

*Токарев Клим Андреевич*

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),

Санкт-Петербург, Россия

klimenko25@gmail.com

Научный руководитель – А.А.Аствацатуров, канд. филол. наук

## **ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ Д. ДЕЛИЛЛО «ИЗНАНКА МИРА»**

**Ключевые слова:** современная американская литература, постмодернизм, история.

Статья посвящена анализу романа американского писателя Д.Делилло (род.1936, Delillo) «Изнанка мира» («Underworld»). Исследование фокусируется на репрезентации исторического процесса в произведении и рассматривает историю в контексте постмодернистской парадигмы. Выявляются способы исторического повествования и их функции в романе.

*Tokarev Klim*

Saint Petersburg State University (SPbSU),

St. Petersburg, Russia

## **POSTMODERN CONCEPT OF HISTORY IN D.DELILLO'S «UNDERWORLD»**

**Keywords:** contemporary American literature, postmodernism, history.

The article deals with the novel by an American author D.Delillo (1936). The study focuses on the representation of historical process in the novel and analyzes history in the context of postmodern paradigm. It also reveals the ways of developing the historic narrative and their functions in the novel.

В романе 1997 г. «Изнанка мира» Д. Делилло (1936, Delillo) пытается создать летопись «скрытой истории», фокусируясь в произведении на событиях, которые не были отмечены в «официальной истории». Композиция романа построена в обратном хронологическом порядке; исключения составляют вставной сюжет о Манксе Мартине, а также пролог и эпилог текста. Центральным персонажем романа является Ник Шей, руководитель управления ликвидации отходов, однако текст романа также фокусируется на других персонажах, являющимися вымышленными или основанными на конкретных

исторических фигурах. Пролог романа, «Триумф смерти», отсылающий к одноименной картине П. Брейгеля (1525–1569, Bruegel), определяет интонацию романа: бейсбольный матч между «Нью-Йорк Джайентс» и «Бруклин Доджерс», проходящий в 1951 г., оказывается знаковым в истории бейсбола — победный хоум-ран игрока «Нью-Йорк Джайентс» Б. Томпсона (1923–2010, Thompson) в прессе будет описан как «Удар, слышный по всему миру». Таким же «ударом» становится испытание ядерного оружия в СССР, о котором на матче узнает директор ФБР Дж. Э. Гуввер (1895–1972, Hoover). Тем самым, матч становится метафорой открытия новой эры — вторая половина XX в. оказывается временем ядерного оружия и средств массовой информации. Также матч представляет из себя одним из символов «скрытой истории» — это обусловлено тем, что победа «Джайентс» блекнет на фоне информации о ядерных испытаниях в Семипалатинске, событии, которое входит в «официальную» мировую историю. Помимо самого матча в прологе описывается вымышленная история Коттера Мартина, афроамериканского подростка, в чьих руках оказывается победный бейсбольный мяч, артефакт, который будет проходить по всему сюжету романа. Делилло, таким образом, строит национальную историю не из официально зафиксированных событий, но из событий, которые проходили за пределами видимости, в периферии. Темы мирового противостояния, Холодной войны, движения за гражданские права темнокожих и т. д. показаны с точки зрения индивидуального опыта отдельного человека, живущего в США. Даже точка зрения Гуввера представляет из себя не позицию «человека в истории», но отдельной личности с её собственными мыслями и переживаниями.

Бейсбольный мяч с игры «Нью-Йорк Джайентс» — «Бруклин Доджерс» для главного героя представляет собой символ поражения: Ник Шей приобретает его для того, чтобы помнить о проигрыше команды «Доджерс», за которую он болел. Картина «Триумф смерти» в этом контексте показывает одну из ключевых установок романа: мир второй половины XX в. — это мир триумфа смерти, мир ядерного оружия. Однако смерть оказывается во главе мира, так как это единственный элемент жизни, чья объективность в меньшей степени была разрушена симуляцией, определившей общественную парадигму времени. Период после 1951 г. также становится «эпохой мусора», предметов, прямое предназначение которых уходит на второй план — вещи становятся артефактами времени, содержат в себе ностальгическое начало. Профессия Шей в этом плане символична — как специалист в области отходов, он также становится

