

УДК 821.111-31"19"

ДВОЙНИЧЕСТВО ПЕРСОНАЖЕЙ КАК РЕСУРС ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИСПОВЕДАЛЬНОСТИ: РОМАН МАРТИНА ЭМИСА «ИНФОРМАЦИЯ»

Ольга Анатольевна Джумайло

доцент кафедры теории и истории мировой литературы

Южный федеральный университет

344022, Ростов-на-Дону, пер. Университетский, 93. dzum2@yandex.ru

Статья развивает теоретические наблюдения в отношении поэтики двойничества персонажей в постмодернистском романе с акцентом на ее роли в формировании исповедального повествования. Предлагается новый подход к анализу романа Мартина Эмиса «Информация» (1995). В дискретном тексте романа выявляется сложная система двойничества как форма эскапистской саморепрезентации рассказчика, переживающего кризис середины жизни. Двойничество персонажей и структуры лейт-мотивов функционируют как эффективные приемы саморефлексивного исповедального повествования, позволяющие выявить целостность тематического рисунка романа.

Ключевые слова: двойничество персонажей; эскапизм; постмодернистский роман; исповедальное начало; кризис середины жизни; саморефлексия в литературе; Мартин Эмис.

Феномен двойничества персонажей в художественной литературе исследован достаточно полно и с учетом разных аспектов, включая психоаналитический, исторический, антропологический и собственно литературоведческий [см. De Nooy 2005]. Несомненна связь двойничества с традициями романтиков, которые обратились к неоднозначной духовной ипостаси личности, воплотившейся в двойнике [см. Webber 1996]. Вместе с тем, установка на актуальность романтических трактовок двойничества применительно к постмодернистской литературе ныне оспаривается. Выявляются две тенденции, отчетливо проявившиеся во влиятельных работах К.Миллера [Miller 1986] и Г.Слетойга [Slethaug 1993]. Знаменательно, что оба исследователя дают максимально широкое понимание феномена двойничества (от бинарности и повторов разного рода до выделения альтер эго, обнаружения реляций, указывающих на подобие / противопоставленность двух разных персонажей, трансгрессию, проявленность двух сторон одной и той же личности, возможность множественного «я» и т.д.).

Пафос работы Миллера – демонстрация все возрастающей значимости идеи неопределенности и нестабильности «я» в культурном самосознании европейца, нашедшей воплощение в феномене двойничества. Ученый прослеживает мотив двойничества в текстах последних двухсот лет – от готической классики Хогга, Льюиса, Мэтьюрина, через великих романтиков, китсову

«негативную способность», сексуальную амбивалентность литературы *fin de siècle* до параноидальных текстов современности и песен Джона Леннона.

Тезис Слетойга принципиально выделяет двойничество в постмодернизме из традиции функционирования мотива. «<...> Постмодернисты превратили двойника из альтер эго в иронический литературный прием, разрушающий представления о существовании мировой гармонии, изначальной дуальности бытия, целостности психической жизни или устойчивого смысла. Понятие двойника утратило связь с традиционными литературоведческими и психологическими трактовками и ныне вписывается в постструктуралистские критические модели Лакана, Барта, Фуко и Деррида, которые исследуют и часто отвергают представление о бинарной организации «я», социальных моделей и языка» [Slethaug 1993: 30].

Таким образом, по мысли ученого, литература до постмодернизма использует образ двойника, чтобы утвердить гуманистическую концепцию стабильного «я» и целостной культуры. Эстетика двойничества оказывается привлекательной как раз в силу обнаруживаемого первоначального страха перед утратой личностного единства и последующего избавления от ужаса неопределенности. Постмодернистская идеология, напротив, отрицает единство «я», связность реальности и накладывание на систему персонажей оп-

ределенных значений. Двойник литературы постмодернизма призван «подтвердить расщепление знака, расщепление «я» и расщепление текста» [Slethaug 1993: 3], ибо нет и не может быть «психологической целостности, как нет устойчивых реляций между означающим и означаемым» [там же: 5]. Ни фрейдистская, ни юнгианская критика не работают на материале постмодернистской литературы, образы которой обретают смысл лишь в контексте игры означающих.

Убедительность аргументов ученых, однако, требует внимательного отношения к конкретике исследуемого материала, далеко не всегда иллюстрирующего интеллектуальный фон эпохи. Так, постмодернистский исповедальный роман самым любопытным образом использует наиболее востребованные ресурсы поэтики постмодернизма (среди которых и мотив двойничества), но не с целью разыграть порядком избитый сюжет об эпистемологической и онтологической неуверенности, а стремясь проблематизировать *вечный сюжет о подлинности «я»* в условиях известной постмодернистской неуверенности.

Именно поэтому мы обратимся лишь к тем ракурсам в анализе двойничества, которые способны выявить *саморефлективную функцию приема*, и таким образом продемонстрировать двойничество в постмодернистском романе как эффективный *эскапистский ресурс* в исповеди рассказчика. Иначе говоря, создавая собственных двойников, рассказчик избавляется от необходимости стыдиться своего прошлого или стыдиться отчаяния. Более того, глубокое исповедальное стремление осудить ошибки теперь легко осуществимо благодаря тому, что травматическая или стыдная история теперь отчуждена и может быть подвергнута «беспристрастному» анализу¹. Так, двойники должны трактоваться как значимый фрагмент ироничного саморефлективного *текста*, текста сознания рассказчика, посредством которого он конструирует отнюдь не однозначные версии собственного «я». Активное конструирование «я», как мы увидим, все же не может избежать фиксации на травматических ситуациях, значимых повторах, не столько расширяющих амплитуду личностных воплощений «я», сколько заостряющих болезненную экзистенциальную наготу трижды постмодернистского «субъекта».

