

О. А. Джумайло

Нарцисс в поисках жанра: исповедальный роман Мартина Эмиса «Беременная вдова»

В статье рассматривается исповедальный роман Мартина Эмиса «Беременная вдова» (2010). Аргументируется значимость саморефлективного поиска «Я», проявляющего себя в игре жанровыми и субъектными формами повествования.

Ключевые слова: исповедальный роман, саморефлективное повествование, жанровое конструирование, Мартин Эмис.

O. A. Dzhumaylo

Narcissus in Search for Genre: A Confessional Novel by Martin Amis "The Pregnant Widow"

The article aims to propose a confessional novel "The Pregnant Widow" (2010) by Martin Amis. It is suggested that the novel should explore self-reflexive search for the true confession of "Self" by means of playfulness of the genre and subject forms.

Keywords: a confessional novel, self-reflexivity, genre playfulness, Martin Amis.

Последний роман известного английского писателя Мартина Эмиса «Беременная вдова» (2010) более чем другие его книги акцентирует излюбленный исповедальный сюжет писателя о поисках «Я» в зыбких водах языка и опыта – сюжет о Нарциссе, узнике любви и смерти. Организованный вокруг событий, связанных с травматическим личным опытом (кульминационная часть книги названа «Травма»), роман проблематизирует саму возможность исповеди в слове и демонстрирует прихотливый рисунок саморефлективного повествования.

Говоря о своей автобиографической книге «Опыт» (2000), Эмис сделал важнейшее замечание, указывающее на тесную связь между личным экзистенциальным опытом и спецификой организации субъектного начала в его поздних романах: «...кризис среднего возраста накрыл меня с головой осознанием полнейшего неведения о собственной жизни, ... я понял, что вынужден признать это, сказав своим читателям: «Какой же я всеведущий автор, если не знаю ничего» [5].

Как представляется, главная специфика романа «Беременная вдова» в том, что «всеведущий автор», на манер Филдинга, вторгается в повествование, при этом отчетливо давая понять читателю: Кит Нириг, его герой, есть он сам собственной персоной, и этот герой *не знает*, в каком из жанровых переплетов романной судьбы он оказался.

«...Когда-то мы были очень близки... Порой мне кажется, что он мог бы стать поэтом. Пишущий пристрастие к книгам, словам, буквам,

...законченный романтик...» [1, с. 39]; « Да, мы снова близки, я и он. ... Я? Как же я – голос совести (который с таким пафосом возвратился к нему в промежутке между его первым и вторым браком), я выполняю и другие обязанности. Совместимые с обязанностями супер-эго. Нет, я не тот поэт, которым он так и не стал. Кит мог бы стать поэтом. Но не романистом» [1, с. 568].

Кит выступает с нескольких позиций: на момент 1970 г. – начинающий литературный критик (далее «критик»); герой романа Мартина Эмиса, попавший в романную ситуацию 1970–2006 гг. (далее «герой»); авторская маска, исповедальный двойник Мартина Эмиса, заявляющего о себе как о романисте с временной позиции 2009 г. (далее «автор»).

Таким образом, перед нами *саморефлективный роман*, предлагающий критическое размышление об эволюции жанра и героя; собственно *романное повествование* о вымышленных событиях и обстоятельствах, в которых находит себя герой, увы, не способный «оцельнить» свой жизненный опыт; *исповедальный автобиографический роман* «с лазейкой» – Эмис пишет о себе как о «другом», постоянно акцентируя близость с Китом, своим вымышленным двойником, но позволяя себе власть *авторского завершения* персонажа, превращая его историю в «трагедийную по сути (взлет, гребень, падение)» [1, с. 483].

Литературная саморефлексия Эмиса имеет важный источник. Эмис – один из самых влиятельных литературных критиков, работающий в *Times Literary Supplement*, *New Statesmen* и

