

Федеральное агентство по образованию
САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ

На правах рукописи

ГРИГОРЬЕВА КРИСТИНА АЛЕКСАНДРОВНА
АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ ДЖ. М. КУТЗЕЕ:
ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность:

10.01.03 – литература стран зарубежья

Научный руководитель:

доктор филологических наук

доцент Кабанова И.В.

Саратов 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. «Детство» как деконструкция традиционной автобиографии	33
Романные повествовательные техники	38
Традиционное автобиографическое содержание в «Детстве». Изображение антиномий/конфликтов как среды для становления творческой ментальности	53
Чтение и письмо в «Детстве»: формирование будущего писателя	77
Глава II. Жанровый синтез в «Юности»	82
Постколониальный субъект-художник в столице доминиона	91
«Юность» как писательская автобиография	108
Глава III. «Летняя пора»: между автобиографией и биографией	125
«Летняя пора» и проблемы теории биографии	134
Портрет человека и художника	147
Заключение	175
Библиография	181

ВВЕДЕНИЕ

Джон Максвелл Кутзее (род. в 1940 г., Кейптаун, ЮАР), выдающийся англоязычный писатель, критик, лингвист, переводчик, является одним из крупнейших романистов XX-XXI вв., о чем свидетельствует неуклонно возрастающий исследовательский интерес к его творчеству по всему миру; его произведения неизменно привлекают к себе широкое читательское внимание, а его личность остается загадкой. Поскольку наш материал – автобиографическая проза Дж.М. Кутзее, приведем известные на сегодняшний день **биографические факты** о писателе.

Получив образование в англоязычной школе в родной Южной Африке, Дж.М.Кутзее пишет преимущественно на английском, несмотря на то, что семья отца – африканерского происхождения (члены отцовской семьи общаются на африкаанс, в родительской семье Д.М. Кутзее говорили по-английски). Детство он провел в Капской провинции, в Кейптауне и близлежащем Вустере. В 1956 г. окончил католическую школу, в 1961 г. – получил степень бакалавра гуманитарных наук с двойной специализацией, по английской литературе и математике, в университете Кейптауна. В 1962 г. Дж.М. Кутзее переехал в Англию, где работал программистом вплоть до 1965 г., параллельно занимаясь магистерской диссертацией по творчеству Ф.М. Форда (степень магистра гуманитарных наук он получил в университете Кейптауна в 1963 г.). С 1963 г. по 1980 г. состоял в браке с Филиппой Джуббер (1939 – 1991), за это время родились двое детей: Николас (род. в 1966 г., погиб в результате несчастного случая в 1989 г.; смерть сына повлияла на написание романа «Осень в Петербурге») и Гизела (род. в 1968 г.).

В 1965 г. Дж.М. Кутзее переехал в США, где работал над докторской диссертацией по стилистическим особенностям ранней прозы С. Беккета в

университете Техаса (Остин) при поддержке программы Фулбрайта. Степень доктора философии по лингвистике получил в 1969 г. и начал преподавать английскую литературу в университете штата Нью-Йорк в Буффало. В этот период началась работа над первым романом «Сумеречная земля» (1974). В 1971 г. он подал заявление на постоянное проживание в США, которое было отклонено в связи с участием Дж.М. Кутзее в акции протеста против войны во Вьетнаме на кампусе университета в Буффало. Вынужденный вернуться в Южную Африку в 1972 г., Дж.М. Кутзее стал преподавать английскую литературу в университете Кейптауна. В 1970-80-х гг. по мере публикации его произведений за ним утвердилось международное признание. В 2000 г. он вышел в отставку с почетным званием «Выдающийся профессор литературы» (Distinguished Professor of Literature), а два года спустя вместе со своей спутницей жизни Дороти Драйвер эмигрировал в Аделаиду, Австралия, где в 2006 г. они получили австралийское гражданство.

Общая характеристика творчества. Кутзее опубликовал 12 романов¹, 5 сборников критических и публицистических эссе², три тома автобиографической прозы³, а также переводы с голландского на английский, вступительные статьи и многочисленные рецензии. В 2011 г. личные архивы Дж.М. Кутзее (рукописи, записные книжки, фотографии, документы, переписка и т.д.), охватывающие жизнь и карьеру писателя с 1956 г., были куплены исследовательским Центром

¹ Почти все романы переведены на русский язык: «Сумеречная земля» / “Dusklands” (1974, рус. пер. 2005), «В сердце страны» / “In the Heart of the Country” (1977, рус. пер. 2005), «В ожидании варваров» / “Waiting for the Barbarians” (1980, рус. пер. 1989), «Жизнь и время Михаэла К.» / “Life & Times of Michael K” (1983, рус. пер. 1989), «Мистер Фо» / “Foe” (1986, рус. пер. 2004), «Железный век» / “Age of Iron” (1990, рус. пер. 2005), «Осень в Петербурге» / “The Master of Petersburg” (1994, рус. пер. 1999), “The Lives of Animals” (1999), «Бесчестье» / “Disgrace” (1999, рус. пер. 2001), «Элизабет Костелло» / “Elizabeth Costello” (2003, рус. пер. 2004), «Медленный человек» / “Slow Man” (2005, рус. пер. 2006), «Дневник плохого года» / “Diary of a Bad Year” (2007, рус. пер. 2011), “The Childhood of Jesus” (2013).

² Ни один из сборников не переведен на русский: “White Writing: On the Culture of Letters in South Africa” (1988), “Doubling the Point: Essays and Interviews” (1992), “Giving Offense: Essays on Censorship” (1996), “Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999” (2002), “Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005”, “Here and Now: Letters, 2008–2011” (2013).

³ “Boyhood: Scenes from Provincial Life” (1997), «Юность» (“Youth: Scenes from Provincial Life II”, 2002, рус. пер. 2005) и “Summertime” (2009).

Гарри Рэнсома при Техасском университете США⁴. Дэвид Атввелл, ведущий специалист по творчеству Дж.М. Кутзее, находится в процессе работы над политической и интеллектуальной биографией писателя⁵.

На сегодняшний день его место в каноне современной литературы прочно утвердилось. Дж.М. Кутзее неоднократно становился лауреатом литературных премий, не только крупнейшей южноафриканской премии Central News Agency Literary Award, но и многочисленных международных наград⁶. Он является первым писателем, дважды удостоившимся самой престижной награды в мире английской литературы, Букеровской премии (за романы «Жизнь и время Михаэла К» в 1983 г. и «Бесчестье» в 1999 г.). Знаком признания вклада в литературу стало присуждение ему в 2003 г. Нобелевской премии. Экранизация романа «Бесчестье» (режиссер Стив Джейкобс, 2008, совместное производство Австралии и ЮАР), а также опера «В ожидании варваров» (2005), написанная известным американским композитором Филипом Глассом, закрепили место писателя в культурном пространстве конца XX-начала XXI веков. Единственная страна, где его статус подвергается сомнению, – его родина. Отношения Дж.М. Кутзее с южноафриканским правительством и южноафриканскими деятелями культуры носят крайне противоречивый характер. В 2005 г. Дж.М. Кутзее

⁴ Центр хранит личные архивы большинства ведущих английских писателей XX в. О приобретении архива Кутзее см.: Nobel Prize-Winning Writer J. M. Coetzee's Archive Acquired by Harry Ransom Center. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2011/coetzee.html> (дата обращения: 01.09.2012).

⁵ См. офиц. сайт Университета Йорка. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.york.ac.uk/english/our-staff/david-atwell/> (дата обращения: 05.08.2012).

⁶ Кутзее удостоен следующих литературных наград: CNA Prize за роман «В сердце страны»; CNA, премия Джеймса Тейта Блэка (старейшая литературная награда Великобритании) и премия Джеффри Фейбера за роман «В ожидании варваров»; CNA и французская премия Фемина зарубежному автору в 1985 г. за роман «Жизнь и время Михаэла К.»; Иерусалимская премия (литературная награда писателям, которые своим творчеством отстаивают свободу индивидуума в обществе) в 1987 г. за роман «Мистер Фо»; премия газеты «Санди экспресс» за роман «Железный век»; международная премия газеты «Айриш Таймс» 1995 г. за роман «Осень в Петербурге». Помимо Букеровской премии, роман «Бесчестье» удостоился премии писателей Содружества в 2000 г. «Детство» стало финалистом National Book Critics Circle; роман «Медленный человек» попал в почетный «короткий список» Дублинской литературной премии Содружества; роман «Дневник плохого года» попал в «короткий список» одной из престижнейших литературных наград Австралии – Adelaide Festival Awards for Literature в 2008; «Летняя пора» – в «короткий список» Букеровской премии.

вручили Орден Мапунгубве⁷ в золоте (2-й степени) за «выдающийся вклад в области литературы и за то, что вывел Южную Африку на мировую сцену»⁸, хотя несколькими годами ранее Южноафриканский Конгресс обвинил писателя в политической некорректности и белом расизме за роман «Бесчестье».

Члены Шведской Академии так определили своеобразие творческой манеры Кутзее: «Романы Дж.М. Кутзее отличаются хорошо продуманная композиция, содержательные диалоги и аналитическое мастерство. Однако в то же время он вездливый скептик, безжалостный в своей критике жестокого рационализма и поверхностной морали западной цивилизации. Его интеллектуальная честность разрушает любые основания для утешения и дистанцируется от безвкусной драмы раскаяния и исповеди. Даже когда проявляются его собственные убеждения, как, например, в случае с защитой прав животных, он скорее разъясняет основания, на которых они базируются, нежели пытается их отстаивать»⁹. В основе большинства его романов – опыт детства и юности, проведенных в Южно-Африканском Союзе, который с 1961 г. превратился в Южно-Африканскую Республику, ЮАР. Дж.М. Кутзее, таким образом, представляет постколониальную британскую литературу, которую создают выходцы из бывших колоний Британской Империи, литературу, привлекающую сегодня повышенное внимание читателей и критиков¹⁰. Дж.М.

⁷ Наиболее престижная из наград ЮАР, учрежденная в 2002 г. и вручаемая президентом страны за достижения в международных делах, которые послужили интересам ЮАР. Подробнее об ордене см. официальный сайт правительства ЮАР. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.info.gov.za/aboutgovt/orders/mapungubwe_english.html (дата обращения: 06.05.2012).

⁸ “exceptional contribution in the field of literature and for putting South Africa on the world stage”. National Orders awards: 27 September 2005. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.info.gov.za/aboutgovt/orders/recipient/2005sept.htm> (дата обращения: 06.05.2012).

⁹ “J.M. Coetzee’s novels are characterised by their well-crafted composition, pregnant dialogue and analytical brilliance. But at the same time he is a scrupulous doubter, ruthless in his criticism of the cruel rationalism and cosmetic morality of western civilisation. His intellectual honesty erodes all basis of consolation and distances itself from the tawdry drama of remorse and confession. Even when his own convictions emerge to view, as in his defence of the rights of animals, he elucidates the premises on which they are based rather than arguing for them”. См. официальное сообщение для печати на офиц. сайте Нобелевской премии от 2 октября 2003 г. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/press.html (дата обращения: 14.10.2011).

¹⁰ См. отечественные работы: Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа. М., 2003; Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века. Екатеринбург, 2005; Сидорова О.Г., Толкачев С.П. Постколониальный и

Кутзее занимает особое место в ряду таких писателей, как Салман Рушди, В.С. Найпол, Чинуа Ачебе, Ханиф Курейши, Зэди Смит, Арундати Рой, которые разрабатывают в своих романах проблематику взаимодействия культуры доминиона и метрополии, расовых и этнических конфликтов, глобализма и регионализма, эмиграции и ассимиляции. Местная почва, местные нравы и обычаи питают своей энергией привычные формы и жанры английской литературы.

Произведения писателя переводятся на многие языки мира; знакомство с Дж.М. Кутзее в России началось в 1989 г., когда опубликовали переводы романов «В ожидании варваров», «Жизнь и время Михаэла К.» и «Мистер Фо». Популярность его произведения приобрели после вручения писателю второго Букера и Нобелевской премии. С 1999 по 2006 гг. на русский язык были переведены все изданные на тот момент романы, включая первые книги автора «Сумеречная земля» и «В сердце страны». Однако они не привлекли большого внимания нашей критики. Только О.Ю. Анцыферова выказала стабильный интерес к романам писателя¹¹, а прочие немногочисленные статьи носят ознакомительный характер¹². В 2012 г. защищена первая у нас литературоведческая диссертация О.А. Павловой о творчестве Дж.М. Кутзее, где его романы сопоставляются с романами К. Исигуро в аспекте постколониализма¹³.

Нижеследующий **обзор западной критической литературы** о творчестве Дж.М. Кутзее преследует две цели: дать представление о сформировавшихся за 35

мультикультурный контекст современной британской литературы: Учебно-методическое пособие. М., 2004.

¹¹ Анцыферова О.Ю. Слово-пастиш в робинзонаде Джона Кутзее // Художественное слово в пространстве культуры: Функции и трансформации: к 30-летию каф. зарубеж. лит. Иванов. гос. ун-та: [сб. ст.]. Иваново, 2006. С. 149-158; Анцыферова О.Ю. Университетский роман Дж. М. Кутзее: постколониальная модификация жанра // Вестн. Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. Филология. 2009. № 1. С. 72-78.

¹² См.: Залесова-Докторова Л. Мир Джозефа Максвелла Кутзее // Звезда. 2004. № 3. С. 131-135; Степанов А. Дж.М. Кутзее: «идеальный» нобелиат? // Русский журнал. 2003. 14 ноября;

¹³ Павлова О.А. Категории «История» и «Память» в контексте постколониального дискурса. (На примере творчества Дж.М. Кутзее и К. Исигуро). Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2012. Отметим также диссертацию лингвостилистической направленности: Константинова Н.В. Лингвостилистические особенности прозы Дж.М. Кутзее: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2009.

лет изучения основных положений и подходах к творчеству писателя, не ограничиваясь доминантным постколониальным подходом, использованным О.А. Павловой, и вычленив в них то, что может быть использовано в нашей работе.

Положение белого южноафриканского писателя в культурно-историческом контексте становления режима апартеида в ЮАР и его отмены в 1994 г. определяет проблематику романной прозы Дж.М. Кутзее и преобладавшую до недавнего времени *интерпретацию его творчества с позиций постколониальной критики*. Преломление социально-политической ситуации в его романах зачастую вызывало у исследователей его творчества, верящих в то, что литература должна быть частью социальной жизни, обвинения в политической некорректности и попытках дистанцироваться от исторического контекста Южной Африки. Так, Майкл Воган, применяя марксистский подход к творчеству писателя, критикует его за недостаточное внимание к «материальным факторам угнетения и борьбы в современной Южной Африке»¹⁴. Известная южноафриканская писательница Надин Гордимер не раз осуждала Дж.М. Кутзее за предпочтительное обращение к метапрозе и аллегории, а не к социальному реализму, когда речь идет о политике¹⁵. Сам же писатель сопротивляется любым попыткам включить его романы в южноафриканский политический контекст, утверждая: «откровенно говоря, я верен дискурсу литературы, а не дискурсу политики»¹⁶. Мы покажем, что постколониальный подход окажется одним из действенных инструментов при анализе автобиографической прозы Кутзее.

Вторым продуктивным направлением исследования творчества писателя стало применение к нему методологии постструктурализма, в частности, постфрейдизма. Уже в первой монографии, посвященной Дж. М. Кутзее, «Романы Дж. М.Кутзее: лакановские аллегории» (“The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian

¹⁴ “material factors of oppression and struggle in contemporary South Africa”. Vaughan Michael. Literature and Politics: Currents in South African Writing in the Seventies// Journal of Southern African Studies. Oct. 1982. № 9. P. 137.

¹⁵ Gordimer Nadine. The Idea of Gardening// The New York Review of Books. Febr. 2, 1984. № 31 (1). P. 3-4; Gordimer Nadine. Preface// Critical Perspectives on J.M. Coetzee/ Ed. by Graham Huggan and Stephen Watson. New York; Basingstoke, 1996. P. vii - xii.

¹⁶ “frankly, my allegiances lie with the discourse of the novels and not with the discourse of politics”. Цит. по: Dovey Teresa. The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian allegories. Johannesburg, 1988. P. 55.

Allegories”, 1988), Тереза Дави интерпретирует его романы сквозь призму постструктуралистской теории. Т. Дави задала тон последующим исследованиям, указывая на гибридность, саморефлексивность романов Дж.М. Кутзее, университетского профессора литературы, обратившегося к писательскому творчеству; художественный вымысел у него органично взаимодействует с литературоведческим сознанием, что оправдывает читательское восприятие его произведений как «романов в высшей степени самосознательных, упреждающих критику»¹⁷. Высокая мера саморефлексии свойственна и автобиографической прозе Кутзее; поэтому элементы психоанализа также будут задействованы в нашем исследовании.

Третий вопрос, который занимал исследователей творчества Кутзее, особенно в 1990-е гг., в разгар споров о постмодернизме, – вопрос о том, можно ли его отнести к постмодернизму. Одни (напр., Жан-Филип Уэйд) определяют творчество писателя как модернистское, подчеркивая его «этический рационализм»¹⁸, в то время как другие (напр., Дэвид Аттуэлл) рассматривают его прозу как постмодернистскую, делая акцент на «повествовательном экспериментаторстве, утверждают, что этическая рациональность зависит от специфического контекста» постмодернистского проекта¹⁹. Грэм Брэдшо во Введении к сборнику «Строгость Дж.М. Кутзее» (*“J.M. Coetzee’s Austerities”*, 2010) определяет Дж.М. Кутзее как «позднего модерниста»²⁰, ссылаясь на то, что в интервью с Дерекком Аттриджем писатель против такой дефиниции не возражал²¹. Произведения, составляющие автобиографическую трилогию, отмечены антиномичностью на всех уровнях, высокой мерой

¹⁷ “highly selfconscious novels [that] pre-empt his critics”. Head Dominic. *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*. Cambridge; N.Y., 2009. P. 95.

¹⁸ Wade Jean-Philippe. *Doubling Back on J.M. Coetzee*// *English in Africa*. 1994. Vol. 21. №1, 2. P. 191-219.

¹⁹ “narrative experimentalism, [insisting] that the ethical rationality is a function of the specific context”. Attwell David. ‘The Naked Truth’: A Response to Jean-Philippe Wade// *English in Africa*. 1995. Vol. 22. № 2. P. 91.

²⁰ “Late Modernist”. *J.M. Coetzee’s Austerities*/ Ed. by Graham Bradshaw and Michael Neill. Farnham, England- Burlington, VT, 2010. P. 1.

²¹ Attridge Derek. *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago, Ill., 2004. P. 2-6.

интертекстуальности и игры с читателем, то есть обладают основными чертами постмодернистской поэтики. Из понимания Кутзее как постмодерниста будет исходить наш анализ.

Однако следует заметить, что сам писатель критически относится к попыткам вписать его прозу в рамки постколониализма, постфрейдизма или постмодернизма. В интервью 1983 г. Дж.М. Кутзее заявлял: «Я иногда думаю, что, может быть, это всеобъемлющая и насквозь идеологическая суперструктура, включающая в себя издателей, рецензентов и критиков, навязывает мне славу «южноафриканского романиста»»²². Д. Атвелл замечает по поводу попыток критиков предлагать строго постмодернистскую интерпретацию его романов: «Хотя можно утверждать, что Кутзее пишет в рамках культуры постмодернизма, ему определенно не свойствен тот дух отстраненности, который воспринимается как характерное свойство постмодернизма. Рефлексивность в его случае – скорее способ самосознания, который, в сочетании с образованностью Кутзее, направлен на познание факторов (лингвистических, формальных, исторических и политических), определяющих литературное творчество в современной Южной Африке»²³.

Проза Дж.М. Кутзее тяготеет к европейской культурной и литературной традиции; практически все пишущие о нем отмечают влияние авторов, по его собственному признанию, наиболее для него значимых: С. Беккета²⁴, К. Кавафиса, Д. Дефо, Ф. М. Достоевского, Т. С. Элиота, Дж. Джойса, Ф. Кафки²⁵, Дж. Китса, В. Набокова, Э. Паунда, Р. М. Рильке, Алена Роб-Грийе. Опираясь на их

²² “I sometimes wonder whether it isn’t simply that vast and wholly ideological superstructure constituted by publishing, reviewing and criticism that is coercing on me the fate of being a ‘South African Novelist’”. Coetzee J.M., in interview with Tony Morphet. *From South Africa / TriQuarterly*. Evanston, 1987. P. 460.

²³ “For although Coetzee might well be described as working within the culture of postmodernism, he certainly does not do so in the spirit of abandonment that seems to typify much of what goes under the name. Rather, reflexivity here is a mode of self-consciousness which, informed by Coetzee’s learning, is directed at understanding the conditions – linguistic, formal, historical, and political – governing the writing of fiction in the contemporary South Africa”. *Doubling the Point: Essays and Interviews / J.M. Coetzee*; ed. by David Attwell. Harvard, 1992. P. 3.

²⁴ Hayes Patrick. *J.M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett*. Oxford-N.Y., 2010.

²⁵ Medin Daniel L. *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, Philip Roth, and W.G. Sebald*. Evanston, Ill., 2010.

художественные поиски и открытия, Дж.М. Кутзее вписывает локальную историю Южной Африки в историю цивилизации Запада, превращает провинциальные проблемы в универсальные.