Названный критиками «определенно постмодернистским» [Keulks 2003: 193] и «самым деконструктивистским романом» [Diedrick 2004: 147] писателя, роман Мартина Эмиса «Информация» (*The Information*, 1995) – один из ярчайших примеров постмодернистского исповедально-философского письма. Перволичное повест-

ование, проникающее в текст в виде отдельных фрагментов, ведется от имени «Мартина Эмиса», что, несомненно, заостряет его исповедальную проблематику. Авторское присутствие в роли персонажа собственного романа (прием «короткого замыкания») здесь, как ранее в романе «Деньги» (*Money*, 1984) и позже в «Ночном поезде» (*Night Train*, 1997), представляется нам предельно выраженной формой диалогичности (М.Бахтин). Исповедальные поиски «я» в этом романе Эмиса отражают яростную борьбу «я» и «другого», завершенности и принципиальной незавершенности субъекта, стремление объективировать себя и ускользнуть от объективации.

Появление мотива двойничества в романе демонстрирует агонию сознания повествователя, невозможное для него самоопределение, уводящее одновременно в пустоту и множественность отражений «я». Впрочем, эта модель характеризует не только творчество Эмиса, но также романы Исигуро и Барнса. И здесь важно пролить свет на тщательно скрываемое повествователем фрустрирующее начало, которое предопределяет складывание его опыта в неизменно травматические сюжеты. Необходимо выявить, какой именно болезненный опыт запускает сложные механизмы исповедально-философских развилки – стыд утраты (повествователи Исигуро), непроницаемость «другого» (повествователи Барнса) или отчаяние смерти (повествователи Эмиса). Из этого рождается и каждый раз специфическая расстановка двойников повествователя в романах писателей. Что же составляет «ядро» травматического опыта в романе «Информация»?

Сочетание двух лейтмотивных рядов, пронизывающих все повествование от начала до конца, – мотива солнца и мотива несостоятельности Ричарда Талла, сорокалетнего писателя, – указывает на источник крайне болезненных переживаний повествователя, не раз прямо называемый в тексте. Это так называемый «кризис середины жизни», или кризис принятия самоидентичности, о котором писал К.Г.Юнг в своей работе «Стадии жизни». Прежде чем указать на иронию Эмиса по отношению к юнгианской интеллектуальной конструкции проследим ее ходовое воспроизведение на страницах романа. Подчеркнем, кризисное состояние, по-видимому, переживает повествователь «Мартин Эмис», но трагикомическая бытовая сторона кризиса самоидентичности и «юнгианский дискурс» перепоручены *двойнику «Эмиса» Ричарду Таллу*.

Юнг использует метафору движения солнца как сквозной лейтмотив: «Я хотел бы взять для сравнения суточное движение солнца, но только такого солнца, которое наделено человеческими

чувствами и ограниченным сознанием. Утром оно поднимается из ночного моря бессознательного и взирает на обширный яркий мир, который простирается перед ним в пространстве, постоянно расширяющемся по мере того, как оно поднимается по небесному своду. В этом расширении своего поля деятельности, вызванном собственным подъемом, солнце обнаруживает свое значение: достижение максимально возможной высоты и максимально широкое распространение света и тепла видится ему целью. В этом убеждении солнце движется своим путем к невидимому зениту – невидимому, потому что его маршрут уникален и индивидуален, и кульминационную точку нельзя вычислить заранее. По достижении полудня начинается заход, а заход означает пересмотр всех идеалов и ценностей, лелеемых с утра. Солнце начинает противоречить самому себе. Получается, что оно должно не испускать лучи, а втягивать их. Свет и тепло уменьшаются и, наконец, исчезают» [Юнг 1990]. Возможно, Эмис бессознательно использует этот схематический рисунок, прерывая рассказ о кризисе в жизни Ричарда Талла подробными солярными рефлексиями и антропоморфными образами солнца с неизменным выводом: и солнце и человек обречены на умирание. Более того, пространственные трех- и четырехчастные деления на детство, молодость, середину жизни и старость, умирание и смерть соответствуют модели Юнга, которая использована Эмисом также и в отношении литературного кризиса с отсылкой к «Анатомии критики» Нортропа Фрая.

Творческая и личная несостоятельность героя заявлена лейтмотивами фотографирования и зеркал, сопровождающих нарциссический интерес к собственному «я»; кстати, они часто сопутствуют ситуации двойничества. Так, кризис самоидентичности с его неизбежным принятием идеи жизненного ущерба предстает в образе камеры, которая «маленькой пастью <...> в конце концов не оставит ничего от вашего “я”» [Эмис 2008: 23]. Любопытно, что в связи с фотографированием возникает образ Кафки: «На фотографиях Кафка всегда выглядит таким забавным и таким удивленным – ошарашенным, словно он все время видит в зеркале свой собственный призрак» [там же: 407]. Часто гротескное изображение болезненного кризиса самоидентичности Кафкой формирует цепь интертекстуальных переключек: желающий заползти под кровать Ричард Талл ощущает себя таким же ничтожным и беспомощным, как Грегор Замза. Несомненна и авторская ирония по поводу льстящего самоотжествления горе-писателя Талла, считающего себя модернистом, с Кафкой, писавшим «в стол».

