



Н. Владимирова

*Руссоистское эхо в романах
«История мира в 10 ½ главах»
Джулиана Барнса
и «Пятница, или Тихоокеанский лимб»
Мишеля Турнье*

Своеобразное очарование и подлинная систематическая ценность философии Просвещения заключается в самом... движении — в энергии мышления, увлекающей ее все дальше вперед...

Э. Кассирер. Философия Просвещения

Современная западноевропейская проза демонстрирует сложноустроенные тексты, насыщенные интертекстуальными включениями. Читатель привык к тому, что они могут быть цитатными, адресными, равно как и реминисцентными, отсылающими к сохранившимся в массовом сознании «матрицам» «вечных» литературных сюжетов, образов, прославленных имен и концепций. Аксиоматично, что потребность в новых формах мышления не только не исключает, но стимулирует обращение к классике. Сегодня прежде всего изменился традиционный интертекстуальный арсенал. Внимание современников сосредоточивается на классике гораздо более далеких от нашего времени эпох, знакомой и доступной скорее интеллектуальному, образованному читателю.

В романе «Каспар, Мельхиор и Бальтасар» Мишель Турнье строит непривычную версию истории о волхвах, дары приносящих, а в «Лесном царе» — творческую реконструкцию древнегерманской легенды, которая ранее была воссоздана в «Ольховом короле» Гёте.

Художественную и образную структуру романа «Корабль дураков» Грегори Норминтона (современная критика назвала его «золотым мальчиком постмодернизма») определяют «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле.

© Владимирова Н., 2014



В западноевропейской прозе последних десятилетий XX и первого — XXI века изменяется не только интертекстуальный арсенал, участвующий в смыслообразовании, но и сам механизм создания классической художественной структуры.

Об этом свидетельствуют два романа, актуализирующих концепции «естественного человека» Руссо. Ее творчески переосмысливает Дж. Барнс в «Истории мира в 10 ½ главах». Иную, но не менее значимую и необычную модель «естественного человека» можно обнаружить в произведении его французского современника Мишеля Турнье — «Пятница, или Тихоокеанский лимб», художественная структура¹ которого, а также сюжетно-персонажная система определены романом Д. Дефо «Робинзон Крузо».

Европейский роман строится как интертекстуальный философский, эстетический и естественно-научный многослойный дискурс. Возникает текстовый палимпсест, который уподобляется авторами квантам — пучкам световых волн, исследованным Максом Планком в квантовой физике (например, в произведениях Дж. Уинтерсон «Бремя», «Хозяйство света»). Палимпсест сопоставляется с не до конца изученным в физике «кротовыми норами» (как свидетельствует об этом эссе Джона Фаулза «Кротовые норы», или роман Джанет Уинтерсон «The Powerbook»²). Слово сочетание *Wormholes* («кротовые норы») Фаулз использовал не только метафорически, но и «в том смысле, как оно употребляется в современной физике». «Все серьезные писатели, — развивает свою мысль английский автор, — непрестанно ищут — каждый для себя — «кротовые норы», которые могли бы связать их с иными областями, иными мирами» [10, с. 7]. Так, художественный текст дополняется еще одним слоем повествования, отвечая на поиски новых связей, на расширяющуюся коммуникацию эстетического объекта с научными. Усложнившийся текст широко открыт не только для многообразия современных философских, но и новейших научных концепций, помогая человеку понять мир в себе и вселенную вокруг себя.

Текст нередко соотносится и с акустическими отражениями, изученными традиционной физикой. Таково, например, многократное эхо в романе Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах».

В эссе «Ролан Барт о Ролане Барте» его автор, по словам Г. К. Косикова, «уподобил себя “эхо — комнате” (выделено мной. — Н. В.) помеще-

¹ В неклассической эстетике «понятие структура, пришедшее на смену классической категории «композиция», означает, что артефакт представляет собой некое сложное и достаточно жестко организованное образование из определенного количества элементов», подчеркивая тем самым его сделанность [3, с. 426].

² Название романа Дж. Уинтерсон приводится на языке оригинала, поскольку не получило однозначного перевода. В ряду вариантов: «Ноутбук», «Книга силы» и др.

нию, где звучат, сталкиваются между собой и переплетаются самые разные голоса, доносящиеся извне, но где не слышно лишь одного голоса — голоса человека, самого себя превратившего в эту комнату» [4, с. 297].

