



УДК 821.111.09-31+929Коу

## РОМАН ДЖОНАТАНА КОУ «НОМЕР 11»: ПРИНЦИПЫ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ

Ю. А. Храмова

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

В статье рассматривается роман английского писателя Джонатана Коу «Номер 11» как пример постмодернистской языковой игры с внетекстовой и текстовой реальностью, исследуются роль и функционирование задействованных в нем игровых практик.

**Ключевые слова:** Джонатан Коу, языковая игра, постмодернизм, метатекст, роман.

**Jonathan Coe's Novel *Number 11*: the Principles of Postmodern Language Play**

Yu. A. Khramova

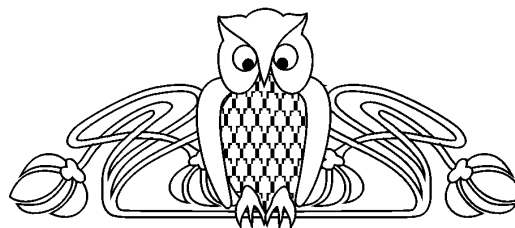
The article considers *Number 11* by Jonathan Coe as an example of the postmodern language play with textual and extratextual reality and determines the role and functions of game practices employed.

**Key words:** Jonathan Coe, language play, postmodernism, metanarrative, novel.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-3-343-348

Творчество английского романиста Джонатана Коу (р. 1961) снискало немало поклонников за рубежом и в России; у нас переведены десять из одиннадцати его романов. У Коу есть романы, написанные в русле основной традиции английского романа – реалистические произведения с социальной и семейно-психологической проблематикой, романы лирические, но прежде всего его имя связывается с текстами, выполненными в эстетике постмодернизма – сатирическими гротесками, которые представляют панораму жизни современной Англии. Таков самый известный роман Коу, «Какое надувательство!» («What A Carve-Up!», 1994), дающий анатомию тэтчеризма; его продолжением стал новейший роман писателя, «Номер 11» («Number 11», ноябрь 2015).

«Продолжением» «Номер 11» мы называем здесь не в строгом смысле слова: в финале романа «Какое надувательство!» все основные персонажи, члены высокопоставленного и насквозь коррумпированного семейства Уиншоу, умирают, и единственный персонаж из раннего романа, встречающийся на страницах «Номера 11», кратко появляется лишь в начале. Но наследие Уиншоу, которые рвали себе лакомые куски в тэтчеровской Англии 1980-х гг., живо в Англии эпохи Тони Блэра, Гордона Брауна и Дэвида Кэмерона. События романа разворачиваются в 2003–2015 гг.: повествовательница Рэйчел рассказывает историю



своего взросления в Англии под управлением лейбористов. Девочку из Лидса разведенная мать часто отсылает в городок Беверли в бабушке и деду; после школы Рэйчел оканчивает Оксфорд и находит работу домашней учительницы в семье банкира-миллиардера лорда Ганна. Через череду ее детских и студенческих впечатлений в романе раскрывается социальная и политическая жизнь Англии от кануна вступления в войну в Ираке (2003) до череды вымышленных событий 2015 г., которые разворачиваются на фоне Англии, прикованной к телевизорам сериалом «Аббатство Даунтон». В сюжетную ткань органично вплетены реальные события: загадочная смерть летом 2003 г. английского ученого, противника вторжения в Ирак; трагедия в Морком Бэй того же лета, когда десятки китайских нелегальных иммигрантов, занятых на сборе устриц, погибли во время прилива; появление первых реалистичных изменений в налоговом законодательстве.