Observer с начала 1970-х. Успех как литературно-го критика оказывается для Эмиса одной из важнейших опор для самоопределения художнического и личностного. Возможно поэтому в романе «Беременная вдова» Эмис прибегает к автоцитированию. Как мы помним, в своем первом романе «Записки о Рейчел» (1974) сексуальное взросление героя, сопровождаемое не в меру эстетизированными экзистенциальными прозрениями, хронологически приурочено Эмисом к двадцатилетию героя. В «Беременной вдове» Кит Ниринг переживает свой травматический сексуальный опыт в канун своего двадцать первого дня рождения. Но гораздо важнее другое: исповедальный опыт «рубежного» этапа жизни героя первого романа Эмиса ложится в основу его вступительного сочинения на филологическое отделение Оксфорда. Многозначительна избранная им тема – «Опыт». Не случайно и то, что в роковой канун «плотского дня рождения» герой последнего романа Эмиса Кит Ниринг пишет первую в своей жизни рецензию на монографию под названием «Антиномизм Д. Г. Лоуренса». Таким образом, сексуальная инициация героя совпадает с его профессиональной инициацией как успешного литературного критика и концом юношеских романтических стремлений стать поэтом. Вовсе не случайно акцентирование «инициационной» схемы, в которой сексуальное, экзистенциальное и профессиональное оказываются связанными.

Так, взросление Кита сопровождается саморефлективными размышлениями об изменении родо-жанровой палитры, определяющей его личностное самостояние. «Какой *жанр* я посетил в свой плотский день рождения? Ответа на этот вопрос он не знал. Какой род, какой вид?» [1, с. 397].

В университете Кит профессионально изучал поэзию, более того, он мыслил и себя в будущем как поэта. Но за полгода до путешествия в итальянский замок герой переживает романтический кризис любви. Его возлюбленная заявляет: «Ты и я – мы с тобой анахронизмы. Мы как влюбленные с детства ... Мы слишком молоды для моногамии. Или для той же любви. Он все выслушал. От сделанного Лили объявления он осиротел, его постигла утрата. Именно в этом значении: от гр. “орфанос” – “переживший утрату” < ... > Он слушал Лили – все это он, разумеется, уже знал. В мире мужчин и женщин что-то заваривалось. Революция или перемена ветра, перестановка, связанная с плотским познанием и чувствами.

Киту не хотелось быть анахронизмом» [1, с. 45]. Речь о сексуальной революции, охватившей поколение молодых людей на рубеже 1960–1970 гг. Новый тренд в межполовых отношениях определяется в том числе и низложением поэтического возвышенного языка: «”Миф о вагинальном оргазме” (1968)..., “Женщина-евнух” (любовь и романтика – иллюзии), “Женское право собственности” (нуклеарная семья – потребительская выдумка)... ”Наши тела, мы сами” (как добиться эмансипации в спальне) – все эти книги вышли в 1970-м, одна за другой; время было выбрано идеально. Все было узаконено» [1, с. 87].

Прибыв в замок, Кит чувствует себя готовым к новому «революционному» опыту, но примечательно, что готовность эта сопровождается желанием восполнить досадный пробел в образовании: длинный список летнего чтения составляют программные образцы английского романа от Филдинга, Смоллетта, Ричардсона до Остен, Бронте, Диккенса, Элиот и, наконец, Лоуренса. Эротическое буйство воображения, связываемое Китом с прекрасной и недоступной Шехерезадой, теперь уже закономерно облекается не в романтические стихотворные формы, а в филологическую критику романа – интерпретации классических любовных романских сюжетов, изрядно отягощенных либидозными желаниями героя.

Романная саморефлексия привлекает Кита, сразу же обратившего внимание на условность жанрового канона, предложенного Ричардсоном в «Памеле», и его пародирование в «Шамеле» Филдинга. Из любимых Китом писательниц – Джейн Остен, которую герой называет «здоровомыслящей». Как представляется, «ключом» к здравомыслию Джейн в трактовке Кита становится первый роман писательницы «Нортэнгерское аббатство». Как мы помним, пародийное начало в нем сопровождается саморефлективным размышлением о предначертанном «героине» романном уделе, с которого текст начинается: «Когда Кэтрин Морлэнд была ребенком, никто из окружающих не мог и предположить, что она рождена, чтобы стать героиней романа» [4, с. 7]; «Но если молоденькая леди призвана стать героиней... Если суждено появиться на ее пути герою, то он и появится. Обязательно появится» [4, с. 12]. Кэтрин – героиня романа, в жанровом определении которого ничего не смылит. Отсюда и любимый англичанами донкихотовский сюжет, разыгранный в комедийном ключе: Кэтрин трактует реальность в согласии с «вчитываемой» ею сюжетикой жанров готического и сентимен-

тального романов, но авторской волей она помещена в сюжет популярного мелодраматического романа с его неизбежным хэппи-эндом. Недалекость героини определена как неспособность распознать себя в реальности, обретшей иные «жанровые» формы.