В пятой главе «Кораблекрушение» в романе «История мира в 10 ½ главах» Джулиан Барнс пишет: «Путешествие фрегата началось с дурного знака, а закончилось оно эхом» [2, с. 150], а «за эхом последовало еще одно эхо» [2, с. 151], дословно: эхо эха («And then finally, as if in mockery, there came the echo of echo») [12, p. 148]. Заметим, что речь идет не просто о привычных реминисцентных отражениях, но о структурирующем принципе построения произведения — *транспонированном эхо*.

Транспонированное эхо — принцип версий, любимый прием Барнса³, который позволяет рассматривать одно и то же событие с различных точек зрения, создавать многообразие смысловых отражений. Бесконечная вариативность разносящихся эхом версий-голосов становится не только текстопорождающим механизмом, но и отличительным жанрообразующим признаком романа-эхо.

Умножающиеся эхом истории особенно в начале романа Барнса «История мира в 10 ½ главах» образуют версии основного, иронически переосмысленного библейского текста. История Ноя не только отзывается в судьбах многочисленных персонажей, но и содержит интересные, а зачастую и неожиданно парадоксальные проекции самых разнообразных концепций — ярких вех в ходе развития мысли. Принцип версий изменяет и представления об установившемся порядке культурных связей с прошлым, начиная с библейских времен и включая современность.

Версия «отверженного» иронического жука-древоточца, поставленного в положение вуайора (он подглядывает за происходящим из отверстия в древесной обшивке Ноева ковчега), — это ироническая версия очевидца, которая в отличие от классической прозы, использовавшей библейские тексты как авторитарные, в романе Барнса ниспровергает сложившиеся представления о библейской истории и Ноевом ковчеге, более того — отвергает сам принцип неприкосновенности памятника и клишированной истории. Автор привлекает внимание к случаям «мгновенного переписывания» истории, застывшим фактам, давшим толчок её мифологизации.

Перед читателем возникают образы: «второго Ноя» — пьяницы с непристойным поведением, плохого моряка — неуклюжего и нечистоплотного деспота, «криводушного, завистливого и трусливого»; «честного

³ С. Н. Филюшкина справедливо замечает в статье «Структуризация культурной памяти в романе Дж. Барнса “Попугай Флобера”»: «Одним из любимых приемов Барнса при цитировании Флобера является «принцип версий», то есть английского романиста нередко больше интересует не сам факт высказывания... а его возможные варианты» [11, с. 83].



ворона», нашедшего масличное дерево и принесшего «свежий лист» (действие, приписанное голубю, а позднее эхом отозвавшееся в истории Колумба); ковчега, который вовсе не был спасительным, а превратился по вине Ноя в «плавучую тюрьму» [2, с. 6]. В романе говорится: «На Ноевом ковчеге царила атмосфера паранойи и страха» [2, с. 30]. Корабль — это и «плавучая больница» [2, с. 8], и «плавучий кафетерий» [2, с. 20], и плавучая эстрада [2, с. 167]. В главе «Интермедия» появляется аналогия с «плавучим миром» [2, с. 272].

Палимпсест, понимаемый как интертекстуальность, в современной литературе может не только иронически ниспровергать авторитарность сложившихся версий, разрушать диахроническую иерархию текстов-образцов, нарушать их связанность, последовательную соотнесенность, но и продуцировать новые версии на прежней основе. Так происходит в романе не только с библейской легендой, но и с отразившимися эхом идеями Руссо.

Эхо истории *спасительного* ковчега, каким он был в библейской версии, предстает в 4-й главе «Уцелевшая», где принципиально нарушены представления о первоначалах развития и последовательности цивилизационного движения. В главе звучит призыв учиться у диких племен в джунглях — «у тех, кто знает секрет, как жить с природой» [2, с. 115], который подкрепляется вполне очевидной апелляцией к Руссо.

Случайно ли возникает иронически звучащее, но и философски переосмысляемое, реминисцентное эхо идей Руссо, сохранивших свою энергию до нашего времени? И только ли приметой постмодернистского иронического модуса становится экстравагантность его звучания?

Руссо был связан с Англией биографически, получив известность в этой стране еще при жизни. Его педагогический роман «Эмиль», изданный в 1762 году, приобрел на родине знаменитого автора не только почитателей, но и воинствующих оппонентов. Известно, что церковь было инициировано сожжение этой книги, и Руссо, нашедший приют у философа Юма, в течение трех лет вынужденно скрывался в Англии.

