

УДК 82.09 – 31 – 87”20”

## РОМАННАЯ ПРОЗА ЗАПАДА РУБЕЖА XX И XXI ВЕКОВ

### Статья первая

**Валерий Александрович Пестерев**

д. филол. н. профессор кафедры литературы,  
издательского дела и литературного творчества

Волгоградский государственный университет

400062, Волгоград, проспект Университетский, 100. stil@volsu.ru

В работе исследуется ситуация западного романа на рубеже XX и XXI вв. в многообразии его национальных проявлений: Франция, Италия, Великобритания, Австрия, США. Выделенные аспекты – от романной реальности и сознания до модернизма, постмодернизма и поэтики, – а также анализ конкретных произведений дают возможность раскрыть тот особый этический и эстетический смысл, который определяет своеобразие современного романа. В первой статье более подробно рассматриваются произведения Дэвида Лоджа «Думают...» (2001), Умберто Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004) и Вильяма Воллманна «Центральная Европа» (2005).

**Ключевые слова:** внутренняя форма; герой; действие; динамика формы; доминанта; историческая проза; модернизм; повествователь; постмодернизм; поэтика; роман; стиль; художественная реальность; художественный синтез; художественная форма.

Роман рубежа XX и XXI столетий как жанр в большей мере задает вопросы, чем дает ответы, – и это перманентно в его истории. Живой и саморазвивающийся организм, он неизменно проблематизирует авторское сознание, эмпирическую реальность, свое собственное мышление, художественную форму. В современную эпоху эта имманентная жанровая парадоксальность, не поддающаяся устойчивой систематизации и структурированию, ризомна. Актуальность этого постмодернистского образа в непостмодернистское время очевидна. Гетерогенность, плюрализм, безграничный субъективизм, беспредельная свобода выбора, всевозможность ценностных ориентаций во всех сферах – цивилизации, культуре, искусстве – по-прежнему действенны в их соположенной и взаимопроникающей явленности<sup>1</sup>.

К настоящему моменту, казалось бы, о романе сказано все: о его природе, романном мышлении, об искусстве романа. Синтетичность, полистилистика, жанровая полифония, многоуровневые пространства языка и текста, интертекстуальность, саморефлексия, метаповествование, внежанровые и внелитературные формы, условность и романский мимесис, метаморфозы авторского «я» и читателя, игра означающего с означаемым, линейные и нелинейные структуры – составляющие современного романного контекста. Ро-

ман по-прежнему «образует ... наиболее общепринятую форму искусства, поглощает и вытесняет другие жанры» [Albérès 1962: 217]. И по-прежнему «мы не можем предугадать всех его пластических возможностей» [Бахтин 2000: 194].

Современный роман, – полагает один из известных исследователей французской прозы XX и XXI вв. Д.Виар, – переживает «эстетическое обновление» [Viard 2001]. Этому созвучны творческие установки чутких ко времени и искусству слова писателей. «Мы должны создавать новые парадигмы, – утверждает А.С.Байетт, – вследствие чего возникнут новые книги, новые стили, новая озабоченность вниманием читателей» [Byatt 2001: 3]. Говорить о преимуществах какой-либо из национальных литератур не приходится. В целом проза, поэзия, драматургия рубежа веков производит впечатление «хорошо сделанных» произведений, при этом чаще всего безотносительно статуса «серьезной» или «массовой» литературы. Возникает двойственная рефлексия: или последняя поднимается до уровня «высокой», или первая превращается в добротную беллетристику<sup>2</sup>. И в этом смысле уместна двойная ирония Ф.Бегбедера, цитирующего Пьетро Читати: «Литература устала, она отдыхает» [Бегбедер 2006: 443].

Одновременно межвековой период богат значительными фактами литературной жизни: «Не-

спешность» (1995) М. Кундеры, «Медя. Голоса» (1996) К.Вольф, «Часы» (1998) М. Каннингема, «Студия» (1998) Ф.Соллерса, «Малые ангелы» (1999) А. Володина, «Faserlend» (1995) и «1979» (2001) К. Крахта, «В Эрмитаж!» (2000) М. Брэдбери, «Я ухожу» (1999) Ж. Эшноза, «Людское клеймо» (2000) Ф.Рота, «Лондон. Биография» (2000) П.Акройда, «Гламорама» (2000) Б. Э. Эллиса, «Дон Жуан» (2004) П. Хандке, «Центральная Европа» (2005) В.Т.Воллманна, «Клоун Шалимар» (2005) С. Рушди, «Суббота» (2005) И. Макьюэна, «Вилла “Амалия”» (2006) П.Киньяра, «Благовоительницы» (2006) Дж. Литтелла. Органичен этой разнонаправленной динамике современного процесса читательский и исследовательский интерес к линиям романного творчества Г.Грасса, К.Рансмайра, Э.Елинек, Г.Кляйна, О.Памука, Дж.М.Кутзее, С.Рушди, И.Макьюэна, К.Исигуро, М.Эмиса, Дж.Барнса, П.Остера, Т.Моррисон, П.Модиано, М.Уэльбека, Ж.-Ф.Туссена, А.Володина<sup>3</sup>.

В непрерывности словесно-художественных видоизменений определенный ключевой сдвиг в «эстетическом обновлении» современного романа происходит в 80-е гг. «Невыносимая легкость бытия» (1984) М. Кундеры – та большая форма романа, в которой философия истории в конкретике ее событий и философия человеческой судьбы в ее индивидуальном трагизме спаены воедино в прозаическом искусстве фуги. Это направление прозы обретает гротескно-фантастические черты в «Детях полуночи» (1981) С.Рушди – «Букере Букеров», по-новому закрепившем слияние интернациональных традиций – современный литературный мультикультурализм. Нью-йоркская трилогия («Стеклянный город», 1985; «Призраки», 1986; «Запертая комната», 1986) П.Остера, которая остается высшим достижением американского писателя [Gibbons 2007], исследуя трагедию идентичности «я», в интеллектуально-виртуальном повествовании охватывает ведущие приемы постмодернистской поэтики. М.Павич, прежде всего как автор «Хазарского словаря» (1984), признанный современниками писателем XXI в., именно в этом произведении создает нелинейную структуру поэтической формы романа-лексикона и в его «всесинтезе» обновляет традиции внежанровости и дерзких игровых экспериментов второй половины столетия: «Бледного огня» (1962) В.Набокова, «Игры в классики» (1963) Х.Кортасара, «Пушкинского дома» (1971) А.Битова, «Жизни способа употребления» (1979) Ж.Перека и «Если однажды зимней ночью путник» (1979) И. Кальвино. Опубликованные в 1986 г. «Изничтожение» Т.Бернхарда и «Повторения» П.Хандке, эстетически противоположные, можно сказать, в

модернистских формах деконструкции и рекурсивности, являются самыми значительными произведениями австрийской литературы этого десятилетия, утверждая одну из актуальных и обновляющихся тенденций времени: интерес к обретению человеком себя любыми способами в романном единстве внутреннего и внешнего миров [Zeyringer 1992].

