



изведениями И. Ильфа и Е. Петрова, Н. Эрдмана. При этом катаевская позиция, рассчитанная на массового читателя (зрителя), в большей степени отвечает идеологическим требованиям и «социальному заказу».

Примечания

- ¹ *Галанов Б.* Валентин Катаев : Размышления о Мастере и диалоги с ним. М., 1989. С. 33.
- ² *Скорино Л.* Писатель и его время : Жизнь и творчество В. П. Катаева. М., 1965. С. 209.
- ³ *Лурье Я.* В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб., 2005. С. 26.
- ⁴ *Катаев В.* Миллион терзаний // Катаев В. Собр. соч. : в 10 т. М., 1983–1986. Т. 9. С. 196. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ⁵ *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. : в 5 т. Т. 1. М., 1961. С. 337.
- ⁶ *Булгаков М.* Собачье сердце // Булгаков М. Собр. соч. : в 5 т. Т. 2. М., 1992. С. 167.
- ⁷ В рамках данной статьи мы не ставим цель – показать образ дореволюционной интеллигенции в повести «Собачье сердце». Нам важно выявить противоположные взгляды В. Катаева и М. Булгакова на пролетариат, раскрывающиеся при сравнительном анализе. О многостороннем образе профессора Преображенского и других булгаковских интеллигентах см.: *Антипина С.* История становления и развития общественно-политических взглядов М. А. Булгакова : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Воронеж, 2006 ; *Петров В.* Художественная аксиология Михаила Булгакова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003 ; *Урютин И.* Национальные образы-архетипы в творчестве М. А. Булгакова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук.

Елец, 2011 ; *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988 и др.

- ⁸ См.: *Каблуков В.* Драматургия Н. Эрдмана. Проблемы поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1997 ; *Свободин А.* О Николае Робертовиче Эрдмане. Вступительная статья // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 5–18 ; *Лурье Я.* Указ. соч. ; *Щеглов Ю.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб., 2009 и др.
- ⁹ *Лурье Я.* Указ. соч. С. 228.
- ¹⁰ *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. : в 5 т. Т. 2. М., 1961. С. 90.
- ¹¹ Там же. С. 93.
- ¹² Там же. С. 143.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же. С. 141–142.
- ¹⁶ Там же. С. 141.
- ¹⁷ Там же. С. 144.
- ¹⁸ *Эрдман Н.* Мандат // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. С. 24.
- ¹⁹ Там же. С. 59.
- ²⁰ Там же. С. 53.
- ²¹ *Свободин А.* Указ. соч. С. 17.
- ²² *Эрдман Н.* Самоубийца // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. С. 108.
- ²³ Там же. С. 130.
- ²⁴ *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. С. 155.
- ²⁵ *Лурье Я.* Указ. соч. С. 85.
- ²⁶ Там же. С. 43.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Свободин А.* Указ. соч. С. 16.

УДК 821.11.09-31+929[Макинтайр+Макьюэн]

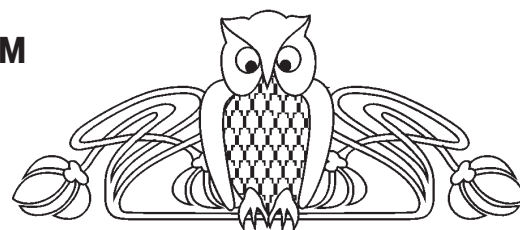
ПЛАНЕТАРНЫЕ РИСКИ В «КЛИМАТИЧЕСКОМ РОМАНЕ» («Солнечная» И. Макьюэна, «Вихрь» М. Макинтайра)

И. В. Кабанова

Саратовский государственный университет
E-mail: ivk77@hotmail.com

Два современных британских комических романа рассматриваются с точки зрения изображения в них климатических изменений и «зеленой» проблематики. Показано, что авторы воспроизводят широкий спектр существующих сегодня мнений по этим вопросам. Особое внимание уделено тому, как в романную ткань повествования вводятся научные данные.

Ключевые слова: Иэн Макьюэн, Магнус Макинтайр, климатический роман, жанр.



Planetary Risks in Cli-fi (Ian McEwan's «Solar», Magnus Macintyre's «Whirligig»)

I. V. Kabanova

Two recent British comic novels are analyzed in the aspect of the authors' treatment of the topic of climate change. Their representation of ecological and climate issues is shown to cover a wide range of existing attitudes. Special attention is given to how scientific matters are incorporated in the comic novel.

Key words: Ian McEwan, Magnus Macintyre, cli-fi novel, genre.



В 2013 г. в англоязычной критике появился неологизм «cli-fi», аббревиатура от «climate fiction», то есть «художественная проза на тему климатических изменений»¹. Предлагаемый термин призван фиксировать возникновение новой жанровой разновидности романа, отличного от научной фантастики (sci-fi, science fiction).