Основные произведения Руссо не только переводились в Англии практически сразу же после их публикации на языке оригинала, но и бурно обсуждались на страницах журналов, в кружке Эразма Дарвина (деда хорошо известного естествоиспытателя). Появлялись и руссоистские опыты в художественной литературе (педагогический роман «Сэнтферт и Мертон», написанный под влиянием «Эмиля» Руссо «английским руссоистом» Томасом Деем, 1783); в эссеистике представителей Шотландской школы философии здравого смысла («Опыт об истине», «Опыт о поэзии и музыке» главы этой школы Джеймса Битти); в доктринах Пристля, Прайса, Пэна, Годвина. Испытав воздействие романа Ричардсона, Руссо, в свою очередь, передал литературную эстафету Стерну («Сентиментальное

путешествие», 1768), Гольдсмиту («Векфильдский священник», 1766), г-же Инчбалд («Простая история», 1791) и др.

В английской литературной традиции второй половины XVIII века, по справедливому замечанию Н. А. Соловьевой, «педагогические проблемы и вопросы воспитания приобретают более полемический характер, поскольку руссоизм затрагивает очень важное для англичан отношение к природе» [8, с. 19]. Известная исследовательница делает принципиальное для восприятия и комментирования современных проекций Руссо уточнение: «Эти процессы проходят в условиях усвоения загадок природы, ее тайн в результате научной революции. Тайнственное и непознанное в ней ассоциируется с загадкой человеческой природы, ее непредсказуемостью и противоречивостью» [8, с. 19]. Тем самым определен код современного прочтения Руссо и перспективные причины актуализации его идейного наследия в современной прозе.

Особенностью «английской» реакции на концепцию «естественного человека», имеющей достаточно долгую традицию, было не только полемическое, но, что важно, ироническое ее восприятие.

В Англии, вступившей в середине XVIII века в период бурного промышленного развития, вызвавшего рост городов (а с ним и преобразования в провинции), «чаще всего руссоистские идеи естественного воспитания личности («Жизнь Офелии», «София» С. Филдинг) приобретали комический, экстравагантно-фарсовый характер» [8, с. 18]. В этом же ряду стоит и толкование природы человека, полемически заостренное против Руссо.

Иронический модус сохраняется и в наше время, поддерживаемый, помимо прочего, спецификой поэтологических основ постмодернистской прозы.

В новые времена по-другому осмысляется, приобретая актуальность, проблема цивилизации, достигшей немислимых прежде высот развития, губительной для естественной природы. Иначе, чем прежде, ставятся вопросы технократии и природы, понимаемой широко и включающей изменившиеся представления о природе человека. В этой ситуации «старые» вопросы приобретают актуальное звучание и новое понимание.

В тексте романа Барнса в 4-й главе «Уцелевшая» звучит руссоистский призыв, сформулированный как обратное движение — возвращение в прошлое: «Мы должны опять вернуться к природе, к «Робинзону Крузо» Д. Дефо и «Коралловому острову» Р. Баллантайна. <...> Надо научиться все делать по-старому: будущее лежит в прошлом» [2, с. 119].

Толчком к такой постановке вопроса послужила «большая», «серьезная» катастрофа (речь идет о Чернобыльской), случившаяся «далеко, в России». Ограничительные нормы «естественной морали» в XX столетии не работали, лапландских оленей поразила радиация, но их не захорони-

ли, а скормили мясо норкам, после чего шубы стали продавать с небольшой дозой радиации в придачу. «Почему мы так жестоки к животным», — задает риторический вопрос Кэт Феррис. Бабочки живут в порту на скалах, заваленных металлоломом: «Что мы сделали с бабочками, подумала она; вот где мы заставили их жить» [2, с. 112]. Плачевная картина современной цивилизации приводит героиню романа к выводу: «Я гляжу на историю мира, которая подходит к концу» [2, с. 120]. Катастрофическая завершенность истории мира осознается не как естественная, но рукотворная катастрофа, порожденная жестокостью цивилизованных людей.

