

“Счастливым финалом” в формировании современного представления о счастье

© М.С. Сапожникова, 2012

Существование художественного произведения в сознании читателя зиждется на крайне хрупком сочетании вымысла и правдоподобия. Книга должна развлекать и забавлять, но при этом должна быть в достаточной степени правдоподобна, чтобы читатель поддавался искушению поверить в возможность происходящего. Правдоподобие – один из базовых терминов литературоведения, впервые появившийся в «Поэтике» Аристотеля. Согласно Аристотелю, создать правдоподобное повествование значит суметь сформировать в сознании читателя некий целостный образ мира данного художественного произведения. Понятие «правдоподобия» также связывается с понятиями «целостности» и «завершенности» [Smith 1968]. Следовательно, когда мы говорим о пространстве художественного произведения, мы прежде всего говорим об определенном, хотя каждый раз разном, пространстве, которое вызывает доверие читателя. В отличие от статистической конкретики, доступной, скажем, антропологии и социологии, литературоведение вынуждено оперировать данными гораздо более абстрактными, ведь даже говоря о пространстве исторического романа, литературовед может подвергнуть сомнению ссылку на ту или иную реалию. Задача данной статьи состоит в том, чтобы попытаться объяснить, каким образом можно рассматривать проблематику счастья при помощи инструментов литературоведения.

Ссылка на счастье заключается не столько в конкретных пространственных координатах, сколько в правдоподобном сочетании любого выбранного автором места, которое может стать потенциальным носителем счастья. Само счастье выражается скорее за счет создания временного вакуума, который вполне удобно и, опять же, правдоподобно вписывается в финальную часть произведения. Книга, как физический объект, имеет целостность, в ней неизбежно существует последняя страница, перелистывая которую читатель оказывается на временном сломе только что прочитанного им «пространства» и реального времени. Для нас представляется интересным тот факт, что выражение «счастливым финалом», ставшее столь популярным в последней четверти XX и в начале XIX веков, четко воплощает в себе вполне абстрактные пространственно-временные характеристики счастья в той форме, которую нам может предложить художественная литература.

«Счастливый финал» — эрзац-счастье в литературе

Говорить о счастье в рамках той или иной академической дисциплины может представляться занятием несколько дерзким, ибо слишком сложно найти доказательную базу, определить параметры и исходные точки для того, чтобы говорить о понятии “счастья”. Если отталкиваться от семантики слова, то мы встречаем достаточно сухие определения, как например определение в словаре Ушакова: “состояние довольства, благополучия, радости от полноты жизни, от удовлетворения жизнью”. К сожалению, подобное определение, хотя и отвечает требованиям объективности, но ведет к возникновению еще большего количества вопросов о природе счастья, необходимости определить понятия “довольства”, “полноты жизни” и так далее.

Если же обратиться к художественной литературе, как своеобразному лингвистическому корпусу, содержащему трактовки значений слова “счастье”, то объем информации сразу станет практически неохватным для пристального изучения. Тем не менее, задав определенные временные, географические и языковые рамки, мы вполне можем рассмотреть небольшой пласт, который поможет нам составить характеристику современной трактовки счастья. Поэтому в данной статье мы остановим свое внимание на понятии “счастливого финала” и предпримем попытку определить, какое значение данное выражение играет в литературном процессе второй половины XX — начала XXI вв. на примере произведений британской литературы (на примере романов Д. Лоджа, Х. Филдинг и Н. Хорнби). Так называемый “счастливый финал” представляет собой в достаточной степени уникальный пример словосочетания, отражающего представление не только о сюжетно-композиционном пространстве одного из видов художественных произведений, но и воплощает собой некий комплекс идей и смыслов, которые современная аудитория ассоциирует со счастьем. Таким образом задачей данной статьи является выяснить, что именно представляет собой “счастливый финал”, и как современные авторы предпочитают создавать свою трактовку “и жили они долго и счастливо”.

Следует отметить, что для анализа художественного произведения нам представляется необходимым кратко обозначить особенности культурного развития данной эпохи в целом (второй половины XX — начала XXI вв.), что, опять же, в рамках данной научной статьи может быть сделано лишь схематично, но всё же крайне существенно.

Словосочетание «счастливый финал» достаточно широко распространено и используется применительно к самым различным сюжетам — документальным и художественным. Это выражение можно услышать в разнообразных ситуациях, но ассоциации, вызываемые этими словами, остаются неизменными: перед глазами возникает идилличе-

ская картинка с застывшими на ней персонажами, перед которыми открывается безоблачное счастье. Безусловно, каждый человек (то есть и автор, и читатель) добавляет свои штрихи в эту картину счастья, но не будет преувеличением сказать, что, как правило, наше представление о счастливом финале характеризуется статичностью и почти полной неспособностью представить себе счастье «в динамике». Более детальное и объективное описание пространственных характеристик счастливого финала вряд ли возможно, так как он будет исключительно индивидуален к каждому отдельному произведению, а нашей задачей является выявление закономерностей данного абстрактного явления. Не так важно, где именно автор пожелает создать атмосферу возможности счастья: это может быть Нью-Йорк, Лондон, глухая не имеющая названия деревушка или просто город N, — гораздо важнее, как в этот момент начинают взаимодействовать пространство и время, «короткое замыкание» которых и провоцирует ощущение счастья у читателя. Специфика бытования выражения «счастливый финал», его популярность в современной культуре при всей узости ассоциативного ряда, сопровождающего это словосочетание, подводит нас к тому, чтобы подвергнуть его анализу и попытаться дать ему должное определение.

Отталкиваясь мы можем от следующего утверждения: выражение «счастливый финал» не является термином – ни литературоведческим, ни киноведческим, несмотря на вполне логичное предположение, что именно данные области знания имеют к нему отношение. Литературоведение, а в частности нарратология, говорит о финале, ссылаясь на Аристотелевскую «Поэтику» и традиционное разделение на трагические и комические жанры с соответствующими им финалами. Помимо этого, термин «финал» сопровождает дискуссию, посвященную роману, поскольку именно эта жанровая форма позволила себе достаточно много экспериментировать с финалами, делая их трагическими и высококолобыми, счастливыми и популярными у читателей, открытыми и бросающими вызов всему, что было создано до них. Несмотря на это, более узкое понятие «счастливый финал», при всей своей распространенности, термином не стало.

Следует рассмотреть, почему данное словосочетание в принципе могло стать термином как в литературоведении, так и в киноведении, с тем, чтобы рассматривать его дальнейшее развитие и существование. Термины, согласно наиболее общему определению БСЭ, характеризуются четким значением и, «в отличие от слов общего языка, термины не связаны с контекстом. В пределах данной системы понятий термин в идеале должен быть однозначным, систематичным, стилистически нейтральным». Мы вполне можем говорить о своеобразной однозначности понятия «счастливый финал», имея в виду возникающую в сознании

современного читателя/зрителя статическую картинку с целующейся парой главных героев.

Тем не менее однозначность этого словосочетания проявляется только в визуальной ассоциации, но не в формальном выражении «счастливого финала» в кино и литературе. С точки зрения формы, мы наблюдаем обратный процесс: «счастливый финал» появляется исключительно в разнообразных отступлениях от бытующего в сознании читателей/зрителей представления. Вряд ли можно говорить о существовании эталона «счастливого финала», но за точку отсчета в данном случае нам приходится брать сказку и ее четкий в структурном отношении финал, описанный В. Проппом в «Морфологии сказки» (1928). Довольно примечательно, что «классический сказочный счастливый финал» в современной литературе уже не является абсолютно правдоподобным, поэтому авторам приходится искать способы создавать ощущение счастья, не прибегая при этом к стереотипу, но постоянно ссылаясь на него. Подобное положение дел подводит нас к следующему выводу: бытование выражения «счастливый финал» действительно выходит за пределы терминологической четкости и характеризуется не столько однозначностью значения, сколько вполне четким ассоциативным рядом, вызываемым данным выражением.

В таком случае, мы могли бы говорить о функционировании словосочетания в качестве концепта или, более того, мифологемы. Выражение «счастливый финал» имеет обширную сеть понятий, идей и ассоциаций, характерных для бытования концепта: «Концепт — это множественность, хотя не всякая множественность концептуальна. Не бывает концепта с одной лишь составляющей <...> Всякий концепт является как минимум двойственным, тройственным и т.д. <...> У каждого концепта — неправильные очертания, определяемые шифром его составляющих. <...> Каждый концепт отсылает к некоторой проблеме, к проблемам, без которых он не имел бы смысла и которые могут быть выделены или поняты лишь по мере их разрешения» [Делез; Гваттари 1998]. В качестве примера достаточно вспомнить хотя бы о том, что выражение «счастливый финал», помимо уже упомянутого нами типичного визуального ряда, также тесно связано с традиционной финальной фразой «и жили они долго и счастливо» («and they lived happily ever after»), уводящей нас в область размышлений о противопоставлении сказки и реальности и далее к извечному философскому вопросу о существовании счастья.