Одновременно именно в 80-е просматриваются те видоизменения романа, которые окажутся перспективными: «историографическая метапроза» (Л.Хатчеон) – «Земля воды» (1983) Г.Свифта; автобиографический роман – «Любовник» (1984) М.Дюрас; романизованная биография – «Завещание Оскара Уайлда» (1983) П.Акройда; «внефеминистская» женская проза – «Пианистка» (1983) Э.Елинек и «Кассандра» (1986) К.Вольф.

Это романное обновление значительно расширено и углублено на рубеже 80–90-х гг. Очевидно стремление постичь национальные и исторические основы существования, но в их исконности и глубинности, в изменении и человеческой сути, в ином субъективно-эпическом соотношении – «Возлюбленная» (1987) Т.Моррисон, «Остаток дня» (1989) К.Исигуро, «Поля чести» (1990) Ж.Руо. Масштабен роман культуры – «Вообрази себе картину» (1988) Дж.Хеллера, «Бессмертие» (1990) М.Кундеры, «Обладание» (1990) А.С.Байетт, «Профессор Криминале» (1982) М.Брэдбери, «Черная книга» (1994) О.Памука. Именно в этих произведениях по-новому раскрываются свойства «поэтологического романа» XX в., хотя определенной жанровой прикрепленности этой разновидности прозы в литературном творчестве не наблюдается. Модифицируется охвативший всецело литературу XX в. симбиоз демифологизации и ремифологизации – «Евангелие от Иисуса» (1991) Ж.Сарамаго, неотделимого в этом аспекте от апокрифа-антимифа Г.Панаса «Евангелие от Иуды» (1985). Подтверждает свое жанровостилистическое единство эволюционирующий в этот период постмодернистский роман – «Маятник Фуко» (1988) У.Эко, «Последний мир» (1988) К.Рансмайра, «История мира в 10 ½ главах» (1989) Дж.Барнса, «Бедные-несчастные» (1992) А.Грея, «Дом доктора Ди» (1993) и «Процесс Элизабет Кри» (1994) П.Акройда. Изломанные формы принимает «роман-состояние» о новом молодом поколении «эры пустоты» – «Поколение X» (1991) Д.Коупленда и «Американский психопат» (1991) Б.И.Эллиса. Чрезвычайно разнообразен переживающий возрождение минималистский роман – «Фотоаппарат» (1988) Ж.-Ф. Туссена, «Его жена» (1993) Э.Бернейм.

Роман рубежа XX и XXI столетий прорабатывает свой смысл в этих схематично и далеко не исчерпывающе обозначенных параметрах. Их открытость связана с рядом современных процессов: увеличением потока информации и универсализацией знания; тотальной компьютеризацией; сменой поколений и поколенческого сознания; глобализацией и мультикультурализмом; усилением национально-культурной и индивидуальной самоидентичности. Но это одна из составляющих перипетий романа наших дней<sup>4</sup>, подобно далеко не однозначной его причастности романтизму, реализму, «массовой литературе», модернизму и постмодернизму. Поэтому возникает далеко не новая, но в иной культурно-художественной ситуации необходимость осмыслить современный роман одновременно изнутри и извне этого пластического жанра: в диалогической динамике внешнего и внутреннего, текста и контекста.

#### Романная реальность и сознание

«Природа реальности»<sup>5</sup> кардинальна для современного романа, в котором обнаруживаются «глубинные диалогические связи человека и мира» [Рымарь 2000: 89]. Актуальным предстает соотношение искусства и действительности – эстетически преображенная «живая» реальность: «люди, вещи, ситуации» [Ортега-и-Гассет 1991: 230] – диалектическое свойство «художественной реальности». Осмысливая отношение романистов к эмпирике, Б.Хиллебранд намечает вехи этого пути: сначала реальность «была идеализирована, затем романтизирована, позже зафиксирована со всех сторон», впоследствии «растворилась в перспективе иронии, парадокса и абсурда» [Hillebrand 1972: 234-235]. Конечно, последнее доминирует в литературе XX в. и первого десятилетия нового, но включает и романтическую, и реалистическую достоверность.

Еще в середине прошлого столетия Э.Ауэрбах писал об открытии (прежде всего М.Прустом, Дж. Джойсом, В.Вулф) «метода, позволяющего разлагать действительность на многообразные и многозначные отражения глубин сознания», благодаря чему «уменьшились различия между формами жизни и мышлением людей», «центр тяжести переносится на произвольно выбранное событие жизни», «выходит наружу нечто новое, стихийное»; оно и есть «реальная полнота и жизненная глубина момента», в котором «затрагивается стихийная общность жизни всех людей» [Ауэрбах 2000: 461, 462]. Благодаря, можно сказать, универсальному развитию в XX в., этот способ эстетического преображения эмпирики утратил четкость «метода», претворившись в

«поток сознания», «авторский сюжет» и свободную композицию, в монтаж субъектов повествования и нелинейную структуру, в эссеистические и лирические формы романа. Не без открытий в научном исследовании сознания, философской мысли и компьютерных технологий в конце века обостряется писательский интерес к сознанию как к таковому. «В современную эпоху, – отмечает эту тенденцию Д.Лодж, – акцент ставится на построении реального внутри сознания человека, на сложности взаимодействия между этими отдельными ментальными мирами, на негативном влиянии бессознательного на сознание и границах человеческого познания» [Lodge 2003: 48]. Решение чисто художественных задач непосредственно включается в эту сферу «жизни сознания». Так, М. Павич настоятельно утверждает, не одно десятилетие экспериментируя с внелитературными формами в прозе, что «гиперлитература показывает нам, как роман может развиваться, подобно сознанию, в нескольких направлениях» [Егерева 1999: 41] (курсив мой. – В.П.).

«Этот роман о сознании во всех его аспектах и видах» [Lodge 2003: 292], – заявлял в интервью Дэвид Лодж о своем романе «Думают...» («Thinks...», 2001). – Его жанровая доминанта – университетский роман, в котором сюжетоскрепляющими являются две весьма четкие событийные линии, соответствующие не только исконному романному повествованию, но и (о чем говорил и писал сам Лодж) его авторскому замыслу создать роман о сознании. Литературно тривиальны выстроенные автором любовные отношения Ральфа Мессенджера, преуспевающего начальника Центра когнитивных исследований в Глостерском университете, и Хелен Рид, популярной женской писательницы, после скоропостижной смерти мужа приехавшей преподавать писательское мастерство в этом кампусе. И, можно сказать, классически перипетийна судьба Ральфа: в зените карьеры автор заставляет своего героя «испытать страх перед неизлечимой болезнью» и смертью, бросая вызов «его самоуверенности и его высокомерной материалистической идеологии» [ibid.: 299].