Еще одна сквозная тема в критике о Дж.М. Кутзее – внимание к его экспериментам с жанровыми формами романа. Уже первые исследователи, Джонатан Кру²⁶, Тереза Дави, Пол Рич²⁷, Дик Пеннер – обращали внимание на те жанровые трансформации, которым подвергаются у него традиционные романские формы: исторический роман, роман XVIII в. об открытиях новых земель, приключенческий роман, роман-путешествие, идиллический пасторальный роман, южноафриканский фермерский роман. В монографии «Страны разума: проза Дж.М.Кутзее» (“Countries of the Mind: The Fiction of J. M. Coetzee, 1989), первом серьезном американском исследовании, Дик Пеннер замечает, что «адаптация ранних жанровых форм становится саморефлексивным комментарием относительно природы художественной литературы и художественного творчества»²⁸. Д. Пеннер пишет о парадоксальных сочетаниях у Дж.М. Кутзее различных типов дискурса: аномальный психологический реализм «Сумеречной земли» и «В сердце страны», реалистическая аллегория «В ожидании варваров», синтез реализма и натурализма в «Жизни и времени Михаэла К», элементы абсурда в «Мистере Фо». Сьюзен Галлахер в работе «История Южной Африки: контекст прозы Дж.М. Кутзее» (“A Story of South Africa: J. M. Coetzee’s Fiction in Context”, 1991)²⁹, анализируя романы как постмодернистские аллегории, привязывает постмодернистские нарративные стратегии к историко-политическому контексту Южной Африки. Таким образом, и жанровый подход, который будет определяющим в нашей работе, имеет определенную традицию в изучении творчества Кутзее.

²⁶ Crew Jonathan. Dusklands// Contrast 9. 1974. № 11. P. 90-95.

²⁷ Rich Paul. Apartheid and the Decline of Civilization Idea: An Essay on Nadine Gordimer’s *July’s People* and J.M. Coetzee’s *Waiting for Barbarians*// Research in African Literature 15. 1984. № 3. P. 365-393.

²⁸ “adaptations of earlier forms become self-reflexive commentaries on the nature of fiction and fiction writing”. Penner Allen Richard. Countries of the Mind: The Fiction of J. M. Coetzee. N.Y., 1989. P. xiii.

²⁹ Gallagher Susan V. A story of South Africa: J.M. Coetzee’s fiction in context. Harvard, 1991.

Все эти подходы складывались в течение первого двадцатилетия критического осмысления творчества Кутзее. Подведением его итогов и открытием *второго этапа освоения* стала публикация книги профессора Калифорнийского университета в Беркли (сегодня преподающего в Йоркском университете) Дэвида Аттелла «Дж.М.Кутзее: Южная Африка и политика писательства» (“J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing”, 1993). Исследователь рассматривает различные формы отношений между *«рефлексивностью и историчностью»* (“*reflexivity and historicity*”) в романах Дж.М. Кутзее, утверждая, что «за повествовательными субъектами каждого из его романов ... скрывается имплицитный повествователь, который меняет свою позицию в зависимости от расстановки сил в южноафриканской культуре. Другими словами, обращение Кутзее к проблеме напряженных отношений между текстом и историей само по себе уже является историческим актом»³⁰.

Проза писателя глубоко укоренена во времени и пространстве. В связи с этим Дэвид Аттелл поднимает вопросы авторства в рамках концепции “worldliness” Эдварда Саида³¹, которая настаивает на зависимости писателя от его материально-исторического и даже повседневного окружения. Д. Аттелл переводит тем самым постколониальный подход к творчеству Дж.М. Кутзее с уровня чисто содержательного на уровень эстетический: «В Южной Африке зависимость писателя от внешнего мира выражается в рамках разорванного национального контекста, в котором споры идут по поводу самого понятия «личность»; отсюда постоянное возвращение к вопросам: Кто есть пишущее «я»? Каковы границы его/ее власти, репрезентативности, легитимности и авторитета?»³². Обозначенные еще в 1993 г., эти проблемы и по сей день являются

³⁰ “behind the narrative subjects of each of the novels... lies an implied narrator who shifts stance with and against the play of forces in South African culture. In other words, Coetzee’s figuring of the tension between text and history is itself a historical act”. Attwell David. J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing. Berkeley-Cape Town, 1993. P. 3.

³¹ Said Edward W. The World, the Text, and the Critic. Harvard, 1983. P. 35.

³² “In South Africa a writer’s wordliness expresses itself within a fragmented national context in which personality is always at issue; thus, certain questions continually resurface: Who is the self-of-writing? What is his or her power, representativeness, legitimacy, and authority?” Attwell David. Op. cit. P. 3.

ключевыми в творчестве Дж.М. Кутзее. Особенно вопрос об авторском «я» важен для интерпретации автобиографической трилогии.

Д. Атвелл является также соавтором Дж.М. Кутзее в сборнике «Подчеркивание смысла» (“Doubling the Point: Essays and Interviews”, 1992), своеобразной интеллектуальной (авто)биографии, где последовательно представлены их интервью, литературно-критические работы и художественные произведения писателя в их взаимодействии и взаимовлиянии. Эта антология демонстрирует многоаспектность творчества Дж.М. Кутзее, содержит материалы, весьма ценные для его понимания, которые мы будем активно использовать в анализе. Так, отметим признание Кутзее в том, что, оставив карьеру программиста и обратившись к академической и писательской деятельности в 1970-е гг., он на протяжении первых 15-ти лет творчества руководствовался «формалистским, основанном на лингвистике, подходом»; потом начался период «более широкого философского интереса к ситуации в мире», и одновременно к «категориям справедливости и истины»³³. Дж.М. Кутзее никогда не был чистым формалистом, но этот ранний острый интерес к форме виден в его прозе, всякий раз по-новому экспериментальной.

Для второго этапа критического освоения творчества Кутзее более характерны не монографии, а сборники статей, намечающие такой диапазон культурно-философских прочтений его текстов, которые ставят Кутзее уже не в рамки постколониальной, а в рамки мировой литературы. Редакторы сборника «Критика о Дж. М. Кутзее» (“Critical Perspectives on J. M. Coetzee”, 1996) Грэм Хагган и Стивен Уотсон выявили влияние на Дж.М. Кутзее философии языка, его «радикальную критику языка, связанных с языком форм власти и постановку под вопрос не только власти, но эпистемологической определенности»³⁴. Это

³³ “formalistic, linguistically based regimen”; “more broadly philosophical engagement with a situation in the world”; “with the idea of justice”; “the idea of the truth”. *Doubling the Point*. Op. cit. P. 394-395.

³⁴ “radical critique of language, of the forms of authority made possible by language, not only questioning the latter, but challenging our right to such things as epistemological certitude”. *Critical perspectives on J.M. Coetzee/ Ed. by Graham Huggan and Stephen Watson; preface by Nadine Gordimer*. New York; Basingstoke, 1996. P. 5.

положение о важности «философии языка» для Кутзее будет подкреплено в ходе нашего исследования.

В том же сборнике впервые развернулась дискуссия вокруг отношения писателя к ценностям западного либерального гуманизма. Подобно Н. Гордимер, Дж.М. Кутзее развенчивает лицемерие и ложные универсалии либеральной идеологии. Однако, если Грэм Хагган прочитывает «Век железа» как ироничную «лебединую песню» либеральному гуманизму, Тереза Дави рассматривает «В ожидании варваров» как деконструктивистскую аллегорию несостоятельности гуманизма, а Кеннет Паркер обнаруживает в творчестве Дж.М. Кутзее следы гуманизма, связывающие его с традицией, уйти от которой писателю не удастся. В автобиографической трилогии содержится материал для уточнения ответа на вопрос об отношении Кутзее к гуманистической традиции.

Очередной сборник под редакцией Сью Коссю «Критические эссе о Дж.М. Кутзее» (“Critical Essays on J. M. Coetzee”, 1998)³⁵ дал, среди прочего, феминистское прочтение прозы Дж.М. Кутзее, и мы учитываем наличие феминистской традиции при анализе женских образов в автобиографической трилогии.

Этапной в рецепции творчества Кутзее стала публикация в 1999 г. «Бесчестья», коммерчески успешного романа, написанного во внешне реалистической манере и нехарактерного для творчества писателя на тот момент, но именно этот роман закрепил международную известность и авторитет Дж.М. Кутзее. В 2002 г. выходит специальный выпуск журнала «Интервенции»³⁶ под редакцией Д.Аттриджа и П. МакДоналда, посвященный исключительно роману «Бесчестье», а в 2009 выходит книга «Встречаем «Бесчестье»» (“Encountering *Disgrace*: reading and teaching Coetzee’s novel”)³⁷, пособие для преподавания романа, вошедшего в учебные программы во многих странах мира.

³⁵ Critical Essays on J. M. Coetzee/ Ed. by Sue Kossew. Critical Essays on World Literature Series. New York, 1998.

³⁶ J.M. Coetzee's *Disgrace*/ Ed. by Attridge, Derek, and McDonald Peter D.// Interventions: International Journal of Postcolonial Studies. 2002. Vol.4. № 3.

³⁷ Encountering *Disgrace*: Reading and Teaching Coetzee’s Novel/ Ed. by Bill McDonald. Rochester, N.Y., 2009.

«Бесчестье» окончательно закрепило статус Дж.М. Кутзее и обозначило начало *третьего, современного периода изучения его творчества*, когда критика поворачивается к нравственно-философскому началу творчества писателя, к эстетике его романов. Стоит подробнее остановиться на работах этого новейшего этапа, поскольку поставленная в них проблематика стоит в центре автобиографической трилогии Кутзее и соответственно встанет в центр предпринимаемого исследования.

Во-первых, после публикации «Бесчестья» и Нобелевской премии появляются две базовые монографии по творчеству писателя. Дерек Аттридж в книге «Дж.М. Кутзее и этика чтения» (“J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event”, 2004) предлагает комплексное, сбалансированное исследование всего романного творчества Дж.М. Кутзее (до романа «Элизабет Костелло»), а также первых двух книг автобиографической трилогии. Д. Аттридж применяет к произведениям Дж.М. Кутзее принципы этически ответственного чтения, изложенные критиком в книге “The Singularity of Literature” (2004). Он утверждает превосходство литературы над философией, политикой и теологией, а в литературном произведении видит, благодаря урокам Дж.М. Кутзее, «этически заряженное событие»³⁸. Его анализ творчества Дж.М. Кутзее в монографии проникает глубже лежащей на поверхности проблематики жестокости, страдания, ответственности, творчества, доверия, предательства и любви. Под ними Аттридж находит вопросы «отношений между этическими требованиями и политическими решениями, цены художественного творчества, точности и неопределенности исповедальной автобиографии, сложности воздаяния людям должного в обществе, основанном на насилии»³⁹. На один из ключевых вопросов, встающих в связи с автобиографической прозой Дж.М. Кутзее, – возможна ли исповедь, написанная от третьего лица настоящего времени? – критик отвечает: «мы читаем «Детство» и «Юность» не затем, чтобы прощать или порицать, но чтобы испытать

³⁸ «ethically charged event». Attridge Derek. The Singularity of Literature. L.-N.Y., 2004. P. xi, xii.

³⁹ “relations between ethical demands and political decisions, the human cost of artistic creation, the exactingness and uncertainty of confessional autobiography, and the difficulty of doing justice to others in a violent society”. Attridge Derek. J.M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. Chicago, Ill., 2004. P. x.

удовольствие от языка, который воссоздает и для автора, и для читателей, некую форму истины»⁴⁰.

Доминик Хэд в «Кембриджском введении в творчество Дж.М. Кутзее» (“The Cambridge introduction to J.M. Coetzee”, 2009), следуя формату серии, предлагает комплексное обзорное изучение эволюции творчества писателя, не объединенное, в отличие от книги Д. Аттриджа, какой-то одной проблемой. Хэд выделяет два периода творчества Дж.М. Кутзее: первый проходит под знаком политической ситуации в Южной Африке, а в так называемом постапартеидном творчестве критик акцентирует внимание на исповедальном начале, проблемах авторства и ответственности. Книга открывается главой о жизни писателя, в основу которой ложатся «Детство» и «Юность». Литературовед использует их как источник фактической информации, уточняя при этом, что «к ним нужно относиться осторожно. Будучи упражнением в исповедальной форме, книги побуждают поразмыслить над самой этой формой, иногда предлагая читателю принять на веру то, что впоследствии будет переосмыслено»⁴¹. Интерес Дж.М. Кутзее к исповедальному письму Д. Хэд возводит к началу 1980-х, когда выходит важная статья писателя по этому вопросу «Исповедь и двойственное мышление: Толстой, Руссо, Достоевский» (“Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky”), в которой он определяет неразрешимую проблему исповеди: «Самообман, похоже, лежит в основе неизменного краха всех лучших намерений исповедального письма»⁴². Неизбежный самообман в автобиографическом письме, осознанные или неосознанные авторские мотивации к оправданию, самовосхвалению, искажению фактов в свою пользу препятствуют достижению декларируемой жанром цели – высказать правду о себе. Кутзее с

⁴⁰ “we read *Boyhood* and *Youth* not in order to dispense forgiveness or blame, but to experience the pleasures of language being shaped and arranged to capture, for its author, for its readers, a certain form of truth”. Ibid. P. 161.

⁴¹ “they must be treated with caution. As exercise in the confessional mode, they also invite reflection on this mode, and sometimes do so by encouraging the reader initially to accept at face value accounts which must then be re-evaluated”. Head Dominic. The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee. Cambridge- N.Y., 2009. P. 1.

⁴² “the confessional mode of writing seems always to be derailed in its intentions by the fact of self-deception”. Ibid. P. 67.

самого начала своего писательства был уверен, что исповедальное письмо в силу своей природы не передает правду жизни субъекта. В главах, посвященных «Веку железа» и «Осени в Петербурге», Д. Хэд обращается к тем техническим проблемам, которые выделяет Дж.М. Кутзее в исповедальном письме, и способам их преодоления. Последние романы, «Медленный человек» и «Дневник плохого года», анализируются в свете писательской поглощенности исследованием границ художественной литературы, которое «приобретает все больше черт саморефлексии и метапрозы»⁴³.

Те же проблемы авторской ответственности, которые стоят в центре книг Д. Аттриджа и Д. Хэда, объединяют статьи сборника «Дж.М. Кутзее и идея публичного интеллектуала» (“J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual”, 2006)⁴⁴ под редакцией Джейн Пойнер. Его авторы демонстрируют, как «очевидно парадоксальная природа кутзеевской прозы – настойчивое утверждение роли интеллектуала и в то же время отказ от открытого высказывания своих политических взглядов – определяет его тщательно выстроенную этическую позицию»⁴⁵. Этот парадокс и другие этические аспекты интеллектуальной деятельности стали центральной темой постапартеидного творчества писателя. Именно указанный парадокс является одним из важнейших источников художественной энергии в автобиографической трилогии.

Критика на третьем этапе, несмотря на практически полное отсутствие каких-либо вспомогательных материалов, помимо самих художественных текстов Кутзее, все глубже проникает в природу его творчества, в его творческую лабораторию. Авторы уже упоминавшегося сборника «Строгость Дж.М. Кутзее» (2010) углубляют интерпретацию творческого акта у Дж.М. Кутзее, который стремится «представить практику искусства и с точки зрения создания

⁴³ “has taken an increasingly self-conscious and metafictional turn”. Head Dominic. The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee. Cambridge-New York, 2009. P. 85.

⁴⁴ J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / Ed. by Jane Poyner. Athens, Ohio, 2006. P. 2.

⁴⁵ “the apparently paradoxical nature of Coetzee’s work – his insistence on fleshing out debates about the role of the intellectual while at the same time refusing to make his politics explicitly or publicly known – constitutes his scrupulously orchestrated ethical position”. Ibid. P. 5.

произведения, и с точки зрения его последующей роли в мире»⁴⁶. Д. Аттридж, пишет, что все варианты репрезентации творческого процесса в прозе писателя объединяет следующее положение: «Искусство – не игра, не проект и не коммерческое предприятие: это возложение на художника тяжелой ноши, чей источник неизвестен; это принятие на себя обязательств перед теми, чьи голоса иначе не будут услышаны; это посвящение себя другим формам бытия»⁴⁷.

Сборник «Твердые суждения: Дж.М. Кутзее и авторитет современной прозы» (“Strong opinions: J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction”, 2011) также посвящен проблеме авторитета/власти писателя (“literary authority”). Название сборника отсылает к роману «Дневник плохого года», где герой произведения, Дж. К., высказывает свои «твердые суждения» по поводу власти автора: “In the novel, the voice that speaks the first sentence, then the second and so onward – call it the voice of the narrator – has, to begin with, no authority at all. Authority must be earned; on the novelist author lies the onus to build up, out of nothing, such authority”⁴⁸. В рамках постколониальной критики осознанное стремление самого Дж.М. Кутзее писать «безвластно» толковалось как ответ белого южноафриканца политической ситуации и социальным ожиданиям времен апартеида; однако современная интерпретация этого избегания писателем «авторской власти» выглядит иначе: «уклонение от авторской власти лежит для Кутзее в самой природе письма ... как писатель он представляет особый род гениев, не желающих становиться авторитетом ни для кого, никогда»⁴⁹. Исследователи рассматривают, как романы писателя создают, а затем

⁴⁶ “represent the practice of art, in terms both of its coming-into-being and of its role in the world once it is produced”. J.M. Coetzee’s *Austerities*. Op. cit. P. 28.

⁴⁷ “Art is not a game, or a project, or a business enterprise: it is a burden laid upon the artist; a burden whose source remains uncertain; an obligation to find ways of doing justice to otherwise unheard voices; a giving of oneself over to other modes of being”. Ibid. P. 40.

⁴⁸ Coetzee J. M. *Diary of a Bad Year*. L., 2007. P. 122.

⁴⁹ “the withdrawal of authority is for Coetzee constitutional to the act of writing itself... as a writer he is a peculiar sort of genius bent on never becoming, for anyone, an authority”. *Strong Opinions: J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction* / Ed. by Chris Danta, Sue Kossew, and Julian Murphet. N.Y., 2011. P. xii.

расшатывают концепцию авторской власти «посредством конструирования власти средствами литературы, то есть из ничего»⁵⁰.

Для полноты картины отметим также, что в новейших публикациях по творчеству Кутзее активно обсуждается также проблематика взаимоотношений между человеком и животными⁵¹, проблемы телесности (деформация человеческого тела в результате насилия, уродство, болезнь, тело человека и государство)⁵², репрезентация негативных психических состояний (унижение, бесчестье, стыд, страх, которые так часто испытывают его персонажи)⁵³.

Что касается **автобиографической трилогии**, то необходимо пояснить, что она не была анонсирована как таковая. Рецензенты первых частей, «Детства» и «Юности», имели полное право подходить к ним как к самостоятельным произведениям, и их многочисленные отклики будут представлены в соответствующих главах работы. Джейн Пойнер первой рассмотрела эти два романа не просто как источник биографических сведений, а как единый художественный текст: способы создания образа протагониста в первых двух книгах автобиографической трилогии она интерпретирует как прием, позволяющий автору снять с себя ответственность за описываемые действия⁵⁴.

После завершения трилогии в 2009 г. исследователи получили возможность увидеть ее подлинный масштаб. Пока мы располагаем только попыткой Сью Коссю в книге «Путеводитель по романам Дж.М. Кутзее» (“Companion to the works of J.M. Coetzee”, 2011) рассмотреть «Детство», «Юность» и «Летнюю пору»

⁵⁰ “by performing literature’s construction of authority out of nothing”. Ibid. P. xvii.

⁵¹ Wright Laura. Writing "Out of all the Camps": J.M. Coetzee’s Narratives of Displacement. New York, 2006; J.M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature/ Ed. by Anton Leist & Peter Singer. N.Y., 2010; Mulhall Stephen. The Wounded Animal: J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy. Princeton, 2009.

⁵² Samolsky Russell. Apocalyptic Futures: Marked Bodies and the Violence of the Text in Kafka, Conrad, and Coetzee. N.Y., 2011; Silvani Roman. Political Bodies and the Body Politic in J.M. Coetzee’s Novels. Zürich, 2012; Hall Alice. Disability and Modern Fiction: Faulkner, Morrison, Coetzee and the Nobel Prize for Literature. Houndmills, Basingstoke, Hampshire-N.Y., 2012.

⁵³ Jolly Rosemary Jane. Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: André Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee. Athens, Ohio–Johannesburg, 1996; Quayson Ato. Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation. N.Y., 2007; Nashef Hania A. M. The Politics of Humiliation in the Novels of J.M. Coetzee. N.Y., 2009.

⁵⁴ Poyner Jane. Introduction // J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual. Op. cit. P. 1-20.

как целостную автобиографическую трилогию. Исследовательница пишет о том, как «такие литературные приемы, как размывание повествовательных границ между субъектом биографии и автобиографии ... обращают внимание – как и в предыдущих текстах Кутзее – на вопрос «кто говорит?» в литературном произведении. Дразнящая нестабильность текста, нарушение повествовательных и жанровых границ все чаще становятся отличительными чертами поздней прозы Кутзее»⁵⁵. В своем творчестве Дж.М. Кутзее неустанно подчеркивает сконструированную, дискурсивную природу художественной литературы и истории, утверждая при этом, что «все, что ты пишешь, включая критику и художественные произведения, пишет тебя по мере того, как ты пишешь их»⁵⁶. Анализируя «Летнюю пору», исследовательница доказывает, что «репрезентация себя-как-другого у Кутзее постоянно обращает внимание читателя на жанровые конвенции (авто)биографического письма и его этику. Таким образом, одновременно разоблачается невозможность репрезентации «истины» в любом жанре, будь то история, художественная литература или (авто)биографическое письмо, и ставится сквозная для творчества Кутзее проблема власти»⁵⁷.