И всё же, говорить о «счастливом финале» как о концепте значило бы проигнорировать тот факт, что современная культура крайне успешно тиражирует идею «счастливого финала», придавая ему бесчисленное многообразие форм, определенное количество которых выстраивается

на отрицании самой идеи воплощения «счастливого финала» как в современной культуре, так и в реальности. Есть и ещё один аргумент, который противоречит идее концепта «счастливого финала»: несмотря на вполне конкретное формальное воплощение «счастливого финала», которые читатель может увидеть в сказках или в романах преимущественно XVII-XIX веков, несмотря на сложившийся в кинематографе визуальный образ и даже несмотря на бесконечное количество произведений, так или иначе использующих идею «счастливого финала» или даже просто упоминающих о нем, — несмотря на все эти очевидные свидетельства бытования в языке самого выражения, и литература, и кинематограф старательно избегают воспроизведения того эталона «счастливого финала», который глубоко укоренился в массовом сознании публики.

Таким образом, мы имеем словосочетание «счастливый финал», которое повсеместно используется в кино и литературе, и сопровождающий его набор формальных признаков, сформированных в ходе литературного/кинематографического процесса, и как раз именно от этого формального проявления «счастливого финала» в своих произведениях современная культура старается отойти. На основании этого выявленного нами противоречия мы вправе предположить, что выражение «счастливый финал», возможно, следовало бы именовать мифологемой. Причем, согласно пониманию Р. Барта, «концептуальная» основа выражения ни в коем случае не противоречит его сущности «мифологемы»: «Концепт всегда есть нечто конкретное, он одновременно историчен и интенционален, он является той побудительной причиной, которая вызывает к жизни миф»¹.

Необходимо отметить, что современная культура, опираясь на богатое сказочное и романное прошлое произведений со «счастливым финалом», весьма успешно тиражирует в настоящий момент не столько сами произведения, сколько только одно лишь упоминание самого словосочетания «счастливый финал», которое автоматически напоминает читателю о «золотом веке» классических романов со счастливым финалом, написанных, например, Джейн Остин или Чарльзом Диккенсом. Подобное явление так же служит еще одним аргументом в пользу восприятия «счастливого финала», как мифологемы, то есть некоего формального прототипа: «миф — это коммуникативная система, сообщение, следовательно, миф не может быть вещью, конвенцией или идеей, он представляет собой один из способов означивания, миф — это форма».

Здесь следует оговориться, что причиной мифологизации «счастливого финала» становятся процессы более широкого социокультурного

¹ Здесь и далее цитируется по изданию: *Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* - М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 72-130.

масштаба, выходящие за пределы исключительно литературы и кино. В рамках данной работы мы лишь можем позволить себе сказать о том, что читатели и зрители XX и XXI века уже не хотят и не могут искренне придавать браку или же состоянию ту ценность, которая приписывалась им ранее. Однако, утратив веру в былые ценности, современное общество еще не успело сформировать новые, что и привело к необходимости только намекать читателю/зрителю о существовании «счастливого финала» в принципе, не наполняя его конкретным значением: «означающее мифа двулико: оно является одновременно и смыслом и формой, заполненным и в то же время пустым».

Современный читатель/зритель отчасти воспринимает художественные произведения с точки зрения багажа богатой литературной традиции и стремительно эволюционирующего кинематографа, отчасти продолжая верить в установленные веками ценности религии и семьи. Другими словами, слушая в детстве сказки, мы всю жизнь храним в душе желание верить в чудесное и, естественно, в то, что всё закончится хорошо. Однако современный читатель также хорошо знает, насколько сложнее ему представить тот самый статичный финал, в котором свадьба главных героев предрешает их последующую счастливую жизнь: «читатель переживает миф как историю одновременно правдивую и ирреальную».

Новый читатель утратил веру в непоколебимость религии, заменив пыл веры на постижение премудрости толерантности; он также постепенно разочаровывается в институте семьи (или, по крайней мере, переживает глубочайший кризис веры в нее), но, всё же будучи человеком, он просто не способен искоренить в себе желание верить во что-либо, что бы ни являлось предметом этой веры. Именно поэтому, он готов верить в идею «счастливого финала», даже если он пока не способен осознать, что могло бы быть этим финалом и в чем именно он мог бы выражаться. Ценность современного мифа состоит в том, что он «носит императивный, побудительный характер», так как его задача «заключается в том, чтобы придать исторически обусловленным интенциям статус природных, возвести исторически преходящие факты в ранг вечных». Подобным же образом авторы и читатели современной культуры трансформировали желание верить в определенные ценности (семья, религия, слава) в гораздо более абстрактное желание верить в необходимость позитивного мышления, и именно эта тенденция привела к мифологизации «счастливого финала» в современной культуре. Таким образом, говоря о топографии счастья в художественном произведении, мы можем сделать вывод, что счастье в современной трактовке не будет непосредственно связано с семейными обстоятельствами персонажей, их убеждениями и достижениями, хотя данные факторы и

сохраняют некоторую значимость в обществе. За отсутствием возможности дать точные координаты “счастливого финала” в сюжетной канве произведения, автор вынужден искать иные точки опоры, другие способы создать ощущение счастья для своих героев и читателей.

Даже абстрактное желание веры в счастье должно быть неким образом формализовано — в этом заключается условность создания художественного произведения, так как автор в том или ином виде должен предложить читателю развязку интриги, а это значит, что “счастливый финал” все же должен обладать достаточно четкими характеристиками, которые автор смог бы прорисовать в своем тексте, а читатель, в свою очередь, — распознать при прочтении. Обратимся к более узкому анализу счастливого финала, который мы можем провести в рамках литературоведения. При этом мы говорим о “среднеарифметическом” счастливом финале, с которым каждый автор играет уже по-своему. Далее мы рассмотрим примеры того, как авторы конструируют свое пространство счастливого финала на основе этих базовых элементов.

В формальном отношении счастливый финал должен быть закрытым и в некоторой степени статичным. Таким образом, с точки зрения структуры произведения, счастливый финал подводит итоговую черту не только в разрешении конфликта или конфликтов в произведении, но и в некоторой степени отказывает его героям в дальнейшем развитии.

Поясним, какой смысл мы вкладываем в определении статичности: обязательным требованием для «написания» счастливого финала является не только разрешение конфликта, но и своего рода доказательство, подтверждение, что дальнейшая, «закнижная» жизнь героев будет стабильной. От счастливого финала читатель ждет, прежде всего, гарантий, какими бы формальными они ни были, и именно поэтому главным признаком счастливого финала по праву считается свадьба героев. Свадьба — это одновременно и реальное, и в достаточной степени правдоподобное для художественного произведения событие, которое способно «успокоить» читателя и заверить его в безоблачном будущем героев книги. Безусловно, взгляды современного общества ставят под сомнение доказательность финала подобного рода, но это не останавливает многочисленных писателей, а также и массового читателя, который продолжает и критиковать, и тем не менее читать подобное. Именно поэтому в тексте произведения свадьба все-таки может каким-либо образом упоминаться, могут также обыгрываться элементы обряда, чтобы создать аллюзию на счастье и, не выходя за рамки правдоподобия, намекнуть читателю о существовавшем ранее “классическом” разрешении счастливого финала.

Категория правдоподобия приобретает крайне причудливые формы, когда речь заходит о счастливом финале, но ответ на противоречивый

характер взаимоотношений счастливого финала и категории правдоподобия можно найти в следующем высказывании: «На примере развития античной комедии можно увидеть парадокс развития комедии вообще: чем комедия действительно ближе к жизни, тем она по форме далека от жизни, она как бы притворяется, что ничего общего с жизнью не имеет. И чем комедия больше тяготеет к идеализации жизни, тем она по сути «сказочная», тем более она претендует на «подражание жизни» [Рюмина 2003: 162].

Счастливному финалу изначально была отведена неблагоприятная роль атрибута комедии, а это значит, что счастливый финал связан с низким жанром, и оказался, таким образом, в непривилегированном положении. Финал в античной комедии — это благополучное и некровопролитное разрешение конфликта. Мы не стремимся преувеличить значение счастливого финала в комедии вообще, и в античной комедии в частности: ключевая роль в комедии отведена смеху, а финал выстраивается по принципу от противного, то есть он не должен быть трагическим. «Комедия, конечно, обладает «очищающим» катарсическим воздействием, но это «очищение» от страстей, в основном, от страха такого рода, когда «выплескивают вместе с водой и ребенка», то есть в этом освобождении от страстей весьма силен момент разрушения» [Рюмина 2003: 164].

Тем не менее, со счастливым финалом связывают не столько комедийный жанр, а жанр мелодрамы. Специфика этого жанра позволила счастливому финалу развиваться в полную силу: «Оперируя по преимуществу двумя риторическими фигурами – антитезой и гиперболой, мелодрама организует мир посредством четко заданных полюсов: злодей – черный, герой – благородный, нюансировка, релятивизация свойств и характеристик исключена» [Венедиктова 2001: 205]. Двойственный характер мелодрамы требовала должного завершения, и счастливый финал с его идиллической предопределенностью идеально соответствует требованиям того жанра. С заимствованием мелодраматических элементов в романную форму счастливый финал хорошо вписался в сочетание цветовой четкости мелодрамы и полифонии романа. В буквальном смысле *многообещающий* счастливый финал задает роману новые параметры правдоподобия и придает ему налет сказочности. Отношения автор-читатель складываются в следующем ключе: автор стремится убедить читателя, что описываемое могло произойти, а читатель также хочет верить, что подобное еще сможет произойти. В этом заключается специфика нравственно-эпистемологического характера счастливого финала. Присущая же всем художественным произведениям задача удивлять остается релевантной и для счастливого финала.