Тридцать лет отделяет время действия в «Номере 11» от времени действия в первом сатирическом романе писателя, но логика построения основной сюжетной линии одинакова в обоих романах. В центре новейшего из них – Рэйчел, одаренная писательница, которая соприкасается с бесчеловечным миром элиты. В финале обитателей этого мира настаивает гротесковое, фантастическое возмездие. В романе «Какое надувательство!» писатель Майкл Оуэн, работающий над хроникой семейства Уиншоу, точно так же оказывается орудием возмездия и жертвой Уиншоу. В «Номере 11» обнаруживаются все характерные черты творческой манеры Коу-постмодерниста: его конструирование романного целого из цепочки на первый взгляд слабо связанных между собой фрагментов, элемент детективного расследования, психологически травмированный герой-повествователь, фиксирующий стадии своего погружения в депрессию и безумие, опора на забытые кинофильмы и живопись как источник сюжетобразующих метафор. Неизменной остается авторская позиция в яростном обличении алчности и нравов элиты, в симпатии к безнадежному положению простых людей, а в области формы – склонность Коу к изощренной игре с читателем. Особенностью «Номера 11» является обилие автоаллюзий, отсылок к собственным предыдущим текстам.

Отсюда задача данной статьи – рассмотреть роман Коу «Номер 11» с точки зрения теории постмодернистской языковой игры.



Термин «языковая игра» был введен в 1945 г. философом Л. Витгенштейном (1889–1951), который, по свидетельству друга Н. Малкольма, в процессе наблюдения за игрой в футбол предположил, что в языке подобная игра осуществляется словами. В работах самого Витгенштейна термин «языковая игра» обозначает совокупность самостоятельных и независимых друг от друга лингвистических практик, обнаруживающих себя в рамках принципов «следование правилу» и «нарушение правила». Особое значение у Витгенштейна приобретает контекст, в пределах которого осуществляется игра. Именно в контексте, по мнению философа, обнаруживается тесная взаимосвязь языка и действия как результат творческого отношения говорящего к языковым нормам и стандартам. При этом сам язык утрачивает формальность своих словарных значений и структур, становясь, таким образом, совокупностью стихийных игровых практик в более глобальном контексте современной культуры. С этой точки зрения, по мнению Витгенштейна, привычные языковые значения начинают выступать в неожиданной роли, обнажая свою конвенциональность и разрывая тем самым сложившуюся парадигму логического восприятия действительности. «А что, если предмет, в котором каждый из нас признает молоток, где-то в другом месте оказался бы, скажем, метательным снарядом или же дирижерской палочкой?»<sup>1</sup> – вопрошает философ.

Идеи Витгенштейна восходят к работам основателя структурной лингвистики Фердинанда де Соссюра (1857–1913), который настаивал на условности связи означающего и означаемого в языке. Стремление Витгенштейна воссоздать эту условность, сбить читателя с привычного хода мысли, заставить его самостоятельно выстроить, где возможно, новые логические связи было с энтузиазмом воспринято на Западе, где его работы получили широкое распространение. В философии постмодерна отклик на идеи Витгенштейна находим в работах М. Фуко, Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Деррида, Ж. Делёза, Ж. Бодрийера и др. В отечественной науке феномен языковой игры исследуется В. В. Виноградовым, Е. А. Земской, Т. А. Гридиной, Э. М. Береговской, Ю. И. Левиным, Б. Ю. Норманом, В. З. Санниковым и др.<sup>2</sup>

В постмодернизме, воспринимающем окружающий мир как текст, а всю современную культуру как систему знаков, концепция языковой игры получила самое широкое распространение. Языковая игра обнажила конфликт логики и реальной жизни, показав абсурдность устоявшихся шаблонов самого разного уровня: когнитивного, языкового, культурного, психологического, социального. «Деконструкция», «ирония», «релятивизм», «симулякр», «дискурс», «интертекстуальность», «метарассказ» – вот лишь немногие понятия постмодернизма, которые имеют непосредственное отношение к понятию «языковая игра», важнейшему в творческой практике писате-

лей-постмодернистов. В литературе постмодерна «языковая игра» стала не просто забавой, направленной на достижение эффекта «обманутого ожидания», а универсальным инструментом иронии по отношению к окружающей действительности, заново открывшейся писателю-постмодернисту во всей своей фрагментарности и многозначности.