В экзистенциальном охвате роман «Думают...» чрезвычайно широк: любовь и секс; взаимоотношения супружеские и семейные, дружеские и «производственные»; католическая вера, творчество, смерть. Они существуют в произведении Лоджа в социальных, психологических и художественных параметрах категорий «сознания», «эмоций» (любовь, творчество, вера) и «инстинкта» (сексуального и самосохранения, Эрота и Танатоса). При этом исследование сознания героев (в первую очередь Ральфа и Хелен) соединяется с его философско-интеллектуаль-

ным осмыслением. И если последнее дано в диалогических и монологических рефлексиях, то формы современного сознания/мышления у Лоджа многообразно изощрены. В манере «поточка сознания» с элементами рационализированного внутреннего монолога написаны главы диктофонных записей Ральфа, который стремится «аккуратно записать на пленку все приходящие в голову мысли» [Лодж 2003: 7], чтобы «получить, так сказать, сырье для исследования, на основе которого уже можно начать описание структуры... мышления» [там же: 8]. Компьютерные тексты – письма, которыми обмениваются по e-mail Хелен и Ральф. Личный дневник Хелен – одна из повествовательных форм произведения, но одновременно и словесное выражение сложных процессов женского сознания. Пародия-игра и пародия-стилизация – новый структурно-смысловой – творческий – аспект свойств человеческого интеллекта в работах студентов миссис Рид о колонистке Мэри и «Что значит быть летучей мышью». Фрагментарная композиция этих микроформ в их непосредственном виде образует романную макроформу «Думают...».

«Сознание – область искусства, в частности литературы, и прежде всего романа. Сознание – тема большинства романов» [там же: 97]. Это суждение Хелен, как представляется, весомо не только в романном интеллектуальном диалоге и близком автору отрицании абсолютизированной когнитологии Мессенджера. Возникает вопрос о новизне или, во всяком случае, значимости «Думают...» как романа о сознании. Ни сам Лодж, ни его произведение не претендуют на научные или философские открытия в этой сфере. Продолжая интеллектуальную традицию английской литературы<sup>6</sup>, Лодж художественно-аналитически синтезирует многочисленные идеи известных когнитивных теорий и исследований искусственного разума<sup>7</sup> в целостном романном тексте. Оставаясь как романист английским писателем (не случайно многие критики и исследователи рассматривают его творчество в целом и «Думают...» в частности принадлежащим реализму<sup>8</sup>), Лодж в исконных особенностях гуманизма и морализма национальной культуры демонстрирует извечную непостижимость природы человеческого сознания, разрыв интеллектуального и морального, усиливает первозначность духовно-нравственного начала. Потому-то иронически-благодарушен примиренческий финал «Думают...»: исправившийся Мессенджер, который «стал менее напористым и более мягким», «превратился в настоящего “мужчину средних лет” и утратил репутацию соблазителя женщин на конференциях и командировочного Дон Жуана» [там же: 489], и Хелен, нашедшая себя в писа-

тельстве и личной жизни с «неким литературным биографом».

Проблемы сознания и его исследование, наличие форм сознания (включая искусственный интеллект) как изобразительных приемов «разложения» действительности на интеллектуальные отражения и замещение ими эмпирической реальности – одно из кардинальных свойств рубежа столетий. Определенное место здесь занимает научная фантастика. Характерное для развития этой литературы соединение поп-беллетристики и «высокого» творчества в романе американского прозаика Ричарда Пауэрса «Галатея 2.2» (1995). Подробно анализируя этот роман, Лодж считает, что Пауэрс создал настоящее художественное произведение, которое не сводится к общему критическому суждению о нем как о научно-фантастическом технотриллере [Lodge 2003: 20–28]. Поскольку в условных формах (сюжетно-повествовательных, метафорических, параболических) Пауэрс, изображая искусственный интеллект, экспериментирует с его интуитивно-творческими возможностями.

Хотя, как выявлено в современной исследовательской мысли, со времен Дж.Конрада и Г.Джеймса через творческий опыт минувшего столетия преимущественно в прозе присутствуют и разрабатываются приемы и формы обобщенно называемого сейчас искусственного сознания, но именно в последнее десятилетие XX в. и в прошедшие годы нынешнего они как таковые структурируют романский текст<sup>9</sup>. Помимо произведений Пауэрса и Лоджа, можно обратиться к нашумевшей в конце 90-х «Паутине» Мэри Шелли и к роману «Лоскутная девушка» (1996) Шелли Джексон. В этом диапазоне можно рассматривать и роман Виктора Пелевина «Шлем ужаса» (2005). Как указано в подзаголовке – «креатифф о Тесе и Минотавре», – это роман-миф и одновременно роман-пьеса, но в форме (не новой в литературе) интернет-чата, образующего лабиринт текста, обыгрывающего «традиционные пелевинские темы иллюзий, абсурда и игр человеческого ума»<sup>10</sup>. А Эндрю Бромфилд пронизательно замечает, что «Шлем ужаса» – «скорее эссе, чем роман», в котором главное – «невозможность установить путем человеческого мышления какую-нибудь абсолютную правду», когда автор «подходит к этому вопросу одновременно со всех сторон»: «со стороны современной техники, со стороны древней китайской философии и так далее» [Радио Свободы 2005]. И интернет-чат как эмпирический способ в художественной форме искусства – очередная человеческая иллюзия.

«Таинственное пламя царицы Лоаны» («*La Misteriosa flamma della regina Loana*», 2004) –

далеко не лучший роман **Умберто Эко**, однако значимый в аспекте проблемы сознания. Развернутая событийная ситуация проста: шестидесятилетний протагонист Джамбаттиста Бодони после инсульта утрачивает память и стремится восстановить свое прошлое, но чрезмерное усердие приводит к новому «удару» и окончательному коматозному состоянию. Сконцентрировав внимание на внутреннем действии, Эко развивает несколько взаимосвязанных смысловых планов: судьба поколения, чье время совпало с фашизмом и послевоенными десятилетиями; духовно-интеллектуальное и эстетическое его формирование, его идеологический нонконформизм и отчуждение; американская экспансия в итальянской культуре, массмедийная ее сфера [Ребеккини 2006]; поиски своего «я»; и неизменные жизненные ценности в противостоянии «злу» и в любви.