Мотив бегства назад к природе, прочь от цивилизации, в которой над нравственностью возобладали телесность, сексуальность, жестокость и коммерциализованный прагматизм, на одинокий *свой!* остров описывается двойственно, программируя неоднозначную читательскую реакцию. С одной стороны, ценен сам гуманный импульс такой попытки, если не спасения мира, то хотя бы его частичного сохранения, с другой — кошки Линда и Пол, единственная пара животных, случайно оказавшихся на спасительном ковчеге Кэт Феррис и принесших пять новорожденных котят, вносят оптимистически гуманную ноту, однако вряд ли способны стать спасателями мира. Автор намеренно характеризует состояние своей героини, которая «сражается с собственным разумом». Кэт Феррис временами признается: «Разум занесло не туда» [2, с. 128]. Для нее становится проблемой «держат свое сознание под контролем» [2, с. 129]. Более того, все описываемое в главе читатель вряд ли может воспринимать как художественную реальность, господствует «поэтика необычайного» (определение Е. Н. Ковтун). Зыбкому, шоковому сознанию героини, погруженному в состояние сна, являются кошмары, оно «пыталось побороть реальность, спорило с самим собой, с тем, что было ему известно» [2, с. 123]. Дискурс естественно-научной направленности, пытаясь объяснить такое состояние: «Тут, конечно, работала какая-то химия, антитела или что-нибудь в этом духе» [2, с. 123], — не дает ответа на вопрос по существу.

В 8-й главе «Вверх по реке» слышится еще более широкое эхо руссоистских идей. Известно, что Руссо, развивая концепцию «естественного человека», в своем «Рассуждении о науках и искусствах» отдавал предпочтение дикарям Америки перед народами, поменявшими свободу на сомнительные блага цивилизации. Счастливое состояние американских дикарей Руссо объясняет тем, что «от природы» они так же равны, как звери.

Содержимое этой главы можно воспринять как руссоистское иронически транспонированное эхо.

В главе рассказывается о Чарли, который приехал в джунгли на съемки фильма вместе со сценаристами и актерами. Перед читателем эпизод сценарного и одновременно романного — художественно-реального во-

вращения к дикой природе, незатронутой цивилизацией. Встреча с бесхитростными индейцами потрясает персонажа, повествующего от первого лица: «Вместо путешествия в будущее с его фантастической техникой я угодил в прошлое»⁴ [2, с. 242].

Чарли признается: «Они меня многому учат, сами того не замечая. Я начинаю видеть вещи в истинном свете»; «Какая зрелость» [2, с. 242]. «...Они проявляют фантастическую зрелость» [2, с. 246]. И далее: «Я думаю, они очень высокоразвиты. <...> Они все время общаются с природой, а чего природа не умеет делать, так это врать» [2, с. 249]. Он отмечает «колоссальное чувство юмора» у индейцев [2, с. 254]. Дальнейшие разочаровывающие действия дикарей заставляют Чарли искать «связь с тем, что произошло два века назад» и отозвалось эхом в памяти далеких потомков, скрытой в генокоде, биологически унаследованном последующими поколениями. «Это естественно, — пишет Барнс, — ведь у всех вас Ноевы гены» [2, с. 34]. Дикари оказались не так нравственны, как это представлялось Руссо, верившему, что человек, общающийся с природой, чист душой. Путь назад, к природе, мотивирован в романе как движение вспять, обратное естественному.

Не по сценарию Руссо развернулись события и в опорной 5-й главе романа «Кораблекрушение», демонстрирующей еще одну версию руссоистской парадигмы. Люди, оказавшиеся во власти природной стихии, не только не очистились нравственно, как в «Коралловом острове» Баллантайна, но поддавшись озверению, дошли до канныализма.

Таким образом, наряду с руссоистской концепцией, пересекающейся с разнообразными версиями легенды о потопе и персонажно-сюжетными рядами, выводящими в современность, в рассматриваемом романе Барнса, как и в произведении Мишеля Турнье «Пятница», о котором речь пойдет ниже, слышится транспонированное эхо «культы насилия и сексуальности». Примечательно, что обе модели становятся предметом художественного исследования: сопоставляются, противопоставляются, а в иных случаях вступают в непростой синтез в современной прозе.

Также сохраняется соотнесенность не только с парадигмой «естественного человека» Руссо, но и маркиза де Сада «и лежащим в ее основе архетипом «хищного зверя» [5, с. 376], о чем убедительно пишет Е. С. Куприянова. Эта модель возникла как альтернативная Руссо, продолжает

⁴ В главе «Гора» также санкционирован «обратный отсчет времени», поскольку история в постмодернистском понимании не способствует восстановлению непрерывности традиции. Знаковой оказывается деталь, поддерживающая обратный вектор движения — ручеек с водой, текущей вверх по склону: «кто заставил воду течь наоборот?» [2, с. 331]. Такое же движение вспять, как в 4-й главе «Уцелевшая» и 6-й — «Гора», определено и хронотопом 8-й главы.