В жанре научной фантастики сценарии конца современной цивилизации в результате антропогенных изменений климата регулярно проигрывались начиная с 1960-х гг. Возникновение понятия «cli-fi» отражает проникновение в серьезную литературу дискуссии о глобальном потеплении, которая до 1990-х гг. велась в докладах правительственных комиссий, на научных конференциях и на страницах прессы, а в первое десятилетие XXI в. стала частой темой в реалистическом романе на современном материале. В доказательство мысли о возникновении новой жанровой разновидности романа и ее возрастающей важности критики составляют списки произведений из американской, английской, канадской и австралийской литератур, где эта тематика является определяющей². При всей неблагодарности прогнозов относительно литературного развития высказывается мысль о том, что на исходе XXI в. ретроспективный взгляд покажет, что именно эта тема была важнейшей в литературе³. Отдельные авторы могут верить или не верить в возможность самоуничтожения человечества, отравившего собственную среду обитания: так, противником алармистских настроений выступил Майкл Крайтон, разоблачающий «зеленых» как подтасовщиков фактов, манипуляторов общественным мнением⁴; большинство же пишет о климатических эксцессах как о начале конца, как о свидетельстве необратимости разрушительных процессов в планетарной экосистеме. Два текста представляются характерными для этой литературы – «Солнечная» («Solar», 2010) Иэна Макьюэна и «Вихрь» («Whirligig», 2013) Магнуса Макинтайра. Основанием для их сопоставления может служить то, что оба автора строят сюжет вокруг внедрения «чистой» энергетики в качестве альтернативы нефти и углю: у Макьюэна речь идет о фотосинтезе, энергии солнца, а у Макинтайра – об энергии ветра. Поставим применительно к этим произведениям вопросы об авторском отношении к комплексу экологических проблем, затрагиваемых в романах, и о путях инкорпорирования этой проблематики в повествование, а затем оценим правомерность разговоров о появлении новой жанровой разновидности романа.

Иэн Макьюэн (р. 1948), Букеровский лауреат 1998 г., на протяжении первого десятилетия XXI в. обогнал своих ровесников Мартина Эмиса и Джулиана Барнса по тиражам, по количеству экранизаций своих романов и стал единственным из этой тройки ведущих британских писателей, чьи романы регулярно становятся бестселлерами. «Солнечная» – одиннадцатый роман Макьюэна и первый, который критики, ранее приученные

писателем к серьезности, мрачности, насилию, определяют как комический или фарсовый⁵. Рецензии на «Солнечную» обнаружили широкий диапазон мнений: одни увидели в романе высшее достижение писателя, текст структурно безупречный, с полным арсеналом характерных макьюэновских приемов⁶; другие (в особенности критики США) – «дряблость», «прохладу», эксплуатацию модной темы⁷.

Согласно распространенному мнению, складу таланта Макьюэна больше соответствует жанр новеллы, рассказа. В каждом его романе выделяются две-три самодостаточных сцены, уровнем письма, пластичностью и тонкостью возвышающиеся над остальным повествованием. В «Солнечной» это эпизоды, основанные на автобиографическом опыте поездки автора с группой «зеленых» деятелей искусства на Шпицберген, где они должны были наблюдать процесс таяния арктических льдов и размышлять над тем, как их искусство поможет человечеству осознать угрозу климатических изменений. Макьюэну бросилось в глаза противоречие между высокой миссией группы и неорганизованностью ее участников. Из гардеробной, где писатели, художники и музыканты должны одеваться перед выходом на лед, постепенно исчезали шлемы, очки, перчатки, ботинки: «И я подумал: вот! Вот мой путь к теме. Есть что-то комичное в контрасте между идеализмом, нашей способностью к рациональному мышлению, сбору информации – и этими червячками эгоизма, лени, внутреннего хаоса»⁸. Эпизоды на Шпицбергене воспроизводят эту ситуацию через восприятие героя, точнее, антигероя романа, в котором эгоизм, лень, внутренний хаос разрослись до криминальных размеров.

Этот герой – стареющий Нобелевский лауреат, физик Майкл Бизрд, маленький, толстый неряха, бабник и обжора, который со времен своего юношеского открытия превратился в бюрократа от науки. Первая часть романа разворачивается в 2000 г., когда Бизрд болезненно переживает развод с пятой женой Патрицией. Читатель склонен сочувствовать его страсти к жене до тех пор, пока не выясняется, что Патриция завела роман со строителем Тарпином от отчаяния, в ответ на одиннадцать измен мужа за пять лет брака. Бизрд номинально возглавляет британский Центр фундаментальных исследований, к которому относится как к очередной синекуре, он давно отстал от передовой науки: «В закрытом, специализированном мире он благодаря Стокгольму был знаменитостью и катился по инерции из года в год, слегка уставший от себя, лишенный инициатив»⁹; «У него не было воли, не было материала, искры не было. У него не было новых идей» (25). Разговоры о глобальном потеплении Бизрд воспринимает как современное проявление извечных апокалипсических настроений – «потребность верить, что ты живешь в конце времен, что твоя личная гибель связана с гибелью мира и потому в



ней больше смысла или уместности» (26). После возвращения из Арктики Биэрд застаёт в своем доме, в своем халате молодого физика из Центра, Тома Олдоса, который в ходе их разговора умирает от случайной травмы. Биэрд хладнокровно «подставляет» на место убийцы прежнего любовника жены, которого и сажают в тюрьму. Сам же Биэрд получает оставшуюся после Олдоса папку с набросками оригинальных идей по использованию солнечной энергии и выдает его идею искусственного фотосинтеза за собственную.