В разной мере каждый из этих планов непосредственно связан в повествовании с объемным иллюстративным пластом. Называя свое произведение «иллюстрированным романом», Эко по своему осуществляет одно из свойств прозы XX и XXI вв.: взаимосвязанное и взаимодополнительное соединение вербального текста и текста изобразительно-графического. Наряду с многочисленными цитатами, репродукции фотографий, обложек и страниц книг детского и подросткового периода героя, листовок, этикеток, плакатов, афиш, кинокадров (которые Бодони находит в загородном доме деда) – способ воссоздания социокультурной действительности Италии 30–40-х гг. Главное – способ странствия Бодони по своему прошлому, возможность работы сознания – памяти – ради обретения своего «я», как говорит герой, «выяснить, кто я», «что есть полностью бесспорного в моем статусе» [Эко 2008: 504].

«В поисках утраченного времени» своего героя Эко явно ориентируется на Пруста, обращаясь к цитатам и образам его романа, но переосмысливая и обыгрывая их (скажем, эпизоды с «мадлен» и тремя деревьями, развернутое сравнение механизма памяти с японской игрой). Кроме, пожалуй, отождествления памяти и «я», поиска субъективной истины как личностных ценностей, художественные экзистенции Пруста и Эко не совпадают, что очевидно в интуитивных прозрениях французского писателя и научности итальянского, в их контрастной утонченной элитарности и массмедийной культуре, как и в разной природе рациональности.

Разновидности памяти, нейропсихологические аспекты деятельности мозга, идеи А.Р.Лурии и О.Сакса – круг рефлексий (и отсылок) в диалогах и монологах, но также и изобра-

жения постинсультного и коматозного состояния Бодони в первой и третьей частях «Таинственного пламени». Парадокс представленного Эко сознания задан в самом начале произведения в словах доктора Бодони: «Вы помните все, о чем читали или слышали, но не то, что сами пережили» [там же: 18]. Возможности «бумажной памяти», как ее называет Эко, и воссозданной в изобильных романских иллюстрациях и цитатах, – только приближение к истинному знанию, которое закрепляется в лейтмотивном образе «таинственного пламени» – так эмоционально-эмпирическую память обозначают Бодони и его жена Паола; образе, закреплённом в книжном опыте героя: в прочитанном в детстве комиксе о царице Лоане.

Соответственно научно-философской идее далеко не новой, по сути проблематичной, Эко выстраивает парадоксальную ситуацию романа. Несмотря на все сознательные и волевые усилия героя, не благодаря им, а коме, во внешнем и научном восприятии состояния Бодони, а в его собственном осмыслении в «летаргической аутичности» [там же: 507], когда углубленно жизнедействены процессы бессознательного и подсознательного, он осознает, что «единственная мера всему – я сам, единственная реальность – Олимп моей памяти» [там же]. И обретает, о чем говорит во внутреннем монологе, «мою собственную царицу Лоану, переработанную моим воображением» – «царицу, хранительницу таинственного пламени воскресения, способную оживить “каменных гостей” из любого самого отдаленного былого» [там же: 506–507]. И в этом состоянии вновь находит утраченное, самое ценное в пережитом: воспоминания о своем детском участии в эпизоде партизанского сопротивления фашистскому режиму и о своей подростковой любви к Лиле. В этой общей ситуации «Таинственного пламени» как романа о сознании представляется небезосновательным суждение Е.А.Костюкович, что тема романа Эко прямо связана со «знаменитой эпитафией самому себе» французского философа рубежа XVIII-XIX вв. Мэна де Бирона: «Мой мозг сделался для меня убежищем, где я испытал удовольствия, заставившие меня забыть о моих привязанностях»<sup>11</sup>.

### Прошлое как художественная достоверность

Прошлое и как литературный материал, и как художественная проблематика – значительный аспект современного романа, раскрывающийся в таких его жанровых формах, как исторический роман, биографический, роман культуры. Актуальная в историческом романе «художественная достоверность» – вечная для этого жанра дилемма «исторической истины» и «вымысла», реали-

зующаяся в литературе рубежа веков в параметрах точной документальности и свободной интерпретации истории. В последнем свойстве важен опыт постмодернистской прозы, который точно обозначил А.Компаньон: «История историков перестала быть единой или уникальной, она теперь состоит из множества частных историй, разнородных хронологий и противоречащих друг другу нарративов. ...История – это конструкт, нарратив, и в качестве такового она представляет нам настоящее наряду с прошлым; ее текст сам принадлежит литературе» [Компаньон 2001: 259]. Одновременно обострен интерес современных писателей к традиционному историческому роману, очевидный в усилении эпического начала. Одна из перспективных его модификаций отмечена В.Дубиним: «...Видимо, большую романную форму, по крайней мере в XX веке, не поднять и не удержать, не синтезировав кропотливую реальность локального времени и места с универсальным горизонтом символов и идей, не соединив древность начал и высоту ориентиров» [Дубин 2005: 226]. Это суждение высказано исследователем, анализирующим роман Орхана Памука «Черная книга» (1994). В этой эпической форме написан турецким прозаиком исторический роман 1998 г. «Меня зовут красный». Воспроизводя события 1591 г., когда по случаю тысячелетия ислама султан поручает своим художникам в новой манере иллюстрировать Коран, Памук написал современный роман о непреходящей – жизненной и эстетической – истинности искусства.

Стиль сгущенного «исторического колорита» (В.Скотт) в романе «Битва» (1997) Патрика Рамбо, который осуществляет замысел так и не написанного О. де Бальзаком романа о малозначительном эпизоде австрийских походов Наполеона. Двухдневное сражение в 1809 г. при Эсслинге – это массовое уничтожение, когда за тридцать часов битвы погибло двадцать семь тысяч австрийцев и шестнадцать тысяч французов. Это было первым важным поражением Наполеона. Более того (считает Рамбо), после Эсслинга национализм распространился повсюду в Европе<sup>12</sup>. Как автор романа «Гомер. Илиада» (2004) Алессандро Баррико антивоенной мыслью близок Рамбо, но в иной художественской проекции ее воплощения. Произведение итальянского писателя – свободный пересказ поэмы Гомера с включением дописанных от себя фрагментов. Роман рожден осознанием Баррико, «что урон от войн двадцатого века не ослабил у человека инстинкт войны» [Баррико 2007: 170]. «Убеждение, что война – только ад, – пагубная ложь, – размышляет писатель. – Как бы жестоко это ни звучало, необходимо помнить, что война – это ад,

но *красивый*» [там же: 171]. Поэтому древний сюжет о Троянской войне – новая эстетика Баррико: «Настоящее, пророческое и мужественное стремление к миру для меня заключается в кропотливой и скрытой от людских глаз работе миллиона ремесленников над созданием *другой красоты* и света, не обжигающего смертью. Это утопическая затея, в основе которой лежит глубочайшая вера в человека» [там же: 172].