Итак, на протяжении уже почти сорока лет романы Дж.М. Кутзее являются объектом внимания зарубежных исследователей, которые видят в них высокие образцы современной художественной прозы. Однако, как видно из обзора критики, автобиографическая трилогия до сих пор остается на периферии внимания литературоведов. Помимо текущих рецензий в прессе, сопровождавших публикацию каждой части трилогии, и «точечных» обращений критиков к первым

⁵⁵ “literary techniques such as blurring of narrative boundaries between the biographical and autobiographical subject ... draw attention in this text – as other texts by Coetzee have done – to the question of “who speaks” in any literary work. This teasing textual instability and the crossing of narrative borders and genres have increasingly become features of Coetzee’s later works”. A Companion to the Works of J.M. Coetzee / Ed. by Tim Mehigan. Studies in English and American literature and culture. Rochester, N.Y., 2011. P. 9.

⁵⁶ “everything you write, including criticism and fiction, writes you as you write it”. *Doubling the Point*. Op.cit. P. 17.

⁵⁷ “Coetzee’s writing of the self-as-other obsessively draws attention to the generic conventions of writing a life and to the ethical implications of such writing. In doing so, it both exposes the impossibility of representing “truth” in any genre, whether history, fiction or life-writing, and engages with the problem of authority that has haunted all of Coetzee’s work”. A companion to the Works of J.M. Coetzee. Op. cit. P. 9.

двум частям по поводу роли вымысла в них⁵⁸, мы, в сущности, располагаем немногим. Авторы базовых монографий о Дж.М. Кутзее не имели возможности осмыслить ее в полном объеме. Д. Хэд еще до ее завершения подошел к первым двум романам как к биографическому источнику; Дж. Пойнер рассмотрела тип повествования в первых двух книгах. Сам объем статьи Сью Коссю, написанной уже после того, как трилогия обрела свои окончательные очертания, не позволяет дать ее развернутый анализ. Отсутствие работ о трилогии в нашей критике объясняется ее недостаточной известностью в России: только «Юность»⁵⁹ была опубликована по-русски в журнале «Иностранная литература», а первая и последняя части трилогии пока не переведены. Однако представляется, что в качестве произведения, создававшегося на столь значительном отрезке писательской карьеры Кутзее, произведения, которое как бы приглашает поставить знак равенства между его автором и главным героем, Джоном Кутзее, и тем самым обещает самый прямой доступ в жизнь и душу самого закрытого из современных классиков, материал трилогии выглядит особенно интересным.

В нашей работе мы обратимся к исследованию «Детства», «Юности» и «Летней поры» в аспекте их жанровой и художественной специфики. Книги рассматриваются в качестве автобиографической трилогии. Правомерность данного подхода подтверждает издание всей трилогии в 2012 г. в одном томе под общим заголовком “*Scenes from Provincial Life*”⁶⁰. В основе композиции «Сцен провинциальной жизни» – деление человеческой жизни на три стадии. Три книги имеют заглавия, прямо или метафорически называющие различные периоды человеческой жизни: «Детство» (традиционно изображает естественное

⁵⁸ Collingwood-Whittick Sheila. *Autobiography as Autobiography: the Fictionalisation of the Self in J. M Coetzee's Boyhood: Scenes from Provincial Life* // *Commonwealth: Biography, Autobiography and Fiction*. 2001. № 24. P. 13-24; Klopper Dirk. *Critical Fictions in J.M. Coetzee's Boyhood and Youth* // *Scrutiny*. 2006. № 2. P. 22-31; Cichon Anna. *Boyhood. Scenes from Provincial Life and Youth – J.M. Coetzee's Autobiographies* // *A Universe of (H)istories. Essays on J.M. Coetzee* / Ed. Liliana Sikorska. Peter Lang, 2006. P. 59-66.

⁵⁹ Кутзее Дж. М. Молодость / Пер. с англ. С. Ильина // *Иностранная литература*. № 10, 12. 2005. В связи с тем, что на английском языке очевидна отсылка к третьей части автобиографической трилогии Л.Н. Толстого («Юность»), здесь и далее название книги Дж.М. Кутзее дано в переводе автора (К.Г.) как «Юность».

⁶⁰ Coetzee J. M. *Scenes from Provincial Life: Boyhood, Youth, Summertime*. New York, 2012.

безмятежное бытие ребенка, не отягощенного рефлексией, характеризующее непосредственным восприятием мира и наибольшей близостью к природе); «Юность» (традиционно характеризуется неустойчивостью, поисками, период полового созревания); «Летняя пора» (время зрелости, взрослости, достижение наивысшего развития духовных, интеллектуальных и физических способностей личности).

Автобиографическая проза Дж.М. Кутзее принимает в работах западных литературоведов, фокусирующихся на иных аспектах творчества Дж.М. Кутзее, различные жанровые определения (“fictionalised memoir”, “autobiography”, “autofiction”, “novel”, “autobiographical novel”). В качестве литературных образцов Кутзее назывались трилогия Л.Н.Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», и, разумеется, «Портрет художника в юности» Джеймса Джойса. Отсутствие единой жанровой формулировки по отношению к трилогии Дж.М. Кутзее можно объяснить как особенностями индивидуальной автобиографической прозы Дж.М. Кутзее, так и спецификой современной писательской автобиографии вообще.

Поскольку **теория автобиографии** полно и всесторонне разработана в огромной критической литературе у нас и за рубежом, ограничимся перечислением основных ее положений, релевантных для предпринимаемого исследования.

Начиная с работ Ж. Гюсдорфа, давшего *современную постановку проблемы автобиографии*, автобиографизм и жанр автобиографии вылились в отдельную область литературоведческих исследований⁶¹.

⁶¹ Gusdorf Georg. Conditions and Limits of Autobiography (1956)// Autobiography: Essays Theoretical and Critical/ Ed. by James Olney. Princeton, 1980; Pascal Roy. Design and Truth in Autobiography. Cambridge, 1960; Hart Francis R. Notes for an Anatomy of Modern Autobiography// New Literary History. Spring 1970. № 1. P. 486-511; Spengemann William C. The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre. New Haven, 1980; Olney James. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. Princeton, 1972; Bruss Elizabeth. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore, 1976; Weintraub Karl Joachim. The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography. Chicago, 1978; de Man Paul. Autobiography as De-Facement// Modern Language Notes 94. Dec. 1979. № 5. P. 919-30; Lejeune Philippe. On Autobiography// Ed. by Paul John Eakin. Transl. by Katherine Leary. Minneapolis, 1989; Eakin Paul John. Fictions of Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention. Princeton, 1986.

Восходящая к «Исповеди» (1782) Ж.-Ж.Руссо, новоевропейская автобиография реализует средневековый христианский ритуал исповеди на светской почве литературы. Изначально автобиография – это обращенная ко всему миру исповедь, за которой лежат извечная человеческая потребность рассказать историю своей жизни, сделать свой уникальный опыт доступным для окружающих: христианская потребность в покаянии, облегчении души, рожденная Новым временем потребность в утверждении своей индивидуальности, самооправдании, потребность в осуществлении контроля над своей жизнью. Автобиографический субъект объективно всегда занимается самовозвеличением, поскольку подразумевается, что его версия жизни получает привилегированное положение, неся в себе только ему доступную внутреннюю правду. Кроме того, автобиографическая интенция в чем-то сродни стремлению к бессмертию, потому что запечатленная в слове жизнь имеет шансы превзойти рамки земного существования личности, сохраниться после физической смерти человека.

Для того, чтобы текст уверенно опознавался как автобиография, необходимо соблюдение следующих жанровых конвенций. Во-первых, должно

В отечественной науке проблемами мемуарно-биографического письма занимались: Винокур Г.О. Биография и культура. М., 1927; Машинский С.О. О мемуарно-автобиографическом жанре// Вопросы литературы. 1960. № 6. С. 129-145; Кардин В. Сегодня о вчерашнем. Мемуары и современность. М., 1962; Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973; Барахов В.С. Искусство литературного портрета. М., 1976; Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977; Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. С.-Пб., 2000; Мишина Л.А. Жанр автобиографии в истории американской литературы. Чебоксары, 1982; Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987; Елизаветина Г.Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров// Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1988. С. 235-262; Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII-первой половины XIX в. М., 1991; Потницева Т.Н. Английская романтическая биография. Жанровое и стилевое своеобразие. Днепропетровск, 1992; Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологическому соотношению текста и личности автора)// Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992. Т.1 С. 365-376; Сутаева З.Р. Жанровые особенности мемуарной и автобиографической прозы: На материале творчества А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.Г. Чернышевского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук., 1998; Кабанова И.В. Проблема типологии жанра в английской прозе 1930-х годов. Дисс... д-ра филол. наук. М., 2001; Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие. М., 2002; Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: Трансформация жанра в XX веке. Нальчик, 2009; Павлова С.Ю. Мемуары и автобиография: К проблеме истории и теории жанров. Saarbrücken, 2012.

наличествовать совпадение автора, героя и повествователя автобиографии. Во-вторых, автобиография должна предувещиваться авторским обращением к читателю, так называемым «автобиографическим соглашением», или «автобиографическим пактом», в котором автор заверяет читателя в своей полной искренности и определяет цели (воспитательные, познавательные, поучительные, полемические и т.д.) своей автобиографии. В-третьих, в силу сосредоточенности автобиографии на событиях частной/общественной жизни автобиографического субъекта, выяснении причинно-следственных связей между ними, номенклатура вспомогательных действующих лиц стандартна: родители и ближайшие родственники, друзья детства и юности, возлюбленные автобиографического субъекта, и значение их зависит исключительно от их роли в его жизни. В трилогии Кутзее очевидно отсутствует второй из перечисленных критериев, «пакт с читателем», что открывает автору простор для постмодернистской игры с читателем. Первый критерий номинально соблюдается, но происходит это с такими особенностями, что вопрос о соотношении автора, героя и повествователя в трилогии станет одним из центральных в нашей работе. Третий критерий в случае с Кутзее не поддается проверке, в отсутствие сколько-нибудь подробных биографических сведений о нем, столь ревностно оберегающем свою частную жизнь от чужих глаз.

Кроме того, автобиография, как правило, излагает события жизни по мере их развертывания во времени, по хронологии, и ее пространственно-временная структура определяется содержанием этих событий, а также принципиальной открытостью, поскольку автобиографический субъект еще не завершил свой жизненный путь. И в этом наборе параметров Кутзее еще более вызывающе отступает от жанровой нормы: действие в третьей книге трилогии, в «Летней поре», разворачивается после смерти героя.

Следовательно, нам предстоит работать в поле достаточно зыбких границ между жанрами автобиографии (жанр, основанный на фактах собственной жизни), автобиографического романа (литературно-художественный жанр, основанный на вымысле), биографии (жанр, основанный на документальных

свидетельствах). В литературе XX века с ее тенденцией к жанровой диффузии границы между ними становятся все более проницаемыми, и все более трудной становится задача определения жанровой специфики конкретных произведений.

Постструктуралистская философия второй половины XX в., опровергающая традиционные трактовки понятий целостной личности, аутентичности, истины, власти слова, – всех тех категорий, которые, как было показано, лежат в сердцевине творчества Кутзее – вызвала в литературоведении, в частности, бурный рост интереса к жанрам мемуарно-автобиографического письма. По словам теоретика *постструктуралистской автобиографии* Л. Андерсон, «постструктурализм, прежде всего через утверждение языка и дискурса как одновременно предшествующих субъекту и превосходящих его, сместил автора с его центрального места источника смыслов и подорвал идею целостности автобиографического субъекта»⁶². Это положение не просто открывает новую перспективу для автобиографических исследований, но заставляет переосмыслить традиционную теорию автобиографии. По словам К. Ланг, «не просто автобиография в «августинском смысле» более невозможна, она никогда и *не была возможной*»⁶³. Л. Андерсон продолжает: «Дело не в том, что целостное «я» некогда существовало и его можно открыть заново в автобиографиях прошлого; складывается ощущение, что оно всегда было историческим и идеологическим конструктом, продуктом дискурса»⁶⁴. В целом, на протяжении XX в. в основных теоретических работах по автобиографии наблюдается постепенное смещение акцента с “bios”/ “life”/ «жизнь» (первая половина века) к “autos”/ “self” / «сам» (середина века), к “graphia”/ “writing”/ «писать» (1970-е - конец XX века).

В новейшей теории автобиографии С. Смит и Дж. Уотсон выделяют три основных подхода: «Теория перформативности опровергает понимание

⁶² “Poststructuralism, in particular, by positing language or discourse as both preceding and exceeding the subject, deposed the author from his or her central place as the source of meaning and undermined the unified subject of autobiography”. Anderson Linda. *Autobiography*. L.- N.Y., 2001. P. 6.

⁶³ “not only is autobiography “in the Augustinian sense” no longer possible, *it never was*” Lang Candace. *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*// *Diacritics*. 1982. № 12. P.5.

⁶⁴ “It is not that a unified self was once available and can be rediscovered in past autobiographies; there is a sense in which it always was a historical and ideological construct, an effect of discourse”. Anderson Linda. *Op.cit.* P. 61.

автобиографии как местоположения аутентичной идентичности. Теория соотнесенности (positionality), придающая особое значение ситуативности, опровергает нормативное представление об универсальном и трансцендентном автобиографическом субъекте, автономном и свободном. Теория диалогизма опровергает представление о том, что повествование о себе есть монолог автономного интроспективного субъекта»⁶⁵. В сборнике эссе «Автобиография и постмодернизм» (“Autobiography and Postmodernism”, 1994) исследователи с постмодернистским скептицизмом переосмысливают отношения между автобиографией и ее традицией, а также статус автобиографии как литературного жанра. Отправной точкой для участников сборника становится внутренний потенциал автобиографии к «более глубокому пониманию автобиографической идентичности относительно разнообразия дискурсов, а не дальнейшее исследование отношений автобиографии к «действительности»»⁶⁶. Таким образом, абстрактная модель классической автобиографии преодолевается; внимание теоретиков жанра смещается от вопросов содержания (что в конкретной автобиографии документально, а что вымышлено), к вопросу о том, какие именно дискурсы и литературные жанры использованы в создании конкретной автобиографии, и среди последних наиболее важными оказываются роман и биография. На взаимопроникновении черт романа, автобиографии и биографии строится и трилогия Кутзее.

На современное изучение автобиографического письма повлияло повсеместное смещение исследовательских интересов в сторону реконцептуализации отношений между этносом, расой, гендером, сексуальностью и различными

⁶⁵ “Theorizing performativity contests the notion of autobiography as the site of authentic identity. Theorizing positionality, with an emphasis on situatedness, contests the normative notion of a universal and transcendent autobiographical subject, autonomous and free. And theorizing dialogism contests the notion that self-narration is a monologic utterance of a solitary, introspective subject”. Smith Sidonie. Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives / Ed. by Sidonie Smith and Julia Watson. Minneapolis, 2001. P 146.

⁶⁶ “for reconfigurations of autobiographical identity in relation to a variety of discourses rather than in further inspecting autobiography’s relation to the “real”” Autobiography and Postmodernism/ Ed. by Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, and Gerald Peters. Amherst, 1994. P. 7.

формами репрезентации⁶⁷, а устоявшиеся традиции британской автобиографической критики продолжают Джон Старрок⁶⁸, Авром Флейшмен⁶⁹, Джулия Свинделлс⁷⁰, Сюзанна Иган⁷¹, Майкл Массук⁷², Лора Маркус⁷³ и Трев Линн Броутон⁷⁴.

На авансцену литературы выходят постколониальные писатели, писатели-космополиты, которые ставят под сомнение традиционные западные нормы идентичности, привлекая внимание к своему статусу «другого» по отношению к Западу. Такие писатели, как Майкл Ондатже, Тситси Дангарембга, Атол Фугард, Ханиф Курейши, Дорис Лессинг, Воле Шойинка, Арундати Рой, Максин Хонг Кингстон, Дж.М. Кутзее и др. создают в своих автобиографических произведениях новую концепцию личности, которая носит кросскультурный, диаспорный, гибридный, мигрирующий характер. Исследование Джиллиан Уитлок⁷⁵ предлагает компаративистский анализ англоязычной автобиографической практики в странах бывшей Британской империи (Великобритания, Австралия, Канада, Южная Африка, Карибский регион). Дэвид

⁶⁷ Назовем репрезентативные исследования: Lionnet Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca, N.Y., 1989; Davies Carole Boyce. *Black Women, Writing, and Identity: Migrations of the Subject*. L., 1994; *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy, 1970–1995/* Ed. by Derek Attridge, and Rosemary Jolly. Cambridge, 1998; *Women's Autobiography: Essays in Criticism/* Ed. Estelle C. Jelinek. Bloomington, 1980; Smith Sidonie. *Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington, 1987; Felski Rita. *On Confession// Rita Felski. Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Boston, 1989; Muske-Dukes Carol. *Women and Poetry: Truth, Autobiography, and the Shape of the Self*. Ann Arbor, 1997; *Sisters of the Spirit: Three Black Women's Autobiographies of the Nineteenth Century/* Ed. by William L. Andrews. Bloomington, 1986; Smith Valerie. *Self-Discovery and Authority in Afro-American Narrative*. Cambridge, 1987; Gates Henry Louis, Jr. *Bearing Witness: Selections from African-American Autobiography in the Twentieth Century*. N.Y., 1991; Dalziell Rosamund. *Shameful Autobiographies: Shame in Contemporary Australian Autobiographies and Culture*. Melbourne, 2000 и мн. др.

⁶⁸ Sturrock John. *The New Model Autobiographer// New Literary History* 9. Autumn 1977. №1. P. 51-63.

⁶⁹ Fleishman Avrom. *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*. Berkeley, 1983.

⁷⁰ Swindells Julia. *The Uses of Autobiography*. London, 1995.

⁷¹ Egan Susanna. *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill, 1984.

⁷² Mascuch Michael. *Origins of the Individual Self: Autobiography and Self-Identity in England, 1591-1791*. Cambridge, 1997

⁷³ Marcus Laura. *Auto/Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester, 1994.

⁷⁴ Broughton, Trev Lynn. *Men of Letters, Writing Lives: Masculinity and Literary Auto/Biography in the Late-Victorian Period*. New York, 1999.

⁷⁵ Whitlock Gillian. *The Intimate Empire: Reading Women's Autobiography*. London, 2000.

Хаддарт предпринимает попытку примирить постколониальную теорию и автобиографию; последний термин используется исследователем «для обозначения того, что ставит под сомнение универсализирующее понятие субъекта; в этом смысле термин употребляется (иногда последовательно, иногда одновременно) для обозначения идеи, литературной тенденции, или жанра»⁷⁶.

Современная теория автобиографического письма различает автобиографизм как антропологическое свойство человека, и автобиографию как своего рода утопическую жанровую модель, полностью не реализуемую на практике. «Автобиографической» в этом строгом смысле трилогию Дж.М. Кутзее делает только совпадение общих очертаний биографий автора и протагониста трилогии, моменты содержательного сходства в основном движении фабулы.

Наш материал – писательская автобиография, автобиография литератора. *Литературная автобиография* «представляет собой особую форму литературного творчества, где автором своего жизнеописания выступает профессиональный писатель, поэт или драматург, делающий предметом автобиографического повествования не только свою жизнь, но и литературную карьеру в целом»⁷⁷. Трилогия Кутзее удовлетворяет только первому из приведенных критериев; прямого изображения «литературной карьеры» в трилогии нет, что, впрочем, соответствует тенденции эволюции английской писательской автобиографии XX в. Изучив 26 автобиографий английских писателей XX в., Брайан Финни⁷⁸, исследовавший природу автобиографической «правды», пришел к выводам о невозможности «правдивой» автобиографии вообще и о нарастании со временем удельного веса частной жизни в писательской автобиографии. Л.Б. Караева, рассмотревшая английскую литературную автобиографию до начала XXI в., заключает о радикальной трансформации жанра в современной литературе по сравнению с его классической моделью: «Такие

⁷⁶ “to designate what challenges universalized notions of subjectivity, and in this usage it must be understood sometimes consecutively and sometimes simultaneously as concept, tendency, and genre”. Huddart David. *Postcolonial Theory and Autobiography*. London ; New York, 2008. P. 3.

⁷⁷ Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: Трансформация жанра в XX веке. Нальчик, 2009. С. 6.

⁷⁸ Finney Brian. *The Inner I : British Literary Autobiography of the Twentieth Century*. London, 1985.