Лейтмотивный повтор на протяжении всего романа слова «информация» то предстает тверждением о тотальной бессмысленности жизни, то указывает на недостаточность выхваченного знания о себе. Отсутствие информации – здесь, отсутствие узнавания себя в том человеке, который еще недавно считал, что у него осмысленная, «информативная» жизнь. Вот почему Ричард искал в зеркале «то, чего там уже не было» [Эмис 2008: 74]; а в зеркале для бритья в американской гостинице «его лицо – ничто. Это выжженная земля» [там же: 342]. Трудно сказать, не скрывается ли здесь аллюзия на Т.С.Элиота, но к высказываниям других классиков – Сартра и Толстого, – комично помещенным в чуждый контекст, Талл относится пренебрежительно: «Разумеется, в зеркале в ванной человек становится двумерным. Так что нет смысла идти к зеркалу в ванной, если вам требуется глубина. «К определенному возрасту лицо человека становится таким, какого он заслуживает». А еще: «Глаза – это зеркало души». Подобные сентенции звучат довольно забавно, и верить в них можно лишь, когда тебе восемнадцать или тридцать два. ...Что же произошло? Что ты такого натворил, приятель?» [там же: 53-54].

Пренебрежение к классикам здесь неслучайно. Все существо Талла пропитано завистью к писательскому успеху как таковому, и это чувство – лучшее доказательство его несостоятельности. «Завтра ему исполняется сорок, и он – книжный обозреватель» [Эмис 2008: 10]. Забавно, что в представлениях о писательском успехе Талл современен. Не что иное, как творческая неуспешность в ее коммерческом формате разрушает личность Ричарда Талла. В день, когда роман его друга-соперника Барри Гвина «Амелиор» впервые появился в списках бестселлеров, он ударил своего ребенка. Спонтанную жестокость по отношению к мальчику, впрочем, не пострадавшему серьезно, Ричард переживает как свое жизненное фиаско. Несомненно, эта ситуация воспринимается им как стыдная.

Опыт переживания кризиса середины жизни предстает в изложении Ричарда до комизма хрестоматийным вариантом из практики экзистенциального психолога, но при этом не утрачивает своей пронзительности: «Почему мужчины плачут? Потому, что им приходится сражаться, совершать подвиги, участвовать в марафонских забегах по служебным лестницам, потому что им не хватает их матерей, потому что они, как слепые, блуждают во времени и им так трудно добиться эрекции. А еще из-за всего того, что они сделали. Оттого, что они разучились быть просто счастливыми или несчастными – они могут быть

только пьяными в стельку и чокнутыми. И еще оттого, что они не знают, как им жить, когда они проснутся» [Эмис 2008: 45]. В упомянутой нами работе Юнга точно описывается страх неизвестности перед «второй половиной жизни». Человек раздавлен, словно «его ожидают неведомые и опасные задачи или будто ему угрожают жертвы и утраты, которые он не желает принять <...> Может быть, подо всем этим скрывается страх смерти?» [Юнг 1990]. Юнг отрицательно отвечает на этот вопрос, но некоторые последователи его теории и персонаж романа «Информация» представляют страх смерти одной из причин кризиса середины жизни.

И здесь вновь проглядывает комическая ирония Эмиса: Ричард Талл склонен оправдать свою несостоятельность этой известной ему теорией, иными словами, эстетизировать страдание. «И вообще, это не его вина – во всем повинна смерть. Любому чувствительному человеку не возбраняется переживать кризис среднего возраста. Когда вы уже наверняка знаете, что умрете, у вас должен наступить кризис» [Эмис 2008: 242]. Воображаемый упадок и смерть завладевают сознанием «художника», способного вчувствоваться в предложенную самому себе проблематику. Ироничным автоцитированием из ранних романов Эмиса выглядит размышление его героя по поводу навязчивых образов: «У людей, которые дни напролет листают словари, постоянно видят у себя перед глазами слова вверху страницы – слова, которые они не хотели бы видеть. Сизигия, похмелье, потомство, гной, туалет, дистопия, зуболечебница, розги, *ferae naturae*» [там же: 233]. К примеру, подобный список навязчивых образов появляется в сознании Тода Френдли из романа «Стрела времени» (*Time's Arrow*, 1991). Таким образом, читатель вправе ожидать появления знаков энтропийного распада, и по «законам искусства» они появляются: близнецы Марко и Маркус, близнецы Диандра и Дезире, сизигия песка; нескончаемое похмелье Ричарда; его навязчивый страх пахнуть дерьмом; упоминания о грязи, к примеру, под ногтями Ричарда; блевотина и «фиксация» на зубах и т.д.