В этом отношении именно Генри Тилни, герой «Нортэнгерского аббатства», в знаменитой двадцатой главе, пародирующей условности готического романа, становится выразителем рефлексивной позиции в отношении жанра. Примечательно, что первые двенадцать критических рецензий для *Observer* в период с 1972 по 1974 г. молодой Мартин Эмис подписывает псевдонимом Генри Тилни.

Рефлексивная позиция автора-героя-критика, стало быть, сконцентрирована на поисках адекватного жанрового определения для себя и своего любовного сюжета. Классический английский роман в версии Кита концентрировался на вопросе «Падет ли героиня?», однако сюжет этот имел некоторые жанровые вариации. Идея сентименталиста Ричардсона – в показе духовного торжества Клариссы по контрасту с телесным падением, случившимся вопреки ее воле. В «комическом эпосе в прозе», авантюрном романе Филдинга, героини легко уступают напору Тома Джонса. В дидактическом романе XIX в. можно было лишь «услышать об одной е<...>. С героинями это никогда не происходило. Героиням это не дозволялось, Фанни это не дозволялось. А наркотиков ни у кого не было...» [1, с. 192]. И так далее.

«Историческая поэтика жанров» английского романа подсказывает Киту главный для него вопрос о романном сюжете, развивающемся в согласии с жанром, адекватным времени сексуальной революции: «...Вопрос следовало задать по-новой. Что дозволялось героиням?» [1, с. 198]. И далее уже о возделенной Шехерезаде: «...героиням определено дозволено, чтобы им делалось все сильнее и сильнее невтерпеж» [1, с. 246].

Но способен ли Кит определить тот жанр, в который помещает его «автор», романист, знающий о востребованных эпохой трансформациях любовного сюжета? Этот вопрос потребовал от Эмиса любопытной историко-литературной рефлексии: «Мы подходим к пункту четвертому революционного манифеста – да, к тому самому, что причинил больше всего расстройств. ... Говорят, что в семнадцатом веке существовало “отстранение чувственности”. Поэты более не могли

одновременно думать и чувствовать... естественным образом. Мы хотим сказать лишь одно: пока дети Золотого века становились мужчинами и женщинами, произошло нечто аналогичное. Чувства уже были отделены от мыслей. А потом чувства были отделены от секса» [1, с. 380].

Порнографическое сознание новой эпохи сексуальной революции все сводит к похоти. Эту трансформацию претерпевает и романтик Кит, воспитанный на лучших образцах классической английской поэзии, теперь беззастенчиво «переписываемой» под прикрытием интеллектуальных открытий фрейдистского толка. Замена «сердца» на «член» в цитируемых Китом и Никласом знаменитых литературных опусах комична и безотрадно точна в диагностике современного сознания: «Сердце – одинокий ездок», «Сердце тьмы», «Займется сердце, чуть замечу», «И разорвалось сердце великое» и т. д.

Одним из лейтмотивных образов романа становится образ светляков. Невообразимое количество скрытых и явных цитат в романе, возможно, дает нам повод усмотреть в этом мотиве сентиментальный сюжет стихотворения У. Вордсворта «Моя любовь любила птиц ...». Как мы помним, лирический герой оставляет под окном любимой светляка с единственной целью разделить с ней чудесное открытие бесконечного таинства природы: «И так был рад, доставив радость ей» (пер. В. Левика). Теперь же одержимые собой и собственными желаниями герои сами становятся «светляками с люминисцентными органами» [1, с. 114]. Так, бывшие размышления Кита об «уровне восприятия» и «моральном порядке» сменяются на разговор о «сплошной е<...> [...]» [1, с. 71].

Мартин Эмис исследует вопрос порнографической культуры, начиная с 1970 гг. В это время печатаются его едкие статьи в *New Statesman* под псевдонимом Бруно Холбрука, посвященные лондонским стрипклубам и анализу современных порнографических журналов. Имя Холбрука намекает на идеологически близкую позицию, высказываемую поэтом и литературным критиком Дэвидом Холбруком, известным своими выступлениями против порнографии и многочисленными работами о «порнографическом взрыве», включая вклад в исследование *Pornography: The Longford Report* (1972). Немаловажно и то, что Холбрук был учеником знаменитого критика Ф. Р. Ливиса, много размышлявшего и об «уровне восприятия», и о «моральном порядке».