черты постмодернистской поэтики, как фрагментарность повествования, интертекстуальность, относительная природа субъекта, его расщеплённость на несколько повествующих инстанций, постоянно меняющийся ряд ракурсов действительности, совмещение различных функциональных стилей, коллажная техника, метатекстовые отступления, уже опробованные в ряде автобиографий двадцатого века, превращаются в структурные принципы, определяющие постмодернистский характер текста. ...В то же время, черты, которые были доминантными: интенциональность, ретроспективная организация повествования, идентичность автора, повествователя и протагониста, авторская установка на правдивое изложение событий, реструктурируются во второстепенные, подвергаются пародийному осмыслению, превращаются в «благочестивые ритуалы» (Ж.-Ф. Лиотар)⁷⁹. Писательская автобиография конца XX-XXI вв. приобретает разнообразные формы. “Nothing to Be Frightened Of ” Дж. Барнса⁸⁰ (2008) и “The Pattern in the Carpet: A Personal History with Jigsaws” М. Дрэббл (2009) представляют собой сплав автобиографии и эссе; М. Эмис в книге “Experience” (2000), по словам Л.Б. Караевой, трансформирует традиционную автобиографию в гипертекст, форму, порождённую культурой Интернета.

Мы будем исходить из того, что *авторская* автобиографическая интенция может равно находить воплощение в жанре автобиографии и в жанре романа, что между этими двумя жанрами нет разницы с точки зрения повествовательных приемов и техник, но *жанровые* интенции у них разные. Так, Брайан Финни рекомендует подходить к автобиографии как к «повествованию... отличающемуся только по своему жанровому намерению от так называемого «художественного» повествования»⁸¹. Автобиография и роман различаются на уровне такого компонента жанра, как читательская установка: в первом случае читатель склонен воспринимать повествование как в целом внушающее доверие,

⁷⁹ Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке. Автореф. дисс. докт. филол. наук. М., 2010. С. 28.

⁸⁰ См.: Григорьева К.А. Автобиографизм в "Нечего бояться" Джулиана Барнса // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2010. Т. 10. Вып. 1. С. 57-61.

⁸¹ “a narrative ... differing only in its generic intention from the so-called "imaginative" narratives...». Finney Brian. Op. cit. P. 259.

основанное на реальных фактах, несущее интимную правду о личности автобиографа, тогда как роман, даже со значительным автобиографическим элементом, воспринимается как создание художественного вымысла, как свободная авторская игра. Б. Мандел так определяет принципиальную разницу между автобиографией и романом с точки зрения читателя: «Автобиография (как жанр) воплощает правду, когда читатель ищет подтверждения собственного восприятию реальности в опыте другого смертного; роман (как жанр) воплощает правду, когда читатель ищет подтверждения самооценности игры, фантазирования, оформления и упорядочивания действительности»⁸². Таким образом, автобиографическое письмо по самой своей природе является ареной постановки тех самых вопросов, которые критика определяет как ключевые для творчества Кутзее: вопросов об авторской этике, о власти автора над словом, его ответственности перед читателем.

Основная цель работы – раскрыть жанровое и идейно-художественное своеобразие трилогии Дж.М. Кутзее «Детство», «Юность», «Летняя пора» с точки зрения современной теории (авто)биографического письма.

Поставленной целью определяются **задачи** исследования:

- последовательно охарактеризовать каждую часть трилогии с точки зрения особенностей жанрового синтеза в ней и выявить направленность художественного поиска автора;
- выявить эволюцию соотношения образа автора и протагониста в трилогии;
- через анализ автобиографической прозы дать портрет творческой личности Дж.М. Кутзее.

⁸² “The autobiography (as a genre) embodies truth when the reader seeks information of his/her own perceptions of reality in terms of those experienced by another mortal; the novel (as a genre) embodies truth when the reader seeks to satisfy his/her need for confirmation that there is value in playing, fantasizing, creating shape and order for their own sake”. Mandel Barrett J. Full of Life Now // Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Op. cit. P. 3.

Научная новизна работы заключается том, что это первая попытка комплексной характеристики произведения крупнейшего современного писателя, к изучению творчества которого наша англистика только приступает; автобиографизм трилогии способствует раскрытию своеобразия творческой личности автора, что важно на настоящем этапе изучения творчества Кутзее.

В основу композиции данной работы положен принцип последовательного рассмотрения отдельных произведений по хронологии их выхода в свет. Три главы посвящены каждой из частей трилогии. Помимо очевидного условия, переходящего образа автобиографического героя, целостность трилогии обеспечивается сквозной проблематикой (психология творческой личности, порожденные ранним опытом проблемы в личной коммуникации, авторская рефлексия над проблемами (авто)биографического письма). Каждая глава направлена на выявление специфики жанрового синтеза в конкретном произведении и композиционно строится вокруг тех идейно-эстетических проблем, что наиболее значимы для рассматриваемого произведения.

Методология исследования определяется поставленными выше задачами. Основным, рамочным методом является жанровый анализ, то есть анализ с точки зрения соответствия произведения жанровой формуле, принятой в теории литературы, и отступлений от этой формулы. В силу природы материала используются также биографический метод, элементы психоанализа, историко-культурный метод для реконструкции социально-политического и культурного фона произведений.

Материал исследования в диссертации составляют автобиографическая трилогия, эссеистика и речи Кутзее, упоминаемые в трилогии романы писателя.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Автобиографическая по авторской интенции, трилогия Дж.М. Кутзее в каждой своей части представляет отдельный этап внутренне последовательного авторского эксперимента с формами автобиографического письма.

2. Формы жанрового эксперимента усложняются от произведения к произведению: «Детство» представляет собой деконструкцию традиционной автобиографии детского возраста, «Юность» – синтез черт постколониальной автобиографии и автобиографии художника в юности, «Летняя пора» сплавляет черты биографии и автобиографической формы дневника. Все три произведения используют полный набор повествовательных приемов романа.

3. Усложнение жанровых форм отражает углубление психологического анализа образа главного героя трилогии и изменения в отношении к нему автора, нарастание дистанции между его прошлым и настоящим «я».

4. Автобиографическая трилогия Дж.М. Кутзее подтверждает его репутацию самого закрытого романиста современности, поскольку преследует цель воплощения психологической и эстетической правды личности ее создателя и лишь в самых общих чертах следует биографическим фактам его жизни, оставляя за своими рамками многие важные события частной жизни писателя.

5. Сквозными темами трилогии являются:

- внутренне конфликтное отношение писателя к его родине, ЮАР, проецирующееся на родительскую семью, на его эмигрантское «я» в пору пребывания в Англии, определяющее его взрослое «я»;
- тема промежуточной постколониальной идентичности, равно болезненно самоопределяющейся по отношению к родной африканерской и к английской/европейской культуре;
- тема формирования художника и становления писателя, избавляющегося от романтических представлений о величии и власти литературы, о личности творца.
- формы интертекстуальности в трилогии усложняются от «Детства» к «Летней поро», что соответствует тенденции усиления литературно-рефлексивного начала в позднем романном творчестве Кутзее.

ГЛАВА I

«ДЕТСТВО» КАК ДЕКОНСТРУКЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ АВТОБИОГРАФИИ

В настоящей главе первая часть трилогии, «Детство», анализируется в следующих аспектах. Вначале кратко рассматриваются взгляды Дж.М. Кутзее на стержневую для автобиографического письма проблему возможности передачи в слове «я» субъекта во всей его полноте. Далее в первом параграфе исследуются отступления от норм традиционной автобиографии и использование в тексте романских повествовательных техник. Во втором, центральном параграфе глубинная автобиографическая природа текста вскрывается при анализе истории формирования души в неразрывной связи с семейными и социально-историческими обстоятельствами, с духом времени. Третий параграф намечает в тексте «Детства» черты писательской автобиографии.

Кутзее о правде в жанре автобиографии. Написав 7 романов и 3 сборника эссе, в возрасте 57 лет Дж.М. Кутзее, писатель, знаменитый своей закрытостью в частной жизни, обращается к автобиографическому письму, в котором вспоминает свои детские годы в Капской провинции в Южной Африке. По словам Шилы Коллингвуд-Уиттик, принимаясь за автобиографический проект, писатель делает попытку «применить свои теоретические принципы, касающиеся автобиографической правды, на практике»⁸³.

⁸³ “to translate his theoretical principles on autobiographical truth-telling into practice”. Collingwood-Whittick Sheila. Op.cit. P.21.

Дж.М. Кутзее декларирует интерес к автобиографическому письму еще в 1980-х гг., задолго до непосредственного обращения к жанру автобиографии в «Детстве» (1997). Речь при вступлении в должность профессора в университете Кейптауна в 1984 г. Дж.М. Кутзее посвящает теме «Правды в автобиографии»⁸⁴ на материале «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. В статье “A Fiction of the Truth” (1999) Кутзее дает следующее определение жанра автобиографии: «Я воспринимаю автобиографию как личное повествование, отличающееся от романного повествования читательским допущением, что автобиография зиждется на некоем стандарте правдивости, а также на желании писателя высказать правду. По этой причине я считаю автобиографию, по крайней мере в авторской интенции, своего рода документом (history), а не вымыслом (fiction)»⁸⁵. Таким образом, для современного писателя давно пройденным этапом являются становившиеся причиной критических дискуссий утверждения авторов, стоявших у истоков автобиографии, о полноте или неполноте их автопортретов.

Еще Монтень в предисловии к «Опытам» высказывает намерение оставить родне и друзьям свой живой автопортрет: «Мои недостатки предстанут здесь, как живые, и весь облик мой таким, каков он в действительности, насколько, разумеется, это совместимо с моим уважением к публике».⁸⁶ Руссо в «Исповеди» смеется над «фальшивой наивностью Монтеня: он как будто и признает свои недостатки, а вместе с тем приписывает себе только те, которые привлекательны; тогда как я всегда считал и теперь считаю, что я, в общем, лучший из людей, и вместе с тем уверен, что как бы ни была чиста человеческая душа, в ней непременно таится какой-нибудь отвратительный изъян. Я знал, что в обществе меня рисовали чертами, до такой степени непохожими на мои, а иногда и такими уродливыми, что, даже не скрывая ничего дурного в себе, я могу только выиграть,

⁸⁴ Coetzee J.M. Truth in Autobiography: Inaugural Lecture. Cape Town, 1984.

⁸⁵ “I take an autobiography to be a personal narrative distinguished from narrative fiction by the assumption on its readers’ part that it adheres to certain standards of truthfulness, and perhaps distinguished as well by an inspiration on the part of its writer to tell the truth. For that reason I take auto- biography to be at least an intention, a kind of history rather than a kind of fiction”. Coetzee J. M. A Fiction of the Truth// Sydney Morning Herald. 1999. November 27. P. 12.

⁸⁶ Монтень М. Опыты. В 3- кн. Книги 1-2. М., Наука, 1981. С. 7.

если покажу себя таким, каков я есть».⁸⁷ Уверенность Руссо в том, что «Исповедь» предлагает абсолютно полный автопортрет, основанная на его новаторском включении в текст весьма нелюбимых фактов, с точки зрения современной теории выглядит столь же наивной, как позиция Монтеня. Напротив, Гете всегда сознавал, что «История моей жизни. Поэзия и правда» должна быть тщательно сконструированным автопортретом художника на фоне времени, и признавался, что в его автобиографическую повесть вошла лишь тысячная доля его реального странствия по дорогам жизни.⁸⁸ Таким образом, уже в пору становления жанра писательской автобиографии пришло понимание невозможности создания в ней абсолютной правдивого автопортрета. Характерно, что именно в связи с Руссо Кутзее признает авторскую установку на правдивое изложение событий минимальным условием автобиографии, определяющей чертой жанра.

Кутзее, знакомый с современными теориями литературы о гибридности жанров, о невозможности «чистых» жанровых образцов, смещает акцент с проблемы определения жанра на проблему правды как таковой в литературе. Еще в 1991 г. в интервью с Дэвидом Атвэллом Дж.М. Кутзее так говорит о возможности воссоздания своего прошлого в автобиографии: «Позвольте мне рассматривать это как вопрос о высказывании правды как таковой, а не вопрос об автобиографии. Потому что в широком смысле любое письмо автобиографично... Главный вопрос заключается в следующем: Творчество, или гигантское автобиографическое предприятие, которое заполняет всю жизнь, эта попытка сконструировать самого себя в процессе творчества – она порождает только вымысел? Или же среди этих версий собственного «я» есть какие-то, которые более правдивы, чем другие? Как мне узнать, когда я говорю правду о себе?»⁸⁹.

⁸⁷ Руссо Ж.-Ж. Исповедь / Перевод Д. А. Горбова и М. Я. Розанова. М.: ЭКСМО, 2011. С.448-449.

⁸⁸ Цит. по: Людвиг, Э. Гете. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 407.

⁸⁹ "Let me treat this as a question about telling the truth rather than as a question about autobiography. Because in a larger sense all writing is autobiography... The real question is: This massive autobiographical writing enterprise that fills a life, this enterprise of self-construction – does it yield only fictions? Or rather, among the fictions of the self, the versions of the self, that it yields, are there any that are truer than others? How do I know when I have the truth about myself?" Coetzee J.M. On the Question of Autobiography// Current Writing. 1991. № 3. P. 177.

Те же знаки вопроса относительно правды о себе самом находим и в тексте «Детства», когда герой, воссоздавая эпизод своего прошлого, который он определяет как первое воспоминание, задается вопросом: “It is a magnificent first memory... But is it true?”⁹⁰ (В, 30). Джон ставит под сомнение каждую деталь воспоминания, так как подозревает, что мог приукрасить произошедшее с ним, пожертвовать правдой реальной истории для того, чтобы произвести более глубокое впечатление на своих читателей. Далее он размышляет, является ли вообще реконструированный им эпизод его первым воспоминанием, поскольку: “There is another first memory, one that he trusts more fully...” (В, 30). Кутзее подчеркивает не только избирательность памяти, но и ее склонность к вымыслу.

Следуя давней критической традиции, Дж.М. Кутзее разделяет конкретную правду факта, “historical truth”, и универсальную, обобщающую правду вымысла, “poetic truth”. Для писательской автобиографии, оперирующей фактами как частной, так и литературной жизни писателя, ориентация на “поэтическую правду” оказывается более актуальной и продуктивной, поскольку, если подходить к проблеме с фрейдовской позиции, «добиться до сути себя невозможно, можно лишь надеяться не на историю себя, но на историю о себе, историю, которая не будет истиной, но будет иметь истинную ценность, нечто между исторической и поэтической правдой. Другими словами, вымысел, заключающий в себе правду»⁹¹. «Вымышленная правда», или правда, доверенная вымыслу, обычно и ассоциируется с литературой художественного вымысла, с жанром романа. Следовательно, Кутзее исходно не считает автобиографию строго документальным, полностью правдивым жанром (вспомним о его минимальном критерии автобиографии – интенция, намерение к в целом правдивому изложению). Изначально кутзеевская концепция отношений между литературой и

⁹⁰ Здесь и далее цитируется по: Coetzee, J.M. *Boyhood: Scenes from Provincial Life*. New York, 1997. В круглых скобках сокращенное указание на книгу трилогии и стр. в соответствующем издании.

⁹¹ “getting to the core of yourself may not be feasible, that perhaps the best you can hope for will not be the history of yourself but a story about yourself, a story that will not be the truth but may have some truth– value, probably of a mixed kind – some historical truth, some poetic truth. A fiction of the truth, in other words”. Coetzee J. M., *A Fiction of the Truth*. P. 12.

действительностью уже ставит его автобиографическую прозу в промежуточную сферу между автобиографией и романом.

«Не история себя, а история о себе», «вымысел, заключающий в себе правду» – так Дж.М. Кутзее формулирует в девяностые годы авторскую интенцию, с которой принимается за свое жизнеописание, и эти слова относятся не только к «Детству», но к трилогии в целом. Еще раньше, в эссе 1977 г. он формулирует следующее положение: «Все версии собственного «я» являются вымыслом этого «я». Первоначальное «я» невосстановимо»⁹². Истина/правда применительно к событиям прошлого недостижима, поскольку, как объясняет Джеймс Олни: «Время уносит нас от наших ранних состояний бытия; память воскрешает те ранние состояния, но делает это с позиций настоящего: мы вспоминаем, чем мы были, только с точки зрения того, что мы представляем собой сейчас; это означает, что мы способны вспомнить то, чем никогда и не были вовсе»⁹³.

Проблема правды/истины и ее обнаружения становится одной из ключевых в позднем творчестве Дж.М. Кутзее, становясь доминантной не только в его автобиографической трилогии, но и в романах “Жизнь животных” (1999), “Элизабет Костелло” (2003), “Дневник плохого года” (2007). «Чего стоит каждое подобное откровение?»⁹⁴ – спрашивает Дж.М. Кутзее в своей вступительной профессорской речи в университете Кейптауна. «Если вы уберете последнюю завесу и не оставите никакой загадки, нет необходимости в дальнейшей исповеди. Опасность при написании истинной исповеди угрожает авторскому «я», но существованию литературы как таковой. Если вы обнажаете внутренние

⁹² “All versions of the I are fictions of the I. The primal I is not recoverable”. Coetzee J.M.. Achterberger’s ‘Ballade van de gasfitter’: The Mystery of *I* and *You*// PMLA. March 1977. Vol. 92. №2. P. 288.

⁹³ “Time carries us away from all of our earlier states of being; memory recalls those earlier states – but it does so only as a function of present consciousness: we can recall what we were only from the complex perspective of what we are, which means that we may very well be recalling something that we never were at all”. Olney James. Some Versions of Memory/ Some Versions of Bios. The Anthology of Autobiography // Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton, N.J, 1980. P. 241.

⁹⁴ “What does each revelation I make cost?” Coetzee J.M. Truth in Autobiography. P.6.

процессы исповедального письма, вы убиваете курицу, несущую золотые яйца»⁹⁵. Так сформулированный аргумент о том, что абсолютное саморазоблачение, абсолютная откровенность писателя убивает его искусство, является для Кутзее еще одним поводом не следовать в своем автобиографическом проекте строгой дисциплине фактов.

Задаваясь вопросом о том, как передать правду в автобиографии, Дж.М. Кутзее интересуется не правдой как таковой, но проблемой ее сообщения. Здесь вполне применимо замечание Джейн Пойнер: «Кутзее больше интересует не ценность повествования с точки зрения его истинности, но механизмы, посредством которых «истина» – категория, которую Кутзее всегда ставит под сомнение – обнаруживается»⁹⁶. Оттого, обращаясь к автобиографическому письму, Дж.М. Кутзее пересматривает границы и возможности жанра, играет с существующими конвенциями. Кутзее сосредотачивается не на смысле истинности, но на форме и способе ее передачи, а также возможном влиянии этой формы на читателя.

Рассмотрим особенности повествовательной формы первой книги автобиографической трилогии «Детство».

Романные повествовательные техники

«Детство» состоит из серии зарисовок из жизни Джона Кутзее⁹⁷ с 10 до 13 лет с вкраплениями воспоминаний из раннего детства мальчика. В произведении отсутствуют повествовательная целостность и полнота, присущие традиционным автобиографиям детства. События развиваются относительно линейно, но в тексте практически отсутствует хронология, датировка событий восстанавливается только при соотнесении возраста протагониста с биографией

⁹⁵ “If you take away the last veil and left with no mystery, no further confession is necessary. The risk of true confession is therefore not to the self but to the life of the medium. If you reveal the inner operations of the economy of confession, you kill the goose that lays the golden eggs”. Coetzee, J.M. *Truth in Autobiography*. P. 3.

⁹⁶ “Coetzee is less interested in the truth value of narrative than in the mechanisms by which “truth” – always a category to be questioned in Coetzee – is brought to light”. Poyner Jane. J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship. Ashgate, 2009. P. 168.

⁹⁷ Здесь и далее «Джон Кутзее» – протагонист автобиографической трилогии, «Дж.М. Кутзее» – автор произведения.

автора. Отдельные эпизоды, обладающие внутренней временной логикой и временной перспективой, не складываются в единое целое, даже несмотря на то, что их расположение в тексте зачастую можно соотнести с последовательностью смены времен года, организацией учебного процесса в школе (чередование четвертей и каникул). В связи с этим Дерк Клоппер выделяет следующую особенность повествовательной структуры: «в повествовании представлен дискретный субъект, чья жизнь не подчиняется естественной логике причины и следствия. События, как они представлены в этой жизни, определяются своеволием случайностей и подвержены капризам нестабильной памяти»⁹⁸. (Так, например, в тексте фиксируются три ранних воспоминания Джона Кутзее, каждое из которых определяется протагонистом как первое). Анна Сишон, продолжая эту мысль, пишет: «Опять же, вызов, брошенный традиционной автобиографии, имеет идеологическую установку: протагонист представляет собой не связную историю, не телеологическую последовательность, он скорее воплощает сырой, разнородный опыт»⁹⁹. Соответственно повествование мозаично: оно разорвано, фрагментарно, рассыпается на краткие самостоятельные эпизоды жизни.

Читатель «Детства» понимает, что читает не просто роман, а автобиографию, не сразу, а только тогда, когда мальчик, который описывается в настоящем времени от лица всеведущего автора, называется по имени на стр. 88, и это имя совпадает с именем, стоящим на обложке книги. Неудивительно, что некоторые критики, не учитывая всю сложность и неоднозначность взаимоотношений автора со своим героем, сразу же отнесли «Детство» к жанру романа, в основе которого лежат факты жизни самого романиста¹⁰⁰. Но разберем, чем это произведение отличается от традиции психологической прозы на автобиографическом

⁹⁸ “the narrative inscribes a discontinuous subject, one whose life fails to conform to a naturalistic logic of cause and effect. Events as represented in this life are determined by the arbitrariness of local contingencies, and are vulnerable to the vagaries of unstable memory”. Klopper Dirk. Op.cit. P. 24.