Переживающему период особой «чувствительности» Ричарду мнятся «темные чащи сновидений и соблазнов», трансформация «гладильной доски в шезлонг», а «зеркала в тихую гладь пруда». Конечно, и думы о смерти просто обаяны наваливаться на него «могильной тяжестью» [Эмис 2008: 174]. Это комично. И все же следует быть справедливым: Эмис балансирует на грани иронии, когда показывает Ричарда одновременно страдающим и эстетизирующим страдание. Тра-

гикомедия жизни и ее правда в том, что боль оказывается помещенной в сферы ей чуждые – бытовой контекст реальности и в возвышенный контекст художнического языка: «Все кончено. Дело шло к развязке. Он искал ответы к кроссворду – к ежедневному распытию из слов» [там же: 305]. Исписавшийся Ричард связывает свой личный крах с крахом творческих амбиций. Он признается, что не может бросить писать романы, потому что тогда «он остался бы один на один со своими переживаниями, не переведенными на литературный язык <...>, он остался бы один на один с жизнью» [там же: 99]. Но именно способность в акте творчества «освоить» абсурд оставляет его – последний роман Ричарда «Без названия» представляет собой непонятный бред, вызывающий у читателей физическое недомогание. Роман никем не замечен, а в планах – написание книги с не менее говорящим заглавием «История прогрессирующего унижения» по заказу издательства «Танталус пресс».

Но возвратимся к концепции кризиса среднего возраста в ее упрощенной логике: если экзистенциальные муки спровоцированы осознанием неизбежности смерти, то только преодоление ее конечности может оправдать бессмысленные жизненные усилия. Перед человеком раскрываются два пути вечной жизни – оставить себя в потомках или искусстве, которое будет жить вечно. Эта мысль со всей очевидностью обнажается в романе: «Ричарду казалось, что все то время, что он тратил раньше на сочинительство, теперь у него уходит на умирание. И это была правда. И она потрясла его. Когда Ричард увидел эту неприкрытую правду, он был потрясен. Писательство для него было не просто образом жизни. Литература была для него возможностью спрятаться от смерти» [Эмис 2008: 519].

Трудно судить, насколько эта мысль подвергается иронии у Эмиса. Постмодернистская ускользающая исповедальность с «оглядкой» лишь позволяет нащупать болевые точки. В романе «Информация» травматический пересмотр основ личностного и творческого самоопределения соотнесен с идеей краха. Как мы уже отмечали выше, избежать его безоговорочного признания повествователю «Мартину Эмису» позволяют двойники. «Чтобы преобразиться, нужно первым делом придумать себе новое имя. Романисты на страницах своих произведений занимаются этим постоянно» [Эмис 2008: 297]. Разного рода *реляции между Ричардом Таллом и другими персонажами романа* оказываются в центре исповедального поиска в романе.

Обратим внимание на появляющийся в романе лейтмотив сизигии. Как своего рода метафи-

зическая метафора, сизигия здесь выступает одновременно и непреложным законом универсума (отсюда связь с астрономией), и принципом самопознания – узнавание себя в со- и противопоставлении с «другим».

Напомним, что сизигия означает положение Луны, когда ее долгота либо совпадает с долготой Солнца (при этом наблюдают новолуние), либо отличается от долготы Солнца на 180 градусов (при этом наблюдают полнолуние). В самом широком смысле сизигия означает пару связанных или коррелятивных вещей или пару противоположностей.

На первый план в сюжете романа выходят отношения писательской зависти неудачника Ричарда Талла и его успешного друга-соперника Гвина Барри. Роман начинается в момент, биографически значимый для обоих: в день сорокалетия Гвина, накануне сорокалетия Ричарда. Судьбоносная связь и противопоставленность героев, ведущие к соперничеству, маркированы минимальной временной астрономической разницей между днями рождения. Отсюда, возможно, вырастает и неудовлетворенность Ричарда тем, насколько колоссален разрыв между ними теперь, в рубежный год. Автор мирового бестселлера «Амелиор» Гвин номинирован на премию «За глубокомыслие»; как человек, женатый на богатой красавице леди Деметре, он – популярная персона светской хроники. Отметим смысловой контраст, заложенный в названиях успешного романа Гвина «Амелиор» (возможно, от *ameliorate* – англ. *улучшать*) и провалившегося романа Ричарда «Без названия» вкупе с «Историей прогрессирующего унижения», проецирующих противоположные траектории судеб героев. Здесь также уместно вспомнить схему так называемого хиазмического романа, которая уже использовалась Эмисом в романе «Успех» (*Success*, 1978).

Ричард – отец близнецов Мариуса и Марко, чье сходство и различие постоянно подчеркивается: имена близнецов начинаются одинаково, но, естественно, имеют различное продолжение; Мариус более предсказуем, Марко мыслит нестандартно. Особо важно, что пара мальчиков-близнецов во многом дублирует пару Ричард-Гвин: «звезды» распорядились так, что близнецы родились до и после полуночи, а значит, в разные дни. Есть еще более значимое сходство: в одном из эпизодов романа дружные дети вступили в соперничество, желая «быть» единственным и исключительным предводителем братства роботов из любимого обоими мультсериала. И уже через «три секунды зубы Мариуса впилась в спину Марко» [Эмис 2008: 37]. Любопытно, что

в романе возникает образ двух девочек, возможно, близнецов – Диандры и Дезире, за которыми время от времени наблюдает преступник. Эта линия не разработана в романе, однако принцип корреляции и противоположности сохраняется: Диандра и Дезире вместе с Мариусом и Марко вызывают в сознании эмблему сизигии. Помимо игры начальными буквами в именах, здесь возможна отсылка к еще одному значению сизигии единства и противопоставленности Инь и Ян (мужского и женского).

При этом возможно и другое сближение, подмеченное Дж.Дидриком. Марко во многом выступает двойником своего отца и представляет собой «писателя в зародыше»: он плохо учится, но любит рассказывание и не хочет, чтобы сны заканчивались; он более чуток к неблагоприятию любого свойства [см. Diedrick 2004: 154-155]. В этом отношении неслучайно и то, что именно жизни Марко угрожает насилие преступного мира – в финале романа едва не происходит кража ребенка.