Культивируемый образный ряд, сопровождающий порнографическую культуру, акценти-

рует игровое начало, спектакль, удовольствие от которого становится заменой любви. Порнографическая продукция, как это видится Эмису, становится новым жанром, в который с легкостью помещают себя современные молодые люди эпохи сексуальной революции: «Мы черпаем знания о том, какой должна быть [жизнь], из кино, из порнографии» [9, с. 101]. Сатирические образы порнографической культуры и, что особенно значимо для нас, герои пародируемого порнографического действия, занимают одно из важнейших мест в таких романах Эмиса, как «Деньги» (1984), «Лондонские поля» (1989), «Информация» (1995). Достаточно вспомнить мини-спектакли Джона Селфа и Селины и одержимость таблоидами Кита Таланта. Согласимся с мнением исследователя творчества Эмиса Дж. Дидрика о том, что сексуальность в романах писателя часто выступает синонимом «нарциссизма, власти и утраты невинности» [7, с. 224].

Идея, столь пронзительно зазвучавшая в «Беременной вдове», выстраивается в согласии с двумя линиями нисхождения человека в спектакль сексуальных желаний и смерть. Но еще в «Информации», не без красноречивых экивоков в сторону «Анатомии критики» Н. Фрая, писатель выводит повествование в саморефлективную плоскость размышлений о жанре и герое романа современной эпохи. Его герою, писателю-неудачнику Ричарду Таллу, «нравится» Стив Кузенс – криминальный люмпен, изучающий порнографию. Нравится с профессиональной, писательской точки зрения, не лишенной, впрочем, горькой иронии: «...он был героем романов будущего. В литературе, как и в жизни, все будет становиться все менее невинным. Насильники восемнадцатого века служили романтическим примером веку девятнадцатому; люциферы-анархисты девятнадцатого превратились в ланселотов-экзистенциалистов двадцатого. И так оно и пойдет дальше ...» [2, с. 539]. Вот и герой романа «Беременная вдова», сын эпохи сексуальной революции (именно так трактует заглавие собственного романа Мартин Эмис) оказывается героем современного чтива – *романа порнографического*, но цель этого приема – создание психологического портрета созданного временем «типажа». Знаменательно полное совпадение с логикой мысли С. Зонтаг в эссе «Порнографическое воображение» (1967), увидевшей проблему порнографической литературы как некий сдвиг в художественном освоении психологизма [3].

В отношении жанра порнографической литературы появляется метапозиция. Но опознается она как позиция «автора» и «критика», но не «героя». «...Победят ли кухонные страсти; победит ли социальный реализм? Он, в конце концов, **К. в** замке – ему следует быть готовым к переменам, к ошибкам в категориях и сдвигам жанров, к телам, превращенным в формы новые ...» [1, с. 192]. Еще раз подчеркнем, что свой феноменальный сексуальный опыт Кит, начинающий критик, пытается определить в рамках литературного жанра, «за которым было будущее» [1, с. 390]. «Своими роскошествами и неподвижными гранями все это часто напоминало ему страницы глянцевого журнала: мода, блеск. Но к какому типу драмы, нарратива это можно было отнести? Он был уверен, что не к романтическому... Смысл в нем появлялся только если наблюдать за ним в зеркало» [1, с. 397]. Порнографическая игра диктует и иной порядок оценки «Я», редуцирующегося до «тела в зеркале, сведенного к двум измерениям. Без глубины и без времени» [1, с. 556]. Не чувство, а псевдоэстетическая его симуляция связана с образом сексуальной власти, создаваемой в зеркале, в отражаемом телесном образе Нарцисса эпохи сексуальной революции: «...гляди. В зеркало» [1, с. 377]. Несомненно, Эмис был знаком с популярными порнографическими романами типа «История О» (1954) и «Отражение» (1956).

И все же жанр порнографического романа не предлагает нам вариант прочтения «Беременной вдовы», а дает повод для размышления над современным опытом чувств и жанром, ему соответствующим. Нельзя забывать, что любимый роман Эмиса – набоксовская «Лолита», лишь играющая в порнографичность. Как и в романе Набокова, перед нами попытка исповеди с «филологической» оглядкой: литературная пропитка не только демонстрирует желание рассказчика подверстать свой опыт под литературный сюжет, но и приоткрывает самые болезненные точки этого опыта.