Во второй части романа, в 2005 г., Биэрд выступает пламенным «зеленым», произносит речь о преимуществах неисчерпаемой энергии Солнца – перед корпоративными инвесторами и венчурными капиталистами, чтобы убедить их вложиться в созданную им компанию по внедрению запатентованных Биэрдом открытий Олдоса. Биэрд взывает не к добродетели слушателей, в добродетель он не верит: «Человечество в массе своей демонстрирует торжество алчности над добродетелью. Поэтому, принимая решения, давайте учитывать обычные движущие мотивы эгоизма и давайте воздадим должное всему новому, изобретательскому зуду, ... удовлетворению от полученных доходов. <...> Солнце зарядит планету, а с вашей помощью – притом, что все обогатятся, и вы, и ваши клиенты – это произойдет куда быстрее» (205–206, 213). В Биэрде нарастают аппетит, вес, жадность, жалость к себе, раздражительность к окружающим. И продолжают его приапические похождения – он все так же хронически неверен своей нынешней любовнице Мелиссе, которую упрекает в том, что она забеременела от него обманом.

Судьба квивается с малосимпатичным толстяком в третьей части романа. Читатель переносится в 2009 г., на полигон компании Биэрда в штате Нью-Мексико, в канун торжественного дня запуска первых солнечных панелей, которые обеспечат электричеством близлежащий городок. Здесь его одновременно настигают: вышедший из тюрьмы Тарпин, вдребезги разносящий солнечные панели; адвокат Центра, уличающий его в воровстве идей Олдоса; и Мелисса с дочкой, прилетевшие из Лондона предъявить свои права на Биэрда его американской любовнице. На протяжении всей этой части автор расставляет маленькие сигналы, упоминания о состоянии здоровья героя, незаметно готовящие развязку, которая, тем не менее, поражает неожиданностью. Опорожнив фляжку джина, сидя над тарелкой с горой мяса в семейном ресторане, Биэрд прикидывает возможность бегства в Бразилию, страну, у которой нет с Англией договора о выдаче разыскиваемых преступников. И тут в ресторане появляются все его разгневанные женщины, он встает навстречу дочери, «чувствуя, как в сердце поднимается незнакомая теплая волна, но, раскрывая дочери объятия, он сомневался, что эта демонстрация любви способна хоть кого-то ввести в заблуждение» (390).

Вместо некролога автор помещает речь члена Нобелевского комитета, произнесенную при вручении премии молодому Биэрду, и этот избилующий физическими и математическими терминами, но поэтический гимн «сопряжению Биэрда-Эйнштейна», его вымышленному вкладу в науку, заставляет читателя отчасти пересмотреть сложившееся отношение к герою.

Герой первого романа Магнуса Макинтайра (р.1971) «Вихрь» Гордон С. Клейпол выглядит как младший брат Биэрда – такой же комичный внешне, рыжий, маленький, толстый от нездоровой пищи, выпивающий по бутылке виски в день. Клейпол тоже запутался в жизни. Он выдает себя за богатого предпринимателя, тогда как на самом деле разорен. Он вынужден согласиться на предложение старого шотландского аристократа Перегринна Макгилла публично представлять создаваемую им ветряную электростанцию. Клейпол с его нездоровым образом жизни бесконечно далек от «зеленых», ничего не понимает в ветряных турбинах, изъясняется преимущественно междометиями, но Перегрин не может найти никого другого, кто согласился бы взять на себя безнадежное дело преодолеть сопротивление местных жителей. Кроме того, Клейпол готов на все ради той, которая первой среди всех женщин отнеслась к нему без насмешки – ради племянницы Макгилла Коки. Комические приключения Клейпола на фоне прекрасного шотландского пейзажа и составляют сюжет романа, который по мере развертывания повествования становится все более пасторальным. Установив человеческие контакты с противниками ветряных турбин, герой способствует пересмотру их взглядов, подписанию соглашения о начале строительства, которое обогатит и компанию Макгилла, и местную общину. Сам Клейпол, пройдя через процедуру банкротства, начинает жизнь заново вместе с Коки в поместье, которое досталось ей после смерти дяди.

В отличие от Биэрда, чьей единственной спасительной чертой является его юношеская научная гениальность, герой Макинтайра, нелепый, неуклюжий, вызывает в читателе сочувствие. Макинтайр намного подробнее описывает детство и юность Клейпола, чем Макьюэн обстоятельства в родительской семье Биэрда, что всегда важно для внушения читателю симпатии к герою. Клейпол представляется всем только по фамилии, потому что его первое имя, Гордон, напоминает ему о том, что он наполовину шотландец, а свою шотландскую идентичность он старается похоронить под маской сухого английского бизнесмена. За загадочным инициалом С. его второго имени скрывается источник мальчишеских страданий Клейпола – родители в порыве фантазии дали ему красивое древнегреческое имя «Сизиф», за что в школе его дразнили «sissy» – «девчонкой». Неинтеллектуальный, непрактичный неудачник, сам себя загнавший в угол – вот кем предстает



Клейпол в начале романа, но он персонаж скорее безобидно-комический, чем сатирический. Сама идея Макинтайра о том, что бегство из перегретого мегаполиса Лондона в живописную деревеньку в шотландском Высокогорье помогает человеку избавиться от всего наносного, способствует проявлению заложенного в нем альтруизма, доброты и любви, ставит роман в традицию пасторальной литературы. Разрешение проблем технологического прогресса в романе зависит от раскрытия семейных тайн, выяснения давних обид, от складывающихся между персонажами любовных отношений.