Университетский вариант счастья, или позитивность неопределенности

Обратимся к авторским интерпретациям счастливых финалов. Первый автор, подход которого представляется крайне интересным, Дэвид Лодж, принадлежит ряду «пишущих» литературоведов, научные работы и художественные произведения которых дополняют друг друга, как теория и практика письма. Свой творческий путь он начал в 1950-х, но настоящая известность к Лоджу пришла с появлением романа “Changing Places” («Академический обмен») (1975), который мы и рассмотрим в данной статье. “Changing Places” solidified Lodge’s reputation as a leading writer of “campus novels” [Contemporary... 1986: 266]². Пронизанный многочисленными аллюзиями на современное литературоведение, роман не менее привлекателен для читателя, не искушенного литературоведческой реальностью. Тонкая ирония, которая создает для читателя идеальную перспективу, позволяет в деталях рассмотреть забавный мирок литературоведов, каким он предстает в изображении Лоджа.

Приступая к анализу финала одного из произведений Дэвида Лоджа, мы должны помнить о том, что его романы – это продукт совместного творчества Лоджа-писателя и Лоджа-литературоведа: “Any serious consideration of his [Lodge’s] total career must confront the interplay between the “two Lodges” – the novelist and the literary theorist-critic-historian – as well as their separateness” [Martin 1999: x]³. Творческий симбиоз писателя и литературоведа, проявляющийся в творчестве Лоджа, работает согласно игровому принципу, в котором используются весь многовековой опыт как литературной, так и литературоведческой традиции. В своей книге «Диалогические романы Малькольма Брэдбери и Дэвида Лоджа» Роберт Морес называет этот прием “playgiarism”, который мы переведем на русский, как «игровой плагиат». «Игровой плагиат» представляет собой использование в романах различных стилей и техник письма, характерных для самых разнообразных классических авторов, см. [Mogace 1989: 222].

Роман «Академический обмен» посвящен двум профессорам литературы из английского и американского университетов, которые в ходе академического обмена между университетами меняются работами, а, впоследствии, домами, машинами, даже детьми и женами. Филиппа Своллоу, профессора университета города Раммидж в Англии, сложно назвать успешным: его сильно беспокоит то, что он мало публикуется и

² «Роман «Академический обмен» укрепил репутацию Лоджа как ведущего автора университетского романа». (Перевод мой. - М.С).

³ Любое серьезное рассмотрение карьеры Лоджа наталкивается на взаимодействие, так и самостоятельное существование «двух Лоджей»: романиста и литературоведа-критика-историка». (Перевод мой. - М.С).

что его шансы карьерного роста невелики. Он представляется человеком, погрязшим в рутине, и недостаточно сильным, чтобы из нее выбраться. Его американский коллега Моррис Запп обладает сильным напористым характером. Он является автором пяти книг о Джейн Остин, что, конечно же, свидетельствует об авторитетности его мнения. Тем не менее, с момента написания последней книги прошло уже семь лет, что свидетельствует о наступлении творческого кризиса и в жизни Морриса Заппа. Им обоим по 40 лет, и для обоих путешествие на другой континент становится попыткой сначала убежать от своей прежней немного наскучившей жизни, а затем и попыткой ее изменить.

Если мы обсуждаем данное произведение в рамках дискуссии о счастливом финале, то логично предположить (особенно для человека, вообще не знакомого с творчеством Дэвида Лоджа или с данным романом), что искания двух профессоров литературы должны завершиться своего рода прозрением или открывшейся для них новой перспективой. И однозначно счастливым (в данном случае, в трактовке К. Букера) был бы финал, в котором в союзах Филиппа Своллоу и Морриса Заппа со своими женами открылось второе дыхание. Тем не менее, Лодж не дает своим героям возможности счастливо разрешить все свои проблемы. Хотя стиль романа носит легкий и как будто бы явно развлекательный характер, автор все же заставляет своих героев задуматься над тем, каким они бы хотели видеть свое будущее. С одной стороны, эпизод, которым открывается финальная глава (действие развивается на борту двух самолетов), несет в себе тот заряд художественной магической силы, которая могла бы помочь героям расставить все на свои места, то есть достичь счастья. Но вместо ожидаемого прозрения герои лишь обмениваются вежливыми репликами о первой немного неловкой попытке познакомиться еще в небе. Далее Лодж просто закрывает своих героев в отеле, почти разрушая эффект той легкости, которая создавалась в ходе романа прежде всего за счет иронического тона повествования, и заставляет их самих думать. И вновь читатель ожидает своеобразного озарения, которое должно снизойти на героев, и вновь Лодж им в этом отказывает. При этом ироническая дистанция находит свое выражение на формальном уровне: в завершении романа автор переходит от художественного повествования в его привычной форме к форме сценария.

Сценарий же является относительно новой формой для исследования в области литературоведения. Сценарий, как текст, изначально предназначенный для последующего воплощения в кино, создает у читателя ощущение незавершенности. За счет отсутствия описательной части и лаконичности ремарок, читатель вынужден проделывать гораздо большую работу для того, чтобы воссоздать образность повествования,

представленного ему до финальной части. Сценарий увеличивает дистанцию между читателем и героями произведения, и фигура повествователя, и до этого заметная в канве повествования, еще больше проявляется, становясь одновременно и помощником, и препятствием между читателем и героями произведения. Повествователь в «Академическом обмене» во многом похож на повествователя в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея: кукловод из «Ярмарки» открыто заявляет о том, что герои — это существа вымышленные и подвластные автору, а повествователь «Академического обмена» превращается в автора сценария, то есть практически переходит грань вымышленного и реального.

Все вышесказанное характеризует в большей степени формальную сторону финальной главы. Что же касается разрешения конфликта, то Лодж, кажется, максимально приближает своих героев к такому состоянию, которое можно было бы назвать «счастливым» (и, следовательно, и считать таковым финал произведения). Филипп Своллоу и Моррис Запп воссоединяются со своими женами: для «стандартного» счастливого финала ремарка, в которой показаны спящие пары Запп и Своллоу, может вполне считаться подходящей: неподвижные, мирно спящие в объятиях друг друга супруги могли бы быть олицетворением той статики счастья, которую несет читателю «счастливый финал». Но герои Лоджа (а также его читатели) слишком умны и образованны, чтобы просто принять случившееся с ними как данность, и они, в попытке разобраться и обдумать, останавливаются в шаге от того счастья, которое не требует осмысления, и поэтому идиллическая картина сна сменяется эпизодом завтрака, когда звучит вопрос, разрушающий безоблачность и наивность предыдущего эпизода: “Shouldn’t we have a serious talk? I mean, that’s why we’ve come all this way for. What are we going to do? About the future”. [Lodge 1975: 244]⁴. И чем больше герои обсуждают возможный ход развития событий, тем абсурднее, неправдоподобнее звучит любой вариант: “This is not what I mean by a serious talk. You sound like a couple of scriptwriters discussing how to wind up the play”. [Lodge 1975: 245]⁵. Разговор героев тем временем переходит с личного на общественное с оттенком личного: Филипп включает телевизор, где рассказывают о студенческом марше. В этом эпизоде читатель, не получивший заветного «счастливого финала», ждет, что новостной поток с экрана телевизора каким-то образом спровоцирует героев принять решение — телевизор наделяется свойством *deus ex machina* и провоцирует оживленную беседу об университетских маршах протеста, о свободе,

⁴ “А может, поговорим серьезно? Ну то есть о том, зачем мы все здесь собрались. Что будем делать дальше? О нашем будущем». (Перевод О. Макаровой).

⁵ “Ну какой же это серьезный разговор! Вы сидите тут как два сценариста и обсуждаете развязку пьесы». (Перевод О. Макаровой).

обязательствах и проблеме поколений, уводя героев от обсуждения личного. Особенно интересно, что в какой-то момент спор о противопоставлении личного и общественного переходит в область литературы и звучит уже совершенно иным образом. Жизнь уподобляется роману, где личное всегда вынесено на передний план, а общественное служит фоном, и роман, по мнению Филиппа, — это форма, утратившая свою современность: “Well, the novel is dying, and us with it. No wonder I couldn’t get anything out of my novel-writing class at Euphoric State. It’s an unnatural medium for their experience. Those kids (gestures at screen) are living a film, not a novel” [Lodge 1975: 250].

Идея этого полилога заключается в том, что только художественное произведение может и даже обязано как-то завершиться, в то время как реальности вообще не свойственна завершенность, она представляется бесконечностью, в которой человек сам и для своего же удобства расставляет вехи. Фильм же более близок реальности, по мнению Филиппа, в силу своей наглядности: визуальность компенсирует тот факт, что кинофильм так же должен иметь завершение, как и словесное художественное произведение. Таким образом, классическое определение реализма как отрывка жизни, запечатленного в тексте, в гораздо большей степени подходит для кино, где финал в большей степени осознается, как формальность, и поэтому режиссер волен закончить свой фильм на любом кадре. Так поступает и автор «Академического обмена», завершая свой роман ремаркой: PHILIP shrugs. The camera stops, freezing him at mid-gesture. THE END.” [Lodge 1975: 251]⁶. «Словарь биографий» следующим образом описывает финал этого романа: “Changing places” simply ends” [Dictionary 1983: 477]⁷.