свою мысль исследовательница, приходя к выводу, с которым трудно не согласиться: оставаясь маргинальной в эпоху Просвещения, она актуализировалась в XX и текущем столетиях.

На путь «процесса расчеловечивания» [9, с. 59], то есть бегства назад, к природе, пытался встать и новый Робинзон Турнье. Оказавшись на острове также в результате кораблекрушения, герой романа мечтает: «Отныне он, свободный и оробевший, пустился в новое плаванье с Пятницей» [9, с. 210]. «Свободолюбие Пятницы, к которому Робинзон начал приобщаться в последующие дни, было не только отрицанием цивилизации...», — говорится в романе [9, с. 211]. Робинзон освобождается от своего прошлого.

В высказываниях Турнье о романе непременно фигурирует имя Руссо. Французский просветитель, создатель концепции «естественного человека», считал, что книги «лживы», выражая исключительное доверие лишь «природе, которая никогда не лжет. Все, что от нее, — истинно» [7, с. 46]. Единственный роман, разрешенный им к прочтению своему воспитаннику Эмилю, — «Робинзон Крузо», герой которого — образец «естественного человека», ставшего таковым благодаря жизни вне цивилизационной среды.

В. Д. Алташина, однако, справедливо пишет, что «Руссо, который хотел изолировать Эмиля, как Робинзона, не замечал, что, восстанавливая на острове цивилизацию, Робинзон вступает в схватку с природой, вместо того чтобы гармонично существовать вместе с ней» [1]. На этом концентрирует внимание Турнье, замечая в интервью (цит. по: [1]), приводимом исследовательницей: «Руссо и в голову не могло прийти, что Пятница изменит правила игры, перевернет отношения так, что уже не будет «хозяина» и «раба», а будут два равноправных человека. «К счастью, дорогой Жан Жак об этом не подумал. Он предоставил мне полную свободу действий» [1]. Здесь начало не просто новой, но современной прозы, пересоздающей «старый», классический источник.

«Сделанность» новой робинзонады Турнье определена палимпсестом философских идей, благодаря которому возникает экстравагантная интерпретация. Идеи Руссо вступили в оригинальный синтез с концепциями Г. Башляра, Ж. П. Сартра и К. Леви-Строса, хорошо знакомыми как современному автору, так и образованному читателю.

Турнье — самый известный во Франции «современный классик», получив образование в Сорбонне, четыре года (1946—1950) обучался в Тюбингенском университете. Он всерьез увлекался философией и, что важно, занимался в этнологическом семинаре Леви-Строса в парижском Музее человека.

Здесь истоки художественной необычности образов Пятницы, а также не менее оригинального нового Робинзона, истории их взаимоотношений. Известно, что Леви-Строс считал первобытное мышление не более низким по сравнению с современным, но иным, построенным на цепи беско-

нечных трансформаций, в основе которых лежит метафора. Турнье также убежден, что дикари — дети иной, отличающейся от привычной для нас цивилизации, которую полезно изучить.

Особенность новых проекций классики, как отмечено ранее, — дискуссионно-ироническое ее прочтение. Оно не отрицает *по существу* проникновенного философского понимания важности процессов, происходящих как в живой природе, так и во внутренней природе человека, но признает наивность и недостаточность предлагаемых решений для усложнившегося мира.

У Турнье, как и Барнса, дикарь на поверку оказывается не таким наивным порождением «естественной природы», как это представлялось персонажам двух романов. Пятница — сильно себе на уме. Подобно дикарям, с которыми столкнулся в джунглях Чарли, в произведении Барнса он, внешне подчиняясь приказам, живет собственными представлениями (исследователи это комментируют как внутреннюю свободу), осуществляя свои намерения, хранимые глубоко втайне до последнего момента.

Вектор движения назад, от цивилизации — к природе, вступает в оппозицию с противоположным движением дикаря Пятницы к миру цивилизации, равно как концепция «бегства от цивилизации» Руссо — убеждению Вольтера, что человек не может жить без цивилизации. Поэтому в романе руссоистская идиллия нарушается бегством / предательством Пятницы, который покидает остров Сперанца на корабле «Виргиния», направляющемся в Европу.