историографом послевоенного времени. Перед героем открывается «скрытая» история индивидов, запечатленная в мусоре, отходах. Одним из примеров является восприятие такого предмета, как презерватив, которое отличается в разных эпохах. В 1992 г. Брайан Глэссик показывает Нику и магазин «Презервативология» («Condomology»), который последний описывает следующим образом: «... презервативы, весь магазин был в презервативах, полки, набитые сотней видов средств контрацепции...» [Delillo, 2015, p. 109]. В главе, посвященной времени середины 1980-х — начала 1990-х, презервативы оказываются в контексте эпидемии СПИДа: персонажи сестры Альмы Эдгар и сестры Грэйси Фэй приезжают в Южный Бронкс для помощи нуждающимся; одним из элементов ландшафта оказываются «два стола на тротуаре — бесплатные презервативы на одном, бесплатные шприцы на другом» [Delillo, 2015, p. 247]. В 1957 г. презерватив оказывается единичным предметом — персонаж Эрика Деминга использует презерватив для мастурбации, однако предмет им не утилизируется после использования [Delillo, 2015, p. 517]. В 1962 г. американский комик Ленни Брюс (1925–1966, Bruce) на сцене пытается натянуть презерватив на язык. В одной реплике Брюса презерватив, натянутый на язык, становится завязкой для шутки [Delillo, 2015, p. 582]. Далее Брюс тщательно изучает презерватив и говорит следующее: «Я только что понял. Вот так ощущается двадцатый век» [Delillo, 2015, p. 584]. Таким образом, история раскрывается в предмете одноразового использования: в 1950-х презерватив — еще редкость, предмет скрытый, во многом табуированный, поэтому герой Эрика так трепетно относится к данной вещи. В 1960-х презерватив все еще является предметом, связанным с маргинальной культурой. Поэтому тот факт, что в 60-х презерватив «представляет» комик Ленни Брюс, чье творчество характеризовалось нарочитой obscenity, оказывается символичным: в данную эпоху запретное начинает выходить на поверхность массовой культуры, и презерватив наряду с непристойными шутками оказывается символом освобождения от былых устоев прошлого и пересмотра института свободы слова в США. Через реплики Брюса автор раскрывает эпоху постмодерна — мир второй половины XX в. характеризуется искусственностью, симуляционностью, и резина, материал для опосредованного контакта, в данном контексте оказывается одним из наиболее показательных символов общества. В 1980-х–1990-х презерватив все еще имеет прочную связь с запретным, табу — на этот раз этим табу является СПИД, и в данный временной промежуток болезнь была предметом общественной паранойи. Здесь презерватив также явля-

ется символом эскапизма — резина становится не только защитой, но и колпаком от актуальных проблем современного мира. Наконец, в 1990-ых презервативы становятся полноценным предметом массовой культуры, выходя за рамки запретного и скрытого. Презерватив становится уже символом потребительства, когда индивид окружен изобилием продукции. Презерватив также приобретает псевдорелигиозное свойство, что выражается в восхищении Брайана Глэссика магазином «Презервативология». Таким образом, «отбросы» оказываются важным элементом в историческом нарративе — через них открывается отличная от «официальной» точка зрения. В ней можно наблюдать за «невидимыми» процессами, которые определяли развитие общества наряду с «записанными» явлениями истории.