Не возникает сомнения, что среди произведений о Второй мировой войне, тема которой становится одной из ведущих в современном историческом жанре, самые значительные в литературе последнего десятилетия – это «**Центральная Европа**» («*Europe Central*», 2005) американского прозаика **Вильяма Воллманна** и написанный по-французски роман «**Благоволительницы**» («*Les Bienveillantes*», 2006) франко-американского писателя **Джонатана Литтелла**. Хотя мнения критиков об этом романе весьма противоречивы, Литтеллу удалось исследовать природу зла – палача времен Холокоста, поскольку писатель убежден, что «совершают поступки и тем самым изменяют действительность как раз палачи», что «жертву понять очень легко», ее «реакция вполне очевидна», «а вот преступник устроен сложнее, равно, как и система, толкнувшая его на преступление»<sup>13</sup>. И Литтелл действительно передает в романе-монологе «кошмар истории», «исторический бред» [Нива 2008: 212].

Роман-история В.Волманна «Центральная Европа» в основном корпусе произведения охватывает происходящее в Европе в 30–40-е гг., а в целом хронологически границы повествования расширены начиная от второго десятилетия до семидесятых годов. В центре авторского внимания Германия и Россия – «двойной охват (1914–1975)» («*Pincer movements (1914–1975)*») [Vollmann 2006: XI], как отмечает Воллманн в подзаголовке, заявляя об одном из аспектов своего творческого замысла. По существу, это писательский прием, отражающий его историческое видение: двойной охват макроистории, главным образом в трех ее смыслах: истории как общественно-социального режима, истории как политики властимущих, истории как конкретного события, конкретного факта.

Во внешнем проявлении двойной охват – композиционное решение романного повествования. Воллманн попарно объединяет рассказы, место событий которых соответственно Советский Союз и Германия, за исключением шести из восемнадцати парных историй, в которых место действия – одна из стран или в пространственно-временном смещении обе. И в парных историях, и в составляющих роман 36 частях хронологиче-

ская последовательность нарушается, но в каждой самостоятельной главе-рассказе историческое время (как и топос) точно обозначено автором в содержании: «Спасители (СССР, 1918)», «Мобилизация (Германия, 1914)» – в первом парном разделе; «Опус 40 (СССР, 1935)» или «Операция Хаген (Германия, 1945)» – в последующем повествовании.

Историческая реальность Воллманна эпична в своей конкретике. Не случайно в интервью Т.Душейну он называет среди повлиявших на него писателей Л.Толстого и В.Фолкнера [Duchane 2005]. Одновременно в эпическом строе повествования явно влияние Т.Пинчона. На его мнение об истории из романа «Мейсон и Диксен» (1997) как об «огромном спутанном клубке ниток» ссылается автор «Европы», по этому принципу синтезируя и согласуя многообразные фактические, культурные и созданные воображением линии своего произведения [Hauptfleisch 2005].

В авторском слове о романе Воллманн настойчиво повторяет, что он создал «художественное, а не документальное произведение» [Vollmann 2006: 753]. В то же время пишет о своем стремлении «быть как можно точнее в мелких деталях... и как можно справедливее ко всем историческим персонажам», при этом уточняя, что «все описанные социальные системы с их институтами и зверствами основаны исключительно на реальных исторических документах» [Vollmann 2006: 753]. Дополняя текст романа авторскими примечаниями, в книге обозначенными «Источники», Воллманн не только указывает использованную литературу, которая поражала всепроникающей эрудицией не одного рецензента «Европы», он обосновывает романские ходы сюжета и текста точными цитатами (указывая издания и страницы) – самой убедительной для писателя формой художественной достоверности его исторического повествования. И эти цитаты, и ссылки включены в контекст авторских объяснений: своей точки зрения, выбора, романной интерпретации и писательского воображения.

Исторические события и факты, а также исторические герои и персонажи даны Воллманном в достоверной соотнесенности. Гражданская война в Испании – Роман Кармен; концентрационные лагеря, газовые камеры – Курт Герштейн; волховские события – Андрей Власов; Сталинградская битва – Фридрих Паулюс; партизанская война под Москвой – Зоя Космодемьянская; блокада Ленинграда – Дмитрий Шостакович. Сближение же событий, фактов, героев в «Европе» авторское, романное. Кайзер Фридрих II – В.И.Ленин; Гитлер – Сталин; Власов – Паулюс;

Шостакович – Ван Клиберна, но и Анна Ахматова; немецкая художница-экспрессионистка Кэте Коллвитц – Роман Кармен.

Отчасти нельзя не согласиться с теми критиками, которые пишут об исследовании насилия в «Европе». Сам Воллманн определенно пишет о политике насилия и смерти, изобразительно разворачивая эту мысль в эпизодах: «...завтра все...должно быть уничтожено без предупреждения, разрушено, стерто с лица земли, германизировано, советизировано, просто раздавлено. Это приказ. Это необходимость. Мы не будем сражаться, как те трусы, которых сдерживает их сознание; мы ликвидируем Центральную Европу!» [Vollmann 2006: 4]. Однако Воллманн живет в этом романе иным творческим интересом. «В большей мере [чем изображение исторических фактов. – В.П.], – утверждает автор, – целью было написать серию парабол о знаменитых, обычных и неизвестных европейцах в ключевые моменты принятия ими моральных решений в жизни» [Vollmann 2006: 753].

В каждом из рассказов Воллмана, как правило, – главный герой. Из русской истории, скажем, уже упоминавшиеся генерал Власов, Зоя Космодемьянская, Дмитрий Шостакович, Анна Ахматова. И кроме того, постоянна «многофигурность» персонажей второго плана или только названных (М.Цветаева, маршал Тухачевский и Г.К.Жуков, М.Л.Ростропович, Н.Гумилев, его и Ахматовой сын Лев, С.М.Киров и А.А.Жданов), постоянны в каждой истории параллели, сравнения, отсылки, связи – наличные или по логике авторского замысла – между многочисленными героями и персонажами. Разумеется, это одно из проявлений романного единства «Европы».

В этом смысле обращает на себя внимание лаконичная новелла-глава «Зоя». Это свойство проявляется не в его обособленности или акцентированности, а в характерной для манеры Воллмана сконцентрированной сплавленности всех структурных элементов произведения при чрезвычайно широком регистре форм и стилистики текста: от потока сознания до эпического склада рассказывания как такового.

Из русских героев «Центральной Европы» именно Андрей Власов и Дмитрий Шостакович – личности первой величины по романной значимости.

Сюжетная линия Власова – это параболическая линия морального выбора, соответствующая, как помним, творческому замыслу автора «Европы». Параболический дискурс, который акцентирует Воллманн, и в силу англоязычной художественной традиции, отраженной в «a ragable» и «a fable» (см.: [Пестерев 1999: 21–59]), и из-за полиструктурной и внутренне предельно

динамичной формы романа весьма не прост. К традиционным формулам параболические ориентиры Воллманна не сводимы и, более того, к фолкнеровской традиции романной трансформации свойств этого жанра в «Притче» («A Fable»): жизненная конкретика и «историзм», образно-изобразительный план превалируют в «Европе»<sup>14</sup>. Думается, называя свои новеллистические главы параболом, Воллманн мыслит очень определенно. Автор нацеливает не столько на буквальное (реально-достоверное, эмпирическое), а на иносказательное прочтение его историй. И второй ценностный для писателя моральный смысл – жизненно необходимое «моральное исчисление» («moral calculus»), как определяет этот смысл сам Воллманн: конкретной (частной) ситуации человеческой судьбы, принятого решения, да и истории, эпохи, поскольку и сам XX в. стал параболой. В этом параболическом пространстве действительно слово, образующее притчевый уровень текста, но в особенности подтекста.