Начнем со смысла заглавия романа. «Номер 11» – одиннадцатый по счету роман писателя, т. е. заглавие можно понимать буквально, как обозначение порядкового номера в списке художественных произведений Коу. Кроме того, цифра 11 часто, иногда даже с излишней навязчивостью, появляется в тексте романа.

Во-первых, «номер 11» для каждого англичанина – это прежде всего конкретный лондонский адрес, Даунинг-Стрит, 11, официальная резиденция министра финансов Великобритании, часть правительственного комплекса на Даунинг-Стрит. В квартире на верхнем этаже Даунинг-Стрит, 11, начиная с Тони Блэра в 1997 г., живут английские премьер-министры, в семьях которых есть маленькие дети, потому что это более просторное помещение, чем квартира в резиденции премьер-министра на Даунинг-Стрит, 10. Даунинг-Стрит, 11 фигурирует в тексте романа, когда полицейский, ведущий расследование исчезновений членов высших слоев общества, сообщает Рэйчел, что все жертвы были среди гостей недавнего приема по этому адресу – так Коу дает понять, что все подлости, ими сотворенные, происходят с ведома, если не при прямом покровительстве, английского правительства.

Во-вторых, очевидно игровой характер носит мелькание числа 11 в разных эпизодах романа. Это и номер дома Фиби Бартон, «сумасшедшей птичницы», которая в воображении девочки Рэйчел поначалу предстает как воплощение зла. Но внимательный читатель узнает в ней уже по имени самого симпатичного персонажа романа «Какое надувательство!» и не удивляется, когда Рэйчел с подружкой Элисон обнаруживают, что с виду безумная женщина на самом деле добра и заботлива. На реально существующем автобусе № 11, который ходит по кольцу вокруг Бирмингема, мать Элисон, библиотекарьша на полставки (программы финансирования культуры и муниципалитетов постоянно сокращаются), зимой бесцельно кружит, чтобы не возвращаться в свою холодную квартиру – счета за отопление ей не по карману. Постепенно она начинает чувствовать, что автобус № 11 и есть пространство, которому она принадлежит, что он определяет ее место в мире.

Из отсека 11 хранилища ненужных вещей обрушивается тяжелый хлам и погребает под собой персонажа, искавшего в отсеке утраченный кинофильм. В одиннадцатом месяце, ноябре, происходит вручение ежегодной премии Уиншоу, и во время банкета за столиком № 11 происходит покушение на убийство. 11 – это количество подземных этажей лондонского особняка, которые к



ужасу подрядчиков заказывает леди Ганн, бывшая модель из Казахстана. Каждый из этих эпизодов является автономным, однако ни по отдельности, ни в совокупности, они не приводят читателя к разрешению интерпретативной загадки – число 11 в романе остается числом ускользающим, одновременно всем и ничем.

Смысл заглавия помогает раскрыть обращение к нумерологии. Число 11 символизирует чрезмерность, это знак высшей степени просветления или безумия, одновременно микрокосм и хаос в его самом крайнем выражении. Число 11 состоит из двух единиц, одной внешней и другой внутренней, символизирующих две энергии (инь и янь), две жизни (внешнюю и внутреннюю), два начала, единство и борьбу противоположностей, сосуществующих, взаимодействующих и конкурирующих в человеке. Это число выбора, который предстоит сделать человеку или человечеству, находясь на определенном этапе своего развития. К безумию прямо отсылает подзаголовок романа «Безумие, заметки наблюдателя» («Tales that Witness Madness»), но рассказ о безумии изнутри безумия был бы ущербным нарративом, недоступным для нормального читателя. Для того чтобы поведать о безумии хоть сколько-то объективно, необходима какая-то степень просветления, взгляд на безумие со стороны – именно это и предлагает роман.