Турнье описывает *процесс* персонажной и ролевой инверсии (отказ от изначальных социально окрашенных ролей господина — Робинзона и слуги — Пятницы), обретение Пятницей Свободы, а Робинзоном — понимания абсурдности жизнеустройства по принятой в большом мире социальной модели, которую Робинзон, будучи вначале единственным обитателем острова, пытался реконструировать, изобретая институты губернаторской власти, Палаты мер и весов, Дворца правосудия, Храма. Период строительства цивилизованного мира на диком, затерянном в глубинах океана острове, сопровождается сложным процессом самоидентификации, для реализации которой необходимо появление своеобразного зеркала, то есть Другого. Эпизод разглядывания себя в зеркале дополняется «немым разговором» с собою, в котором зафиксирован момент «расчеловечивания»: «Нарцисс наоборот, Нарцисс, убитый печалью, преисполненный отвращения к собственному облику...» [9, с. 99]. Дальнейшее «духовное преобразование его существа» одновременно и продолжает, и иронически отрицает концепцию Руссо, расчищая путь к третьей возможности, намеченной триадой Спинозы, — к чистому созерцанию.

Попадая на половину острова, устроенного его чернокожим спутником — метисом полуиндейского, полунегритянского происхождения, Ро-

бинзон обнаруживает растения, посаженные корнями вверх, и понимает абсурдность своих цивилизационных попыток. Рефлексируя по поводу восприятия собственной персоны Пятницей, Робинзон словно видит свое отражение «в кривом зеркале».

Разочаровывается он и в преображающем влиянии труда, который занял центральное место не только в теории Руссо, но и в «Этике» Бенедикта (Баруха) Спинозы. «Считая его «Этику» самой значительной книгой после Евангелия, Турнье принимает и его «всецело классическую схему» человеческой жизни, в которой перед каждым три открывающиеся возможности: путь наслаждений, ведущий к пассивности и деградации; труд и социальные устремления; чистое — художественное или религиозное созерцание», — пишет известный исследователь В. А. Пестерев [6, с. 116]. В согласии с этой триадой выстраивается и история жизни Робинзона Турнье. Концепции Руссо и Спинозы, несмотря на различия, корреспондируются в романе благодаря центрированному положению труда. Осознав, что наслаждения — путь к деградации⁵, герой романа разочаровывается и в труде, занимающем главное место в просветительской доктрине Руссо и триаде Спинозы. Он стремится через труд достигнуть идеала «безупречной жизни, в которой каждое движение подчинялось бы закону умеренности и гармонии!» [6, с. 65] Однако очищающий «труд, который есть высшее благо человека» [6, с. 170], труд — «лекарство от одиночества и отсутствия других людей», который Робинзон воспринимает как «строительство, организацию быта, издание законов» [6, с. 87], приводит к результатам, абсурдность которых осознается им не без воздействия Пятницы.

Прежде всего новый Робинзон преобразует остров, возделывает его просторы, не щадя себя в изнурительной работе. Склады ломаются от разнообразных продуктов сельскохозяйственной деятельности, но для кого они? Единственному обитателю Сперанцы не съесть добытых припасов и за десятки лет. «Мало — помалу выстроенный дом превратился для него в музей человеческой цивилизации...» [6, с. 73]. Робинзон все сильнее разочаровывается, «все более и более дегуманизируясь» [6, с. 129], он переживает метаморфозу — процесс изменения собственной личности, и в конце концов дезавуирует возвышенный смысл концепции преображающего труда, поручив Пятнице «самую дурацкую работу, которая на всех каторгах мира считается унижительной: вырыть яму, рядом вторую, чтобы свалить в нее землю из первой, рядом третью и так далее» [6, с. 171].

⁵ Заметим, что вершинным проявлением наметившейся метаморфозы стало погружение в болото, растворение в его теплой жиже, о чем Робинзон далее вспоминает с ужасом, а у Пятницы приобщение к цивилизации, закончившееся бегством с острова в большой мир, началось с курения табака — трубки Робинзона.

«Расчеловечивание» трактуется как бегство от цивилизации и сопровождается сложным процессом самоидентификации главного персонажа. В соответствии с этой «метаморфозой» преобразается и время, оно исчезает, плавно перетекая в вечность. Это передает сначала временная остановка клепсидры — водяных часов, изобретенных Робинзоном, а затем и их полное бездействие (за ненужностью), что символизирует хроноцид. Герой приобщается к вечности, осознавая себя перед взором Другого.