Исторический нарратив в романе также дополняется соединением фактологического и фикционального материала. Уже упомянутый матч «Нью-Йорк Джайентс» — «Бруклин Доджерс» имел место в истории, однако в произведении он дополняется историей о подростке Коттере Мартине. Герой Ленни Брюса, на первый взгляд, во всем соответствует своему историческому прототипу, однако автор трансформирует его в художественном поле и дает персонажу роль вестника Апокалипсиса, о чем пишет исследователь Э.Росен в статье «Ленни Брюс и его ядерная тень Марвин Ланди: неповторимые вестники Апокалипсиса в произведении Дона Делилло» («Lenny Bruce and his Nuclear Shadow Marvin Lundy: Don DeLillo's Apocalyptists Extraordinaires») [Rosen, 2006, p. 97–112]. Если «исторический» Брюс направлял свою сатиру в сторону обывательской жизни, то Брюс в романе поднимает проблему до философского уровня. Герой оказывается вестником не Апокалипсиса, но его вечной отмены. В своем комическом выкрике «Мы не умрем!» после конца Кубинского кризиса Брюс отмечает конец Конца и провозглашает установку второй половины XX в., в которой конец замещается его копиями копий. В дальнейшем ядерный Апокалипсис оказывается предметом ностальгии по самому напряженному периоду Холодной войны, когда мир был понятен и завершен. На примере героя Ленни Брюса можно увидеть, как историческая личность трансформируется автором для связного повествования; отличие писателя от историкографа заключается в том, что первому доступно больше вольностей в интерпретации материала.

Немаловажным элементом в исторической составляющей романа является взаимоотношение искусства и истории, а также реального и фикционального. Одним из примеров сложной взаимосвязи истории и искусства является документальный фильм

американского фотографа Р. Франка (1924, Frank) «Блюз членососа» («Cocksucker Blues», 1972). Картина представляет из себя хронику американского концертного тура группы The Rolling Stones в поддержку студийного альбома «Exile on Main St.» Особенностью фильма в контексте начала 1970-х гг. была откровенность — в частности, на пленке запечатлены вечеринки за кулисами, а также несимулированное употребление наркотиков. В романе к фильму отсылает одноименная глава («Cocksucker Blues, Summer 1974»), описывающая события лета 1974 г. В центре повествования (помимо героя Мэтью Шэя) — современная художница Клара Сакс, и тематически вся глава строится вокруг искусства. Героиня Клары присутствует на показе «Блюза членососа» — её впечатления описываются следующим образом: «Она была в восторге от акварельно-синего свечения пленки, что-то вроде сумеречного света, тоннельного света, который предполагал недостоверную реальность, но на самом деле реальность была достоверной, так как не имелось препятствий для того, чтобы ты поверил в увиденное — это, возможно, подрывная реальность, порочная и разрушительная, красивый тоннель синего цвета» [Delillo, 2015, р. 382–383]. В данном наблюдении отмечается художественная составляющая фильма, однако при этом героиня смотрит и исторический документ — несомненно, что фильм создаст для его участников определенные ситуации, но, тем не менее, их реакции подлинны [Delillo, 2015, р. 384]. Немаловажен и тот факт, что фильм недоступен массам, и посмотреть его можно лишь при определенных обстоятельствах — «Блюз членососа» в данном контексте представляет из себя образец тайной истории, которая записана на пленку, но которая недоступна массам, и в связи с этим не отмечается в «официальном» повествовании истории.

Роман «Изнанка мира» предлагает официальную историю, которая дополняется всевозможным материалом разной степени достоверности и реальности. В романе 1997 г. умещаются два историографических метода — построение исторического нарратива с помощью «заполнения» имеющихся пробелов и охват максимального количества материалов, определяющих историю. Вопрос объективности ставится автором на второй план, так как он, в отличие от историографа, рассматривает истинность в контексте художественного метода — история в его произведениях служит установкам художественного замысла, однако в романах также содержится вполне конкретный комментарий по поводу современной постмодернистской парадигмы и места истории в ней.

## ЛИТЕРАТУРА

DeLillo, 2015 — *DeLillo D.* Underworld. New York: Scribner, 2015. 832 p.

Rosen, 2006 — *Rosen E.* Lenny Bruce and His Nuclear Shadow Marvin Lundy: Don DeLillo's Apocalyptists Extraordinaires // *Journal of American Studies*. 2006. Vol. 40, no. 1. P.97–112.