Итак, возникает вопрос, почему же, несмотря на формальность завершения романа, на его опять же формальную недосказанность, у читателя все же складывается впечатление целостности и – более того – завершенности романа. И, что самое главное, возникает ощущение, которое, как правило, читатель может охарактеризовать, «что все заканчивается хорошо». Причина этого «хорошего» чувства, как нам кажется, кроется в той косвенной (а затем и прямой) цитате, которую произносят Филипп и Моррис: это заключительные строки романа Джейн Остин «Нортенгерское аббатство»:

PHILIP: You remember that passage in Northanger Abbey where Jane Austen says she’s afraid that her readers will have guessed that a happy ending is coming up at any moment.

⁶ Стоп-кадр. Филипп замирает на полуслове. КОНЕЦ. (Перевод О. Макаровой).

⁷ Академический обмен» просто завершается. (Перевод мой. - М.С).

MORRIS: (nods) Quote, ‘Seeing in the tell-tale compression of the pages before them that we are all hastening together to perfect felicity.’ Unquote. [Lodge 1975: 251]⁸.

Упомянув Джейн Остин, и вкладывая в уста своих персонажей слова “happy ending”, автор вводит свое произведение в круг уже известных авторов и романов, однозначно ассоциирующихся у читателя с так называемым «хэппи-эндом». Таким образом, он создает своеобразную проекцию будущего счастья для своих героев: это отнюдь не формальное счастливое завершение, а гораздо больше – счастливое продолжение.

Продолжение финал романа получил также и в последующей литературоведческой книге Лоджа [Lodge 1992]. Эта работа Лоджа представляет собой сборник статей разных лет, опубликованных в газете “Independent On Sunday”. Статьи посвящены различным аспектам художественного письма. Заключительная статья книги называется “Ending” (Завершение), и в ней Лодж возвращается к рассуждению о формальности финала в художественном произведении и начинает статью с цитаты Джордж Элиот: “Conclusions are the weak points of most authors”⁹. Вновь цитируя Джейн Остин и используя «Академический обмен» в качестве демонстрационной модели, Лодж обращает внимание на то, что под словом «финал» можно понимать как разрешение конфликта (или же, наоборот, нежелание разрешать его), так и непосредственно заключительные страницы художественного произведения. Основная мысль его заключается в том, что заключительные страницы лишь сводят повествование к завершению, но не обязательно представляют собой развязку как таковую: “Perhaps we should distinguish between the end of a novel’s story – the resolution or deliberate non-resolution of the narrative questions it has raised in the minds of its readers – and the last page or two of the text, which often act as a kind of epilogue or postscript, a gentle deceleration of the discourse as it draws to a halt” [Lodge 1992: 224]¹⁰.

⁸ Филипп . Помнишь тот абзац в «Нортенгерском аббатстве», где Джейн Остин высказывает опасение, что ее читатели уже догадались о приближающейся счастливой концовке романа?

Моррис (*кивает*). «Беспокойство о будущем, ставшее на этой ступени их романа уделом Генри и Кэтрин, а также всех тех, кому они были дороги, едва ли доступно воображению читателей, которые, по предельной сжатости лежащих перед ними заключительных страниц, уже почувствовали наше совместное приближение к всеобщему благополучию». Конец цитаты. (Перевод О. Макаровой).

⁹ Развязка – это слабость большинства авторов. (Перевод мой. - М.С.)

¹⁰ Возможно, нам следует отличать завершение истории романа, что есть разрешение и намеренный уход от разрешения вопросов, поднятых повествованием в сознании читателя, — отличать от последней страницы (или двух страниц) текста, которая часто выступает в роли эпилога или постскриптума для медленного замедления дискурса на пути до его полной остановки. (Перевод мой. - М.С.)

По словам Лоджа, при приближении к финалу произведения ему пришлось столкнуться со следующей дилеммой: “As regards to the narrative level, I found myself unwilling to resolve the wife-swapping plot, partly because that would mean also resolving the cultural plot. [...] But how could I “get away with” an ending of radical indeterminacy for a plot that had up till then been regular and symmetrical in structure as a quadrille?” [Lodge 1992: 228]¹¹. Сценарий, по его мнению, был идеальным решением этой проблемы и позволил автору избежать определенности, отойти от героев и тем самым достичь определенной степени объективации: “First of all, such a format satisfied the need for a climatic deviation from “normal” fictional discourse. Secondly, it freed me, as implied author, from the obligation to pass judgment on, or to arbitrate between, the claims of the four main characters, since there is no textual trace of the author’s voice in a filmscript, consisting as it does of dialogue and impersonal, objective descriptions of the characters’ outward behaviour” [Lodge 1992: 228]¹².

В своем анализе финала «Академического обмена» Лодж говорит о намеренном отказе в какой бы то ни было определенности и стремится приписать финалу характерную недосказанность в лучших традициях постмодернизма. Тем не менее, не желая противоречить суждениям самого автора, мы бы хотели вновь подчеркнуть, что своеобразная определенность – даже если она и далека от привычного ее понимания – в финале романа все же присутствует, и создается она интертекстуально. Упоминание Джейн Остин и разговор о предчувствии счастливого финала не может не придавать повествованию тон, в котором звучит то самое «обещание» заветного счастливого финала. Таким образом, Лодж отходит от стандартного разрешения конфликта, которого требует канон счастливого финала, но все же дает читателю повод надеяться, что «все будет хорошо».

Дневниковая исповедальность и ссылка на счастье

Для сравнения мы хотели бы предложить еще один роман, который рассматривается как пример массовой литературы, в котором сам сюжет

¹¹ Что же касается повествовательного уровня, я обнаружил нежелание разрешать линию обмена женами, потому что это отчасти повлекло бы за собой разрешение культурного сюжета. [...] Но как же мне могло “сойти с рук” завершение в духе радикальной неопределенности после того, как сюжет имел систематичную и симметричную структуру, подобную кадрили?” (Перевод мой. - М.С.)

¹² Прежде всего подобный формат удовлетворял необходимости климатическому отступлению от «нормального» художественного дискурса. Во-вторых, это освободило меня, как имплицитного автора, от необходимости передавать право судить или же выступать в роли арбитра среди мнений четырех главных героев, так как в сценарии, состоящем из диалогов и беспристрастных объективных описаний поведения героев, нет столь прямого свидетельства присутствия автора. (Перевод мой. - М.С.)

и в частности финал “сделаны” с более четкими представлением о том, как найти отклик у многомиллионной целевой аудитории. Это роман британской писательницы Хелен Филдинг “Дневник Бриджет Джоунс”. Отметим, роман был экранизирован практически сразу после его публикации, а в современной культуре экранизация произведения отражает степень его популярности, а также способствует ее росту.

Своим «исходным» успехом роман Филдинг обязан (отдаленному) литературному прототипу — роману Джейн Остин “Гордость и предубеждение”. Интересно отметить, что автор романа, Хелен Филдинг, ссылается не только на сам роман, но и на его популярную в Великобритании телевизионную экранизацию компании BBC:

8.55 a.m. Just nipped out for fags prior to getting changed ready for BBC *Pride and Prejudice*. Hard to believe there are so many cars out on the roads. Shouldn't they be at home getting ready? Love the nation being so addicted. The basis of my own addiction, I know, is my single human need for Darcy to get off with Elizabeth. Tom says football guru Nick Hornby says in his book that men's obsession with football is not vicarious. The testosterone-crazed fans do not wish themselves on the pitch, claims Hornby, instead seeing their team as their chosen representatives, rather like parliament. That is precisely my feeling about Darcy and Elizabeth [Fielding 1997: 246]¹³.

Главная героиня “Дневника” — женщина слегка за 30, не замужем. С одной стороны, она вполне может быть воплощением идеала феминисток: ни от кого не зависит — ни от родителей, ни от мужа; имеет работу, возможно, не самую удачную, но позволяющую ей жить в отдельной квартире в Лондоне; имеет верных друзей, с которыми проводит свое свободное время. И все же Бриджет Джоунс мечтает изменить свою привычную жизнь, и главное условие состоит в том, чтобы найти хорошего молодого человека. Современная Бриджет уже не может, подобно сестрам Беннетт, откровенно признаться в том, что она хочет выйти замуж. Условности современного мира диктуют иной стиль поведения: брак (тем более, брак по любви) кажется еще более невероятным, чем во времена Джейн Остин. Эталонном искомого молодого

¹³ Сбежала за сигаретами и принарядилась — готовлюсь смотреть по Би-Би-Си “Гордость и Предубеждение”. Трудно поверить, что на дорогах столько машин. Разве им не пора тоже идти домой и готовиться? Мне ужасно нравится, что вся страна так помешана на этом фильме. Я уверена, что мой собственный фанатизм основан на обыкновенной человеческой потребности неоднократно убедиться, что Дарси, рано или поздно, найдет с Элизабет общий язык. Том говорит, что гуру футбола, Ник Хорнби, в своей книге утверждает, что мужское помешательство на футболе — это стопроцентное косвенное явление. Даже самые бешенные фанаты, заявляет Хорнби, вовсе не горят желанием самим гоняться за мячом и видят в игроках любимой команды своих представителей на футбольном поле, так же, как видят в парламентарях своих общественных представителей. Именно такие чувства я испытываю к Дарси и Элизабет. (Перевод с английского Г. Багдасарян).

