 215–227.
- ³ Д. Коу о романе «Какое надувательство!». URL: <http://jcoe.vuztest.ru/2011/06/28/dzhonatan-kou-o-romane-kakoe-naduvatel/> (дата обращения: 22.01.2016).
- ⁴ Рецензия «Столичной газеты». Цит. по: URL: <http://phantom-press.ru/catalog/archive/zebra/17/> (дата обращения: 22.01.2016).

phantom-press.ru/catalog/archive/zebra/17/ (дата обращения: 22.01.2016).

- ⁵ Там же.
- ⁶ Коу Дж. Какое надувательство! / пер. с англ. М. Немцова. М., 2003. С. 16–17. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в скобках. Заметим, что подобная «кольцевая композиция» удовлетворяет требованиям Г. К. Честертон к написанию детективных романов (См.: Честертон Г. К. О детективных романах // Как сделать детектив : сб. / сост. А. Строев. М., 1990. С. 19–22).
- ⁷ Рецензия «Эхо Москвы». Цит. по: URL: <http://phantom-press.ru/catalog/archive/zebra/17/> (дата обращения: 22.01.2016).
- ⁸ О меланхолии см.: Фрейд З. Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. СПб., 1998. С. 211–231.
- ⁹ «What a Carve Up!». «НьюЙорлдз филм», Твикенхэм, Англия. 1961. Реж. Питер Джексон. В ролях: Сидни Джеймс, Кеннет Коннор, Ширли Итон. Черно-бел., 87 мин. В американском прокате шел под названием «No Place Like Homicide!».
- ¹⁰ Здесь автором нарушается так называемое «Правило Конан Дойла», согласно которому детектив не должен оказаться преступником.
- ¹¹ Постмодернизм : энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 214.
- ¹² Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge, 2003. P. 254.

УДК 821.161.1.09-31+929Рубина

ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС КАК СПОСОБ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА Д. РУБИНОЙ «БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»



Г. С. Зуева

Пензенский государственный университет
E-mail: gz90@yandex.ru

Статья посвящена интерпретации творчества Захара Кордовина, главного героя романа Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы». Картины героя-художника рассматриваются с точки зрения экфрасиса, т. е. словесного описания живописных произведений в литературном тексте.

Ключевые слова: экфрасис, русская литература, современная литература, Дина Рубина, литература и живопись.

Picturesque Ekphrasis as a Means of the Protagonist Characterization in D. Rubina's Novel *The White Dove of Cordoba*

G. S. Zueva

The article discusses the oeuvre interpretation of Zahar Kordovin, the protagonist of D. Rubina's novel *The White Dove of Cordoba*. The pictures of the artist are analyzed from the point of view of ekphrasis which is defined as a verbal description of visual art images in literary text.

Key words: ekphrasis, Russian literature, modern literature, Dina Rubina, literature and art.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-3-321-325

Изучение личности героя-художника через экфрасис в случае Захара Кордовина затруднено тем, что почти все картины, описанные в романе, – талантливая фальсификация, копирование известных мастеров. Однако в тексте романа «Белая голубка Кордовы» Д. Рубина не раз показывает читателю, что данные картины нельзя назвать копиями или подражаниями в полной мере, потому что в каждую свою работу герой-художник привносил и собственное видение образов.

Ряд картин Кордовина открывает описание полотна, сделанного им в манере Роберта Фалька, русского художника XX в., авангардиста, одного из основателей общества «Бубновый валет». Стиль Р. Фалька был очень изменчив: от кубической проработки форм к более тонким линиям и переключению внимания с формы на