Принцип сизигии распространяется и на реляции между образом Ричарда Талла и уголовника Стива Кузенса. Обратим внимание на фамилию Кузенс (*Cousins* – англ. *двоюродные братья*), демонстрирующую родство персонажей. Кузенс читает «Массу и власть» Э.Каннетти, но остается лишь догадываться, какие интерпретационные повороты книги возникают в его преступном сознании, пропитанном виртуальными образами насилия. На первый взгляд, странно сопоставлять его с Ричардом Таллом, эрудитом и интеллектуалом, подражающим Джойсу. Но Эмис дает читателю ключ: «Избитая истина, увы, остается истиной, и преступник действительно подобен художнику (хотя вовсе не по тем причинам, о которых обычно говорят): уголовник, как и художник, страдает тщеславием, проявляет дилетантизм и постоянно жалеет себя» [Эмис 2008: 125]. Чувство личностной самопотери, остро переживаемое Ричардом, по сюжету романа приводит его к мыслям об организации нападения на соперника, сборе компрометирующих фактов на него, скандале вокруг предполагаемого плагиата в «Амелиоре» и многому другому. Скуззи и Ричард действительно составляют пару.

Большой поклонник Набокова, Эмис склонен к введению микросюжетов и игровых деталей, укрепляющих тематический стержень романа – эскалацию двойничества. Вот некоторые из них. Ричард много лет назад записывал рифмованный сленг. «Единственно удачными ему казались «джекилла» (брюки он Джекилла и Хайда)» [Эмис 2008: 223]. В тексте романа возникают упоминания о «Бесах» и «Двойнике» Достоев-

ского, продолжающих литературную традицию мотива двойничества. После чтения романа Ричарда у редактора случился «приступ дистопии, то есть у нее начало двоиться в глазах» [там же: 245]. Ричард знал, что «обонятельные галлюцинации – известный симптом шизофрении» [там же: 275]. Даже в номере американской гостиницы одинокого Ричарда наступают «двойники» – с экрана телевизора появляются сначала Симпсоны, а затем Лимпсоны – порнографическая пародия на Симпсонов, квинтэссенция симулякра.

По-видимому, подхвачен у Набокова и прием введения мотива спортивного состязания как эмблемы соперничества, раздвоенности и закона универсума одновременно. Один из важнейших лейтмотивов романа Эмиса – состязания Ричарда и Гвина в видах спорта с обязательным соперником: бильярд, теннис, шахматы.

Фигурами усиления идеи двойничества-сизигии становятся многочисленные персонажи второго плана. Преступник Дарко признается в том, что у него есть брат-близнец: «Он – хорват, а я – серб. На вид мы одинаковые, но между нами нет ничего общего» [Эмис 2008: 204]. Учтем еще и очевидные межэтнические импликации. Этнические и «шахматные» ассоциации возникают при знакомстве читателя с преступниками-сообщниками: «Тринадцатому было семнадцать лет, и он был чернокожим. На самом деле его звали Бенгли. Скуззи был тридцать один год, и он был белым. И на самом деле его звали Стив Кузенс» [там же: 17].

Но не стоит забывать и о двойниках астрономического масштаба, дающих романам Эмиса (среди которых «Лондонские поля», «Стрела времени», «Ночной поезд» и др.) заявку на универсальный философский пафос. Здесь это Солнце и Луна, что вновь возвращает нас к сизигии, а также Солнце и Черная дыра. В одном из эпизодов романа образы Солнца и Черной дыры, возможно, соотносятся с творческим порядком в методе Гвина и тотальной энтропией бессюжетного «ничто» повествования Ричарда. Важно и то, что оба эти принципа мыслятся как взаимодополняющие, отражающие сизигию универсума: «<...> его книги против книг Гвина в их связи со Вселенной <...>. А там, наверху, небо показывало, что оно может изображать и черные дыры» [Эмис 2008: 438].

Размышление о ничтожности человека перед грандиозностью астрономических величин вновь приводит нас к тематике романов Эмиса и к повествователю, носящему имя Мартин, к авторской маске в романе. Повествователь неоднократно возвращается к образу «желтой карлицы», сопоставление которой с Солнцем, сравни-

тельно маленькой звездой во Вселенной, усиленное синтаксическим параллелизмом, все же выглядит гротескно: «Сегодня я видел желтую карлицу. Нет, не того желтого карлика наверху (погода была плохая). А ту, что на земле (погода была плохая)» [Эмис 2008: 326]. Но эпифания несчастья карлицы как квинтэссенции краха надежд человека перед лицом неумолимого бытия дается предельно лично. Повествователь рассказывает о том, как выглядит желтая карлица, спешащая на свидание и попавшая под дождь. Но, пожалуй, главное в том, что сама она понимает трагическое несчастье своего положения: «Она посмотрела вниз: на свою помятую юбку, свои забрызганные туфли. Потом она с предельным вызовом посмотрела вверх сквозь мокрую путаницу своих волос» [там же: 327]. Смотрела ли она на своего «двойника» – «карлика-Солнце»? Вызов, брошенный маленьким человеком миру, всегда трагикомичен.