Полагая, что сущность писательского творчества заключена в слове (о чем Воллманн убежденно говорит в интервью Т.Душейну), в то же время автор «Центральной Европы» чуток к каждому компоненту литературного произведения. Не менее первозначна в романе, чем слово, композиция. Во взаимосвязи и противодействии, перекличке составляющих повествовательное единство возникает неявленное и несказанное художественное смыслообразование – параболическое. Главы «Побег (СССР и Германия, 1942–1946)» о Власове и «Последний фельдмаршал (Германия и СССР, 1942–1957)» о Паулюсе центрированы в романе. Объединенные, обе истории (при четкой индивидуальности и характеров, и жизненной участи героев) сосредоточены на противостоянии насильственной политике власти. Попавший со своей армией в окружение, вопреки воле и угрозе Сталина, Власов сдается и по ту сторону от Советского Союза ведет антисталинскую борьбу, как известно; выдан союзниками Сталину, расстрелян в 1946 г. Главнокомандующий VI армии Фридрих Паулюс, преступая приказ Гитлера, капитулирует в Сталинградской битве и в «бесчестье» коротает свой век после войны, пережив чуть более чем на десять лет Власова. Эти герои Воллманна, осуществив свое моральное решение, оказались по политическим меркам тоталитарного режима вне жизни; главное – поставили себя вне собственной жизни. «Его уже практически не интересовала собственная жизнь» (304), – пишет Воллманн о Власове. Это одна из ключевых фраз в осмыслении «предателей Родины», опосредованно соотносимая и с Паулюсом.

Убежденный, что «парадокс художественной литературы в том, что она делает явления более реальными, более настоящими, измышляя их», Воллманн говорит о своем русском герое: «Можно прочитать сколько угодно исторических документов о судьбе генерала Власова..., но мне кажется, что у меня он “более настоящий”» [Duchane 2005]. В этом направлении творческой работы писатель реконструирует жизненные истории Власова и Паулюса, одновременно вдумчиво прочитывая вместе с читателем их индивидуальные жизни. И по ходу повествования в параболическом подтексте романа ставит – без морализаторства – множасьщие вопросы. «Как мог русский, ни приспособленец, ни подлец, ни трус, убедить себя, что дело Германии во Второй мировой войне более правое, чем дело России?» «Как мог фон Паулюс, выдающийся немецкий полководец, который не соглашался со своим фюрером ни по одному военному (или любому другому) вопросу, следовать его приказам до последнего, до катастрофы – и потом послушаться? Что значит быть хорошим солдатом не в той армии, что это за слабость, – как деликатно намекает Воллманн, – предпочесть свое чувство долга своему чувству ответственности?» «Что есть верность? Кто или что предается при предательстве? Какой будет порядочность, когда кажется, что само понятие порядочности терпит крах?»<sup>15</sup>

«Большинство моих симфоний – это надгробные камни» (IX) – эпитафия «Центральной Европы», признание Д.Д.Шостаковича<sup>16</sup>. Его личность – ведущий образ в многофигурной романной панораме Воллманна. Главный герой ряда глав-рассказов («Опус 40», «Опус 110», пожалуй, лучшие), Шостакович, постоянно присутствует в разных «русских» новеллистических повествованиях (о Зое, Власове, об Анне Ахматовой, об участии Ван Клиберна в конкурсе имени Чайковского). Примечательно, что имя композитора упомянуто в первой главе «Сталь в движении», где обобщенно, будто в прелюдии, охвачена жизнь Европы в 1939–1945 гг.; а в финальной новелле «Белые ночи в Ленинграде» Шостакович – один из персонажей. Кроме этих объединяющих в художественное единство связей, Воллманн создает чисто романическую линию любви Шостаковича к Елене Константиновской – «воображаемый любовный треугольник» [Vollmann 2006: 807], создающий литературную интригу в произведении, в котором роль мужа отведена Воллманном кинорежиссеру-документалисту Роману Кармену.

Личностной полноты и целостности образ Шостаковича достигает благодаря четко прослеженным автором трем линиям жизни героя: творчество, любовь, художник и власть. Хотя



любовь композитора к Константиновской дается в меняющихся повествовательных позициях (в духе сталинских десятилетий слежки и доносов разными «товарищами Александровыми» и «товарищами Петровыми»), она звучит очень лично и камерно, отстраненно от непосредственных режимных вмешательств, кроме бдительного контроля за композитором и его Еленой. Впрямую с властью, насилием и смертью связаны художник и его творчество. «Тема смерти, – пишет Дж.Гиббонс, – присутствует почти во всех рассказах в книге “Центральная Европа”, но ряд перекликающихся историй больше связан с выживанием, иногда – в самом прямом, физическом смысле, но чаще оно рассматривается как нравственная категория» [Gibbons 2005]. В ситуации Шостаковича – беспощадная необходимость выбора ради собственной жизни, ради спасения близких, ради творчества. Не «внутренняя эмиграция», не элементарное «выжить» любым образом, не компромисс, а способность жить долгие десятилетия, утратив уверенность, смелость, честность, самоуважение, постоянно видя и чувствуя рядом смерть.

Представляется весьма важным, что Воллманн не ограничивается точкой зрения своих рассказчиков. В авторском слове, сопровождающем художественный текст, он очень определенно говорит о своем отношении к столь близкому ему герою: «Думая о Шостаковиче и слушая его музыку, я представляю себе человека, поглощенного страхом и раскаянием, человека, который ... делал все, чтобы хоть как-то поддержать “добро”, – в данном случае в свободе художественного творчества и облегчении страданий других людей. Его все больше и больше притесняли, ему все труднее было сказать “нет” – характерная черта, которая помогла ему выжить в сталинское время. Несмотря на то что незадолго до конца он все же вступил в партию, для меня он остается настоящим героем – трагическим героем, конечно» [Vollmann 2006: 808]. «Моральная личность» – таков Шостакович у Воллманна – не исчисляется абстрагированными нравственными понятиями, но прежде всего личным жизненным опытом, конкретной переживаемой человеком реальностью. Поэтому существует только единственность нравственного решения. Возможность гуманистического критерия в оценке «другого» для Воллманна – поставить себя на его место. Далеко не новый подход, но для писателя открывающий экзистенциальную достоверность: «...Было бы слишком примитивно, – говорит он в интервью Т.Душейну, – если бы в “Европе” я написал бы: “Да, фашисты были плохи, сталинисты же просто ужасны”. И это правда, но что это нам дает? А ведь вы можете понять более глубо-

кую истину, которая заключается в том, что, будь я рожден в то время, я бы тоже, скорее всего, был ужасен. И даже если бы я противился этому всем своим существом, это ничего не изменило бы, чтобы я ни делал».