Робинзон освобождается от «прошлого Губернатора и генерала» [9, с. 237] и преобразается в Пятницу — «прежнего раба Пятницу» [9, с. 236], с появлением которого ему открываются возможности двуединого познания: «познания *через других* и познание *через самого себя*» [9, с. 106]. Он размышляет «по поводу жизни, смерти и вопросов пола» [9, с. 129]. Заметим вслед за Жилем Делёзом, что прежний Робинзон был «бесполом» существом. Новый Робинзон наблюдает происходящую с ним метаморфозу — «преображение», которое «было не внешним, оно шло изнутри». Она реализуется и устранением социального фактора, неизбежно связанного с общественно-полезным трудом.

Движение к природе и «свободе Пятницы» приводит к сексуально окрашенному слиянию со Сперанцей, олицетворяющей кроме прочего и женское начало, что расценивается Робинзоном как «разрушение всех социальных устоев» [9, с. 130] и одновременно как «зарождение нового космоса», номинируемого, однако, словом «хаос», что можно понимать и как естественность первоприродного хаоса. В нем Робинзон предстает не как «бесконечно мудрый и величественный Создатель», но скорее как «причудливо-капризный Демидург, которого Лукавый подзуживал к самым безумным комбинациям» [9, с. 133]. Результатом одной из «безумных комбинаций» становится появление «возлюбленных дочерей» — Мандрагор. Намечившаяся идиллия разрушена неприятным открытием неверности Сперанцы, также легко отдавшейся Пятнице, отчего Мандрагоры становятся полосатыми. В. А. Пестерев обращает внимание на то, что Турнье называл свой юмор «белым». Ученый поясняет, апеллируя к «Дуновению Параклета»: «Турнье главное его свойство видит в том, что он “в более чистом виде метафизический и космический”» [6, с. 282].

Не случайно акцентирован смех Пятницы, подготавливающий финал романа как третью возможность, декларированную Спинозой.

Турнье, как и его учитель Гастон Башляр, считает идеалом совершенства ребенка, с его «детскостью сознания», незамутненностью и открытостью взгляда на мир, неиспорченностью условностями и двойными стандартами цивилизации.

Взрыв — вторая после кораблекрушения катастрофа — положил конец цивилизационному этапу, равно как и второй после погружения в те-

плюю жижу болота попытке слияния Робинзона с природой — островом Сперанца. «...Эра Сперанцы-супруги, последовавшая за периодом Сперанцы-матери, а еще перед тем — Сперанцы-территории, управляемой и организованной...» [9, с. 199] завершается, уступая место солярным мифу и миру, с появлением нового, не бесполого в отличие от старого, Робинзона, который переживает, — как пишет Жиль Делёз, — «столкновение либидо со свободными стихиями и первоэлементами, открытие космической энергии или великого стихийного, элементарного Здоровья, которое может возникнуть только на острове и к тому же лишь в той степени, в какой остров стал воздушным или солнечным» [9, с. 284].

Понятие свободы, заявленное Руссо, обретает новую проекцию — креативной свободы, что можно воспринимать как позитивно-творческое продолжение руссоисткой концепции наряду с ранее рассмотренными ироническими ее версиями.

Барнс, как и Турнье, настаивает на том, что конвенциональность культурно-исторической, общественной, эстетической, экзистенциальной сфер, отозвавшаяся бесконечными эхо, требует отыскания «постоянных величин». Этому посвящена предпоследняя жанрово маркированная и обозначенная как половина главы романа, названная «Интермедия». Она написана не только как авторский риторический дискурс эстетической, филологической направленности. В отличие от классического романа демонстрирующая интердискурсивность и полидискурсивность, ибо «разные потоки струятся сквозь наше дремлющее сознание» [2, с. 267]. Размышления о любви как о «земле обетованной», ковчеге, «на котором дружная чета спасется от Потопа» [2, с. 278], апеллируют не только к палимпсесту сознания, к театру словесной памяти, необъятному пространству живописных полотен (Эль Греко) и литературных текстов, их запечатлевших (Антология шедевров любовной лирики, произведения канадской писательницы М. Галлант, Ф. Ларкина, У. Х. Одена, Э. М. Форстера), мировой истории (на ее фоне «любовь кажется чем-то чужеродным» [2, с. 285]), но и к физике элементарных частиц (ядерная реакция, длина волны), биологии («любовь — полезная мутация» [2, с. 263], медицине и даже кулинарии. В главке «Интермедия» сквозь усложненные палимпсестные напластования, отбросив эхо голосов, кристаллизуется главный тезис о соотношенности и связи экзистенциального микроплана с макромасштабом мировой истории: «история мира... притормаживает у домика любви» [2, с. 291]. Именно в «Интермедии» содержится принципиальная авторская концепция любви, а не менее важная для романа концепция истории получает афористически законченное и выразительное воплощение: «Любовь не изменит хода мировой истории... но она может научить нас не пасовать перед историей» [2, с. 271], последняя, по Барнсу, «всего