⁹⁹ “Again, this challenge to autobiography proper seems to express an ideological stance: the protagonist is not a story, not a teleological sequence, but rather a blend of experience”. Cichon Anna. Op.cit. P. 64.

¹⁰⁰ См., напр.: Porter Peter. Bedsit Blues. Rev. of *Youth*, J.M. Coetzee // Times Literary Supplement. April 2002. №26. P.22; Mishra Pankaj. The Enigma of Arrival. Rev. of *Youth*, J.M. Coetzee // New Statesman. April 2002. № 22. P. 50.

материале, которая была представлена еще в романтической литературе («Рене» Шатобриана, «Адольф» Констан, «Признания англичанина – любителя опиума» Де Квинси и др.), и почему «Детство» точнее отнести все-таки к жанру автобиографии, которая склонна изображать героя значительно теснее связанным со средой, чем это делалось у романтиков.

Представляется, что при разграничении между автобиографией – автобиографическим романом – романом с использованием автобиографического материала следует иметь в виду баланс критериев а) авторской интенции и читательского восприятия (как было показано во Введении, это решающий критерий); б) фактической достоверности, удельного веса изображения внешнего мира, к которому принадлежит герой. От автобиографии к роману с элементами автобиографического материала (а есть ли социально-психологические романы, полностью свободные от таких элементов?) уменьшается степень фактической достоверности, возрастает роль вымысла. В том же порядке сокращается удельный вес автобиографического героя в повествовании, которое в романе с автобиографическим материалом может выдвигать в центр проблематику, не связанную непосредственно с историей жизни героя. Имея все это в виду, сначала разберем аргументы, свидетельствующие об отступлениях «Детства» от норм традиционной автобиографии. Эти отступления регистрируются на повествовательном уровне, и в своей совокупности они подталкивают в сторону восприятия «Детства» как романа на автобиографическом материале.

Отсутствие автобиографического пакта. Несмотря на то, что ряд событий, представленных в «Детстве» (что равно справедливо и в отношении остальных книг трилогии), совпадает с биографическими данными самого Дж.М. Кутзее: его семейные корни, семья, место рождения, школьное образование – книга далека от норм традиционной автобиографии. Текст не сопровождается ни предисловием, ни послесловием, ни какой-либо другой вводной частью, поясняющей автобиографические интенции писателя. Ф. Лежён объясняет, что автобиография становится автобиографией при соблюдении так называемого автобиографического пакта, «эксплицитного или имплицитного соглашения,

предложенного *автором читателю*, соглашения, определяющего способ прочтения текста»¹⁰¹. В «Детстве» писатель, казалось бы, декларирует автобиографическое намерение, давая книге в качестве жанрового определения подзаголовок «А Memoir», однако использование третьего лица само по себе уже является нарушением автобиографического пакта. Как утверждает рецензент «The New York Times», подобный повествовательный прием сигнализирует, что писатель «отворачивается от всей автобиографической традиции»¹⁰². Шила Коллингвуд-Уиттик пишет: «Представляя свою книгу «Детство» в Стэнфордском Гуманитарном Центре в 1997 г., Кутзее рассказал о вопросе, заданном ему издателем «Детства»: «Это художественная литература или автобиография?» На что писатель ответил с присущей лаконичной уклончивостью: «Я должен выбрать?»»¹⁰³. Ясно осознавая проблему невозможности строгой жанровой классификации «Детства», Дж. М. Кутзее никак не разъясняет, но намеренно запутывает свою жанровую игру. «Запутывая отношения между протагонистом, повествователем и автором, эти книги [«Детство», «Юность»] ставят под вопрос традиционные конвенции само-репрезентации уже тем, что обнажают их»¹⁰⁴, — утверждает Дерк Клоппер.

Игра с жанровыми конвенциями обнаруживается в самом заголовке произведения, явной аллюзии на «Детство» (1852) одного из любимейших писателей Кутзее, Л.Толстого; однако в отличие от Толстого, имитирующего в истории Николеньки Иртеньева форму автобиографического повествования от первого лица, Кутзее отказывается от нее. К классической реалистической прозе XIX века отсылает и подзаголовок «Сцены провинциальной жизни»: Бальзак,

¹⁰¹ “the explicit or implicit contract proposed by the *author* to the *reader*, a contract which determines the mode of reading the text”. Lejeune Philippe. *On Autobiography* / Ed. by Paul John Eakin. Minneapolis, 1989. P. 29.

¹⁰² “turned his back on the entire autobiographical tradition”. Deresiewicz William. *Third-Person Singular* // The New York Times. 7 July 2002. P. 6.

¹⁰³ “[I]ntroducing a reading from *Boyhood* during his stay at the Stanford Humanities Center in 1997, Coetzee recounted the question that had been put to him by his publisher about *Boyhood* “Is this fiction or memoir?” to which the author had replied with his usual laconic evasiveness. “Do I have to choose?”” Collingwood-Whittick Sheila. *Op. cit.* P.14

¹⁰⁴ “By confounding the relationship between protagonist, narrator and author, these works [*Boyhood*, *Youth*] interrogate the conventions of self-representation in the very act of self-disclosure”. Klopfer Dirk. *Op. cit.* P. 22.

раздел «Сцены провинциальной жизни» из «Человеческой комедии»; Джордж Элиот, «Сцены из жизни духовенства» и «Миддлмарч. Картины провинциальной жизни». Эта аллюзия выполняет функцию ориентации читательского восприятия «Детства» как литературы художественного вымысла.

Размышляя о причинах нарушения условий автобиографического пакта, Кутзее разъясняет: «Существуют также более сложные и интересные причины для того, чтобы втихомолку разорвать соглашение. Автобиограф может решить, что высшая цель его работы, правда о себе, может быть достигнута за счет создания историй, ухватывающих правду более искусно и точно, чем строгое следование фактам – так сказать, иносказательно»¹⁰⁵. Речь в данном случае идет именно о «поэтической правде». И далее писатель продолжает: «Или же он может нарушить соглашение, решив с самого начала его не придерживаться. Он может использовать представление об автобиографическом пакте, назвать книгу автобиографией или мемуарами только для того, чтобы создать положительный баланс доверия у читателя, – исключительно удобная ситуация для рассказчика. В случае более наивного читателя, она, может быть, сохранится до самого конца, и читатель останется с мыслью, что прочитал правдивую историю, в то время как на самом деле книга представляет собой сплошной вымысел»¹⁰⁶. Именно так он поступает в «Детстве» – подзаголовок «*memoir*» гарантирует автору некоторый запас читательского доверия, а отсутствие прочих стандартных маркеров «автобиографического пакта» сигнализирует о его отсутствии в произведении, направляет читателя в сторону истинного авторского замысла – выразить психологическую и биографическую правду в вымысле.

¹⁰⁵ “There are also more complex and interesting reasons for surreptitiously breaking the pact. The autobiographer may decide that the ultimate goal of the work, the truth about himself, can be served by inventing stories that encapsulate that truth more neatly, more pointedly, than strict adherence to the facts ever could – parables, so to speak”. Coetzee J. M. A Fiction of the Truth. P. 13.

¹⁰⁶ “Or he may break the fact by deciding, from the beginning never to adhere to it. He may invoke the pact by calling his book an autobiography or memoir simply to create a positive balance of credibility in the reader’s mind that will be extremely convenient for him in his story telling, and which, in the case of his more naïve readers, may not be exhausted even by the time the story ends, so that these readers will go away thinking they have read a true history when they have read nothing but a fiction”. Ibid.

Повествование от третьего лица. Конечно, автобиография, написанная от третьего лица, не является изобретением Кутзее, но представляет крайне редкое явление в литературе¹⁰⁷. Пожалуй, самой репрезентативной в этом плане является автобиография Генри Адамса “The education of Henry Adams”¹⁰⁸, оказавшая неоспоримое влияние на творчество Дж.М. Кутзее. Обсуждая первый опыт обращения к автобиографическому письму в интервью с Дэвидом Атввеллом, Дж.М. Кутзее признается: «Я не осмелился бы вторгнуться на территорию автобиографического письма, если бы не более авторитетный текст, который можно было взять за образец. В качестве отправной точки я взял «Воспитание Генри Адамса», в частности, ее сухую иронию. Я подозреваю, что написать мемуары можно, только имея в глубине души пример Адамса»¹⁰⁹. Поскольку интервью было проведено в период с 1989 по 1991 гг., оно может свидетельствовать о том, что замысел автобиографии зародился задолго до публикации «Детства» в 1997 г., а выбор формы и стиля предопределен авторской интенцией.

Нарушение одной из главных конвенций автобиографического жанра, а именно, совпадения в одном лице автора, повествователя и героя, происходит по разным причинам. Представляется, что повествовательный барьер между автором и протагонистом появляется в этом тексте не только потому, что Дж.М. Кутзее уверенней себя чувствует в жанре романа, чем в жанре автобиографии, а главным образом по психологическим причинам. Кутзее – один из самых «закрытых» современных писателей; он мало дает интервью, не появляется на телеэкранах, пренебрегает Интернетом, его общественная деятельность в поддержку движения «зеленых» находит выражение в его публицистических текстах, и даже в своей Нобелевской речи Дж.М. Кутзее говорит не от своего лица, но скрывается за

¹⁰⁷ Настолько редкое, что Ф.Лежен, помимо “Воспитания Генри Адамса”, приводит только одну современную автобиографию, написанную в третьем лице единственного числа – «Армия ночи» Н. Мейлера.

¹⁰⁸ Adams Henry. The education of Henry Adams. Washington, 1907.

¹⁰⁹ “I would not have had the confidence to make that first foray into autobiography without some more solid text to resonate against. I took as my sounding board the prose of *The education of Henry Adams*, and particularly its affectless irony. I suspect the memoir works only if you have Adams at the back of your mind”. Doubling the Point. Op. cit. P. 26.

занавесом художественного вымысла. В тех редких случаях, когда писатель соглашается на интервью, он предпочитает получать вопросы заранее и в письменной форме. В переписке с клиническим психологом Арабеллой Куртц, настаивавшей на интервью с писателем, Дж.М. Кутзее объясняет: «Я думаю, я не тот, кто вам нужен. Я не многоречивый оратор и не всегда с легкостью улавливаю суть вопроса. Я также сомневаюсь в значимости тех мнений, которые я выражаю на публике», продолжая в следующем письме: «Последний раз, когда я давал интервью, я был абсолютно истощен. Для меня было бы облегчением не участвовать в подобном»¹¹⁰.

Эта психологическая «закрытость» писателя объясняет его склонность к использованию в автобиографии форм романного повествования. Повествование от третьего лица позволяет автору, предпочитающему не распространяться о своей жизни, «изложить «постыдные» тайны его частной жизни, сохраняя при этом научную беспристрастность энтомолога, описывающего образец, который он держит пинцетом под микроскопом. Это нейтрализует отвращение к саморазоблачению, свойственное автобиографии как жанру»¹¹¹. К такой форме обращения к своему детскому «я» писатель прибегает еще в 1991 г., говоря о себе в третьем лице в интервью с Дэвидом Атвеллом (видимо, для такого закрытого писателя, как Дж.М. Кутзее, она наиболее естественна и привычна): «Его годы в провинциальном Вустере (1948-1951), когда он был ребенком африканерского происхождения и посещал занятия на английском языке, в период активного африканерского национализма, период создания законов, направленных на предотвращение попыток людей африканерского происхождения воспитывать своих детей на английском, вызывают у него тревожные видения ребенка

¹¹⁰ “I suspect I am not the right person for the job. I am not a fluent speaker and don’t easily see the point of the question. I am also dubious of the worth of opinions that are expressed by my public persona”; “The last time I did a live interview I felt exhausted afterwards. It would be a relief not to have to perform”. Coetzee J.M; Kurtz A. Nevertheless, My Sympathies Are With The Karamazovs // *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*. Spring 2010. № 166. P. 40.

¹¹¹ “to set down the ‘shameful’ secrets of his private life while maintaining the scientific detachment of the entomologist describing the specimen that he holds between pincers under his microscope. It neutralizes, in other words, the abomination of self-exposure that autobiography inevitably entails”. Collingwood-Whittick Sheila. Op. cit. P. 21.

затравленного и виноватого; к 12 годам у него появляется хорошо развитое чувство социальной маргинальности»¹¹². Здесь обращает на себя внимание тон Кутзее – он смотрит на себя в детстве с научной отстраненностью энтомолога, изучающего образчик вида, что создает ощущение оторванности прошлого от настоящего. Дж.М. Кутзее будто проводит черту между прошлым «я», продуктом определенного социально-политического и культурного влияния, и «я» настоящего, которое ассоциируется у читателя с образом писателя-интеллектуала.

Автобиографическое «я» произведения буквально конструируется через местоимение «он», что подчеркивает разрыв между автором и протагонистом, позволяет автору максимально дистанцироваться от своего героя. Анна Сишон отмечает: «Фактически, местоимение первого лица, используемое в традиционных текстах, лишь условность, поскольку «я» - всего лишь знак, за которым скрываются две отчетливо различимые идентичности: идентичность действующего лица и повествователя. Напряжение между этими двумя «я» открывает диалог, переговоры между ранней и поздней «версией» самого себя. Использование третьего лица в книгах Кутзее подчеркивает это различие: оно создает ироничную дистанцию между двумя «я», обнаруживает недостаток идентификации повествователя и героя и выводит на передний план их непохожесть. Кутзее посредством применения местоимения третьего лица, отделяя «я»-переживающее от «я»-говорящего, демонстрирует их различие. Таким образом, повествование от третьего лица можно воспринимать как комментарий к «я»-говорящему и «я»-переживающему, как нежелание их отождествлять, а не отказ от автобиографического проекта»¹¹³. То есть

¹¹² “His years in rural Worcester (1948-1951) as a child from an Afrikaans background attending English-medium classes, at a time of raging Afrikaner nationalism, a time when laws were being concocted to prevent people of Afrikaans descent from bringing up their children to speak English, provoke in him uneasy dreams of being hunted down and accused; by the age of twelve he has a well-developed sense of social marginality”. *Doubling the Point*. Op. cit. P. 158.

¹¹³ “In fact, the first person pronoun applied in traditional texts is a matter of convention because this “I” is merely a sign behind which two distinct identities are concealed: identity of the actor and of the teller. The tension between these two “I”s opens up a dialogue, a negotiation between the younger and the older “version” of the self. The usage of the third person protagonist in Coetzee’s books stressed this distinction: it creates an ironic distance between these two selves, it manifests lack of identification of the narrator with the character and foregrounds their otherness. Coetzee, through the

использование третьего лица вместо первого вполне вписывается в рамки автобиографического жанра.

Более того, использование третьего лица подразумевает более высокий уровень объективности и доверия к тексту по сравнению с субъективным «я» традиционной автобиографии. Лора Райт замечает, что повествование от третьего лица «позволяет отдалить автора от автобиографического «я», которое он неохотно называет своим собственным, в то же время подрывая наше понятие об авторском и повествовательном правдоподобии в области автобиографического письма»¹¹⁴.

Использование третьего лица непосредственно комментируется в самом тексте «Детства», когда, например, герой говорит о служанке на ферме в Кару: “He does not like to see Tryn on her knees at the washtub washing his clothes. He does not know how to answer her when she speaks to him in the third person, calling him ‘*die kleinbaas*’, the little master, as if he were not present. It is deeply embarrassing” (В, 86). За счет подобного «отсутствия» в «присутствии» и создается дистанция между автором и автобиографическим субъектом. По словам Джин Севри, это позволяет писателю «относиться к собственной правдивости тактично и избежать вуайеризма или эксгибиционизма. Это также дает возможность писателю оставаться «хозяином» повествования»¹¹⁵.

С другой стороны, активное использование несобственно-прямой речи (free indirect speech¹¹⁶) позволяет сузить дистанцию между автором и героем. Автор

application of the third person pronoun, by separating the experiencing self from the speaking self, exposes their difference. This figure of enunciation reveals the problem of expressing identity – it draws the readers’ attention to the issue of coherence and continuity of the subject in time: the “I-as-a-boy” and the “I-as-an-adult”. Thus, the third person narration may be perceived as a commentary on the speaking and the experiencing selves, as the reluctance to equate them, not as a withdrawal from the autobiographical project”. Cichon Anna. Op. cit. P. 63.

¹¹⁴ “serves to alienate the author from a self he reluctantly claims as his own while disrupting our notion of authorial and narratorial verisimilitude in the realm of autobiography”. Wright Laura. Op. cit. P.53.

¹¹⁵ “to treat his own veracity tactfully and to avoid voyeurism or exhibitionism. It also enables him to remain the ‘master’ of this narration”. Sèvry Jean. Coetzee the Writer and the Writer of an Autobiography// Commonwealth (Dijon). Spring 2000. № 22:2. P. 15.

¹¹⁶ Об особенностях функционирования несобственно-прямой речи в художественной литературе см.: Pascal Roy. The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European (1977); Cohn Dorrit. Transparent Minds: Narrative Modes for

передает сознание своего героя, сокровенные мысли и чувства, используя лексические и грамматические конструкции, лингвистический стиль и регистр, свойственные речи ребенка. Дж.М. Кутзее так комментирует собственный стиль: «Я думаю, моя проза довольно тяжелая и сухая; но во мне остается тяга к чувственным изыскам – к позднеромантической симфонии...»¹¹⁷. Перед нами зрелый писатель в попытках ухватить и закрепить в слове детское сознание. Причем в тексте фиксируются спорный характер размышлений героя, ограниченность его познаний, его заблуждения, оттого многие вопросы остаются без ответов. Так, например, герой задумывается о военном прошлом отца: “His father was a gunner in the war... He wonders whether he ever shot a plane down: he certainly never boasts of it. How did he come to be a gunner at all? He has no gift for it. Were soldiers just allotted things to do at random?” (В, 89). В сборнике «Подчеркивание смысла» Дж.М. Кутзее дает психоаналитическое объяснение подобного стилистического подхода: «Другими словами, я пытаюсь не терять из виду тот факт, что все мы остаемся теми же, кем были в детстве (Фрейд согласился бы с этой точкой зрения), и относиться к людям нужно как к детям, с добротой (доброта не исключает трезвости)»¹¹⁸.

Повествование в настоящем времени. Создание впечатления сиюминутности и интимности восприятия, возможность проникнуть во внутренний мир ребенка, увидеть его личные переживания в момент их проявления – все это становится возможным благодаря использованию настоящего времени. Доминик Хэд комментирует: «...настоящее время в «Детстве» фиксирует решающее значение формативного опыта описываемого периода»¹¹⁹. Шила Коллингвуд-Уиттик,

Presenting Consciousness in Fiction (1978); Banfield Ann. Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction (1982); Филюшкина С.Н. Современный английский роман: Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники. Воронеж, 1988.

¹¹⁷ “I think of my own prose as rather hard and dry; but there remains in me a tug toward sensual elaboration – toward the late Romantic symphony...” Doubling the Point. P. 208.

¹¹⁸ “Another way of saying this is that I try not to lose sight of the reality that we are children, unreconstructed (Freud wouldn’t disagree on this point), to be treated with the charity that children have due to them (charity doesn’t preclude clear-sightedness)”. Ibid. P. 249.

¹¹⁹ “...the present tense in *Boyhood* conveys that sense of the continuing importance of the formative experiences described”. Head Dominic. Op. cit. P. 4.

интерпретируя несколько иначе значение использования настоящего времени в тексте, замечает, что оно определяет авторскую интенцию «сохранить целостность «прошлого самого по себе», убедиться, что «прошлое как таковое» не заражено сознанием пишущего «я» в настоящем»¹²⁰.

Авторский стиль. Несмотря на то, что все события показаны сквозь призму сознания протагониста, используемый язык, обобщения, мысли и размышления определенно принадлежат не мальчику-подростку, но зрелому человеку¹²¹. Так, в предпоследней главе 13-летнему герою вдруг открывается вся правда о его семье: "... he can see the world as it really is. He sees himself ... not a child, not what a passer-by would call a child, too big for that now, too big to use that excuse, yet still as stupid and self-enclosed as a child: childish; dumb; ignorant; retarded. In a moment like this he can see his father and his mother too, from above, without anger: not as two grey and formless weights seating themselves on his shoulders, plotting his misery day and night, but as a man and a woman living dull and trouble-filled lives of their own. The sky opens, he sees the world as it is, then the sky closes and he is himself again, living the only story he will admit, the story of himself" (B, 161). Точность фиксирования деталей и их обилие в тексте, восприятие действительности и оценка происходящего, интерпретация собственных чувств и поведения окружающих героя людей – все эти свидетельства в тексте отражают присутствие автора и его рефлексии над детским опытом. Как пишет Эд Пико, «Кутзее использует зрелый, умудренный опытом голос, который остается верен живой нелогичности детского возраста»¹²².

Кроме того, в языке фиксируется внешний лингвистический и социально-политический контекст, определяющий формирование ребенка в ранне-

¹²⁰ "to safeguard the integrity of 'the past 'in itself'', to ensure that 'the past... as it was' is uncontaminated by the present consciousness of the writing self". Collingwood-Whittick Sheila. P. 19.

¹²¹ Интеллектуальная дистанция очевидна в размышлениях автобиографического субъекта о статусе памяти (B, 30), о смерти животных (B, 102), о красоте и желании (B, 56); контраст данных суждений и детского восприятия мира особенно резок, когда на следующей странице читаем: "Yet he is not ignorant. He knows how babies are born. They come out of the mother's backside, neat and clean and white" (B, 57).