человека Бриджет выбирает мистера Дарси, точнее образ мистера Дарси, сыгранный Колином Фертом в вышеупомянутой телевизионной постановке "Гордости и предубеждения".

"Многослойная" интертекстуальность должна была, казалось бы, усложнить восприятие текста произведения, но, в случае с романом "Дневник Бриджет Джоунс", мы наблюдаем прямо противоположный эффект: телевизионная постановка романа «Гордость и предубеждение» чрезвычайно популярна, и, следовательно, современный зритель-читатель мог случайно узнать о фильме, а вот с книгой он, скорее всего, может познакомиться только намеренно. Даже если читатель не видел телесериал от начала до конца, то велика вероятность, что он видел отдельные эпизоды во время повторных показов или в телевизионных интервью с актерами, игравшими в этом сериале. Так или иначе, современный читатель (в первую очередь, современный британский читатель) сталкивался с этим телесериалом.

Таким образом в романе "Дневник Бриджет Джоунс" автор активно упоминает популярные, то есть хорошо известные читателю, романы и кинофильмы, а также активно задействует зрительную память читателя в процессе чтения произведения. Например, в одной из сцен вскользь затрагивается проблема восприятия адаптаций классических произведений в общем потоке популярных телевизионных программ и сериалов:

‘I have to say, I think it’s disgraceful. All it means in this day and age is that a whole generation of people only get to know the great works of literature – Austen, Eliot, Dickens, Shakespeare, and so on – through the television.’

‘Well, quite. It’s absurd. Criminal.’

‘Absolutely. They think what they see when they’re ‘channel hopping’ between Noel’s House Party and Blind Date is Austen and Eliot’¹⁴.

Зачастую популярные кинофильмы упоминаются с тем, чтобы усилить образность метафоры. Так, например, образ героя, известный читателю по увиденному фильму или даже по его рекламе, помогает автору в некоторой степени контролировать воображение читателя:

Monday 1 May

[...] But then Daniel appeared. I have never seen him look worse. The only possible explanation was that on leaving me yesterday he had carried on drinking. He looked over at me, briefly, with the expression of an axe-

¹⁴ - А я заявляю, что это позор. Это значит, целое поколение людей в наши дни знакомится с великими литературными произведениями — Остен, Элиотом, Диккенсом, Шекспиром - исключительно через телевидение.

- Ну, правильно. Это абсурдно. Преступно.

- Вот именно. Они переключают телек с "Домашней Вечеринкой у Ноэла" на "Свидание с Незнакомкой", наткнутся на какой-нибудь сериал и думают, это и есть настоящие Остен и Элиот.

murderer. Suddenly the fantasies were replaced by images from the film *Barfly*, where the couple spent the whole time blind drunk, screaming and throwing bottles at each other... [Fielding 1997: 116-117]¹⁵.

Sunday 13 August

[...] 6 p.m. As luck would have it, Jude had just been reading brilliant book called *Goddesses in Everywoman*. Apparently the book says that at certain times in your life everything goes wrong and you don't know which way to turn and it is as if everywhere around you stainless steel doors are clamping shut like in Star Trek. What you have to do is be a heroine and stay brave, without sinking into drink or self-pity and everything will be OK. And that all the Greek myths and many successful movies are all about human beings facing difficult trials and not being wimps but holding hard and thus coming out on top [Fielding 1997: 195]¹⁶.

Упоминание популярного фильма помогает читателю не только создать четкий образ для данной метафоры, но и укрепляет его доверие: сталкиваясь со знакомыми реалиями, начинает больше «доверять» автору, то есть воспринимает повествование как правдоподобное.

Данный роман, хотя и построенный, как современное переложение классического романа, совершенно не требует от читателя досконального знания "романа-предшественника". Тот минимум информации, который требует от читателя автор романа, вполне можно свести к следующим моментам: несколько сестер хотят выйти замуж; Мистер Дарси, казавшийся высокомерным и заносчивым, оказывается "идеальным мужчиной"; счастливый финал (две свадьбы) в конце. Романическую формулу можно, при желании, свести к еще более простому и менее индивидуализированному варианту: необходимость замужества, обоюдный процесс "завоевания чувств" и свадьба как результат. Классический статус романа-предшественника и популярность его экранизации в

¹⁵ Понедельник, 1-е мая. Но потом появился настоящий Даниел. Никогда не видела, чтобы он так отвратительно выглядел. Объяснить это можно лишь непрекращающимся, за все время, после ухода от меня, запоем. Он бросил на меня убийственный взгляд и мои фантазии тут же сменились сценами из фильма "Завсегда́тай Баров", в котором двое влюбленных все время вояят, швыряют друг в друга бутылками и самозабвенно пьянствуют.

¹⁶ Воскресенье, 13-е августа. 18:00. На мое счастье Джуд сейчас читает потрясающую книжку под названием "Богиня в каждой женщине". В этой книжке говорится, что временами в жизни бывают полосы неудач, когда вы не знаете к кому обратиться за помощью и создается впечатление, что вас повсюду окружают безликие двери из нержавеющей стали, которые захлопываются с оглушительный треском, как в фильме "Звездный Путь". В таких случаях надо не жалеть себя вздохом, а наоборот, мужаться и вести себя героически, и все будет в порядке. Все греческие мифы и многие удачные фильмы повествуют о человеческих существах, на долю которых выпадали тяжелые испытания. Но они не трусили и крепко держались и рано или поздно всегда побеждали.

повествовании Филдинг становятся предметом игры, сообщая ему специфическую «авторитетность».

Филдинг использует форму дневника – такое устройство повествования позволяет с максимальной непосредственностью отобразить перипетии личной жизни и передать переживания героя или героини. Читателю предлагается роль своеобразного психоаналитика: возможность анализировать высказывания и, при желании, идти в своих предположениях дальше высказанного — в область недосказанного. Так, например, замечание о весе и количестве выкуренных главной героиней сигарет последовательно и откровенно симптоматичны для смены ее настроений: если она начинает много курить — она чаще всего подавлена, если начинает искать безрассудные оправдания своим слабостям, — это значит, что кризис миновал.

Эффект правдоподобия в литературе зачастую достигается за счет прямой документальности или псевдодокументальности. На восприятие при этом распространяются психологические закономерности, характеризующие рецепцию визуальных медийных образов: репортажи с места событий, прямые включения, многочисленные "ток-шоу" и так называемые "реалити-шоу" ставят перед собой единую цель: привлечь внимание зрителя за счет своей "беспрецедентной откровенности". Дневниковая форма повествования воспринимается как сходная по функции с визуальным способом подачи информации, — и эксплуатируется как никогда часто. Субъективность и непосредственность дневникового повествования столь интенсивны и экспрессивны, что читатель воспринимает ее, как безусловно "достоверное" — своего рода репортаж с "места событий".

Современному автору приходится искать компромиссное решение: прежде всего, необходимо элементарное физическое завершение книги, далее нужно не разуверить читателя в правдивости повествования и, что открыто декларируется "авторами женских романов", придать произведению ощущение "счастливого финала". Роман "Дневник Бриджет Джоунс" наилучшим образом демонстрирует один из способов, как этот компромисс может быть достигнут.

Обратимся непосредственно к анализу финала, мы, в первую очередь, должны ответить на стандартный вопрос "неакадемического" характера: "Как закончилась книга?". Бриджет и Марк Дарси вместе встречают Рождество. Для классического счастливого финала, "Дневнику" не хватает свадьбы, обещания свадьбы или намека на продолжение отношений Бриджет и Марка. Тем не менее, подобный финал воспринимается читателями, как счастливый.

Ощущение счастливого завершения придает роману кольцевая композиция, подчеркивающая годовой цикл: повествование начинается 1

января и завершается 26 декабря, почти целый год, обрамленный двумя празднованиями. Год и повествование начинаются со списка «новогодних зарок» (“New Year Resolutions”), а заканчивается роман подведением итогов уходящего года. “How’s your love life?” [Fielding 1997: 11; 30]¹⁷ — реплики второстепенных героев в заключительной части дословно повторяют диалоги из первой главы. С этим ненавистным для Бриджет вопросом обращается к ней дядя Джеффри соответственно на страницах 11 и 300. Последняя страница романа — список “достижений” Бриджет за прошедший год. Последнее предложение выдержано в самых положительных интонациях и содержит в себе ключевое слово “прогресс”: “Number of New Year Resolution kept 1 (v.g.) An excellent year’s progress”. [Fielding 1997: 310]¹⁸. Таким образом, новость о воссоединении героини и ее возлюбленного читатель воспринимает в сгущающейся атмосфере завершенности и подведения итогов, рамочная конструкция романа усугубляет ощущение целостности, цикличности, совершенствования (прогресса), что и способствует формированию ощущения “счастливого финала”.