Каким бы невероятным это ни казалось, в образе желтой карлицы «Эмис» ближе всего подходит к трагической обнаженности сознания собственной ничтожности перед большим миром. Отчуждая от себя эту истину, повествователь все же решается увидеть в карлице себя. Но не низкий по мужским меркам рост – сто шестьдесят восемь сантиметров – а крах надежд (мать твердила ему, что он «нагонит») и унижительный стыд (брат извиняется за то, что не берет его на свидания к «великаншам») становятся первым признанием своей неуместности в большом мире. Говоря в самом начале романа о том, что «у всех у нас есть имена, о которых мы не знаем и которые нам лучше не знать» [Эмис 2008: 38], Эмис предпочитает «не знать», что может быть назван кем-то желтым карликом.

Наблюдения А.Фоккемы относительно автобиографического начала в постмодернистских романах, сделанные им в работе «Автор: дежурный персонаж в постмодернизме» [Fokkema 1999: 39], как никогда уместны в отношении «Информации» Эмиса. Ряд деталей в романе неслучайно оказался в поле внимания критиков, многие из которых трактовали текст как «романс-ключом». Самые проницательные, однако, делают оговорки. Так, Р.Менке считает, что «авторство» рождается в процессе перевода жизненного опыта в нарратив, в акте «коммуникации между опытом и информацией» [Menke 2006: 150]. Дж.Дидрик также упоминает ряд важных для Эмиса автобиографических тем [Didrick 2004].

По нашему мнению, в первую очередь Ричарду Галлу, а также другим персонажам-двойникам в романе поручена часть травматического

опыта повествователя романа, скрывающегося под маской «Мартина Эмиса», но, несомненно, имеющего прямое отношение к реальному Мартину Эмису. Роман «Информация» автобиографичен, и горькие слова «Прости, Март» [Эмис 2008: 328], обращенные «братом» к повествователю, которого не взяли на свидание, скорее всего, слова Филипа Эмиса, старшего брата невысокого Мартина Эмиса, через много лет увидевшего себя в нелепом и трагичном образе желтой карлицы.

Целый ряд травматичных (и, возможно, стыдных) фактов биографии Эмиса могут быть соотнесены с романскими ситуациями. Вот некоторые из них. Выход романа сопровождал скандал в британской прессе по поводу полумиллионного аванса. «Информация» не попала в списки бестселлеров как вымышленный роман «Амелиор», но была продана в количестве 116 000 экземпляров в течение шести недель – случай грандиозного коммерческого успеха. Публикация в марте 1995 г. журналом *New Yorker* нелюбезных подробностей частной жизни Эмиса вместе с фрагментом из романа подогревалась также обнаружением факта отказа писателя от услуг литературного агента Пэт Кавана, жены его давнего друга, известного романиста Джулиана Барнса, в котором угадывается образ Гвина Барри. Это предположение подтверждается рядом наблюдений. Так, в финале романа Ричард идет на сознательное подражание стилю Гвина Барри, чтобы уличить последнего в плагиате. В соответствии с этим и в романе «Эмиса» возникает образ солнца: «Сейчас можно было смотреть на него в упор – это редкая привилегия. ... От солнца, на которое можно смотреть, не прикрывая глаз, нет никакого проку: оно никогда не пробудит вас к жизни» [Эмис 2008: 305], что отсылает к роману Дж.Барнса «Глядя на солнце» (1986). Среди прочих автобиографических деталей также смена издательского дома; громкий развод; попавшие в печать сведения о баснословных счетах дантисту (мотив зубной боли в романе); самопозиционирование Эмиса как трудного автора, эрудита и эксцентрика, склонного к эпатированию публики. Эти факты позволяют увидеть в романной ситуации болезненного тщеславия, соперничества и зависти двух посредственных писателей эпохи публичности и потребительской культуры эскиз к сатирическому автопортрету.

Но следует согласиться с К.Бернард и Дж.Дидриком, отмечающими «тревожащую неопределенность» как ключ к пониманию романа [Bernard 2006: 133]. С нашей точки зрения, при доведенном до гротеска унижении Ричарда Талла, этому двойнику суждено пережить и

травматический экзистенциальный опыт Мартина Эмиса. В финале романа Ричард отказывается рассказывать своим близнецам сказки, но затем, передумав, сочиняет историю, в которой «они отважно спасали папу – спасали и выхаживали, вылечивая его раны» [Эмис 2008: 552]. Мартину Эмису на момент написания романа 46, он в «критическом возрасте», только что потерял отца и оставил двух сыновей – Луиса и Джейкоба, которым 9 и 10 лет соответственно. Одна из последних самых пронзительных сцен романа – когда Ричард чувствует боль отчужденности, смотря на близнецов.

Тема боли и насилия мира непосредственно связана в романах Эмиса с утратой невинности, детской темой. Кстати, во время работы над романом он перечитывал «Потерянный рай» Мильтона [Amis 2000: 133-134, 193, 281-282, 335]. Одним из важнейших лейтмотивов романа «Информация» становится возвращение к страшным фактам убийств детей, к угрозе насилия над ними. Во время написания романа в 1994 году были обнаружены останки Люси Партингтон, двоюродной сестры Эмиса, которая была похищена и убита в 1973 г. В автобиографической книге «Опыт» Эмис неоднократно возвращается к убийству Люси и описывает свою тревогу по поводу сыновей. В это же время в британской прессе шумно обсуждались два убийства детей.