Причудливая игра значений заглавия является показательной для текста всего романа. В нем «языковая игра», по определению Т. А. Гридиной, «никак не вписывается в рамки расхожего определения “игра слов”»<sup>3</sup>, но предстает как уникальный феномен общекультурного масштаба, как элемент постмодернистского дискурса. В этом случае анализу подлежат не только отдельные языковые единицы, но и все, что составляет саму «матрицу» постмодернистской эстетики и может быть воспринято как знак в системе ценностей современной культуры. Это может быть слово, текст, его отрывок или цитата, художественный фильм, произведение изобразительного искусства, музыкальная композиция, правило, шаблон, моральная или идеологическая установка, а также любой предмет, несущий коммуникативную информацию в рамках дискурсивного поля. А поскольку постмодернистский метатекст<sup>4</sup> представляет собой систему знаков и сам является элементом знаковой системы культуры, то четкое разграничение функционирующих элементов, равно как и установление всех существующих связей между ними, включая допустимые варианты интерпретации, представляется невозможным.

Тем не менее, анализ текста как целого позволяет определить основную функцию большинства задействованных в нем игровых практик, а именно – разрушение сложившихся стереотипов восприятия и изучение двойственной природы всех вещей и явлений в соответствии с противоречиями, представленными в заглавии. Сама же игра

ведется как на уровне синхронии, взаимодействуя с уже устоявшимися шаблонами и нормами, так и на уровне диахронии, когда ситуации, имевшие место в прошлом, сами начинают выступать в роли шаблонов, с фотографической точностью отражаясь в настоящем (феномен *déjà vu*). «Номер 11» отразил переживания и сомнения Коу по ключевым вопросам внутренней политики, проводимой в Англии начала XXI в. «Языковые игры» в нем (в самой широкой постмодернистской интерпретации) призваны разрушить устоявшиеся стереотипы и шаблоны, чтобы «разбудить» читателя, заставить его мыслить самостоятельно. Высвободившуюся в результате обманутого ожидания энергию, таким образом, Коу стремится направить в нужное русло – не на пассивное созерцание окружающей действительности, а на анализ реальной ситуации и поиск выхода из нее.

Интересно, что завоевавший признание, прежде всего как сатирик, Коу в недавних интервью высказывает разочарование в современной политической сатире, которая, по его мнению, «трансформировала оппозиционные настроения общества в безвредный смех»<sup>5</sup>. Представляется, что лабиринт языковых игр в «Номере 11» – авторская попытка вернуть роману действенность, актуализировать сатиру для восприятия читателя, привыкшего к идеологическому релятивизму, полтикорректности постмодернизма. Поэтому Коу столь же определено, как в «Каком надувательстве!», ведет деконструкцию доминирующих в обществе понятий и концепций, исследует такие злободневные для современной Англии проблемы, как отношение к мигрантам, классовое расслоение общества, проблемы образования и здравоохранения, влияние коллективного бессознательного на психологию личности, вопросы гендерной идентичности.

Одним из важнейших вопросов, которым задается Коу, является вопрос о классовом расслоении общества и взаимоотношениях между миром богатых и миром бедных. Как подмечает Рэйчел, «есть два мира, мой и их, и эти миры сосуществуют и находятся очень близко, почти рядом, но перейти из одного в другой нельзя. – Она улыбнулась: – Разве что через волшебную дверь»<sup>6</sup>. Такая дверь существует в художественной реальности романа – это зеркальная дверь, отделяющая хозяйскую часть особняка Ганнов от задних комнат для прислуги, где живет Рэйчел. Подобная планировка дома вызывает у героини воспоминание о фильме Ж. Кокто «Орфей» (1950), где главный герой проходит через большое зеркало из царства живых в царство мертвых. Подобно Орфею, чтобы попасть в комнату к своим подопечным, Рэйчел набрала специальный код «у волшебной двери на лестничной площадке второго этажа и через зеркало вошла в таинственное заколдованное королевство, жилое пространство Ганнов, – пространство, где легко могли бы разместиться человек двадцать, но сейчас оно принадлежало лишь двум брошенным



девятилетним девочкам» (381). Эти две девочки – словно заложницы царства теней, к ним применяются эпитеты, которые подходят к душам в загробном мире: «...чем больше времени проводила Рэйчел с этими странными бесчувственными девочками, тем чаще мысленно сравнивала их с кукушатами Мидвича из книги Джона Уиндема» (382).