¹²² "Coetzee uses a mature, sophisticated voice that remains true to the lively illogic of childhood". Peaco Ed. Boyhood. Scenes from Provincial Life/ / The Antioch Review. Vol. 56. No. 3. Hawaiian Epic: The Folding Cliffs. Summer, 1998. P. 375.

подростковый период жизни. Возникает внутренний дискурс автобиографического субъекта, в котором язык субъекта включает в себя собственно авторский язык. Дерек Аттридж пишет по поводу авторского стиля: «Герои, сквозь сознание которых идет повествование, занимают все эмоциональное и аксиологическое пространство произведения»¹²³, – что в равной степени относится как к романам, так и к автобиографической трилогии Дж.М. Кутзее.

В «Детстве» писатель подходит к Джону безжалостно и хладнокровно. Страхи, оскорбления, отчужденность одаренной личности от окружающего мира, отказ играть по его правилам – все это знакомо герою книги, мальчику-подростку, на которого автор теперь смотрит со стороны и чьи сокровенные мысли и потаенные секреты обнаруживаются на страницах книги. Причем исповедальный тон повествования представляет собой выбор автора, а не протагониста. Автобиографический субъект не знает о том, что за ним наблюдают. Всеми силами герой пытается скрыть свое истинное «я» от окружающих, ему невыносима сама мысль, что его чувствительное, уязвимое, беззащитное «я» может быть открыто миру, “like a crab pulled out of its shell, pink and wounded and obscene” (В,151). Очевидно, что автобиографическое письмо подразумевает, что защитная раковина будет пусть не уничтожена, но приоткрыта.

Примечателен эпизод, когда мальчики обмениваются первыми воспоминаниями, и Джону вспоминается, как на горном перевале он выкинул из окна автобуса конфетный фантик:

“‘Shall I let go?’ he asks his mother.

She nods. He lets it go.

The scrap of paper flies up into the sky. Below there is nothing but the grim abyss of the pass, ringed with cold mountain peaks. Craning backwards, he catches a last glimpse of the paper, still bravely flying.

‘What will happen to it?’ he asks his mother; but she doesn’t comprehend.

¹²³ “The characters through whose consciousness the narrative is relayed... occupy the entire affective and axiological space of the fiction”. Attridge Derek. J.M. Coetzee & the Ethics of Reading. P. 138.

That is the other first memory, the secret one. He thinks all the time of the scrap of paper, alone in all that vastness, that he abandoned when he should not have abandoned it. One day he must go back to the Swartberg Pass and find it and rescue it. That is his duty: he may not die until he has done it" (B, 31)

В повествовании фантик физически летит на протяжении одного абзаца, а в следующем абзаце этот полет приобретает символическое значение. Данная автобиография, в сущности, не что иное, как попытка вернуться к улетевшему в пространство клочку бумаги, стремление оживить прошлое, зафиксировать в тексте воспоминания. Заметим, что упрощенные синтаксические конструкции, передающие восприятие героя, сочетаются с усложненной лексикой, свойственной речи взрослого, что создает определенную дистанцию между протагонистом, серьезно и чутко воспринимающим происходящее, и автором, иронизирующим посредством языкового выбора над своим детским «я». Авторская позиция в тексте проявляет себя преимущественно на стилистическом и лингвистическом уровнях.

Оперируя всеми нарративными приемами романиста, Дж.М. Кутзее изображает детство. В отличие от Джеймса Джойса, пытающегося передать поток сознания ребенка в первых главах «Портрета художника в юности»¹²⁴, или Владимира Набокова, полностью погружающего читателя в детские воспоминания автора в автобиографии «Другие берега» (или в окончательной английской версии «Speak, Memory» – «Память, говори»¹²⁵), Дж.М. Кутзее лишь рисует детство таким, каким оно может или должно быть в 10-13 лет. Писатель отказывается связывать себя обязательствами традиционной автобиографии, в которой автор стремится переосмыслить свою жизнь как нечто целое, заново переживает свое прошлое.

Свойственные прежде всего роману все эти приемы: несобственно-прямая речь, перемежающаяся с прямой речью и диалогами, повествовательная перспектива от третьего лица, единый временной план настоящего – приводят к эффекту

¹²⁴ Джойс Д. Портрет художника в юности/ Пер. с англ. М. Богословская-Боброва // Иностранная литература. 1976. № 10-12.

¹²⁵ Набоков В. Собр. соч. американского периода в 5 т. Том 5. Прозрачные вещи. Смотри на арлекинов! Память, говори. СПб., 1999.

дефамилизации автобиографии. Становится возможным создание впечатления сиюминутной близости, непосредственного проникновения в сознание автобиографического субъекта при максимальной дистанцированности и эмоциональной бесстрастности автора.

Используя прием авторского всеведения, Дж.М. Кутзее получает возможность тоньше анализировать и строже судить своего протагониста, сохраняя при этом всю интенсивность детских переживаний, всю непосредственность жизненного опыта. Дерк Клоппер справедливо отмечает: «Нам представлен автобиографический субъект, который одновременно и присутствует и отсутствует, чья внутренняя жизнь, сознание изображены живо и убедительно, но который, будучи воображаемым и нереальным конструктом, «я-как-другой», разобщенным и вытесненным, находится где-то в другом месте»¹²⁶. Размышляя о неслучайности выбора романной формы повествования в «Детстве» и «Юности», Маргарет Лента приходит к следующему заключению: «Выбор третьего лица «Детства» и «Юности» тщательно продуман: этот прием свидетельствует, что и автор и читатель воспринимают протагониста скорее как биографического, нежели автобиографического, субъекта»¹²⁷. В связи с этим для жанрового определения трилогии Маргарет Лента активно использует, вслед за Шилой Коллингвуд-Уиттик, термин “*autrebiography*”¹²⁸ (повествование о себе как о «другом», автобиография как биография «другого»), упомянутый самим писателем в интервью с Д. Атвеллом. Эта жанровая синтетичность «Детства» (черты романа и автобиографии), этот полный арсенал повествовательных приемов романа в рамках трилогии становятся отправной точкой для экспериментирования со способами воплощения автобиографизма в последующих ее частях.

¹²⁶ “We are given an autobiographical subject who both is and is not present, who is portrayed vividly and convincingly as interiority, as consciousness, but is located elsewhere, as an imaginary and an imaginative construct, the self as other, divided and displaced”. Kloppe Dirk. Op. cit. P. 25.

¹²⁷ “The third person of *Boyhood* and *Youth* is ... carefully chosen: the device means that both author and reader relate to him as to a biographical – rather than autobiographical – subject”. Lenta Margaret. *Autrebiography: J.M. Coetzee’s Boyhood and Youth*// English in Africa 30. May 2003. № 1. P. 158.

¹²⁸ Doubling the Point. Op. cit. P. 394.

Однако в самом содержании «Детства», в его психологической правде, содержится огромный пласт социально-исторической действительности, которая не только формирует Джона Кутзее, но и прямо определяет проблематику будущих романов Дж.М. Кутзее. Если с Джоном как персонажем «Детства» писатель устанавливает дистанцию как с «другим», то в изображении обстоятельств детства героя отражается проблематика всего романного творчества Кутзее, в том числе того, что создавалось после публикации «Детства». Как говорил Гете в предисловии к «Поэзии и правде», «... время увлекает за собой каждого, хочет он того или нет, определяя и образуя его, так что человек, родись он на десять лет раньше или позже, будет совершенно иным в том, что касается его собственного развития и его воздействия на внешний мир».¹²⁹ Поэтому рассмотрим, как раскрываются формирующие человека детские обстоятельства (семьи, малой социальной группы, государства и культуры) в «Детстве», поскольку они, даже не всегда верифицируемые в отсутствие научной биографии Кутзее, заставляют читателя с полным доверием отнестись к этому тексту как к автобиографии, как к свидетельству взросления человека в конкретных, неповторимых исторических условиях.

Мы будем далее анализировать социально-историческую и политическую проблематику «Детства» не просто как ту сторону произведения, что укореняет его в исторической действительности и тем самым способствует восприятию его как автобиографии, но и с точки зрения того, как дисгармоничный, исполненный противоречий мир детства Джона Кутзее влияет на формирование будущего писателя.

¹²⁹ Гете. История моей жизни. Поэзия и правда. // Гете И.В. Собр. Соч. в 10 т. Т.3. М.: Художественная литература, 1976. С. 11.

Традиционное автобиографическое содержание в «Детстве».
Изображение антиномий/конфликтов как среды для становления
творческой ментальности

В центре повествования опыт взросления маленького Джона Кутзее в Капской провинции в Вустере (город в 8 милях от Кейптауна) и Кейптауне в конце 1940-х – начале 50-х гг. Повествование о детских и подростковых переживаниях мальчика-интроверта ведется со всем блеском психологического мастерства Кутзее, представляя собой единый поток негативных по преимуществу эмоций. В интервью с Атвеллом Дж.М. Кутзее отзывается о своем детстве в более радужных тонах: «У меня тоже было детство, которое в каком-то смысле кажется мне все более и более чарующим и удивительным по мере того, как я старею. Возможно, в конце концов все приходит к такому восприятию детского «я», к изумлению перед тем, что некогда мог существовать столь невинный мир, а мы сами были в центре этой невинности. Ребенок – прародитель человека: мы не должны слишком строго судить наше детское «я», мы должны проявить готовность простить его за тот путь, на который он нас наставил и который привел нас к тому, что мы есть. Тем не менее, мы не можем просто упиваться приятным изумлением перед нашим прошлым. Мы должны понять то, что ребенку понять не под силу. Мы должны взглянуть на прошлое достаточно жестоким взглядом, чтобы увидеть, что же сделало возможным радость и невинность. Прощение и непреклонность – вот что я имею в виду, если подобная смесь вообще достижима. Сначала непреклонность, затем прощение»¹³⁰. К традиционным гуманистическим «понять» и «простить» Кутзее, как видим,

¹³⁰ “I too had a childhood that – in parts – seems even more entrancing and miraculous as I grow older. Perhaps that is how most of us come to see our childhood selves: with a gathering sense of wonder that there could once have been such an innocent world, and that we ourselves could have been at the heart of that innocence. It’s a good thing that we should grow fond of the selves we once were – I wouldn’t want to denounce that for a moment. The child is father to the man: we should not be too strict with our child selves, we should have the grace to forgive them for setting us on the paths that led us to become the people we are. Nevertheless, we can’t just wallow in comfortable wonderment at our past. We must see what the child, still befuddled from his travels, still trailing his clouds of glory, could not see. We ... must look at the past with a cruel enough eye to see what it was that made the joy and innocence possible. Forgivingness but also unflinchingness: that is the mixture I have in mind, if it is attainable. First the unflinchingness, then the forgivingness”. Ibid. P. 122.

добавляет образованный им от прилагательного “unflinching” (непреклонный, пристальный) неологизм “unflinchingness”, и ставит его на первое место; рассуждает о «некоторой жестокости» авторского взгляда. Не отводить взора, заставить себя разглядеть свое прошлое «я», каким бы неприемлемым оно сегодня ни казалось, и простить его – вот этическая позиция автора по отношению к протагонисту трилогии.

«Детство» с безжалостной прямоотой и иронией описывает внутренние сомнения и страдания ребенка, глубокую двойственность переживаний, пронизывающих детство мальчика среднего класса, остро осознающего присутствие постоянно действующих внешних сил, которые прямо или косвенно влияют на его развитие и формирование. На протяжении всей книги Дж.М. Кутзее неоднократно обращает внимание читателя на то чувство социальной изоляции и отчуждения, которое мальчик испытывает не только в силу того, что не чувствует своей принадлежности южноафриканской земле, но и из-за внутреннего раскола в результате лингвистической и культурной двойственности. Роберт Кьюсек замечает: ««Детство» полностью пропитано той мыслью, что главный герой, маленький Джон, отчужден от своей страны, семьи и друзей. Это книга о притворстве и лжи в той же мере, в какой и о страстном стремлении к уникальности и обособленности в мире»¹³¹.

Джон собирает марки и солдатиков, увлекается крикетом, смотрит Эррола Флинна по субботам. Однако за внешней «нормальностью» и рутинностью жизни скрываются отчуждение, глубокое отвращение и ужас. Детство Джона Кутзее представлено в произведении как проверка его стойкости и выносливости: “Nothing he experiences in Worcester, at home or at school, leads him to think that childhood is anything but a time of gritting the teeth and enduring” (В, 14). “Perhaps Worcester is a purgatory one must pass through. Perhaps Worcester is where people are sent to be tested” – размышляет герой (В, 34). А ведь детство, согласно традиции,

¹³¹ “*Boyhood* is entirely pervaded by the idea of a major character, little John, being estranged from his country, family and friends. This is a book about pretences and lies just as it is about the desire for singularity and unrelatedness in the world”. Kusek R. Author in Time: J.M. Coetzee and the Labyrinth of Life-writing// James Joyce and After : Writer and Time / Ed. by Katarzyna Bazarnik and Bożena Kucała. Newcastle, 2010. P. 167.

есть только подготовка к испытаниям. Жизнь главного героя начинается с этого, без всякой подготовки. Окружающая действительность воспринимается впечатлительным детским сознанием как нечто неестественное, позорное, испорченное, наполняя его чувством стыда, страха и ненависти. Обратимся к социально-политическому и культурному контексту, необходимому для понимания особенностей формирования автобиографического субъекта.

Культурно-исторический фон «Детства». Детство Джона Кутзее приходится на период, когда в Южной Африке была введена система «апартеида» (*apartheid* африкаанс — «рознь, раздельность»), то есть раздельное проживание белого меньшинства и черного большинства и лишение последнего гражданских прав. Националисты, находившиеся у власти во времена детства Кутзее, — потомки голландских эмигрантов, буры (*boer* голл. — крестьянин), одинаково враждебно относились к черным жителям колонии и ко всем белым, говорившим не на их родном языке, не на африкаанс; отношения с англичанами осложняла память об англо-бурских войнах конца XIX — начала XX вв. Южноафриканское общество было расколото политически — на убежденных расистов и сторонников равноправия людей вне зависимости от цвета кожи; этнически — в нем шла борьба между африканерами и белыми выходцами из других европейских стран, здесь были значительные азиатские диаспоры, поднималось самосознание черного большинства. Раскол проявлялся в языковой ситуации — националисты-африканеры пытались ограничить использование бывшего второго государственного языка, английского. Государственная Голландская реформистская церковь была враждебна по отношению к другим деноминациям христианства, так что присутствовал и религиозный раскол. Все эти сферы раскола пронизывали повседневную жизнь Южно-Африканского Союза, и определяли поведение, мысли и чувства старшего сына в семье африканера Джека Кутзее и Веры Кутзее, наполовину немецкого, наполовину африканерского происхождения.

Политические изменения 1948 г. напрямую коснулись семьи Кутзее. Когда националисты пришли к власти, отец потерял работу в государственной

гражданской службе в Кейптауне: “In fact his father lost his job in Cape Town, the job with the title his mother was so proud of – Controller of Letting – when Malan beat Smuts in 1948. It was because of Malan that they had to leave the house in Rosebank that he looks back on with such longing, the house with the big overgrown garden and the observatory with the domed roof and the two cellars, had to leave Rosebank Junior School and his Rosebank friends, and come here to Worcester” (B, 67). Ранее детство в Роузбэнке, пригороде Кейптауна, мальчик вспоминает как утраченный рай по сравнению с заурядными дешевыми бунгало и палящей жарой Вустера.

Так же, имитируя уровень восприятия ребенка («Малан против Смэтса» – восприятие маленьким современником того, что историки назовут введением апартеида), Дж.М. Кутзее насыщает повествование деталями, которые проясняют положение семьи протагониста и взаимоотношения в ней. Семейные отношения закладывают ядро личности ребенка, изображение родительской семьи – неперенный элемент автобиографии, образам родителей всегда принадлежит важнейшее место. Как же изображена в «Детстве» родительская семья Джона, определяющая самый ранний уровень социализации личности?

Родительская семья. Отец Джона, юрист по профессии, африканер по крови, настроен достаточно либерально и не поддерживает Национальную партию, за что и подвергается преследованиям: его отстраняют от государственной должности, и он с трудом находит себе место бухгалтера в частной компании по производству консервов. Эта неблагодарная, плохо оплачиваемая работа заставляет остальных членов семьи относиться к отцу как к неудачнику. Заметим, что отношение Джона Кутзее к отцу во многом предопределено тем положением, которое отведено ему в семье матерью: «...it is the mother and children who make up the core, while the husband is no more than an appendage, a contributor to the economy as a paying lodger might be” (B, 12). Отсутствие отцовской власти в семье приводит к ослаблению той связи между отцом и сыном, которая определяет традиционное воспитание мальчика в африканерской семье. Негативное отношение к отцу появляется у него еще до непосредственного знакомства с ним: “Even before he knew his farther, that is to say, before his farther returned from the war,

he had decided he was not going to like him. In a sense, therefore, the dislike is an abstract one: he does not want to have a father, or at least does not want a father who stays in the same house” (B, 43).

В глазах сына отец не обладает никакими привлекательными качествами. Будучи адвокатом, который больше не практикует, отслужив в армии, но в качестве младшего капрала, играя в регби, а затем и в крикет, но опять же в запасном составе, отец не вызывает ни гордости, ни сочувствия. Постепенное падение отца, подпитывающее ненависть и презрение сына, приводит к тому, что в финале автобиографии подросток Джон Кутзее полностью отрекается от него, отказывая ему в праве не только называться отцом, но даже в имени: “He seethes with rage all the time. *That man*, he calls his father when speaks to his mother, too full of hatred to give him a name: why do we have anything to do with *that man*? Why don’t you let *that man* go to prison?” (B, 56). «Этот человек», однако, сыграет главную роль в последней книге трилогии.

Отношение Джона к матери, ведущей хозяйство в доме и работающей учительницей в местной школе, носит крайне противоречивый характер. На протяжении всего произведения просвечивает глубочайший страх мальчика, который смертельно боится потерять мать, “the rock on which he stands” (B, 35), единственную опору и источник сил для ребенка, чувствующего себя «другим», чужим в африканерском обществе: “He is just a boy walking beside his mother: from the outside he probably looks quite normal. But he thinks of himself as scuttling around her like a beetle, scuttling in fussy circles with his nose to the ground and his legs and arms pumping” (B, 59). Инаковость Джона представлена через образ жука, напоминающий «Превращение» Ф. Кафки.

Джон воспринимает мать не совсем по-детски, не как свою естественную собственность, а видит в ней автономную личность: “This woman was not brought into the world for the sole purpose of loving him and protecting him and taking care of his wants. On the contrary, she had a life before he came into being, a life in which there was no requirement upon her to give him the slightest thought. At a certain time in her life she bore him; she bore him and she decided to love him: perhaps she chose to

love him even before she bore him; nevertheless, she chose to love him and therefore she can choose to stop loving him” (B, 162). Такое видение матери в двойной перспективе свидетельствует о совмещении в тексте точки зрения героя-ребенка и взрослого автора. Герой винит ее за тот «ненормальный» (более свободный, чем в семьях его однокашников) образ жизни, который они ведут, и в то же время благодарен за то, что она защитила его от «нормальности» отца, частью которой являются телесные наказания: “He is chilled by the thought of the life he would face if his father ran the household, a life of dull, stupid formulas, of being like everyone else. His mother is the only one who stands between him and an existence he could not endure. So at the same time that he is irritated with her for her slowness and dullness, he clings to her as his only protector. He is her son, not his father’s son. He denies and detests his father” (B, 79). Вполне осознанное ребенком внутренне конфликтное отношение к родителям, как оно описывается в «Детстве», вряд ли способствует формированию гармоничной личности.

В доме, где главенствует мать, старший сын ведет себя как совершенный деспот, грубый, вспыльчивый, бессердечный, что во многом объясняется чрезмерным покровительством и безграничной любовью со стороны матери. Чувствуя глубокую связь с матерью, Джон по мере взросления испытывает нарастающее желание разорвать все узы, вырваться на свободу, обрести независимость, к чему в рамках данной книги он еще не готов; любовь к матери, с одной стороны, и негодование против нее, с другой, и есть основная причина непрекращающейся внутренней борьбы мальчика. Маленький Кутзее жесток и презрителен в отношениях с ней, видя в таком поведении единственное средство одержать верх над ее безусловной, всепоглощающей любовью к нему. Он требует от нее полной отдачи и протестует против любых попыток матери проявить свое «я». Так, ее желание научиться кататься на велосипеде подвергается насмешкам со стороны мужа и сына. “The memory of his mother on her bicycle does not leave him. She pedals away up Poplar Avenue, escaping from him, escaping towards her own desire. He does not want her to go. He does not want her to have a desire of her own. He wants her always to be in the house, waiting for him when he comes home. He does not

often gang up with his father against her: his whole inclination is to gang up with her against his father. But in this case he belongs with the men” (B, 4).