Таким образом, мы имеем дело с двумя комическими романами, где центральные персонажи раскрываются, как и положено в романе, преимущественно в частной сфере. Герой Макьюэна более неординарный, человечески и художественно более противоречивый, экстремальный, чем намного более заурядный герой Макинтайра, и эта разница в типе героя, который оказывается вовлечен в новейшие технологические преобразования, сказывается на постановке авторами экологической проблематики, которая служит в обоих романах фоном для обычного романного изображения частной жизни персонажей. Понятие риска плохо связывается с комическим персонажем, поскольку в качестве объекта насмешки он заведомо лишен возвышенного благородства, необходимого для рискованных поступков, он слишком конформист; как правило, он пребывает в настолько безнадежной ситуации, что выход из нее возможен только благодаря счастливому, сказочному случаю. В сложно оркестрованном финале «Солнечной» для Биэрда выходом становится смерть; счастливый для Клейпола финал «Вихря» иллюстрирует старую мысль о вознагражденной добродетели. Романистов интересуют в первую очередь человеческие характеры, ими и сильны рассматриваемые романы, а включая в текст специальный, научно-технический материал, разрушающий романский дискурс, романист идет на риск нарушения ткани романного повествования. Изложение естественнонаучных теорий, инженерных решений, технических подробностей может быть включено в текст романа только очень дозированно, органично, сюжетно оправданно.

В рассматриваемых романах центральные герои, будучи объектом комического и сатирического изображения, уже поэтому не могут являть образцы «зеленого» сознания. Биэрд делается его активным сторонником тогда, когда это становится ему выгодно, после создания своей фирмы по производству солнечных панелей. В начале же романа автор описывает его позицию иначе: «Биэрд не вполне скептически относился к глобальному потеплению. Это была одна из постоянного перечня проблем или надвигающихся горестей, составлявших фон новостных сообщений. Он читал об этом со смутным осуждением и полагал, что правительства должны объединиться и предпри-

нять какие-то действия. Он знал, разумеется, что молекула двуокиси углерода поглощает энергию в инфракрасном диапазоне и что человечество выпускает эти молекулы в атмосферу в нарастающих количествах. Но ему и без того было над чем подумать. Его мало трогали панические пророчества, что Земля “в опасности”, что человечество катится к катастрофе...» (25–26). Здесь Макьюэн воспроизводит уровень климатического сознания просвещенного обывателя, не принимающего всерьез происходящего; решение климатических проблем герой видит на уровне правительств, которые должны «что-то» совместно предпринять; пока его лично здесь ничто не касается. При первом знакомстве Биэрд испытывает антипатию к Тому Олдосу из-за его внешности неформала, норфолкского акцента и не в последнюю очередь из-за его уровня знаний по физике, за которым Биэрд не поспевает. Когда он слышит о том, что Олдос избрал работу в Центре потому, что надеется заняться здесь наносольярным подходом, который спасет планету, Биэрд совсем не впечатлен: «– Солнечной энергией? – вежливо повторил Биэрд. Он прекрасно знал, о чем идет речь. Но само словосочетание было окружено сомнительным ореолом, и на ум приходили друиды нового извода, пляшущие в балахонах вокруг Стоунхенджа в сумерках Иванова дня. Кроме того, он не доверял людям, ритуально употреблявшим слово “планета” в доказательство того, что мыслят масштабно» (39–40). Только понемногу автор вводит читателя в суть революционных предложений Олдоса; их научно-техническая сторона раскрывается в отдельных фразах, абзацах, разбросанных по ходу изложения частной истории Биэрда. Масштаб открытий Олдоса читатель понимает так же постепенно, как и Биэрд, который только несколько месяцев спустя после смерти Тома начинает знакомиться с оставленной Олдосом папкой, осознает потенциал его набросков и задним числом фабрикует подложные собственные заметки с целью обосновать свой приоритет. Он крадет идеи Олдоса почти бессознательно, не задумываясь ни на миг, как позже крадет сами его слова. В одном из разговоров с профессором в первой части романа Олдос дает метафору солнечного света как животворного дождя: «Он [свет] омывает нашу планету, рождает ее климат и жизнь на ней. Чистый дождь фотонов, и нам надо только подставить чашки!» (42). А во второй части Биэрд со всей страстью неопита произносит перед инвесторами речь, которая представляет собой вариации монологов Олдоса пятилетней давности. Биэрд повторяет не просто все аргументы Олдоса в пользу новой промышленной революции, необходимости солнечной энергетики, он заимствует у Олдоса его примеры и метафоры: «Этот дождь – солнечный свет. Мощная энергия заливают нашу планету, влияя на климат и саму жизнь. Она обрушивается на нас сплошным потоком, благодатный фотоновый дождь. Фотон, столкнувшись с полу-



проводником, высвобождает электрон, и вот вам электричество, так просто, из солнечного луча. Фотоэлектрическая энергетика» (211–212).