Впрочем, и автобиографическое начало подвергается в романе откровенной иронии: «Не надо обладать выдающимися заслугами на литературном поприще, чтобы заслужить биографию. Достаточно уметь читать и писать» [Эмис 2008: 371]. «Информация», увиденная в этом контексте, это комплекс малоинтересных фактов биографии посредственности, мнящей себя большим героем эпохи. Примечательно появление еще одного ряда «двойников» Ричарда Талла, автора никем не замеченного романа «Без названия» и рецензента второразрядного издательства. Это многочисленные герои рецензируемых им популярных биографий: «Биография Уильяма Девенанта, незаконнорожденного сына Шекспира» [там же: 110]; «Известный землепашец. Жизнеописание Томаса Тассера» [там же: 258]; семистраничная биография «Л.Г.Майерс. Позабывтое» [там же: 263]; «Притворная добродетель. Жизнеописание Эдит Несбит» [там же: 338]; «Антиверотерпимый человек. Еретическая карьера Фрэнсиса Аттенбери» [Эмис 2008: 347]; «Дом славы. Жизнеописание Томаса Тирвитта» [там же: 389] и т.д.

Роман, безусловно, представляет собой и опыт творческой саморефлексии, и автоцитирования Мартина Эмиса. В этом контексте осмыс-

ление своей творческой карьеры и страх будущего заката писательского таланта формируют исповедальную ситуацию, соотносимую с большим временем астрономии: «История человечества или, по крайней мере, история Земли подойдет к концу. Честно говоря, не надеюсь, что вы будете меня тогда читать» [Эмис 2008: 134]. Но и здесь заметна самоирония. Аллегорическая космогония «красных гигантов», «черных дыр», «желтых карликов» напоминает знакомый поклонникам Эмиса контекст «Лондонских полей» (*London Fields*, 1989), «Монстров Эйнштейна» (*Einstein's Monsters*, 1987), «Стрелы времени», что соотносится с темой краха геоцентрической и гелиоцентрической концепций мира, краха, который ведет к тотальной энтропии. В данном случае это информационная энтропия. Узнаваем и «максималистский фирменный стиль» – избыточность, многословие, акцентирование смысла посредством повторов [Bernard 2006: 128].

Все отмеченное вводит значимый интертекстуальный лейтмотив романа – ссылки на концепцию Нортропа Фрая, изложенную им в «Анатомии критики» [Frue 1990]. «Нам все время кажется, что с временами года происходит что-то неладное. Но что-то неладное уже произошло с литературными жанрами. Они все перемешались. Приличия более не соблюдаются» [Эмис 2008: 61]. Кроме всего прочего, в архетипической «сезонной» теории Фрая особое значение имеет концепция героя. Именно он оказывается в фокусе внимания Эмиса. Его герой – писатель Ричард Талл или его соперник Гвин Барри – предстают посредственностями измельчавшего века. В этом отношении, новой «творческой» силой – еще одним двойником Ричарда – становится креативная проститутка Белладонна: «Белладонна была определено моложе его. Ричард был модернистом. А она была тем, кто пришел ему на смену» [там же: 243]. Сам роман «Информация», рассмотренный в такой проекции, предстает фрагментарным, исполненным отчаяния и не имеющим никакого шанса на героя. Вот почему в его финале становится ясно, что Эмис пишет роман будущего в полном соответствии с концепцией Фрая: «Ричарду нравился Стив Кузенс, потому что он был героем романов будущего. В литературе, как и в жизни, все будет становиться менее и менее невинным. Насильники восемнадцатого века служили романтическим примером веку девятнадцатому; люциферы-анархисты девятнадцатого превратились в ланселотов-экзистенциалистов двадцатого. И так оно и пойдет дальше, пока ... не появится Дарко: изголодавшийся поэт. Белладонна: выпавший из гнезда птенец. Кузенс: свободный дух и бич высокоме-

рия. Ричард Талл – славный малый и непонятый неудачник» [там же: 539]. На саморефлективное начало с критикой концепции жанров Фрая указывают Кеулкс [Keulks 2003:151] и Бернард [Bernard 2006:123].

Болезненное отчаяние от бессилия перед новой эрой творческого «ничто» заставляет сомневаться в своей творческой силе «автора» художественного универсума «Информации» – и вот повествователь «Мартин Эмис» сложил свои «скрюченные, вдруг ставшие чужими пальцы в “М” и “Э” и подумал: как я мог, как смел изображать из себя всеведущего мудреца, когда я ничегошеньки не знаю?» [Эмис 2008: 74]. И далее: «Давайте расставим все точки над “Г”: не я преследую этих людей. Они сами преследуют меня. Они преследуют меня, как информация в ночи. Я не выдумываю их. Они уже там и ждут меня» [там же: 302]. В той же функции маркера «авторской немощи» используется Эмисом и прием *mise-en-abyme*. Из разговора о книге Ричарда Талла выясняется, что в его романе рассказчик не настоящий, «он вынужден выступать в роли рассказчика, чтобы это смещение акцентов показалось подлинным» [там же: 354]. Но далее сам Ричард чувствует, «что его втиснули в обложку его собственного романа» [там же: 389]. «Автором» здесь, по-видимому, выступает повествователь «Мартин Эмис». Но и последний – лишь альтер эго реального Мартина Эмиса.