Так, введение в круг чтения Кита ряда романов Лоуренса закономерно и предсказуемо. Лозунг «Нет – вперед, к Лоуренсу» [1, с. 419] определяет и «освобождение» от сексуальных табу классического английского романа, и траекторию движения героя к желанному «рептильному существованию», культивируемому писателем.

Вместе с тем, микросюжет о Лоуренсе несет и другие смыслы. Он вырастает в *жанр романа-биографии*, становясь своеобразной аналогией к

роману-биографии о жизни Кита, фикцией, но не лишенной «хронологии и правды», «единства времени, места и действия». Лоуренс с Фридой какое-то время живут в итальянском замке, в котором теперь находятся героини сексуальной революции 1970-го, – фонтан, комнаты в башнях и даже ванная хранят память о не стесненных в выражении сексуальной энергии Лоуренсах; Фрида изменяет «из принципа», спустя полвека взятого на вооружение юными поборницами женской свободы; Лоуренс не помнит о речевых табу, теперь демонстративно преданных забвению.

Но вспомним и об искомой «автором» романной форме – «трагедийной по сути (взлет, гребень, падение)» [1, с. 482]. Исповедальный итог романа «Беременная вдова» в признании власти смерти над самовлюбленностью Нарцисса. Кит, прошедший через все превратности свободной любви, в зеркале своего пятидесятилетия видит лишь знаки старения и смерти. Именно поэтому в биографическом расследовании жизни Лоуренса так значим финальный аккорд: «Последние стихи в сборнике "Pensies" были о противоположности нарциссизма, о конце нарциссизма – его человеческом завершении. О саморастворении и о чувстве, что собственная его (Лоуренса) плоть перестала быть достойной того, чтобы ее касались. Некогда Лоуренс был красив. Некогда Лоуренс был молод» [1, с. 440]. В своих поздних стихах Лоуренс трактует сексуально-эротическое начало иначе; теперь оно связывается с мистическим объёмом Смерти, в экстазе тьмы освобождающей от телесности [6, 8]. Любопытно, что тема бренности существования облекается в исповедальный поэтический жанр.

Так в исповедальном романе Мартина Эмиса выстраивается своеобразная «жанровая аллегория» жизни Кита, авторского романного «Я»: от романтических любовных поэтических жанров через классический английский роман к роману эротическому и порнографическому, а затем вновь к высокой поэзии, теперь уже философско-исповедальной смертельной тематики. Пронизывающий роман Эмиса миф о Нарциссе трактуется каждый раз по-разному. Но в финале Нарцисс воплощает поэтическую амальгаму Любви и Смерти, главный мотив мифопоэтики позднего Лоуренса, считавшего свои стихи фрагментами собственной биографии, и главную тему исповедальных романов Мартина Эмиса.

Писатель пишет о себе как о герое того или иного жанра литературы и позволяет себе уви-

деть этого героя *современным* Нарциссом, по-прежнему алчущим любви и обреченным на смерть. Более того, с помощью жанрового конструирования Эмис стремится обрести призрачную власть «всеведущего автора» над собственной жизнью.

Библиографический список

1. Эмис, М. Беременная вдова [Текст] / М. Эмис ; пер. с англ. А. Асланян – М.: Астрель: CORPUS, 2010.
2. Эмис, М. Информация [Текст] / М. Эмис / пер. с англ. В. Симонова – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008.
3. Зонтаг, С. Порнографическое воображение [Текст] / С. Зонтаг // Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
4. Остен, Дж. Нортэнгерское аббатство [Текст] / Дж. Остен; пер. с англ. Л. Каневского. – М.: Литература, Мир книги, 2005.
5. Amis, M. "No More Illusions," Interview by Alexander Laurence and Kathleen McGee [Electronic Resource]: <http://www.altx.com/interviews/martin-amis.html>
6. Cox, C. B. , Dyson, A. E. Modern Poetry / C. B. Cox, A. E. Dyson. – L. , 1963.
7. Diedrick J. Understanding Martin Amis / J. Diedrik. – South Carolina^ University of South Carolina Press, 2004.
8. Ellis, D. Death and the Author: How D. H. Lawrence Died, and Was Remembered / D. Ellis. – New York: Oxford University Press, 2008.
9. Morrison, S. The Wit and Fury / S. Morrison // Rolling Stone 578 (17 May 1990): 95–102.