Каждый раз, пересекая эту границу между двумя мирами, Рэйчел не устает удивляться, насколько велика разница между ними. В мире богатых властвуют бездушные, циничные и жадные банкиры, боготворящие таких «легендарных личностей», как покойный Томас Уиншоу (персонаж романа «Какое надувательство!»), и стремящиеся жить в соответствии с их принципами. Свое состояние они зарабатывают тем, что прокручивают финансовые махинации, устроявая на биржах так называемые «черные» дни. Однако «черные» они не для всех: «Этот день назвали “черной средой”, потому что для очень многих это был плохой день и даже страшный. Но не для Гилберта. Господи, как мы праздновали в тот вечер! Наверное, только на шампанское истратили тридцать кусков. Мы пили за Томаса, которого больше не было с нами» (335). Показательная смерть Томаса Уиншоу в романе «Какое надувательство!» ничуть их не взбесила, скорее наоборот, «его смерть сделала нас еще более рьяными, более целенаправленными» (335). Единственное, что их удручает, так это то, что «когда приносишь домой десять миллионов каждый год, то налоговикам выписываешь чек на четыре миллиона фунтов. И неважно, насколько ты богат. Четыре миллиона в любом случае большие деньги. Обидно, знаете ли» (336). В ответ на такие откровения Рейчел остается только иронизировать: «Мне жаль его до слез» (336), – промолвила она.

Баснословные богатства банкиров и их стремление платить меньше налогов позволяют безбедно существовать таким специалистам, как Фредди. Фредди специализируется в сфере, которую сам он предпочитает называть «оптимизация налогов», хотя на языке Рейчел и большинства людей это означает «уклонение от налогов». Фредди уверен, что это очень перспективная сфера. Он как первопроходец проложил туда дорогу тем, что сначала устроился в налоговую инспекцию – это «был лучший способ изучить все тонкости системы» (337). Наглый, нахрапистый Фредди не понимает, что в мире могут быть люди с другой системой ценностей, в которой не все меряется деньгами, и, соблазняя Рэйчел легкостью доступа к роскоши, замечает во время их поездки на «мерседесе»: «Всем следует хотя бы раз прокатиться в машине такого класса. И тогда у них появится цель в жизни» (334).

Коу констатирует, что «у беднейшей половины мира столько же денег, сколько у *восьмидесяти пяти* самых богатых людей» (370), и доводит до гротеска идею материального богатства как цели

жизни в истории особняка Ганнов. Мадияна, жена банкира, «элегантная блондинка, лет на двадцать его моложе» (297), давно твердила ему, что в их лондонском жилье мало места, а «нормативы по планировке жилья запрещали как повышать этажность, так и расширять дом за счет сада. Иными словами, оставалось лишь одно – рыть землю» (314). Мадияна предпринимает грандиозное расширение, заказывая одиннадцать подземных этажей. На первом этаже предполагается разместить гараж, на втором – детскую игровую комнату с полноценным боулингом, под ней – кинотеатр, еще ниже – спортзал, а потом бассейн с пальмами, который должен был занять три этажа, чтобы была возможность прыгать в воду с трамплина. На восьмом этаже должен быть винный погреб, на девятом – хранилище ценностей, на десятый этаж под землю предлагается переселить всю прислугу, а вот этаж номер 11 пока пустует, поскольку на нем у Мадияны закончились идеи. «Тогда зачем его выкапывать?» (351), – удивляется Рэйчел. «Хочет, – ответил строитель-подрядчик, – потому что его можно вырыть. ... Эти люди, они больные на всю голову. – Он еще раз поглядел на чертеж и показал на уровень номер 11 подрагивающим пальцем: – Вот оно, прямое тому доказательство» (351–352).