Именно фигура матери, а не отца, занимает центральное положение в тексте, именно перед ней чувствует герой внутреннюю ответственность: “What is it that keeps him in existence? Is it fear of his mother’s grief, grief so great that he cannot bear to think of it for more than a flash?” (B, 112). Только ей известна правда о его истинном «я», ей открыта его тайная сущность. Примерный ученик в школе, послушный, кроткий, внимательный и аккуратный, вспыльчивый деспот дома, Джон ведет двойную жизнь, наполненную ложью и постоянным страхом быть разоблаченным. “... if nightmare were to turn to reality and he were left with no recourse but to retreat into petulant shouting and storming and crying, into the baby behavior that he knows is still inside him, coiled like a spring – if, after that tempest, he were as a last, desperate step to throw himself upon his mother’s protection, refusing to go back to school, pleading with her to save him – if he were in this way to disgrace himself utterly and finally, revealing what only he in his way and his mother in her way and perhaps his father in his own scornful way know, namely that he is still a baby and will never grow up – if all the stories that have been built up around him, built by himself, built by years of normal behavior, at least in public, were to collapse, and the ugly, black, crying, babyish core of him were to emerge for all to see and laugh at, would there be any way in which he could go on living?” (B, 112). В этом отрывке доходит до кульминации сквозная тема «Детства» – боязнь унижения, позора, бесчестья, которые в сознании мальчика неразрывно связаны с идеей самораскрытия, обнаружения перед окружающими себя истинного. Так автор «Бесчестья» обнаруживает психологические истоки своего самого знаменитого романа в автобиографической прозе.

Кажутся обоснованными психоаналитический подход к исследованию взаимоотношений героя и его родителей, попытки извлечь из текста элементы, подтверждающие наличие Эдипова комплекса у протагониста, и последовательная разработка открытий, полученных на основании автобиографии «Детство», при анализе романов писателя – в продолжение подхода Терезы Дави,

напомним, применившей концепции Жака Лакана при интерпретации прозы Дж.М. Кутзее. Так, автобиографический субъект “keeps driving her [his mother] into corners, demanding that she admit whom she loves more, him or his brother” (В, 14); “He is too close to his mother, he does not want to have a father” (В, 43); “He wishes she did not love him so much, she loves him absolutely, therefore he must love her absolutely” (В, 47). Можно было бы проанализировать отношения героя романа «Жизнь и время Михаэла К» со своей матерью и провести соответствующую параллель с «Детством», однако мы, как и в случае с «Бесчестьем», сознательно ограничиваемся указанием на напрашивающиеся параллели между текстом трилогии и романами Дж.М. Кутзее, поскольку их подробное развитие отвлечет нас далеко в сторону от основного исследования.

Социальное пространство детства героя «Юности». После семьи, следующий уровень социализации Джона в «Детстве» определяет его непосредственное окружение в Вустере. Как уже было сказано, семья Кутзее занимает особое место в южноафриканском городе: “He comes from an unnatural and shameful family in which not only children not beaten but older people are addressed by their first names and no one goes to church and shoes are worn every day” (В, 6). Семья Кутзее более интеллигентна, свободна, культурна, чем большинство семей в округе; они несчастны в захолустном, косном Вустере, и это противостояние между родительской семьей и непосредственно окружающим ее социумом – второй конфликт, лежащий в основе мировосприятия героя. Противостоять большинству намного труднее, чем с ним соглашаться; в мальчике закладываются стойкость, мужество, вера в себя, рано проявляющиеся даже на идеологическом уровне.

Во время Второй мировой войны в Южной Африке, как и во всем мире, значительно возросло влияние коммунизма. В 1950 г. националисты приняли закон о борьбе с коммунизмом, по которому приверженность коммунистическим политическим взглядам могла грозить тюремным сроком. Оттого для одиннадцатилетнего Джона Кутзее “Liking the Russians is a serious matter. It can have you ostracized. ... Though the fervor of that year, when a wave of enmity against the Russians suddenly burst out on the radio and everyone had to take sides, has

subsided, he retains his secret loyalty: loyalty to the Russians, but even more loyalty to himself as he was when he did the drawings” (B, 26). Стремление правительства нейтрализовать коммунистическую угрозу сказалось и на школьном образовании: “... what goes on in China and Russia can be ignored” (B, 141). Неудивительно, что Джон Кутзее, при всей своей увлеченности Россией, “does not know what Russians do when they are not making war” (B, 28). Со стороны националистического режима закономерна враждебность к коммунизму, провозглашавшему идеал интернациональной солидарности с угнетенными, поэтому коммунизм, Россия – это часть тайных симпатий мальчика, дополнительный знак его отличия от большинства. Но в целом политическая сфера в автобиографии представлена главным образом национальным вопросом, самым болезненным вопросом в описываемом обществе.

Национальная идентичность героя в «Детстве». Третий определяющий конфликт внутреннего мира героя «Детства» разыгрывается на уровне национальной идентичности. Тематически идея о провинциализме автобиографического субъекта, заявленная в подзаголовке «Сцены провинциальной жизни», реализуется не только за счет пространственной изоляции Джона Кутзее в Вустере “between the railway line and the National Road” (B, 1), но и через неопределенность его национальной идентичности в эпоху апартеида.

Будучи африканерского происхождения, Кутзее признается в одном из своих интервью: «Ни один африканер не сочтет меня за африканера. Это, как мне кажется, решающее, испытание на членство в группе я провалил»¹³². Кутзее подчеркивает многонациональность своей родины, амбивалентность статуса переселенцев в южноафриканском обществе: «Я один из множества людей в этой стране, которые оторвались от своих этнических корней, где бы они ни были – в голландской Южной Африке, или Индонезии, или Британии, или Греции, – и присоединились к нераспознаваемому этносу, говорящему на английском языке.

¹³² “No Afrikaner would consider me an Afrikaner. That, it seems to me, is the acid test for group membership, and I don't pass it”. *Doubling the Point*. Op. cit. P. 341.

Эти люди, строго говоря, не английские южноафриканцы, поскольку большая их часть – включая и меня – не британского происхождения. Они просто южноафриканцы (термин, используемый для удобства), чей родной язык, язык, с которым они родились, – английский»¹³³. Признавая английский родным языком, Дж.М. Кутзее не может причислить себя к какому-то определенному этническому сообществу.

Оторванный от своих этнических корней, Джон оказывается в промежуточном положении: он получает африканерское образование в школе, где в учебниках поддерживается официальная точка зрения о том, что “the Natives... are latecomers, invaders from the north, and have no right to be here” (В, 60), но воспитывается в англоговорящей семье. Язык – основа национальной идентичности, а герой романа – билингв. Двухязычный статус автобиографического субъекта представляется важнейшим аспектом его идентичности. Авторская рефлексия над языком проявляется преимущественно в контексте соотношения английского и африкаанс, речь в данном случае идет не просто о формальных знаковых системах, но о способе существования в мире. Мальчик-подросток стремится обрести равновесие, определить ту социальную группу, к которой он принадлежит, найти свое место в обществе, самоидентифицироваться. Семья героя намеренно дистанцируется от африканерского общества: “Because they speak English at home, because he always comes first in English at school, he thinks of himself as English. Though his surname is Afrikaans, though his father is more Afrikaans than English, though he himself speaks Afrikaans without any English accent, he could not pass for a moment as an Afrikaner” (В, 124). Подобная форма добровольного изгнания приводит к маргинализации семьи Кутзее в южноафриканском обществе. Как поясняет Доминик Хэд,

¹³³ “I am one of many people in this country who have become detached from their ethnic roots, whether those roots were in Dutch South Africa or Indonesia or Britain or Greece or wherever, and have joined a pool of no recognizable ethos whose language of exchange is English. These people are not, strictly speaking, “English South Africans”, since a large proportion of them – myself included – are not of British ancestry. They are merely South Africans (itself a mere name of convenience) whose native tongue, the tongue they have been born to, is English”. Ibid. P. 342.

«термины “африканец” и “африканер” стали важными полюсами, между которыми развернулась политическая борьба второй половины XX века»¹³⁴.

Очевидно, что в случае с Кутзее его первый язык – английский – определил его национальную идентичность; второй язык, африкаанс, на котором говорят в семье его отца, достаточно ему знаком, чтобы мальчик мог почувствовать в официальном дискурсе страны, среди носителей африкаанс, комплекс «малой нации»: “They are of course South Africans, but even South Africanness is faintly embarrassing, and therefore not talked about, since not everyone who lives in South Africa is a South African, or not a proper South African” (B, 18).

Заметим, что внутреннее неприятие и отвращение, которое Джон Кутзее испытывает к африканерам и африканерскому образу жизни, не распространяется на язык африкаанс. Принимая во внимание контекст 1950-х годов, нужно отметить, что с подъемом африканерского национализма в стране язык африкаанс воспринимается англоговорящими как язык угнетателей, ассоциируется с конформизмом и нетерпимостью. С другой стороны, африкаанс обладает некой игривостью, свободой и гибкостью, не свойственной английскому. Неудивительно, что билингв Джон Кутзее, говоря на африкаанс, как бы переходит в другое существование, становится другим: “When he speaks Afrikaans all the complications of life seem suddenly to fall away. Afrikaans is like a ghostly envelope that accompanies him everywhere, that he is free to slip into, becoming at once another person, simpler, gayer, lighter in his tread” (B, 125). Разрешить это внутреннее противоречие, лежащее в основе языкового дуализма, удастся только на семейной ферме в Капу: “Greedily he drinks in the atmosphere, drinks in the happy, slapdash mixture of English and Afrikaans that is their common tongue when they get together. He likes this funny, dancing language, with its particles that slip here and there in the sentence. It’s lighter, airier than the Afrikaans they study at school...” (B, 81). Гибридный семейный язык Кутзее, вобравший в себя особенности как английского, так и африкаанс, не ассоциируется для мальчика с ненавистной

¹³⁴ “‘African’ and ‘Afrikaner’ became the important poles between which the political tussle in the latter half of the twentieth century took place”. Head Dominic. Op. cit. P. 4.

африканерской идеологией. Язык в произведении самоценен, и в этом отношении к языку прослеживается позиция зрелого автора: “One thing about the English that disappoints him, that he will not imitate, is their contempt for Afrikaans. When they lift their eyebrows and superciliously mispronounce Afrikaans words, as in *veld* spoken with a *v* were the sign of a gentleman, he draws back from them, they are wrong, and worse than wrong, comical” (B, 125).

Верность английскому языку и предпочтение его языку африкаанс, доставшемуся от отца, представляет собой осознанный интеллектуальный выбор мальчика, хоть и предопределенный во многом авторитетом матери: “her English is faultless, particularly when she writes. She uses words in their right sense, her grammar is impeccable. She is at home in the language, it is an area where she cannot be shaken” (B, 106). Аналогичным образом Джон предпочитает крикет (традиционно английский вид спорта) регби (популярный в ЮАР).

Герой всем сердцем поддерживает Англию, однако все, что ему известно о стране, ее жителях, британской культуре и истории, почерпнуто из книг, подобных “The Children's Encyclopædia” и “The Reader's Digest”: “England is Dunkirk and the battle of Britain. England is doing one's duty and accepting one's fate in a quiet, unfussy way. England is the boy at the battle of Jutland, who stood by his guns while the deck was burning under him. England is Sir Lancelot of the Lake and Richard the Lionheart and Robin Hood with his longbow of yew and his suit of Lincoln green. What do the Afrikaners have to compare? ... There is the English language, which he commands with ease. There is England and everything that England stands for, to which he believes he is loyal” (B, 129). Англия для протагониста ассоциируется с Сэрм Ланселотом, героем легенд о короле Артуре, Робинем Гудом, героем средневековых английских народных баллад, Ричардом Львиное Сердце, чей образ овеян легендами в не меньшей степени, чем образы предыдущих двух вымышленных героев; знакомство с Дюнкерком и битвой за Британию объясняется послевоенными празднованиями данных событий как крупнейших сражений Второй мировой войны.

Интересна фраза о мальчике, не покинувшем пушки на горящей палубе военного корабля. Восхищение Джона юным героем Ютландского сражения, Джеком Корнуэллом, – реакция, предсказуемая для любого «обычного» мальчика-подростка. Но только Джон смешивает исторические факты: палуба не горела под ногами Джека Корнуэлла. Вторая часть фразы – “who stood by his guns while the deck was burning under him” – отсылает читателя к поэме 1826 г. очень известной поэтессы своего времени Фелиции Хеманс (1793-1835) «Касабьянка», которая начиналась со слов “The boy stood on the burning deck”¹³⁵. В основе поэмы сюжет о подвиге капитана французского флагмана «Ориент» Луи Касабьянки, который продолжал храбро сражаться после гибели своего адмирала во время решающего морского сражения между флотами Великобритании и Франции у острова Абукир в дельте Нила. Юный сын капитана (по различным данным: 10, 12 или 13 лет) Джакомо Джоканте отказался покинуть отца и погиб вместе с ним в огне пожара. Соединив в одном предложении “boy at the battle of Jutland” и “the deck was burning”, Дж.М. Кутзее иронизирует над детскими познаниями своего героя. Так или иначе, уже в «Детстве» просматривается ориентация протагониста на британскую (и европейскую в целом) культурную традицию, что станет сквозной темой последующих книг трилогии. Однако все его знание на данном этапе основано на опосредованном знакомстве с культурой через книги.

Джон Кутзее сознательно отстраняется от африканеров (В, 124), среди которых живет, иногда называет их так, как называли их враги-англичане – «буры»: “he prefers to dislike the Boers, not only for their long beards and ugly clothes, but for hiding behind rocks and shooting from ambush” (В, 67); однако герой в конечном итоге вынужден признать и несостоятельность своей теории по поводу «хороших англичан». Важен в этом отношении эпизод с семилетним цветным мальчиком Эдди, прибывшим к Кутзее помогать по хозяйству.

Сбежав однажды ночью из дома, мальчик был жестоко наказан англичанином по имени Тревельян, проживающим в том же доме на Лисбек Роуд в Роузбэнке.

¹³⁵ Hemans Felicia. Selected poems, prose, and letters / Ed. by Gary Kelly. Peterborough, Ont.; Ormskirk: Broadview Press, 2002. P. 398.

Тревелиян воспринимается протагонистом как типичный англичанин (“He was young, he was tall, he was friendly, he could not speak a word of Afrikaans, he was English through and through”, В, 73). Несколькими строками ранее читаем, что английскость подразумевает сдержанность (“He thinks of the English as people who have not fallen into a rage because they live behind walls and guard their hearts well”, В, 73). Однако первое же столкновение с реальностью, когда Тревелиян ремнем порет Эдди, разбивает его иллюзии (“So Trevelyan, who was English, was the one to beat Eddie. In fact, Trevelyan, who was ruddy of complexion and already a little fat, went even ruddier while he was applying the strap, and snorted with every blow, working himself into as much of a rage as any Afrikaner. How does Trevelyan, then, fit into his theory that the English are good?”, В, 75). Симпатии Джона целиком на стороне Эдди, цветного мальчика, научившего его кататься на велосипеде, в чем воплощена та заветная свобода, к которой стремится протагонист: “Eddie didn’t need to be pushed: he set off as fast as the wind, standing on the pedals, his old navy-blue blazer streaming behind him...” (В, 75). Изначально идентифицируя себя с англичанами прежде всего на основании языка, автобиографический субъект постепенно приходит к выводу о невозможности полной идентификации с ними, он «англичанин на свой лад» (“English only in a way”, В, 67). Как невозможно принять его за африканера, так нельзя его считать англичанином. Быть англичанином значит не просто хранить верность всему английскому, но подвергнуться неким испытаниям, чтобы доказать свою «английскость» (“more than that is required, clearly, before one will be accepted as truly English: tests to face, some of which he knows he will not pass”, В, 129). Джон уже мальчиком знает, что не все испытания на «английскость» он способен выдержать, что будет подтверждено во второй части трилогии.

Более того, при всем тяготении к англичанам, в тексте отмечается внутренняя идентификация протагониста с цветными. Рассмотрим эпизод случайной встречи Джона с цветным мальчиком на улице Вустера. “[H]e knows that this boy will be important to him, important beyond all measure, not because of who he is (he may never see him again) but because of the thoughts that are going on in his head, that burst

out of him like a swarm of bees” (B, 60). Его привлекают красота, сила и легкость его тела: “He wishes he had legs as beautiful as theirs. With legs like that he would float across as this boy does, barely touching it... His body is perfect and unspoiled, as if it had emerged only yesterday from its shell... This boy, with his fresh, untouched body, is innocent, while he, ruled by his dark desires, is guilty” (B, 60). Джона восхищают его чистота, естественность, независимость, герой поэтизирует цветного мальчика, используя традиционные фольклорные образы: “So this boy who has unreflectingly kept all his life to the path of nature and innocence, who is poor and therefore good, as the poor always are in fairy-tales, who is slim as an eel and quick as a hare and would defeat him with ease in any contest of swiftness of foot or skill of hand – this boy, who is a living reproof to him, is nevertheless subjected to him in ways that embarrass him so much that he squirms and wriggles his shoulders and does not want to look at him any longer, despite his beauty” (B, 61). Так часто бывает в «Детстве»: зрительное впечатление становится поводом для раздумий социально-нравственного порядка, как в этом эпизоде, когда мысли протагониста движутся от восхищения физическим совершенством сверстника к более радикальным заключениям относительно расового вопроса.

Подобное влечение белого южноафриканца к цветным табуировано в рассматриваемом обществе, где белые обладают превосходством по праву расовой принадлежности. Несправедливость этой системы объясняет постоянно испытываемое наиболее чуткими из них чувство стыда и вины. После принятия закона о регистрации населения в 1950 г. была проведена расовая классификация населения по трем основным группам: европейской («белые»), обладавшей всеми правами, «цветной» с усеченными правами, и африканской (негры), обладавшей единственным правом – правом работать. Система апартеида подразумевала не только политическое разделение, но и бытовую сегрегацию. Естественно, что ребенок не может не замечать напряженной социальной ситуации окружающего его мира. Он слышит разговоры матери с сестрой о цветных, выдающих себя за белых (“pretend-whites with secret Coloured backgrounds”, B, 37), ведь расовая принадлежность определялась по внешним признакам. Любую физическую

работу по дому выполняют «цветные», и естественность такого положения дел объясняет Джону мама (*“because they are used to working with their hands, ... because they have not gone to school, because they have no book-learning”*, В, 37).

Интуитивно маленький Кутзее чувствует несправедливость системы апартеида, неоправданность презрения и унижения, которым подвергаются «цветные» и «черные» жители. Размышляя над положением этих людей в южноафриканском обществе, он приходит к выводу, что и они достойны уважения, что они – тот самый младший, третий брат из сказок, которому после всех несправедливостей в итоге достаются корона и принцесса. *“In the stories that have left the deepest mark on him, it is the third brother, the humblest and most derided, who, after the first and second brothers have disdainfully passed by, helps the old woman to carry her heavy load or draws the thorn from the lion's paw. The third brother is kind and honest and courageous while the first and second brothers are boastful, arrogant, uncharitable. At the end of the story the third brother is crowned prince, while the first and second brothers are disgraced and sent packing. ... the Natives are the third brother”* (В, 65). Уже в десятилетнем возрасте Джон Кутзее подсознательно понимает, какая историческая несправедливость допускается в отношении цветного и черного населения. *“With Coloured people in general, and with the people of the Karoo in particular, he simply does not know when they cease to be children and become men and women. It seems to happen so early and so suddenly: one day they are playing with toys, the next day they are out with the men, working, or in someone's kitchen, washing dishes”* (В, 86). Лишенные детства, возможности получить образование – африканцы могли получить только знания в объеме начальной школы, чтобы они могли писать, читать и считать, и знали основы христианской религии, – лишенные выбора, обреченные по факту рождения и расовой принадлежности на нищенское существование, бродяжничество или воровство, в возрасте 10-11 лет эти дети выходят на улицу, чтобы зарабатывать себе на хлеб. Джон способен в деталях представить себе существование такого мальчика. *“[H]e has no money, lives in an obscure hovel, goes hungry; it means that if his mother were to call out 'Boy!' and wave, as she is quite capable of doing, this boy would have to stop in his tracks and*

come and do whatever she might tell him (carry her shopping basket, for instance), and at the end of it get a tickle in his cupped hands and be grateful for it. And if he were to be angry with his mother afterwards, she would simply smile and say, 'But they are used to it!'" (B, 61). Когда мать бессознательно, в силу привычки, действует по отношению к черным и цветным согласно стереотипам своего общества, Джон, как видим, наказывает ее за это грубостью.

Ребенок остро реагирует на несправедливость, с которой давно сжились даже самые эмансипированные взрослые южноафриканцы. То, что для матери героя – норма, для него самого – источник угрызений совести. Чувство вины по отношению к цветным проявляется во многих эпизодах, например, когда герой в день рождения угощает своих друзей мороженым в кафе. Заметив уставившихся на них оборванных голодных «цветных» детей, Джон Кутзее не замечает на их лицах ожидаемой ненависти ("the hatred which, he is prepared to acknowledge, he and his friends deserve for having so much money while they are penniless", B, 72).

Постепенно мальчик начинает ставить под сомнение обоснованность южноафриканской картины мира в целом. Бой за звание чемпиона мира по боксу в легчайшем весе между южноафриканцем Викки Тоуилом¹³⁶ и американцем Мануэлем Ортисом заставляет героя пересмотреть правомочность господствующих в окружающем его обществе взглядов: "For days the newspapers are full of pictures of the fight. Viccie Toweel is a national hero. As for him, his elation soon dwindles. He is still happy that Toweel has beaten Ortiz, but has begun to wonder why. Who is Toweel to him? Why should he not be free to choose between Toweel and Ortiz in boxing as he is free to choose between Hamiltons and Villagers in rugby? Is he bound to support Toweel, this ugly little man with hunched shoulders and a big nose and tiny blank, black eyes, because Toweel (despite his funny name) is a South African? Do South Africans have to support other South Africans even if they don't know them?" (B, 109). Патриотизм, насаждаемый официальной пропагандой, в глазах автобиографического героя скомпрометирован неприглядными реалиями

¹³⁶ Виктор "Вик" Энтони Тоуил (1928 – 2008) первым из боксеров Южной Африки стал чемпионом мира, победив Мануэля Ортиса в Йоханнесбурге, Южная Африка, 31 мая 1950.