Может ли автор поддерживать своего антигероя хотя бы в этой новообретенной убежденности в необратимости климатических изменений, в том, что он занят самым важным на сегодняшний день правым делом, или полная беспринципность Биэрда ставит под вопрос реальность самих этих изменений? Роман не дает возможности однозначного суждения. В третьей части читатель уже достаточно знаком с жуликоватой натурой Нобелевского лауреата, чтобы не принимать на веру произносимых им слов. Когда компания Биэрда сталкивается с трудностями, его американский партнер впервые задает ему принципиальный вопрос о научных данных, которые положены в основу их предприятия. Ведь теория глобального потепления, на которой построено так много научных карьер, под которую использованы огромные фонды, сменяется теорией глобального похолодания: «Если глобальное потепление – миф, то мы в заднице» (301). В ответ Биэрд, которому важно остаться на плаву, раздражается перечнем новейших данных: «По оценкам ООН, каждый год на земном шаре от климатических изменений умирает триста тысяч человек. Бангладеш уходит под воду, потому что в океане из-за потепления поднимается уровень воды. В тропические леса Амазонки приходит засуха. Из сибирской вечной мерзлоты выделяется метан. Ледниковый щит Гренландии подтаивает, о чем стараются не говорить. Яхтсмены-любители проплыли северо-западным маршрутом из Атлантики в Тихий океан. Два года назад мы потеряли сорок процентов арктических льдов, наблюдаемых в летний период. Теперь тает восточная Антарктика. Будущее, Тоби, уже наступило» (301). Но американец не верит, что все это настолько близко касается среднего западного потребителя, что он бросится покупать их продукцию, и тогда Биэрд гипотетически допускает ошибочность теории глобального потепления, но настаивает на непогрешимости основной идеи проекта по получению чистой солнечной энергии: «Вот тебе наихудший сценарий. Предположим невероятное – один прав, а девятьсот девяносто девять не правы, все данные сфабрикованы, потепления нет. Среди ученых существует массовое заблуждение или заговор. Все равно остаются старые испытанные доводы: энергетическая опасность, загрязнение окружающей среды, истощенность нефтяных запасов... Мы имеем дело с настоящей катастрофой. Расслабься!» (301–302). Таким образом, уже не противоречивые данные климатологии, а стандартные доводы политиков и экологов оказываются решающими аргументами в деле «спасения планеты».

Пресловутое «спасение планеты» – понятие не из лексикона Говарда Клейпола. Как Биэрд от Олдоса, герой Макинтайра получает свои идеи относительно климатической и экологической

ситуации от персонажа, являющегося в романе образцовым носителем экологического сознания. До встречи с Коки «он сортировал мусор по контейнерам для переработки, покупал органические продукты, когда видел их в продаже, и не ставил чайник ради одной чашки чая, но к грядущей перемене климата он готовился точно так же, как большинство, а именно: продолжал жить, как ни в чем не бывало»¹⁰. Напротив, озабоченность Коки по поводу экологии граничит с патологией, как следует из ее слов: «Ну, это не синдром Турретто¹¹ и не прогрессирующая мышечная атрофия, но это сильно осложняет жизнь» (46). И Коки объясняет, что «не может сесть в автобус, посмотреть кругом, взять кусок в рот без того, чтобы не подумать о круговороте углерода и загрязнении окружающей среды. Она сказала, что пыталась с этим бороться, но ее преследуют голоса, требующие взвешивать каждое действие с точки зрения ущерба для природы. Она объяснила, что она вовсе не эко-воительница, и уж точно не всегда совершает правильный выбор, но голоса от этого становятся только громче. Она дала понять, что это проклятье, сродни проклятью Мидаса» (46). На протяжении всего романа автор показывает попытки Коки усмирить внутренние голоса: она ездит на электромобиле, ремонтирует дом, используя только местные материалы, но все ее усилия перечеркиваются одной сценой охоты на куропатов, – Коки каждый сезон становится лучшим стрелком из охотников.

Если смешной и нелепо гибнущий энтузиаст Том Олдос у Макьюэна был гением в физике, у Макинтайра масштаб героев скромнее: Коки называет себя «эко-бухгалтером», ее вовлеченность в строительство ветряной фермы выражается без грандиозных метафор, подчеркнута разговорным языком: «Ну, это такая чистая, возобновляемая энергия. И ветер дует бесплатно, разве не отлично? Некоторым даже нравится, как выглядят ветряки... И вообще, разве у нас есть выбор, если мы хотим сократить выброс углерода?» (48). Практическая победа экосознания у Макинтайра – подписание согласия деревенской общины на строительство ветряной фермы – достигается не благодаря вдруг наступившему прозрению жителей деревни, а благодаря самым практическим аргументам, напоминающим доводы Биэрда из речи перед инвесторами, которые приводит Клейпол: «Ветряное электричество – это бизнес, там крутятся миллиарды. Им управляют люди со степенями по менеджменту и физике, туда очень редко попадают любители вроде “Ветряной компании Лох-Гарваха” [компания Макгилпа]. Попадают тогда, когда предлагают особые условия местной общине. Поэтому... если вы согласитесь на ветряную электростанцию, ради бога, сделайте это с умом! Почему вы получаете по две тысячи фунтов за турбину? Запросите десять. Или двадцать. Перегрин Макгилп и так заработает свои миллионы, но и вы тоже. Представьте, что в ваших



горах обнаружены залежи золота, а вы стоите кругом и удивляетесь, кому и на что нужны желтенькие камушки. Такая возможность выпадает раз в сто лет, и если за нее сейчас не ухватиться двумя руками – вы пролетите, и сами будете виноваты» (258). Клейпол, в отличие от Биэрда, не владеет даром публичных выступлений, его краткая речь не содержит ни одного экологического аргумента, только экономические.