Социальное расслоение в Англии XXI в. выражается в том, что богатые стали еще богаче и больше не стесняются афишировать свое богатство. Уиншоу в романе «Какое надувательство!» все-таки стеснялись обнажать свои грязные делишки и носили маску демократических граждан; в «Номере 11» образ жизни Ганнов – сафари в Африке, выходные в Швейцарии, благотворительный бал в Нью-Йорке – подразумевает, что они считают себя принадлежащими к какому-то иному миру для избранных.

Богатые научились в прямом смысле исчезать из виду. В элитном квартале Лондона, где работает Рэйчел, ее поражает тишина и отсутствие жителей, словно «страшная чума обрушилась на Лондон и людям пришлось покинуть город» (289). Большинство домов в этом квартале были приобретены лишь в качестве инвестиций и не являлись домами в традиционном смысле слова. Обсуждая со своим другом его диссертацию по роману Г. Уэллса «Человек-невидимка», Рейчел подметила: «Нельзя писать только о бедных, – сказала она. – Богатые тоже умеют превращаться в невидимок» (359). По ее мнению, богатые становятся невидимыми, «когда система теряет их из виду» (337), при этом состояние невидимости трактуется как метафора, применимая двояко: как к классу богатых, так и к классу бедных.

«Больному на всю голову» миру элиты в романе противостоит мир нормальных людей, и этих невидимок автор делает самыми привлекательными из персонажей. Это мир, где врачи не могут выписать пациенту спасительное лекарство из-за недофинансирования национальной систе-



мы здравоохранения; где не только безработные, но работающие вынуждены прибегать к услугам «продовольственных банков» – благотворительных организаций, раз в неделю раздающих нуждающимся пакеты с едой; где автобус с обогревом становится более комфортным домом, чем выставшая квартира. Для большинства простых людей наступила новая эпоха «бережливости», «an age of “austerity”»<sup>7</sup> (в англ. фонетически сходно со словом «severity» «суровость»). Объяснение, почему используется именно это слово, дается в романе. «Новое ключевое слово, “бережливость”, вошло в обиход всего лишь годом ранее. И что оно означает? В 2008-м случился глобальный финансовый кризис, и некоторые из крупнейших международных банков оказались на грани краха. Из беды их выручили сбережениями простых вкладчиков, за что последние теперь и расплачиваются: социальные услуги минимизировали, пособия урезали. Но оно того стоило, потому что прежде мы жили не по средствам, и вообще “мы все в одной лодке”» (116). Выражение «Мы все в одной лодке» – цитата из обращения Джорджа Осборна, канцлера казначейства, к собранию Консервативной партии 6 октября 2009 г. – будет встречаться в тексте еще не раз: фигурировать в качестве эпиграфа к одной из глав, неоднократно повторяться разными персонажами в разговоре. Осборн призвал граждан к жесткой экономии и говорил о том, что для общего блага пожертвовать должен каждый, однако на деле выходило, что жертвы требовались не от всех, были и исключения. Цитата из Осборна стала крылатой и широко обсуждалась общественностью и СМИ.

Контраст между возможностями богатых и бедных интересно обыгрывается на примере классического для англичан выражения «doing fine» («все в порядке», «дела идут прекрасно», в русском переводе текста романа звучит как «вся в делах, замотана», 354). Благодаря сходному звучанию слов «fine» и «time», выражение приобретает вид «doing time» («проводит время», в русском переводе «мотает срок», 354). Речь идет о подруге Рэйчел Элисон, которая попала в тюрьму из-за того, что она – живое воплощение всего, что ненавидят консерваторы. Элисон – дитя смешанного брака, ее мать белая, отец – негр; в детстве она повредила ногу и пользуется протезом; она живет с подругой; картины Элисон плохо продаются, поэтому она получает социальное пособие. «Черная? Да. Лесбиянка? Да. Инвалид? Да. На пособиях? Да» (378). Дочь Хилари Уиншоу из романа «Какое надувательство!», такая же реакционная журналистка, до встречи с Элисон полагала, что это набор качеств выдуманного пугала консерваторов. С тем большей радостью она пишет очерк об Элисон, которая и попадает в тюрьму за не совсем законное получение пособия. В результате у Элисон «дела не идут хорошо» и она «мотает срок», в то время как злобная журналистка получила продвижение по службе

и все у нее идет прекрасно, вплоть до самого ее исчезновения.