Романное время, в котором развивались события, прекращает течение, приобретая черты мифологического циклического времени. Повторяемость, положительная развязка и псевдодокументальность рождает в читателе чувство удовлетворения, а также жизненный импульс. Псевдодокументальность, которой до сих пор было окрашено повествование, отступает на второй план, пост-романное мифологическое время, возникающее в финальных строках романа, лишает описываемые события исключительности и придает им аксиоматичность. “Myth lends the severity of law to the fictional image. In other words, it makes whatever exists appear to be axiomatic: reality equals truth, and tenet cannot be challenged” [Bíró 1982: 75]¹⁹. Кинематограф, благодаря своей масштабности, сделал более очевидным ту жизненную потребность человека мифологизировать происходящее, то есть анализировать частное и впоследствии обобщать его, переводя его в своеобразный архив прецедентов, при помощи которых совершаются и анализируются новые поступки.

Концепт времени является одним из основополагающих в человеческой деятельности вообще, так как время формирует и организует ее. С этой точки зрения, художественное произведение — это попытка писателя охватить большой отрывок времени и его событийность. Поэтому мы можем найти множество примеров, когда романное время сводится

¹⁷ Как твоя личная жизнь?

¹⁸ Выполнила 1 новогоднюю резолюцию (оч. хор.) *Замечательный* годичный прогресс.

¹⁹ Миф придает художественному образу суровость закона. Другими словами, он превращает что бы то ни было в аксиому: реальность — это истина, догматы изменить невозможно. (Перевод мой. - М.С.)

до одного года, месяца, даже дня, событийная нагрузка которого велика и подразумевают гораздо больший отрезок времени. Таким образом человек пытается дистанцироваться от реальности и посмотреть на жизнь в другом масштабе: в обособленных временных рамках и через призму классических произведений, которые, подобно всегда мудрым пословицам и поговоркам, диктуют вечные истины.

Смена точки зрения как симптом счастья

В заключение рассмотрим роман популярного современного британского писателя Ника Хорнби "A Long Way Down" ("Долгий путь вниз", 2005). Известность к автору пришла благодаря романам "Fever Pitch" (1992) и "Hi-Fi" (1995). Отличительной чертой романов этого писателя является подчеркнутая откровенность исповедальной манеры повествования, причем рассказчиком выступает, как правило, типичный представитель среднего класса современной Великобритании. Оба эти обстоятельства сделали Хорнби основоположником так называемой "pal's lit", то есть "литературы для парней". Хелен Филдинг, Софи Кинселла, Мэриан Киз или Джейн Грин, а также другие авторы «дамского романа» плодотворно используют жанр дневника с его ставкой на псевдодокументальность. Каждая новая книга в этом жанре — это очередное новое "откровение" с той лишь разницей, что герои романов Хорнби склонны рассуждать не о покупках, магазинах, распродажах, о том, как "невозможно было пройти мимо именно этих туфель или именно этой сумочки", а о футболе, о музыке, о классических фильмах "для парней" (к которым, например, стандартно причисляются «Крестный отец» и «Звездные войны»). Пристрастия и увлечения героев созвучны переживаниям читателя и читательницам, которые узнают себя в этих дневниковых откровениях со смешанным чувством радости узнавания и стыда за то, что их секреты оказались раскрыты. Псевдооткровенность завоевала популярность романам Хорнби не только среди мужчин, но и среди женщин.

В романе «Долгий путь вниз» вместо одного «исповедующегося» героя читательскому вниманию предстают сразу четыре. В этом романе автор не прибегает к форме дневника, а создает стилизацию устного монолога (отсюда сбивчивый синтаксис и неожиданные переходы от одной мысли к другой): "But then ten minutes I spent talking to Bong made history. Well, not history like 55 BC or 1939. Not historical history, unless one of us goes on invent a time machine or stops Britain from being invaded by Al-Qaida or something. But who knows what would have happened to us if Bong hadn't fancied me? Because he started chatting me up I was about to

go home, and Maureen and Martin would be dead now, probably, and ... well, everything would have been different” [Hornby 2005: 11-12]²⁰.

Повествование в романе ведется голосами четырех героев, которые избрали местом для самоубийства крышу одного и того же дома. Герои романа имеют различное происхождение. Мартин – в прошлом ведущий успешной утренней телевизионной программы, а на момент действия — человек, который был осужден за развращение малолетних, от которого ушла жена, и который не может видеться с детьми и которого преследуют личные несчастья. Морин – мать-одиночка, ее сын Мэтти родился с серьезными повреждениями мозга, поэтому Морин отдает все свое время уходу за ним. Джесс — подросток из обеспеченной, но неблагополучной семьи. Ее старшая сестра пропала несколько лет назад (полиции так и не удалось обнаружить ее тело), после чего семейная идиллия была разрушена, и Джесс стала скрываться за маской грубости и сквернословия. Она чрезвычайно конфликтна и невнимательна к тому, что говорит и как это влияет на остальных людей. Наконец, Джей Джей – неудачливый музыкант, который приехал в Лондон из США. Его группа распалась, не добившись успеха. Его бросила девушка, из-за которой он и приехал в Англию. У каждого из них есть свои причины спрыгнуть в новогоднюю ночь с крыши Топперс Хаус, самой популярной среди самоубийц крыши Лондона. Мартин утратил уважение других и уважение к себе. Морин больше не в силах присматривать за сыном-инвалидом, который как будто служит ей немым укором за единственный роман в ее жизни. Джесс не может найти понимания в семье и наладить отношения со сверстниками. Джей Джей не может понять, как он опустился до того, что должен работать в доставке пиццы, чтобы заработать на билет домой, что он не способен зарабатывать деньги своей музыкой.

Каждый из героев не предполагает встретить на «крыше самоубийц» кого-либо еще, и нарушенное одиночество разрушает их решительность. Сплоченные суицидальным порывом, герои, тем не менее, не решаются на прыжок, а, напротив, вступают в общение. Им, принадлежащим к различным социальным слоям, трудно найти общий язык, но они, неожиданно для самих себя сформировав некую особую группу, начинают вместе стремиться к преодолению кризиса.

²⁰ Но те десять минут, которые я потратила на разговор с Гашиком, изменили ход истории. Но не истории вообще, как это произошло, например, в 55 году до нашей эры или в 1939-м — если, конечно, кто-нибудь из нас не изобретет машину времени, или не предотвратит завоевание Британии "Аль-Кайедой", или еще что-нибудь в этом духе. Но кто знает, что бы с нами стало, не приглянись я Гашику? Ведь я уже собиралась домой, когда он со мной заговорил, и тогда, возможно, Мартин с Морин погибли бы, а еще... в общем, все было бы по-другому. (Перевод А. Степанова).

Повествование переходит поочередно от одного героя к другому. Увеличивая количество взаимосвязанных исповедальных голосов, он фокусирует внимание читателя не только на самих признаниях героев, но и на их общности. Желание быть любимыми и чувствовать себя частью некоего целого объединяет героев романа.

Автор отталкивается от принципов, на которых строится нарративная психотерапия: беседа, обсуждение проблем и причин, которые привели героев к попытке самоубийства, позволяет им преодолеть кризис и обрести новые цели.

Автор как будто ставит читателя в тупик завязкой романа: герои один за другим предстают нашему вниманию, но столь же быстро собираются исчезнуть, спрыгнув с крыши небоскреба. Конфликт ожиданий формируется мгновенно: чтобы повествование продолжалось, автор, скорее всего, должен каким-либо образом удержать своих персонажей от прыжка. Соответственно, читатель выстраивает свои предположения относительно того, вернутся ли герои романа к мысли о самоубийстве или смогут окончательно преодолеть кризис. Таким образом, читатель концентрируется на том, как герои преодолевают кризис.

Динамике развития конфликта отвечает подвижность и изменчивость читательского прогноза. Внимание последовательно фиксируется на временных рамках – сроках жизни, которые устанавливают себе сами герои. Сначала они выбирают 14 февраля, день Святого Валентина, чтобы вновь обсудить возможность самоубийства в случае, если не смогут найти выход из ситуации (каждый – своей). Затем они договариваются перенести дату встречи на 31 марта, то есть на 90 день после наступления нового года. При этом один из героев ссылается на мнение психологов о том, что человеку необходимо 90 дней, чтобы преодолеть кризис, поэтому все четверо героев романа (соответственно, и читатель) с интересом и со скрытой надеждой ждут исполнения 90-дневного срока.

Кульминационным моментом романа является инициированная Джесс встреча героев, на которой присутствуют также их ближайшие друзья и родственники. Идея встречи и общения с людьми, не входящими в этот своеобразный клуб самоубийц, является знаковой, так как она демонстрирует не только способность, но и желание героев, прежде желавших находиться вдали от общества, общаться и пытаться найти общий язык со своими родственниками и друзьями.