Клейпол взывает к основам человеческой природы, но окончательное решение зависит от одного голоса члена деревенского совета. Этот персонаж понимает стоящий перед ним выбор как выбор между интересами горстки местных жителей, озабоченных сохранением привычного вида из окна, и интересами широкого мира, которому необходима дешевая электроэнергия. И со словами: «Если я ошибаюсь, простите меня» (261), – он голосует за ветряки. Так Макинтайр рисует сложную реальную картину современной степени усвоения экологических проблем. Как видим, «климатический роман» реалистически достоверно воспроизводит весь диапазон мотивов людей, принимающих добровольное или вынужденное участие в современной битве за сохранение окружающей среды, и, показывая энтузиастов-одиночек, констатирует, что для большинства решающими остаются мотивы практической выгоды, материального обогащения. Перед лицом нового глобального риска человечество не изменилось в одночасье. Контраст между масштабом проблемы и человеческим масштабом персонажей уже сам по себе служит источником смеха в обоих романах.

В каждом романе содержится эпизод, в котором авторы максимально серьезно подходят к экологической проблематике. У Макьюэна это уже упомянутый эпизод на Шпицбергене. Характерно, что Биэрд дает понять окружающим, что едет в рискованную экспедицию на Северный полюс, тогда как на самом деле его ожидает уютная каюта на вмёрзшем в фьорд корабле в трех часах пути от норвежского города Лонгйира. Благотворительный фонд оплачивает двадцати художникам и ученым, озабоченным состоянием окружающей среды, шесть дней пребывания на комфортабельном корабле с итальянским шеф-поваром. В кают-компании ведутся дискуссии о месте климатической проблематики в общественном сознании, о роли государств и международных соглашений. Автор характеризует их как «суровый хорал, пуританскую арию прежних защитников природы – с их недоверием к коварной технике, убежденностью, что требуется иной образ жизни для всех, менее травмирующий хрупкую вязь экосистем, и почти религиозными взглядами на новые правила самореализации человечества...» (108). Пока высказываются убеждения, что искусство в его высших формах – поэзия, скульптура, танец, атональная музыка, концептуальная живопись – откроет миру глаза, побудит предпринять меры, Биэрд молча

изумляется идеализму деятелей искусства: «Он был на неведомой территории, среди чужого дружелюбного племени» (110). Все артефакты, которые создаются в ходе проекта, – тридцать ледяных статуй пингвинов, звукозапись воющего полярного ветра, геометрический танец на льду, отполированную линзу из льдины, преломляющую лучи низкого солнца, «нафаршированный бранью роман» (111) – он воспринимает как своего рода шаманизм, подобие молитв и плясок вокруг тотема, призванных отвести катастрофу. Биэрд подает голос единственный раз, когда долговязый романист упоминает принцип неопределенности Гейзенберга в поддержку своих суждений о морали. Герой, ценящий в математике и физике их абсолютную независимость от человеческих суждений, возмущен не просто непониманием математической стороны дела, которую выказывает гуманитарий, а самой попыткой соотнести физику и этику: «Послушаем, как вы примените принцип Гейзенберга к этике. Правильное плюс неправильное поделить на корень из двух. Что это, к черту, значит? Ничего!» (110). Тем не менее «магия и музыка климатических бесед на борту» (111) единственный раз на протяжении романа пробивают брешь в эгоистическом сознании Биэрда, он чувствует симпатию ко всем членам группы, впервые испытывает радости коллективизма. Однако его участие в танцах, в подвозке ледяных блоков и т. д. затрудняется постепенным нарастанием хаоса в гардеробе, где необходимое для выхода на лед снаряжение то исчезает, то появляется. Высокая миссия подрывается небрежностью, неаккуратностью, беззаботностью ее, казалось бы, самых ангажированных участников. Самая глубокая приверженность экологическим проблемам оказывается в изображении Макьюэна второстепенной по сравнению с базовыми свойствами человеческой природы, экосознание не может преодолеть ее несовершенство. Главный урок, который выносит Биэрд из пребывания на Шпицбергене: «Это неприличие... видимо, в природе человека. И как же мы научимся справляться с собой? Наука, конечно, вещь прекрасная, и, может быть, искусство тоже, но самопознанием, видимо, не обойдешься. Гардеробам нужна хорошая система, чтобы несовершенные создания могли пользоваться ими правильно. Не на науку решил полагаться Биэрд, не на искусство, не на идеализм. Только хорошие законы могут спасти гардероб. И граждане, уважающие закон» (113).