Самым «невидимым» классом в романе, стоящем на низшей ступени британской общественной иерархии, являются иммигранты, нелегальные (китаец Лю) и легальные (Фаустина и Жюль, кухарка и садовник Ганнов, семейная пара с Маршалловых островов). С точки зрения консерваторов, все мигранты – «нежелательные лица», undesirables, они не готовы признать, насколько сами они зависят от услуг тех, кого честные англичане называют «новыми рабами».

Ключевым образом в романе является образ иммигрантки Ливии. Она предстает перед читателем «улыбчивой и немногословной румынкой, выгуливающей собак» (316), каждый день приходит из Южного Лондона в Челси, где живут ее клиенты, в том числе Ганны. Кажется, она, по образованию музыкант, любит свою работу, и ее ценят за «здравомыслие, ее добрый нрав, ощущение покоя, неизменно исходящее от нее, ненавязчивую участливость и ее мелодичный, похожий на звучание виолончели, голос» (384). В портрете Ливии присутствует одна любопытная деталь: «глаза у нее были необычного янтарного цвета» (385). Поработав в домах богачей, Ливия признается, что испытывает «уважение, хотя и невольное, к людям, которые много лучше меня понимают, как приобрести и приумножить свое состояние. Но чаще мне вспоминается один знаменитый румын, что высасывал кровь из своих жертв, и мне кажется, что деньги исподтишка высасывают жизнь из этого великого города» (290). Двойственность природы Ливии практически не прослеживается вплоть до конца романа, лишь единственный раз, при встрече с ней, Рэйчел «почудилось нечто иное, нечто двусмысленное, непонятное и настораживающее» (386). Только на последних страницах романа открывается, что все исчезнувшие высокопоставленные негодяи – всех в последний раз видели в Челси, в тех кварталах, где жили работодатели Ливии – стали жертвами ее мести, но не Ливии-человека, а Ливии – монстра-паука, «мстительного чудовища с янтарными глазами» (428), которое появляется по ночам из котлована на участке Ганнов, где паук обитает на 11-м этаже подземелья. Подобно своему далекому предку Дракуле, Ливия способна перевоплощаться и мстить. Вот что она пишет в финале романа: «Моя месть принимает различные формы. Мое тело принимает различные формы. В моей стране, хочу добавить, бытует поговорка: *Dură faptă și răsplătită*. Что означает «Мера за меру, зуб за зуб». Если вам понятна поговорка, вы поймете и мою натуру. Я не милосердна. Я не справедлива. Меня нельзя укротить. Я нападаю на кого хочу и на что хочу. Я не гневаюсь. Я и есть гнев. Возможно, вы испытываете жалость к моим жертвам. Это ваш выбор. Вам решать, кому сопереживать – им или мне. В конце концов, убеждена я, мы все свободны в своем выборе» (429).



Единственный возможный выход из описываемых в романе противоречий и проблем автор находит в фантастическом образе монстра, который всегда есть нарушение законов природы и потому вселяет своей инаковостью ужас. Монстр – живое противоречие, это визуальное воплощение абсурда, который неизменно существует в массовом сознании и на уровне подсознательного. Чудовищный образ монстра-паука исподволь готовится с самого начала романа: монстром предстает перед маленькой Рэйчел Фиби Бартон, с которой позже они станут друзьями; Коу называет в тексте как значимые для героини английский художественный фильм «What a whopper!» («Какая подстава!», 1961), поэму Эдвина Моргана «The Loch Ness Monster's Song» («Песнь Лохнесского чудовища», 1973), работы испанского художника направления «арт-брют» Жозепа Баке (1895–1967) – во всех них фигурируют монстры.