Для Мартина и Джей Джея идея воссоединения явилась полной неожиданностью. “In the JJ corner we have his ex, Lizzie, and his mate Ed, who used to be in his crappy band with him. Ed’s flown over from America special. I’ve got my mum and dad, and it’s not often you’ll catch them in the same room together, ha ha. Martin’s got his ex-wife, his daughters, and his

ex-girlfriend. Or maybe not ex, who knows? [...] And Maureen's got her son Matty here, and the two guys from the care home. So here's my idea. We spend some time talking to our people, have a little catch-up. [...] And we'll learn things, won't we? About each other? And about ourselves?" [Hornby 2005: 208]²¹. Тем не менее, встреча, на которую Джесс возлагала большие надежды, провалилась, так как главные герои один за другим сорвались, не выдержав напряжения общения, и ушли из кафе. Читатель, прогнозы которого строятся исключительно на психической стабильности главных героев, начинает сомневаться в возможности благоприятного исхода событий: приближается 90-дневный срок, поворотный момент, который должен ознаменовать, справились ли они с кризисом, что свидетельствует о нагнетании напряжения – так автор формирует в читателе необходимость дочитать книгу до конца, дойти до финала.

Неудавшееся воссоединение героев со своим окружением провоцирует героев на новую попытку понять и осознать причину своего кризиса. Как известно, для того, чтобы вылечить болезнь (в том числе и психическую), необходимо, прежде всего, правильно поставить диагноз. Поэтому автор пытается донести до читателя мысль, что осознание проблемы (другими словами, диагноз) и является, в данном случае, предвестником счастливого финала.

Джесс, несмотря на свой цинизм и усугубляющий его юношеский максимализм, в большей степени прилагает усилия к тому, чтобы не вернуться на крышу Топперз Хаус. Мартин описывает запланированную Джесс встречу друзей и родственников, и в его речи проскальзывает следующая фраза: "There she went again, with her happy endings" [Hornby 2005]²². В этой фразе заключено скептическое отношение Мартина к счастливым финалам в жизни. Для читателя и, главное, для формирования читательского прогноза важно само появление словосочетания "счастливый финал" в тексте романа. В данном случае автор вступает с читателем в очередной раунд игры, в которой читатель стремится предугадать ход событий в повествовании, а автор старается удивить читателя неожиданным для него поворотом событий.

Итак, скепсис Мартина должен сбить читателя с толку: с самого начала романа, когда читатель видит главных героев на крыше небоскре-

²¹ В углу Джей-Джея сидит его бывшая девушка Лиззи и его друг Эд, с которым они играли в какой-то паршивой группе. Эд специально прилетел сюда из Америки. Со мной пришли мои родители, а их редко можно застать в одном помещении. К Мартину пришла его бывшая жена, дочери и бывшая девушка. А может, и не бывшая — как знать? [...] А с Морин здесь ее сын Мэтти и двое медбратьев из приюта. А моя мысль заключается в следующем. Сначала мы поговорим с теми, кто пришел с нами, — немного разозлюсь. А потом мы поговорим с другими. [...] А еще мы кое-что новое узнаем, разве нет? Друг о друге. И о самих себе. (Перевод А. Степанова).

²² А потом она опять начала что-то про счастливые финалы. (Перевод А. Степанова).

ба, его прогноз строится как будто по принципу от противоположного, и он ждет, что герои каким-то образом смогут вернуть желание жить, а язвительное замечание Мартина плохо укладывается в позитивный прогноз читателя.

Действительно, во время встречи трое героев из четырех, один за другим, покидают кафе, в котором проходила встреча. Перед встречей никто из героев, кроме ее инициатора Джесс, не возлагал на нее больших надежд. И все же, уже в кафе, в беседе в героях начинает явно слышаться надежда на счастье. Морин, самая добросердечная из четырех, раскрывается первой и рассказывает о своих переживаниях двум санитарам, которые помогали ей с ее сыном Мэтти: "I don't know why, but this made me feel happy. Two men I didn't really know had told me not to call them if I was feeling suicidal, and I felt like hugging them. I didn't want people feeling sorry for me, you see. I wanted them to help, even if helping meant saying that they wouldn't help, if that doesn't sound too Irish" [Hornby 2005: 211]²³.

Джесс, которой принадлежала идея встречи, хотя и повела себя в свойственной ей эксцентричной манере и, нагрубив родителям, ушла из кафе, она нашла в себе силы признаться (пусть пока только самой себе), что родители действительно готовы ей помочь: "So that moment, when Mum asked me how they could help, it was sort of like the moment the guy jumped off the roof. I meant, it wasn't horrible or as scary and no one died and we were indoors et cetera. But you know how you keep things tucked up in the back of your head in a sort of rainy box day? For example, you think, one day, if I can't handle it any more, then I'll top myself. One day, if I'm really fucking up badly, then I'll just give up and ask Mum and Dad to bail me out. Anyway, the mental rainy day box was empty now, and the joke was that there had never been anything in it all the time" [Hornby 2005: 214]²⁴. Последней фразой Джесс признает незначительность ее проблем, что и является подтверждением преодоленного кризиса.

²³ Не знаю почему, но мне от этого разговора стало легче на душе. Двое незнакомых мужчин попросили меня не звонить им, когда мне захочется совершить самоубийство, а мне захотелось их обнять. Понимаете, я не хочу, чтобы меня жалели. Я хотела, чтобы мне помогли, пусть даже помощь будет заключаться в том, что они не будут мне помогать, - надеюсь, я не слишком путано объяснила. (Перевод А. Степанова).

²⁴ И тот момент - когда мама спросила, чем они могут мне помочь — по ощущениям был очень похож на другой момент, когда тот парень спрыгнул с крыши. То есть это было не настолько страшно и ужасно, к тому же никто не погиб, да и вообще мы были внутри помещения и так далее. Просто есть такие мысли, которые сидят где-то глубоко в голове, — мысли на черный день. Например, вы думаете: если я не смогу так дальше жить, я сброшусь с крыши. Однажды, если у меня все будет совсем плохо, я просто дамся и попрошу папу с мамой выгнать меня. В общем, оказалось, что коробочка для мыслей на черный день оказалась пуста, но самое смешное было то, что там никогда ничего не было. (Перевод А. Степанова).

В Джей Джеб также просыпается надежда: "The minute I saw Ed and Lizzie down in that basement, I felt this uncontrollable flicker of hope. Like, this is it! They've come to rescue me!" [Hornby 2005: 214]²⁵. Тем не менее от друга и бывшей девушки он слышит не слова одобрения, а скорее укор в беспочвенности его попытки самоубийства, что вряд ли можно считать самой удачной темой для разговора. Укоры перерастают в обвинения, а обвинения в повод для драки, друзья выходят из кафе, чтобы продолжить выяснение отношений: и здесь читатель становится свидетелем того, как надежда Джей Джеба буквально на ходу старается превращать любые негативные эмоции в положительные. Драка, которую затевает друг Джей Джеба, переключает внимание читателя, который в некоторой степени начинает воспринимать исход драки, как своеобразную интерпретацию решения проблем Джей Джеба. Ожидания читателя оправдываются только частично: не столько драка и подобная реакция его друга, сколько вся ситуация в целом приводят Джей Джеба к осознанию источника своих проблем: "I hated living, but because I loved it. And the truth of the matter is, I think, that a lot of people who think about killing themselves feel the same way — I think that's how Maureen and Jess and Martin feel. They love life, but it's all fucked up for them, and that's why I met them, and that's why we're all still around. We were up on the roof because we couldn't find a way back into life, being shut out it like that" [Hornby 2005: 230]²⁶. Самое важное открытие Джей Джеба — признание в любви к жизни, так как именно жизнелюбие удержало и впредь будет удерживать героев от самоубийства.

Читатель видит явный прогресс в отношении героев к своей жизни: автор переводит фокус от самой молодой и безрассудной героини, которая, несмотря на всю глубину депрессии, за счет своего возраста способна быстрее других ее преодолеть. Затем наступает очередь Морин, которая значительно старше и чья депрессия имеет более продолжительную историю, чем у Джесс. Морин — человек верующий, поэтому несмотря на все жизненные трудности, которые ей приходится преодолевать каждый день, внутреннее жизнелюбие помогает ей преодолеть кризис. У Джей Джеба, по его собственному признанию, тоже есть вера — музыка, и чтобы выйти из суицидального состояния ему просто потребовалось вернуться к своей мечте-вере, которая и до этого заставляла

²⁵ В ту минуту, когда я увидел Эда с Лиззи, во мне сам собой вспыхнул огонек надежды. Такая мысль пронеслась: "Ура! Они пришли спасти меня!" (Перевод А. Степанова).

²⁶ А признал я вот что: я пытался покончить с собой не из ненависти к своей жизни, а из любви к ней. И я думаю, что у многих такое же ощущение - наверное, и Морин, и Джесс, и Мартин это ощущают. Они любят жизнь, но она разваливается у них на глазах, поэтому я и встретил их, поэтому мы до сих пор вместе. Мы забрались на крышу, не понимая, как вернуться к нормальной жизни, а когда к ней не вернуться... (Перевод А. Степанова).

его жить: "I felt like crying because I was going to make music again, and I'd missed it so much. And I felt like crying because I knew that making music was never going to make me successful, so Lizzie had just condemned me to another thirty-five years of poverty, rootlessness, despair, no health plan, cold-water motels and bad hamburgers. It's just that I'd be eating the burgers, not flipping them" [Hornby 2005: 232]²⁷.