Таким образом, двойничество персонажей в романе М.Эмиса «Информация» выявляет саморефлективную природу расщепленного постмодернистского «я» и становится эффективным эскапистским ресурсом в исповеди рассказчика. Создавая собственных двойников, рассказчик позволяет себе вновь и вновь возвращаться к травматичной ситуации личной и творческой несостоятельности, к боли стыда, отчаянию и страху, наделяя экзистенциальной подлинностью фиктивных героев своего романа. Но собственная творческая «немота» не позволяет ему изжить отчаяние в слове, завершить себя как «другого» и прекратить энтропию мира: роман его двойника Талла выходит под заглавием «Без названия». Не менее значимо, и в этом философская глубина романа Эмиса, что его роман, названный «Информация», несет *смыслы*, пусть даже *смыслы отчаяния*.

¹ См. классический труд О.Ранка «The Double: Psychoanalytical Study» [Rank 1989], в котором основной функцией двойника («тени») становится возможность переноса вины. Предложенный рядом исследователей психоаналитического направления путь трактовки частотного мотива двойничества как проявления раз-

двоения психики автора, нарциссической травмы и разного рода фрустраций, представляется не лишним интереса в связи с феноменом исповедального романа. К примеру, «A Psychoanalytical Study of the Double in Literature» Р.Роджерса [Rogers 1970]. Кроме того, трактуя двойника как образ сироты в его крайнем воплощении, Миллер утверждает, что «самым ярким проявлением последнего становится <...> стремление к бегству. Причем это может быть и парение в танцедентальных сферах и исчезновение» [Miller 1987: 48]. Значима для нас мысль ученого о мотиве высвобождения «я» из состояния скованности. Эта идея находит серьезную аргументацию в работах К.Халлама и А.Енци, связывающих появление двойников в тексте и последовательное развитие в нем тем самопознания [Hallam 1981; Abi-Ezzi 2003]. «Готическая составляющая» в трактовке двойничества часто приводит исследователей к обнаружению реляций между появлением двойника и самообманом, виной, «глубоко спрятанными страхами и атмосферой зловещих и сверхъестественных явлений» [Schmid 1996: 15].

Список литературы

Эмис М. Информация / пер. с англ. В.Симонова. СПб.: Домино, 2008. 575 с.

Юнг К.Г. Стадии жизни // Сознание и бессознательное. СПб., М., 1997. URL: <http://www.jungland.ru/node/1814>

Abi-Ezzi N. The Double in the Fiction of R.L.Stevenson, Wilkie Collins and Daphne du Maurier. Bern: Peter Lang, 2003. 301 p.

Amis M. Experience: A Memoir. London: Jonathan Cape, 2000. 400 p.

Bernard C. Under the Dark Sun of Melancholia: Writing and Loss in *The Information* // Martin Amis: Postmodernism and Beyond / Ed. by G.Keulks. Basingstoke, UK, and New York: Palgrave Macmillan, 2006. P. 117-128.

De Nooy J. Twins in contemporary literature and culture: look twice. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan. 2005. 198 p.

Diedrick J. Understanding Martin Amis. South Carolina: University of South Carolina Press, 2004. 330 p.

Fokkema A. The Author: Postmodernism's Stock Character // The Author as Character. Representing Historical Writers in Western Literature. Ed. By Paul Fraussen and Ton Hoenselaars. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1999. P. 39-51.

Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1990. 383 p.

Hallam Cl. 'The Double as Incomplete Self: Toward a Definition of Doppelgaenger' // Fearful Symmetry: Doubling in Literature and Film. Ed. by Eugene J. Crook. Tallahassee: University Presses of Florida, 1981. P. 1-33.

Keulks G. Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel Since 1950. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. 304 p.

Menke R. Mimesis and Informatics in *The Information* // Martin Amis: Postmodernism and Beyond / Ed. by G.Keulks. Basingstoke, UK, and New York: Palgrave Macmillan, 2006. P. 137-157.

Miller K. Doubles. Oxford: Oxford University Press, 1987. 480 p.

Rank O. The Double: A Psychoanalytical Study. London: Karnac Books, 1989. 88 p.

Rogers R. A Psychoanalytical Study of the Double in Literature. Detroit: Wayne State University Press, 1970. 192 p.

Schmid A. The Fear of the Other. Approaches to English Stories of the Double. Bern: Peter Lang, 1996. 265 p.

Slethaug G.E. The Play of the Double in Postmodern American Fiction. Carbondale: Southern Illinois UP, 1993. 248 p.

Webber A. The Doppelgänger: Double Visions in German Literature. Oxford: Oxford University Press, 1996. 392 p.

DOPPELGÄNGER IN POSTMODERN CONFESSIONAL NOVEL: «INFORMATION» BY MARTIN AMIS

Olga A. Dzhumaylo

Associate Professor of World Literature and Criticism Department
Southern Federal University

The article develops different theoretical perspectives in study of poetics of literary doppelgänger in the postmodernist novel making an emphasis on its role in formation of confessional narration. The article aims at introducing a new approach to the analysis of Martin Amis' novel "Information" (1995). By making sense of the discrepancies between the seemingly fragmented narrative mode and the structure of doppelgänger, the poignant vulnerability of fragile human experience is brought into light. The doppelgänger, double structures and key leitmotifs, which recur in Amis' novel, fortify its thematic congruence and present escapist directions within self reflexive narrative.

Key words: doppelgänger; escapism; postmodernist novel; confessional turn; middle life crisis; self-reflexive narrative; Martin Amis.