лишь то, что рассказывают нам историки» [2, с. 273], больше напоминающая «коллаж, краски на который наносятся скорее малярным валиком, нежели беличьей кистью» [2, с. 273]. «История мира? Всего только эхо голосов во тьме; образы, которые светят несколько веков, а потом исчезают, легенды. Старые легенды, которые иногда, как будто перекликаются; причудливые отзвуки, нелепые связи» [2, с. 273]. Читатель видит еще одно проявление фабуляции и одновременно учится умению находить скрытые связи.

В конце этой полуглавы в сильной позиции текста звучит авторский призыв, уводящий от постмодернистской какофонии, создаваемой эхом несовместимых голосов: «Но мы все-таки должны верить в любовь, как верим в свободную волю и объективную истину» [2, с. 299]. Дж. Барнс утверждает, что любовь — центр мира, в котором человек ощущает себя дома, и «эхо больше не передразнивает» его [2, с. 265]. Это способность к сочувствию, человечность, надежда. «*Ложь не для лжца*» [2, с. 271]. «Ночью мы способны бросить вызов миру» [2, с. 299]. Любовь, по Барнсу, оказывается силой, вера в которую способна противостоять энтропии. Здесь располагается полюс мира, где отступает множественное эхо голосов, и слышится единственный и чистый голос любви.

Таким образом, наряду с «садической» и иронически пересоздаваемой руссоистской парадигмой присутствует и другая, воспринимающая руссоистскую энергию поисков позитивного импульса.

Легкая ироническая нота и вместе с тем своеобразное подтверждение вечности, но и вариативности, изменчивости концепции Руссо, шире — просветительской модели (в частности, и вольтеровской, с обратным вектором движения — от дикой природы к цивилизации), проявляется в инверсии персонажных судеб, получившей сюжетное воплощение в финале романа Мишеля Турнье: Пятница — «естественный» человек-дикарь бежит навстречу цивилизации, опровергая версию открытости и «наивности» дикаря, а Робинзон, отказавшись от возвращения в европейский мир, обретает нового Другого — уже не Дикаря, которому поклонялся Руссо, а зеленоглазого, с белесыми ресницами и золотистыми волосами мальчика-юнгю, родившегося в Эстонии. Нареченный Четвергом (выходной день для французских школьников во время написания романа) он создает дальнейшую перспективу «овозможивания» (Жиль Делёз) энергии философских идей и художественных исканий Ж. Ж. Руссо.

Итак, сложноустроенный палимпсест текста, складывающийся из бесконечного многообразия вариаций художественных моделей классики, становится инструментом и одновременно свидетельством разнообразия и усложненности современных коммуникативных связей с культурным прошлым.

Список литературы

1. *Алташина В.Д.* «Естественный человек» Д. Дефо и М. Турнье. URL: http://academy.cross-kpk.ru/bank/3/001/sait/biblio/sborniki/XVIII/altashina_tournier.htm (дата обращения: 22.09.2012).
2. *Барнс Дж.* История мира в 10 ½ главах / пер. с англ. В. Бабкова. М., 2006.
3. *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2012.
4. *Косиков Г.К.* Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта «S/Z»). М., 1994. С. 277—302.
5. *Куприянова Е.С.* Модель «естественного человека» (От «Робинзона Крузо» Д. Дефо — к современности) // Модели в современной науке: единство и многообразие. Калининград, 2010.
6. *Пестерев В.А.* Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград, 1999.
7. *Руссо Ж. Ж.* Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми // Руссо Ж. Ж. Трактаты. М., 1969.
8. *Соловьева Н.А.* Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008.
9. *Турнье М.* Пятница, или Тихоокеанский лимб / пер. с фр. И. Волевич. СПб., 1999.
10. *Фаулз Дж.* Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М., 2002.
11. *Филюшкина С.Н.* Структуризация культурной памяти в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера» // Память разума и память сердца : матер. Всерос. науч. конф. (Воронеж, 22—23 апреля 2011 г.) / под ред. А.А. Житенева. Воронеж, 2011.
12. *Barnes J.* A history of the world in 10 ½ chapters. L., 1990.