Шостакович в романе – действительно трагический герой. Воллманн не допускает в его изображении пафосного нравственного возвышения или традиционной внутренней победы. Как в «Докторе Фаустусе» Т. Манна, от «сделки» со злом искусство не пострадало: оно не утратило мощи творческого духа и силы полифонической экспрессии. Воллманн словесно-художественно убеждает в этом, не описывая и не «анализируя» сочинений Шостаковича. Он фиксирует впечатления, вызываемые ассоциации и вызывает их, множа в восприятии читателем внутренней формы текста, его символично-метафорической образности. Струнный квартет («Опус 40») сам Шостакович воспринимал (отмечается в примечании автора) как «несомненный большой прорыв» («a certain great breakthrough») [Vollmann 2006: 763]. Это самое романтическое произведение композитора, написанное в порыве любви к Константиновской, дано в интерпретации музыковеда-осведомителя высокого ранга. Музыка переведена в этом субъективном восприятии в регистр эротических и душевно-духовных состояний любящего и любимого Шостаковича. Но соглядатай за интимными отношениями влюбленных чуток к музыке, умея выразить и в слове ее романтический настрой. Если другие ощущали в этом сочинении «запах цветов на похоронах Кирова», то, – уведомляет этот искусствовед, – «когда я вдыхаю опус 40, я ощущаю запах дыма, вина и волос Елены» [Vollmann 2006: 95].

Подобно тому как роман Воллманна (что отмечают многие американские критики) далек от традиционного романа о войне, это произведение, можно сказать, не традиционно и в интерпретации истории. Воллманн раскрывает тот процесс, который происходил в середине XX в. и во многом определял это столетие: «советизировать» или «германизировать» – уничтожить Центральную Европу в Европе; процесс, в который были вовлечены все страны и народы мира. Высокое достоинство романа – достоверность изображения России и Германии в перипетийный и кровавый – «на дыбе» – момент их истории. Имманентны этому эпический охват и эпическое воплощение реальности, но и проникновенная точность и конкретика национального колорита в духе тоталитарного режима и военного времени. Одновременно изображенные Россия и Германия – составляющая часть философии истории Воллманна, его эстетических принципов и художественных приемов в жанрово-

стилистических дискурсах философско-интеллектуального романа и параболических форм. Кардинальна здесь проблема личности и художника. А в целом «реальность» России и Германии в книге Воллманна – это одно из измерений, как и всецело романное пространство «Центральной Европы», проблемного для современности вопроса «Что есть XX век?»

### Примечания

<sup>1</sup> Не только романские произведения, критическая и исследовательская мысль, но и многочисленные суждения современных писателей свидетельствуют об этом характере творчества на рубеже столетий. Например, интервью Н.Александрова с английскими, норвежскими, финскими, французскими и шведскими авторами [Александров 2010].

<sup>2</sup> Есть определенное основание у Вл.Новикова утверждать, что «нынешняя элитарная проза» «страдает общим недугом»: «однообразием и монотонностью» [Новиков 1999: 194].

<sup>3</sup> Назовем некоторые работы в отечественном литературоведении последних лет: [Прозоров 2001; Постмодернизм: что же дальше? 2006; Чугунов 2006; Сидорова 2005; Кучумова 2009;]. Проблемы современной литературы постоянно освещаются в ежегодных сборниках Андреевских чтений: [Литература XX века 2003-2010]. Значительна и подборка статей в рубрике «Современна ли современная литература» журнала «Вопросы литературы»: [Джумайло 2007; Пимонов 2007; Шервашидзе 2007].

<sup>4</sup> Расширяя пространство современной романной и литературной ситуации, обратим внимание, что журнал «История американской литературы», подводя итоги минувшего века и стремясь выявить творческие ориентиры в настоящий момент, обратился к 26 американским поэтам и романистам с рядом вопросов. В поле зрения и редакции, и писателей актуальные и перспективные для культуры аспекты: связь творчества с политическими, религиозными, культурными, национальными, международными, расовыми, классовыми, гендерными, сексуальными пристрастиями и убеждениями; «общественный мандат американского литературного творчества за последние двадцать лет»; писатель и читатель; художественные традиции и поколенческое сознание; художник и его редактор и издатель; роль критики и академической науки в писательской работе [American Literary History 1999].

<sup>5</sup> Это точное понятие, введенное Н.С.Павловой, всецело охватывает важнейшие аспекты искусства [Павлова 2005].

<sup>6</sup> В этом аспекте значимо, как всеизвестно, творчество Л.Стерна, но и продолжение и ос-

мысление этой традиции современниками Лоджа, что, скажем, очевидно в небезосновательном суждении А.С. Байетт, которая пишет: «Джордж Элиот, возможно, первая английская романистка, чей интерес к новым формам мышления получил отражение в форме ее произведений» [Wyatt 2001: 66].

<sup>7</sup> См. авторские «Благодарности», связанные с работой над романом «Думают ...» [Лодж 2003: 491–493].

<sup>8</sup> «Постмодернист в облики реалиста, вызывающего доверие», – таково мнение американской писательницы Дж. К. Оутс о Лодже [см.: Энциклопедический словарь английской литературы XX века 2005: 244].

<sup>9</sup> См. гл. «Виртуалистика» в исследовании В.В.Бычкова [Бычков 2010: 731–781]. Осмысление «технообразности» в искусстве и эстетике на рубеже веков дано в статье Н.Б.Маньковской [см.: Маньковская 2002]. Разноаспектно этот вопрос освещен в монографии К.Э.Разлогова «Искусство экрана: от синематографа до интернета» [Разлогов 2010].

<sup>10</sup> Интервью Елены Воронцовой с переводчиком на английский произведений современной русской литературы и прозы Виктора Пелевина Эндрю Бромфилдом [Радио Свободы 2005].

<sup>11</sup> См. примечания переводчика Е.А. Костюкович: [Эко 2008: 544].

<sup>12</sup> См. авторские примечания к роману: [Ram baud 1997: 292–294].

<sup>13</sup> Интервью Дж. Литтелла израильской газете «Гаарец» [цит. по: Лещневская 2008: 199].

<sup>14</sup> Не случайно М.Вуд, пытаясь понять параболность Воллманна, с одной стороны, показывает, что далеко не все рассказы – параболы, с другой – полагает, что они ближе к добротным (или хорошо сделанным) комиксам [Wood 2005].