В романе Макинтайра аналогичные функции выполняет эпизод, в котором Клейпол попадает в гости к тетке Коки. Семидесятилетняя Доркас Макгилл живет одна посреди леса в неправдоподобно живописном коттедже, внутри которого все завалено книгами. «Опыты» Монтеня, «Левиафан» Гоббса служат подставками под чашки и тарелки. Однако она вовсе не оторванный от реальности философ, а полная энергии женщина, чья жизнь полна любви, доброжелательности,



труда, мудрого отношения к повседневности. В ее доме Клейпол испытывает потрясение от вкуса натуральной еды – все, что подается, выращено руками хозяйки, которая считает занятия по саду и огороду формой экономии времени на поездках в супермаркет. Работа в саду, полагает Доркас, должна быть естественным удовольствием и занимать десять минут ежедневно, а не четыре часа раз в неделю. Бесплезно навязывать природе свои желания; у огородника вырастает только то, чему суждено вырасти, и для этого надо присматриваться к природе, доверять ей: «Пока они собирали малину, она научила его, какие бывают вредители у этой ягоды и как она их отпугивает, сажая рядом что-нибудь более для них привлекательное, несъедобное для людей. Тот же принцип равновесия, без всяких попыток истребления чего бы то ни было – в чем Клейпол привык видеть смысл сельскохозяйственных работ, – работал повсюду в саду» (114). Автор рисует идеальный органический сад: «Там были не только овощи, а травы, сорняки, кустарники, и казалось, что там растут тысячи сортов плодов и овощей. Малина возвышалась над горошком, который бросал тень на картофель. Жимолость взбиралась по груше, под которой рос влажный блестящий салат, прекрасно чувствующий себя посреди моркови и чеснока. Тут и там среди этих оазисов еды стояли нетронутые островки луговых цветов, камыша и трав, по которым ползали толстые жуки, и в воздухе стояло жужжание пчел...» (105). Женщина, которая достигла такой гармонии со своим непосредственным окружением, понимает всю сложность экологических вопросов и уверена, что для них не может быть универсального решения: каждый уголок земли имеет свои особые потребности, которые следует принять и поддерживать. Перемены же климата для большинства остаются в зоне неопределенного будущего риска. «Миру нужен инфаркт, – говорит Доркас, и поясняет: Говорят, что те, кто перенес инфаркт, живут дольше, потому что меняют свой образ жизни. Экономический инфаркт у нас уже есть; он как нынче все носятся с проблемами экономики. Случись климатический инфаркт – лет пять засухи в Америке, или таяние Антарктики – мы бы тоже вострепнулись и задумались. Пока же мало кто всерьез пострадал от климатических изменений» (117).

Таким образом, Макьюэн и Макинтайр воспроизводят достаточно широкий спектр мнений современной климатологии, от сомнений в существовании самой такой угрозы до убежденности в том, что человечество уже преступило «точку возврата» и его гибель в результате необратимых климатических изменений неизбежна. В целом же у читателя создается впечатление, что степень вовлеченности в «зеленую» проблематику определяется не ее объективной насущностью, а субъективными обстоятельствами персонажа. Участие в движении «зеленых» в рассмотренных романах предстает либо как форма манипуляции, стремле-

ние извлечь выгоду (денежную, символическую) из модных научных построений, либо как современный аналог религиозной веры, призванный доставить верующему утешение в форме принадлежности к истинно значимому, великому идеалу, а попутно предложить компенсацию за ошибки и неудачи в социальном самоутверждении. Реализация экологических целей идет, как показано в обоих романах, не благодаря героизму отдельных индивидов, не благодаря личным усилиям. Сама природа климатического риска требует только коллективной реакции, совместного действия, а на это действие людей способен организовать только общий интерес, и не абстрактно-долгосрочный, а осязаемая непосредственная выгода.

Климатическая и экологическая проблематика в рассмотренных романах определяет их актуальность для современного читателя, новизну тематики, которая отличает романы на современную тему. Но сама по себе эта проблематика не является сюжетообразующей, не сказывается на способах создания персонажей, не меняет, насколько можно судить, жанровой формулы традиционного романа. Понятие «cli-fi» пока оканчивается скорее броским критическим ярлыком, новым, модным, но внутренне пустым, поскольку новой жанровой разновидности романа под ним не обнаруживается.

Примечания

- 1 Живущий на Тайване американский фрилансер Дэн Блум изобрел слово cli-fi в 2008 г., а употребил его в печати для пресс-релиза своей дистопии «Красный заполярный город» («Polar City Red», 2012). Роман прошел незамеченным. 26.04.2013 американская газета «Крисчен сайенс монитор» опубликовала статью журналистки Хусны Хак «Перемены климата вдохновляют новый литературный жанр: cli-fi», а на Национальном общественном радио США Скотт Саймон выступил с программой о климатическом романе как новом явлении в литературе. С этого момента слово распространилось по западным медиа со скоростью инфекции.
- 2 Списки романов см. на сайтах: http://www.goodreads.com/list/show/36205.Climate_Change_Fiction; <http://www.sfsite.com/fsf/blog/2011/01/12/climate-change-novels/>
- 3 См.: *Kormann C. Scenes from a melting planet : on the climate-change novel.* URL: <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2013/07/scenes-from-a-melting-planet.html> (дата обращения: 03.02.2014).
- 4 См.: *Crichton M. State of Fear.* N.Y., 2004; *Крайтон М. Государство страха* / пер. Н. Рейн. М., 2006.
- 5 За «Солнечную» Макьюэн получил в 2010 г. премию Боллинджер-Эвримен имени Вудхауза, британскую литературную премию за лучший комический роман.
- 6 См.: *Jones T. Oh, the Irony!* Rev. of *Solar* by Ian McEwan // *London Review of Books.* 25 March 2010. P. 19–20.