К Мартину, последнему из четверки, автор подходит в последнюю очередь. Это важный прием, влияющий на восприятие читателя: Мартин начинает повествование, поэтому тот факт, что в ряду "просветлений" он оказывается последним, помогает создать у читателя ощущение завершенности, которое, как мы уже отмечали ранее, считается благоприятным с психологической точки зрения.

Случай Мартина появляется последним и по еще одной причине: его проблемы и переживания воспринимаются читателем более остро. И, в данном случае, речь не идет о том, чтобы как-либо сравнивать глубину и сложность проблем главных героев, а в том, что Мартин, в отличие от Джесс, Морин и Джей Джея, оказывается в центре внимания прессы, что усиливает значимость его проступков и тяжесть последствий. По этой же причине случай Мартина может казаться и самым сложным и самым интересным для читателя: читательский интерес напрямую зависит от способности предсказать исход событий, и если читатель теряет в догадках и предположениях, то это значит, что он с интересом и нетерпением будет стремиться к финалу произведения.

Читатель видит ту решительность, с которой Мартин хочет, как и остальные герои, победить депрессию, но читатель также видит, что Мартин хочет разобраться в себе, проанализировать самого себя: в отличие от других героев, он не хочет поддаваться чувствам, ему необходимо все проанализировать: "Here's the thing. The cause of my problems is located in my head, if my head is where my personality is located. [...] The object of the exercise was to analyze, with the only head I have available to me..." [Hornby 2005: 232-233]²⁸. Проблема заключается именно в том, что в одиночку человек не может справиться с проблемами, так как само состояние одиночества благоприятно для человека только в опре-

²⁷ Тогда мне захотелось разрыдаться, честно. Я был готов расплакаться от осознания ее правоты. Я готов был расплакаться от осознания того, что я опять займусь музыкой, а мне так ее не хватало. Я хотел разрыдаться от осознания того, что я никогда не стану известным музыкантом, и Лиззи только что обрекла меня на тридцать пять лет бедности, неприкаянности и отчаяния, которые я проведу без медицинской страховки, останавливаясь в отелях без горячей воды и перебиваясь паршивыми гамбургерами. Просто я буду их есть, а не готовить. (Перевод А. Степанова).

²⁸ Видите ли, какая штука. Причина моих проблем находится у меня в голове, если, конечно, сущность моей личности находится у меня в голове. [...] Суть упражнения заключалась в следующем: я должен был проанализировать, пользуясь лишь своей головой... (Перевод А. Степанова).

деленных количествах: согласно известной пирамиде Маслоу, принадлежность человека к определенной группе, а также одобрение и любовь окружения, оказывают чрезвычайно сильное влияние на психическое состояние человека. Мартин звонит своей бывшей жене, и ее слова, невзирая на их жесткую откровенность, помогают открыть Мартину новую перспективу, новый взгляд на его проблемы. Читатель понимает, что Мартину придется приложить немало усилий, чтобы восстановить уважение к самому себе и прекратить самобичевание: "Hard is trying to rebuild yourself, piece by piece, with no instruction book, and no clue as to where all the important bits are supposed to go" [Hornby 2005: 248]²⁹.

Интересно, что, оставив автор своих героев в тот момент осознания, читатель скорее всего счел бы такой финал некомфортным для себя. Несмотря на то, что автор бы не нарушил условностей правдоподобия, но, тем не менее, лишил бы читателя уверенности в том, что позитивный настрой героев не закончится несколько часов или дней после поворотной встречи в кафе. Читателю нужны более веские доказательства, и наиболее убедительным подтверждением для него являются поступки героев нежели их слова. И автор упоминает о том, что Морин получает предложение о временной работе, находит новых друзей, Джесс влюбляется, Джей Джей собирается вернуться домой, а Мартин вступает в ряды социальных работников и помогает привить одному подростку любовь к чтению.

В преддверии финальной части, принадлежащего Морин, в отрывке от лица Джей Джея звучит диалог, в котором несколько раз появляется выражение "happy ending". Для читателя важным в этот момент оказывается сам факт напоминания об идее счастливого финала: для него не столько важно содержание диалога, сколько объединяющая героев, автора и читателя мысль о заложенном во всех них внутреннем стремлении к счастью. Автор выстраивает на финальных страницах романа некое подобие вектора, где в отправной точке находятся герои, стоящие на пути преодоления жизненного кризиса, и вектор, который стремится к тому идеальному, стабильному счастливому финалу, который современный автор редко может позволить себе использовать.

Финальная часть — критический 90-й день с момента попытки самоубийства. Герои вновь собираются, чтобы проверить необходимость вновь подняться на крышу Топперз Хаус:

'So,' said Jess. 'Anyone up for going over?'

No one said anything, because it wasn't a serious question any more, so we just smiled. [Hornby 2005: 254]³⁰.

²⁹ Тяжело — это когда пытаешься заново собрать себя по кусочкам, но инструкции нет, а еще ты не знаешь, где все самые важные детали. (Перевод А. Степанова).

³⁰ - Ну, - нарушила молчание Джесс. - Кто-нибудь собирается прыгать?

Читатель получает фактическое подтверждение: герои отказываются подниматься на крышу и, что немаловажно, отказываются с улыбкой. Они восстанавливают связь со своим окружением, и это служит для них веской причиной продолжать жить: "We've all got loved ones, anyway," said Martin. 'And our loved ones would rather we were alive than dead. On balance. [...] Family's like, I don't know. Gravity. Stronger at some times than others" [Hornby 2005: 255]³¹. Важно для чувства читательского удовлетворения, что слова о семье и любви принадлежат Мартину; таким образом, повествование опять завершается на том герое, с которого оно началось.

Своим позитивным характером финальная часть также обязана образу колеса обозрения: герои переводят свой взгляд на колесо обозрения и начинают обсуждать, движется ли оно. Смена перспективы, смена интереса служит доказательством преодоления кризиса, и создает у читателя позитивное настроение. Более того, в финальном эпизоде или, если уместно воспользоваться кинематографическим термином, в финальном кадре герои смотрят на колесо обозрения, что производит ощущение статичности и, следовательно, завершенности, которая, в свою очередь, является эквивалентом чувства удовлетворения у читателя. Это ощущение усиливается и закрепляется благодаря образу колеса, традиционно ассоциирующемуся с цикличностью.

К цикличности, выражающейся на сюжетном уровне, когда герои и читатель поставлены в определенные временные рамки, мы также можем добавить статичность финальной сцены произведения. Статика сцены по-своему влияет на романное время: в отличие от рамочной конструкции, создающей у читателя ощущение завершенности, неподвижность финального кадра оказывается противопоставленной событийности повествования. За счет этого контраста читатель утрачивает ощущение романного времени, в котором он находился до последнего времени во время чтения, и оказывается в некотором вневременном пространстве, которое помогает почувствовать, что произведение закончилось.

Заключение

Несмотря на разнообразие способов донести до читателя столь долгожданное чувство надежды на счастье, мы можем выделить определенные константы, которые подталкивают крайне скептического совре-

Ответа она не дождалась, потому что этот вопрос больше не стоял перед нами - мы только улыбнулись в ответ. (Перевод А. Степанова).

³¹ Все равно нас всех кто-то любит, - сказал Мартин. - И эти люди предпочли бы, чтобы мы остались в живых. В общем и целом. [...] Наверное, потому что тогда все было хуже, - ответил Мартин. - Семья ведь как... даже не знаю. Как сила земного притяжения. Иногда сильнее, иногда слабее.

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2012. – Вып. 44. – 112 с. ISBN 978-5-317-04129-8

менного читателя к надежде на лучшее. Важная роль отводится интертекстуальности, то есть ссылке на классические произведения литературы и кино: классическая литература практически мифологизируется и воспринимается, как некий нравственный кодекс прошлого; кино же, имея менее существенную историю существования, дает авторам возможность апеллировать к красочным визуальным образам (в особенно к растиражированным статическим финальным кадрам голливудских фильмов). Непосредственно выражение “счастливый финал” становится своеобразным маркером, или, как мы считаем, мифологемой, в обновляющейся системе ценностей современного общества: таким образом счастливый финал в своей современной трактовке призван поддерживать веру читателя в лучшее, не задавая при этом для счастья никаких конкретных координат.

Л и т е р а т у р а

- Smith, B. H. *Poetic Closure: A Study of How Poems End.* - Chicago, L.: University of Chicago Press, 1968.
- Делез Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* / Пер. с фр. и послесл. С.Н.Зенкина — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
- Рюмина М.Т. *Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность.* – М. Едиториал УРСС, 2003.
- Венедиктова Т.Д. *Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия 1000-2000.* / Под ред. Л.Г. Андреева. – М. Высшая школа, 2001.
- Morace, Robert A. *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge.* – Southern Illinois University Press, 1989.
- Lodge, David. *Changing Places.* – Penguin books, London, 1975.
- Lodge, David. *The Art of Fiction.* – Penguin Books, London, 1992.
- Fielding, H. *Bridget Jones's Diary.* – L.: Picador, 1997.
- Biró, Yvette. *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema.* Trans. by Imre Goldstein. – Indiana Univ. Press, 1982.
- Hornby, Nick. *A Long Way Down.* – L.: Viking, 2005.