<sup>15</sup> Эти вопросы ставит М.Вуд как порождаемые параболической текстурой «Европы». Возникающие в аналитической мысли критика, они по существу заданы читательскому сознанию, читательскому восприятию [Wood 2005].

<sup>16</sup> Цитата из книги Соломона Волкова о Шостаковиче, которая для Воллманна один из авторитетных источников романа [Vollmann 2006: 755].

### Список литературы

Александров Н.Д. Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями. М., 2010. 416 с.

Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе / пер. с нем. М.; СПб., 2000. 511 с.

Баррико А. Другая красота. Заметки о войне // Баррико А. Гомер. Илиада / пер. с итал. Е. Кисловой. М., 2007. С.164–172.

- Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб., 2000. 304 с.
- Бегбедер Ф.* Романтический эгоист / пер. М.Зониной. М. 2006. 462 с.
- Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М., 2010. 784 с.
- Джумайло О.* За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 // *Вопр. лит.* 2007. №5. С.5–46.
- Дубин Б.* Роман-цивилизация, или Возвращенное искусство Шахерезады // *Дубин Б. На полях письма. Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке.* М., 2005. С.223–227.
- Егерева Е.* Павич, нарисованный за чаем // *Новое время.* 1999. № 36. С.41–43.
- Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл / пер. с фр С.Н. Зенкина. М., 2001. 336 с.
- Кучумова Г.В.* Немецкоязычный роман 1980–2000 гг.: курс на демифологизацию. Самара, 2009. 152 с.
- Литература XX века: итоги и перспективы изучения.* М., 2003–2010. Вып.1–8.
- Лодж Д.* Думают... / пер. с англ. Д.Кротовой. М., 2003. 496 с.
- Маньковская Н.Б.* Что после постмодернизма? // *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: в 2 ч.* М., 2002. Ч.II. С.417–430.
- Нива Ж.* Эринии Литтелла – судьи или судимые? / пер. с фр. М. Аннинской // *Иностр. лит.* 2008. №12. С.212–220.
- Новиков Вл.* Филологический роман // *Новый мир.* 1999. №10. С.193–205.
- Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. 588 с.
- Павлова Н.С.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005. 312с.
- Пестерев В.А.* Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград, 1999. 312 с.
- Пимонов В.* Многообразии округлых форм. Эстетика минимализма и новейшая датская литература // *Вопр. лит.* 2007. №2. С.60–71.
- Постмодернизм: что же дальше? Художественная литература на рубеже XX–XXI веков.* М., 2006. 323 с.
- Прозоров В.Г.* Ступени свободы. Очерки истории и литературы США 1950–2000. Петрозаводск, 2001. 344 с.
- Радио Свободы.* 16-11-05. Поверх барьеров – Европ. вып. // URL: <http://archive.svoboda.org/programs/otbe/2005/otbe.111605.asp> (дата обращения: 06.04.2007)
- Разлогов К.Э.* Искусство экрана: от синемаатографа до интернета. М., 2010. 287 с.
- Ребеккини Д.* Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике // *Новое лит. обозрение.* 2006. №80. С.291–318.
- Рымарь Н.Т.* Романное мышление и культура XX века // *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики: К 60-ти летию Н.Д. Тамарченко: сб. науч. тр. М.; Тверь, 2000. Вып. 6. С.88–102.*
- Сидорова О.Г.* Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 34 с.
- Чугунов Д.А.* Немецкая литература 1990-х годов: Ситуация «поворота». Воронеж, 2006. 288 с.
- Шервашидзе В.* Тенденции и перспективы развития французского романа // *Вопр. лит.* 2007. Вып.2. С.72–102.
- Эко У.* Таинственное пламя царицы Лоаны / пер. с итал. Е.А.Костюкович. СПб., 2008. 592 с.
- Энциклопедический словарь английской литературы XX века.* М., 2005. 541с.
- Albérès R.M.* Histoire du roman moderne. P., 1962. 460 p.
- American Literary History.* Oxford, 1999. Vol. 11, №2. P.215–353.
- Byatt A.S.* On Histories and Stories. L., 2001. 196 p.
- Duchane T.* An Interview with William T. Vollmann. November 2005// URL: [http://www.bookslut.com/features/2005\\_11\\_006908.php](http://www.bookslut.com/features/2005_11_006908.php) (дата обращения: 14.12.2010).
- Gibbons J.* His Back Pages/Bookforum. Feb/Mar 2007// URL: [http://www.bookforum.com/archive/feb\\_07/Gibbons\\_Feb07.html](http://www.bookforum.com/archive/feb_07/Gibbons_Feb07.html). (дата обращения: 20.12.2010).
- Gibbons J.* William T.Vollmann's Real World//Bookforum. Summer 2005 // URL: [http://www.bookforum.com/archive/sum\\_05/gibbons.html](http://www.bookforum.com/archive/sum_05/gibbons.html) (дата обращения: 07.09.2010).
- Hauptfleisch G.* Doing the Continent//The San Diego Union-Tribune. April 10, 2005.
- Hillebrand B.* Theorie des Romans. II: Von Hegel bis Handke. München, 1972. 402 S.
- Lodge D.* Consciousness and the Novel. L., 2003. 320 p.
- Rimbaud P.* La Bataille. P., 1997. 306 p.
- Viard D.* Ecrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain // *Le Roman français contemporain.* P., 2001. P. 129–174.
- Vollmann W.T.* Europe Central. N.Y., 2006. 812 p.
- Wood M.* Parables of a Violent World / The New York Review Books. Vol. 52. № 20. Dec. 15. 2005// URL: <http://www.nybooks.com/articales/18560> (дата обращения: 19.09.2010).
- Zeyringer K.* Innerlichkeit und Öffentlichkeit: Österreichische Literatur der 80-er Jahre. Tübingen, 1992. 492 S.

**WESTERN LITERARY PROSE OF THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES**  
**Article one**

**Valery A. Pesterev**

**Professor of Literature, Publishing and Literary Creativity Department**  
**Volgograd State University**

The article deals with the problem of the Western novel at the turn of the 21st century and investigates its national specificity, i.e. the characteristics of French, Italian, British, Austrian and American novels. The aspects that we single out – from the reality of the novel and consciousness to modernism, postmodernism and poetics – and the analysis of individual works allow us to disclose the underlying aesthetic and ethical sense that determines the specificity of the modern novel. In the first article the works by David Lodge «*Thinks...*» (2001), Umberto Eco «*The Mysterious Flame of Queen Loana*» (2004) and William Vollmann «*Europe Central*» (2005) are considered in details.

**Key words:** inner form; hero; action; character; dynamics of the form; dominant; historical prose; modernism; narrator; postmodernism; poetics; novel; style; artistic reality; artistic synthesis; artistic form.