С одной стороны, алчная семейка Уиншоу со всеми их современными последователями названа в романе «когтистым монстром». С другой стороны, тот же образ используют сами правые, называющие правящий леволиберальный истеблишмент «аморфным злокозненным чудовищем... со скользкими, верткими щупальцами» (239). Сюда относятся, с их точки зрения, «сомнительные организации, вскормленные молоком грантов; всякие движения за права человека; службы юридической помощи; различные НКО; некоторые ответвления англиканской церкви и судебной власти, а также парящая над всем этим, самая мускулистая, вероломная и пагубная институция королевства – Британская телерадиовещательная корпорация (в просторечии Би-би-си), чья миссия заключается в том, чтобы скормить гражданам по ложке в день токсичную леволиберальную пропаганду за счет честных налогоплательщиков» (239–240). Коу практически полностью приводит здесь политическую повестку правых демагогов, на протяжении всего романа разоблачая ее носителей как людей недалеких, чрезмерно амбициозных, не уверенных в себе и потому мстительных и мелких. И самое печальное, что правящая партия лейбористов впитала в себя наследие Тэтчер – на Даунинг-Стрит, 11, в министерстве финансов, где все сатирически выведенные в романе богачи находят радушный прием. У автора нет иллюзий относительно возможности восстановления общественной справедливости сверху – орудием справедливости в романе становится появляющееся по ночам из недр Лондона монструозное

чудовище. Оно же сеет страх в простых людях, и соприкоснувшись с гигантским пауком Рэйчел попадает в нервное расстройство.

Таким образом, хроники безумия, которые обещает подзаголовок к роману, автор представляет в оболочке постмодернистской игры с внетекстовой реальностью, с метатекстом собственного творчества, как игру с разными точками зрения на важнейшие социальные проблемы современной Британии.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Витгенштейн Л.* Философские работы : в 2 ч. М., 1994. Ч. 1. С. 364.
- <sup>2</sup> Основные работы по рассматриваемой проблематике: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994 ; *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989 ; *Деррида Ж.* О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М., 2000 ; *Делез Ж.* Логика смысла / пер. Я. И. Свирского, науч. ред. А. Б. Толстов. М. ; Екатеринбург, 1998 ; *Бодрийяр Ж.* Симуляция и симулякры // Современная литературная теория. Антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. М., 2004. С. 258–271. Феномен языковой игры исследуется в следующих работах: *Виноградов В.* История слов. М., 1994 ; *Земская Е.* Словообразование как деятельность. М., 1992 ; *Земская Е., Китайгородская М., Розанова Н.* Языковая игра // Русская разговорная речь : Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983. С. 172–214 ; *Гридина Т.* Языковая игра : стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996 ; *Береговская Э.* Очерки по экспрессивному синтаксису. М., 2004 ; *Левин Ю.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998 ; *Норман Б.* Игра на гранях языка. М., 2006 ; *Санников В.* Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999.
- <sup>3</sup> *Гридина Т.* Языковая игра в художественном тексте. Екатеринбург, 2012. С. 4.
- <sup>4</sup> «Метатекст» понимается традиционно как текст, описывающий другой текст или помогающий интерпретировать его.
- <sup>5</sup> *Coe J.* What's so funny about comic novels // *Guardian*. 2013. 7 September. URL: <http://www.theguardian.com/books/2013/sep/07/comic-novels> (дата обращения: 17.05.2016).
- <sup>6</sup> *Коу Дж.* Номер 11. М., 2016. С. 323. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в скобках.
- <sup>7</sup> *Coe J.* Number 11. URL: [https://books.google.ru/books?id=ZQjccQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=ZQjccQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (дата обращения: 17.02.2017).

## Образец для цитирования:

Храмова Ю. А. Роман Джонатана Коу «Номер 11»: принципы постмодернистской языковой игры // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 3. С. 343–348. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-3-343-348.

## Cite this article as:

Khramova Yu. A. Jonathan Coe's Novel *Number 11*: the Principles of Postmodern Language Play. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 3, pp. 343–348 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-3-343-348.