- ⁷ См.: *Urquhart J.* Rev. of *Solar* by Ian McEwan // Independent. 14 March 2010. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/solar-by-ian-mcewan-1919286.html> ; *Charles R.* Rev. of *Solar* by Ian McEwan // Washington Post. 31 March 2010. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/03/30/AR2010033003376.html> (дата обращения: 29.01.2014).
- ⁸ *Brown M.* Ian McEwan Interview : Warming to the topic of climate change // The Telegraph. 11 March 2010. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7412584/>

Ian-McEwan-interview-warming-to-the-topic-of-climate-change.html (дата обращения: 25.01.2014).

- ⁹ *Макьюэн И.* Солнечная / пер. с англ. В. Гольшева, С. Та-ска. М. ; СПб., 2011. С. 24. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в скобках.
- ¹⁰ *Macintyre Magnus.* Whirligig. L., 2013. P. 49–50. В дальнейшем цитируется это издание в переводе автора с указанием страниц в скобках.
- ¹¹ Синдром Турретта – расстройство центральной нервной системы генетического происхождения, основной симптом – разного рода тики.

УДК 82.09-98:551.42

СИМВОЛИКА ОСТРОВНОГО ПРОСТРАНСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ

Л. Ю. Морская

Саратовский государственный университет
E-mail: amoremila@list.ru

Рассматриваются особенности острова как географического и художественного пространства, как историко-культурного контекста для формирования индивидуальной и национальной идентичности. Дается краткий обзор ряда работ западных учёных с целью выявить литературный потенциал острова. Анализируются причины, по которым остров может становиться местом откровения и духовного перерождения, подвергаться мифологизации и раскрывать посредством символов глубинные психологические механизмы, заложенные в человеке.

Ключевые слова: пространство острова, противоречивость, символика.

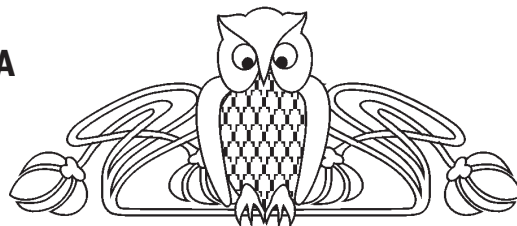
Symbolism of Islands in Literary Texts

L. Yu. Morskaya

The paper focuses on the features of an island as geographical and literary space, as a historical and cultural context for the formation of individual and national identity. Being a brief overview of some of the works of Western scholars, it's an attempt to identify the literary potential of the island. The paper analyzes the reasons why the island may become a place of revelation and spiritual rebirth, be subjected to mythologizing, and reveal through symbols some deep psychological mechanisms inherent in man.

Key words: island space, ambiguity, symbolism.

Историки английской литературы давно отмечали значение в ней темы моря и острова. Морской роман в английской литературе, берущий начало от Смоллета, стал в нашей англистике предметом специального рассмотрения в работе Т. Г. Струковой¹. Тема же острова в литературе островной нации у нас не подвергалась целостному осмыслению; отдельные замечания о символике острова, о сюжетосложении «островных» романов возникают лишь при анализе самих этих романов, от «Робинзона Крузо» Д. Дефо до «Повелителя мух» У. Голдинга. Напротив, в сегодняшней западной критике литературный



потенциал островного пространства исследуется с разных позиций, острова притягивают к себе все больше внимания². Систематизируем здесь основные позиции в разворачивающейся в западной критике «островной дискуссии» с целью выявить литературный потенциал образа острова, причины его притягательности в качестве места действия.

Начнем с работ междисциплинарного характера, посвященных феномену острова. Американские ученые Роберт МакАртур и Эдвард Уилсон занимаются «биогеографией» островов: «Безусловно, остров уже по своей природе интересен для изучения. Он проще, чем материк или океан, и в то же время он достаточно обособлен, что позволяет дать ему отдельное имя, а также говорить об идентичности его обитателей»³. Привлекательность острова как объекта исследования в том числе объясняется и присущими ему «богатством и разнообразием, многочисленностью форм и размеров, степенью изоляции»⁴. Из относительной «простоты» острова следует, что он является удобной моделью для изучения процессов, которые в полном масштабе разворачиваются на «большой земле», а условия островной изоляции создают почву для возникновения уникальных черт каждого острова. В этом сочетании общего и частного, универсального и индивидуально-неповторимого в объекте, чья пространственная замкнутость поддается целостному описанию, мы усматриваем параллелизм общей теории художественного образа, который точно так же строится на сочетании универсально значимых и конкретных, неповторимых свойств. Иными словами, феномен острова оказывается сродни художественному образу как таковому, и потому изображение островов в литературных произведениях – в соответствии ли с осознанным замыслом писателя, или помимо