южноафриканской действительности. Вопросом мальчика «Кто такой Тоуил для меня?», его потребностью в свободном выборе своих симпатий и антипатий автор еще раз подчеркивает врожденную оппозиционность автобиографического героя любым доминантным мнениям, не по годам раннее интеллектуально-критическое отношение к действительности.

Роль школы в формировании идентичности героя. Помимо семейного воспитания и неформальной социализации в процессе приобретения жизненного опыта, на формирование личности сильно влияет получаемое ею образование. В описываемый в «Детстве» период жизнь Джона внешне регулируется расписанием школьных занятий. И в школе находится почва для проявления в характере протагониста всех уже отмеченных антиномий, вдобавок школьный опыт порождает в нем новые внутренние конфликты.

В эпоху апартеида преподавание в школах велось в христианско-националистическом духе. В первый день в новой школе в Вустере мальчика спрашивают о его религиозной принадлежности, но, воспитываясь в семье, не исповедующей никакую веру, он не понимает вопроса. Учительница (принадлежащая, по-видимому, к государственной церкви) спрашивает, является ли он христианином, католиком или евреем (В, 19); герой выбирает католичество, потому что название «Римская католическая церковь» вызывает у него ассоциации с любимыми героями древнеримской истории и мифологии. Преимущество его ответа в том, что эта выдуманная принадлежность к католикам дает мальчику немного свободного времени во дворе, пока «правильные» христианские дети отправляются на собрания для чтения молитв и исполнения церковных гимнов. Другим неизбежным следствием этого выбора становится травля со стороны большинства: “in revenge for what the Jews did to Christ, the Afrikaans boys, big, brutal, knobbly, sometimes catch a Jew or a Catholic and punch him in the biceps, short, vicious knuckle-punches, or knee him in the balls, or twist his arms behind his back till he pleads for mercy” (В, 19).

Джон Кутзее подвергается непрекращающимся нападкам со стороны школьников-африканеров. Так, однажды, затащив его в угол школьного двора,

они пытаются заставить его съесть гусеницу. Этот и многие другие случаи издевательств лишь укрепляют отвращение и ненависть мальчика к африканерам в целом, боязнь стать одним из них: “The thought of being turned into an Afrikaans boy, with shaven head and no shoes, makes him quail. It is like being sent to prison, to a life without privacy. He cannot live without privacy. If he were Afrikaans he would have to live every minute of every day and night in the company of others. It is a prospect he cannot bear” (В, 126). Школа – маленькое зеркало государственного устройства; в вустерской школе любые попытки обрести свободу и независимость (к чему так сильно стремится Джон Кутзее) приводят к ответным карательным мерам.

Отличительной чертой школьного образования в Южной Африке являлась практика регулярной порки учеников: “What happens at school is that boys are flogged. It happens every day. Boys are ordered to bend over and touch their toes and are flogged with a cane” (В, 5). Наказание поркой и битье палками применяется при малейшей провинности: неаккуратное ношение формы, невыполнение домашнего задания, опоздание на урок. Столь же обычным поводом для порки является политическая ориентация родителей. Порка используется и в старших классах, причем с большей беспощадностью к школьникам: “It is rumoured that with his cane Mr Lategan has made even Matric boys blubber and plead for mercy and urinate in their pants and disgrace themselves” (В, 8).

Повседневная жестокость воспринимается как рутинная норма школьной жизни. В сборнике «Подчеркивание смысла» Дж.М. Кутзее выносит свое суждение по поводу одной из центральных проблем его прозы: «Грубо говоря, в Южной Африке невозможно отрицать всевластие страдания, а как следствие, телесности»¹³⁷. Неудивительно, что в его романах читатель наблюдает целую галерею страдающих тел: Магда, Пятница, Михаэль К., Пол Реймент, Элизабет Костелло, миссис Каррен и т.д.

¹³⁷ “Let me put it badly: in South Africa it is not possible to deny the authority of suffering, and therefore of the body”. *Doubling the Point*. Op. cit. P. 248.

Читая «Детство», важно понимать, что в контексте южноафриканского общества порка может расцениваться как неотъемлемый атрибут маскулинности, она представляет собой своеобразный ритуал посвящения мальчиков в мужчины. Отец и дядя Кутзее вспоминают с «ностальгией и благоговейным страхом» голубоватые рубцы от плетей и острую боль, которую надолго оставляло после себя подобное воспитание. Неприятие любого насилия в семье Кутзее носит исключительный для той среды характер, обусловленный либеральными взглядами матери. “He wants his father to beat him and turn him into a normal boy. At the same time he knows that if his father dared to strike him, he would not rest until he had his revenge. If his father were to hit him, he would go mad: he would become possessed, like a rat in a corner, hurtling about, snapping with its poisonous fangs, too dangerous to be touched” (В, 13). Физическая боль страшит мальчика меньше, чем мысль об унижении и стыде: “What he will not be able to endure will be the shame” (В, 7), оскорбление поркой чувства собственного достоинства, посягательство на свободу его личности. Ужас при мысли о возможном насилии над его телом сопрягается с чувством физической ущербности и невозможности приобщиться к миру взрослых, к миру мужчин. Мальчик, с особой жестокостью выпоротый учителем, Роб Харт, долго занимает его мысли, воплощая тот мир секса и насилия, которого он так страшится и который его подсознательно влечет: “Rob Hart is part of a world he has not yet found a way of entering: a world of sex and beating” (6).

Не меньший ужас вызывает в душе героя возможность учиться в африканерском классе. В соответствии с системой полностью раздельного образования, уже с 1949 г. обучение английских и африканерских детей велось отдельно. Узнав, новость, о которой его родители говорят шепотом (“the Government is going to order all schoolchildren with Afrikaans surnames to be transferred to Afrikaans classes” Б В, 69), он разрабатывает план: “he will not go to the Afrikaans class. Instead, calmly, so as not to attract attention, he will walk over to the bicycle shed, take his bicycle, and ride home so fast that no one can catch him. Then he will close and lock the front door and tell his mother that he is not going back to

school, that if she betrays him he will kill himself” (В, 70). Так уже в «Детстве» начинают звучать сквозные темы трилогии – переплетающиеся темы ужаса, замороженности телесными и духовными страданиями, и возникает тема смерти/самоубийства как ухода от их непереносимости. В свете романного творчества Дж.М. Кутзее «Детство» является прояснением истоков этой проблематики, проходящей сквозной нитью через все его романы. «Детство» с его вниманием к национальным, культурным и языковым конфликтам обнажает глубоко заложенную антиномичность этих решающих сторон сознания, антиномичность, свойственную не только «Джону Кутзее» трилогии, но являющуюся основой художественной энергетики творчества Дж.М.Кутзее. Индивидуализм, бескомпромиссная честность с самим собой, вулкан негативных эмоций, которые держит в рамках «нормы» холодный рационалистический анализ – эти свойства Джона, думается, с основанием могут быть спроецированы на творческую личность зрелого Кутзее, какой она открывается в его романах. В этом высшем смысле «Детство» является той автобиографией, которую Дж.М.Кутзее счел необходимой для объяснения истоков своей личности и творчества.

Эпифании в «Детстве». Что же дает силы Джону переносить непереносимость жизни? Ответ на этот вопрос будет также ответом на вопрос о том, что дает силы Дж.М. Кутзее переплавлять исходные антиномии собственной личности в художественно значимый результат, в чем он черпает позитивную основу, необходимую для столь разнообразного творчества. Формулируя свой ответ на этот вопрос, мы прибегаем к понятию «эпифании», которое будет трактоваться не в строгом смысле, принятом в эстетике Джеймса Джойса,¹³⁸ а расширительно, как зримое, чувственное проявление в обычном ходе жизни некоей высшей силы. Такой трансцендентной силой в художественном мире Кутзее является природа, и с природой связаны эпифании «Детства».

¹³⁸ «Под эпифанией он понимал моментальное духовное проявление, возможно, в резкой вульгарности речи или жеста, возможно, в ярко отпечатлевшемся движении самого ума. Он считал, что долг литератора — фиксировать такие эпифании со всем тщанием, поскольку они — самые ускользающие, самые тонкие моменты». Джойс, Д. Герой Стивен / Пер. с англ. С. Хоружего. М., 2003. С. 258.

Отобразив всю сложность социально-общественной и политической ситуации в стране, где идет формирование героя, автор отводит исключительную роль описанию фермы в Кару, являющей собой традиционный для южноафриканской литературы пасторальный контраст замкнутой и бедной городской жизни¹³⁹. Овцеводческая ферма дедушки представлена в произведении как воплощение идеала, к которому стремится мальчик: “He must go to the farm because there is no place on earth he loves more or can imagine loving more... Yet since as far back as he can remember this love has had an edge of pain. He may visit the farm but he will never live there” (В, 79). Будучи холодным и эмоционально закрытым, протагонист тем не менее не колеблясь использует слово “love”, выражая свое отношение к ферме Вёльфонтайн. Это рай нетронутой природы, которая так величественна и прекрасна в романах Кутзее¹⁴⁰, которую он так страстно защищает в публицистике. “He knows Voëlfontein best in summer, when it lies flattened under an even, blinding light that pours down from the sky. Yet Voëlfontein has its mysteries too, mysteries that belong not to night and shadow but to hot afternoons when mirages dance on the horizon and the very air sings in his ears” (В, 91).

Только здесь, в уединенном спокойствии полей и лесов, находит Джон Кутзее желанную свободу и утешение. Ферма становится единственным спасением героя, осознающего свою непохожесть и отчужденность от окружающей его действительности, к ней он чувствует истинную привязанность: “The secret and sacred word that binds him to the farm is *belong*. Out in the veld by himself he can breathe the word aloud. *I belong on the farm*” (В, 95). Образы матери и фермы связаны между собой в сознании Джона Кутзее как символы защиты/покровительства: “He has two mothers. Twice-born: born from woman and born from the farm. Two mothers and no father” (В, 96).

¹³⁹ Анализу образа фермы в южноафриканской прозе посвящена статья Дж.М. Кутзее “Farm Novel and Plaasroman” в сборнике эссе “White Writing: on the culture of letters in South Africa” (1988).

¹⁴⁰ Очевидно, что воспоминания о ферме в Кару стали главным вдохновением для Дж.М. Кутзее при написании романа «Жизнь и время Михаэля К», где представлен своеобразный культ матери-Земли.

Однако в глубине души ему известно, что “The farm is not his home; he will never be more than a guest, an uneasy guest” (В, 79). Мальчик предчувствует, что постепенно пропасть между ним и землей будет только расширяться, и заранее оплакивает ее утрату (“one day the farm will be wholly gone, wholly lost; already he is grieving at the loss”, В, 80). Герой понимает, что эта ферма, как и любая природа, не принадлежит никому, а существует в вечности (“The farm is greater than any of them. The farm exists from eternity to eternity. When they are all dead, when even the farmhouse has fallen into ruin like the kraals on the hillside, the farm will still be here”, В, 96). Ферма уже и в пространстве книги претерпевает изменения, она давно не та, что была раньше (“Then, after his grandfather’s death, the barnyard began to dwindle, till nothing was left but sheep...The only crop still grown on the farm is Lucerne, in case the grazing runs out and the sheep have to be fed. Of the orchards, only a grove of orange-trees remains, yielding year after year the sweetest of navels”, В, 82). Герою дорога не столько ферма как таковая, но сама идея фермы, то, что она для него символически воплощает: полноту человеческих взаимоотношений и связь с природой. Всепоглощающая любовь к ферме неотделима от чувства ностальгии, сожаления по безвозвратно уходящему прошлому.

В это чувство полноты бытия, возникающее в повествовании в момент контакта героя с природой в Кару, у Кутзее проникают исторически конкретные, социально-политические мотивы.

Любовь к ферме свободна от чувства собственности и обладания, потому что истинными хозяевами этой земли являются не потомки европейцев, но те, кто жил на ней испокон веков: “Freek [a hired man] belongs here more securely than the Coetzees do – if not to Voëlfontein, then to the Karoo. The Karoo is Freek’s country, his home; the Coetzees... are like swallows, seasonal, here today, gone tomorrow, or even like sparrows, chirping, light-footed, short-lived” (В, 87). Присутствие европейцев на этой земле временно, быстротечно и несущественно, ее истинные хозяева – ее исконные обитатели, готтентоты, населявшие земли юга Африки задолго до прихода европейцев (“not only do they come with the land, the land comes with them, is theirs, has always been”, В, 62).

В статье “The Great South African Novel” Дж.М. Кутзее обращает внимание на характерную особенность традиционного южноафриканского романа, написанного на языке африкаанс, а именно, на так называемое «собственническое сознание» (“proprietary consciousness”), подразумевающее, что «южноафриканская земля *принадлежит* одним людям, а не другим»¹⁴¹. В контексте всего творчества писателя очевидно, что Дж.М. Кутзее отказывает потомкам европейских колонизаторов в праве называться хозяевами южноафриканской земли (что проявляется уже в первом романе «Сумеречная земля»). Его герои европейского происхождения отказываются принять на себя традиционную роль хозяев/колонистов/поселенцев, воспринимая себя как временных посетителей. Даже в Кару невозможно ускользнуть от вездесущей, всюду проникающей жестокости южноафриканской жизни. С нездоровым любопытством наблюдает мальчик за тем, как убивают и кастрируют животных, во взгляде которых ему видится знание смерти (“a resignation, a foreknowledge... of what awaits at the end...” (В, 102).

С фермой в Кару, где, как поначалу представляется мальчику, нет ни зла, ни распада (“no ill can happen”, “there is no decay”, В, 83), связаны в жизни героя редкие моменты истинной радости и наслаждения. Там происходит важнейшее событие в жизни героя: когда Джону исполнилось 7 лет, случилась ключевая встреча с кузиной Агнес, способствовавшая обнаружению его истинного «я». Детей отправляют гулять в вельд, и с Агнес Джон впервые в жизни утрачивает сдержанность: рушится некий внутренний барьер, он начинает говорить свободно, не отдавая себе отчет в том, на каком языке говорит, его мысли волшебным образом сразу облекаются в «прозрачные» слова (“transparent words”, В, 94). Он рассказывает ей все, что знает, думает, чувствует, и находит в Агнес идеального слушателя. Без этой полноты общения идиллия Кару была бы неполна, потому что то, что Джон испытывает к Агнес – благодарность за внимание и понимание, первая ступенька любви. “Why is it that he can speak so

¹⁴¹ “the South African earth belongs to certain people and not to others”. Coetzee J.M. The Great South African Novel// Leadership. SA. 1983. № 24. P. 79.

easily to Agnes? Is it because she is a girl? To whatever comes from him she seems to answer without reserve, softly, readily. She is his first cousin, therefore they cannot fall in love and get married. In a way that is a relief: he is free to be friends with her, open his heart to her. But is he in love with her nevertheless? Is this love – this easy generosity, this sense of being understood at last, of not having to pretend?” (B, 94–95).

Представляется крайне важным, что именно с Агнес становится возможным тот тип общения, при котором стирается грань между африканс и английским языком, языковые различия растворяются в магии «прозрачных слов», что позволяет Джону раскрыться в полной мере, впервые понять свое истинное «я». Другими словами, становится возможным *взаимодействие, взаимоотношение* между протагонистом и Агнес, что особенно значимо в отношении Джона, испытывающего невероятные сложности в проявлении чувств, изображаемого крайне замкнутым ребенком, (“rude, unsocialized, eccentric”, B, 78). Психологическое переживание героя в данном случае можно определить как своеобразный момент «эпифании», и важно, что эта сцена разворачивается на фоне исполненного кипения природной жизни пейзажа Кару. Детская любовь к Агнес, как она изображена в «Детстве», отзовется в одной из сюжетных линий «Летней поры».

Чтение и письмо в «Детстве»: формирование будущего писателя

Автор «Детства» показывает, как в попытках понять окружающую действительность в Джоне постепенно пробуждается критическое мышление: он ставит под сомнение тот мир, в котором живет, господствующие в нем устои, ценности, политические, социальные, моральные принципы. Герой остро осознает свою непохожесть на других: “He is convinced that he is different, special. What he does not yet know is why he is in the world. ... He is waiting to be called. When the call comes, he will be ready” (B, 108). На данном этапе Джону неизвестно его предназначение, однако текст насыщен многочисленными намеками на

писательское будущее протагониста. Рассмотрим, каким образом реализуются в тексте столь важные для автобиографии писателя темы чтения, письма.

В «Детстве» неоднократно подчеркивается тот особый смысл, который протагонист придает буквам, распознавая в них глубокий внутренний потенциал и символическое значение. “His mother’s name is Vera: Vera, with its icy capital V, an arrow plunging downwards” (B, 27). Симпатии Джона полностью на стороне русских, а не американцев именно из-за лингвистических предпочтений: “he likes the letter *r*, particularly the capital *R*, the strongest of all the letters” (B, 27). Его преданность русским, как, впрочем, и римской католической церкви (также начинающейся на «R»), связана с его преданностью языку. Несмотря на то, что выбор протагониста прежде всего литературный, эстетический, а не политический, он тем не менее ставит героя в положение аутсайдера.

Тот факт, что перед нами автобиография всемирно известного писателя, непосредственно влияет на интерпретацию текста, ориентируя нас на восприятие книги как «портрета художника в детстве». Показателен эпизод, связанный с занятиями в классе м-ра Уилана, учителя, преподающего writing composition. Герою наскучили школьные темы сочинений про спорт, безопасность дорожного движения или разбойника с большой дороги: “Writing for Mr Whelan is not like stretching his wings; on the contrary, it’s like huddling in a ball, making himself as small and inoffensive as he can” (B, 140). Протагонист следующим образом формулирует свое желание открыть в себе внутренний потенциал к более серьезным темам: “What he would write if he could, if it were not Mr Whelan reading it, would be something darker, something that, once it began to flow from his pen, would spread across the page out of control, like spilt ink. Like spilt ink, like shadows racing across the face of still water, like lightning crackling across the sky” (B, 140). Несмотря на то, что автор во многом иронизирует над тем драматизмом, с которым его автобиографический субъект подходит к собственным творческим устремлениям, трудно не воспринять данные слова буквально, вспоминая заключительные строки романа «Фо» (1986):

«— Пятница, — зову я, пытаюсь позвать, наклоняюсь над ним, погружаюсь руками и коленями в ил, — скажи, что это за корабль?

Но это не место для слов. Каждый вырывающийся из груди звук поглощается водой и растворяется в ней. Здесь тела обходятся без слов. Это мир Пятницы.

Он поворачивается, вытягивается во весь рост, лицом ко мне. Кожа туго обтягивает кости, губы его поджаты. Я пытаюсь пальцем разжать его челюсти.

Рот открывается. Из него льется не дыхание — ручеек, неиссякаемый ручеек. Он течет по его и по моему телу, течет по каюте, по затонувшему кораблю, омывает скалы и берег острова, он бежит к северу и югу до самого края земли. Нежный и прохладный, темный и бесконечный, он омывает мое лицо и мои веки»¹⁴².

Как можно ожидать от писательской автобиографии, герой является ненасытным читателем: “He knows that if he wants to be a great man he ought to be reading serious books. He ought to be like Abraham Lincoln or James Watt, studying by candlelight while everyone else is sleeping, teaching himself Latin and Greek and astronomy. He has not abandoned the idea of being a great man; he promises himself he will soon begin serious reading” (В, 104). Но пока его главная страсть — короткие истории о захватывающих приключениях и интригующих тайнах. Он читает детские детективы о братьях Харди, приключенческую литературу Энид Блайтон и Персиваля Кристофера Рена. Его любимые истории — *Treasure Island*, *Swiss Family Robinson*, *Scott of the Antarctic*. Поскольку его отец высказывает предпочтение Шекспиру, как величайшему писателю, Джон мгновенно решает, что Шекспир должен быть плох. Он обращается к трагедиям «Тит Андроник» и «Кориолан» (его привлекли прежде всего римские имена) в тщетной попытке выяснить, “why people say Shakespeare is great” (В, 104). Когда же отец пытается обсудить с Джоном лирику Вордсворта, “he mumbles, refuses to meet his father’s eye, refuses to play the game” (В, 105).

¹⁴² Кутзее Дж.М. Мистер Фо / Пер. с англ. А. Файнгара. Пятница, или Тихоокеанский лимб/ Пер. с фр. И. Волевич. СПб, 2004. С. 161.

Заключительный эпизод книги намекает на возможное пробуждение писательских намерений и склонностей. Во время похорон его двоюродной бабушки Джон реагирует на разговор матери с гробовщиком следующим образом:

“‘Yes,’ says his mother: ‘she taught for over forty years.’

‘Then she left some good behind,’ says the undertaker. ‘A noble profession, teaching.’

‘What has happened to Aunt Annie’s books?’ he asks his mother later, when they are alone again. He says books, but he only means *Ewige Genesing* in its many copies” (B, 166).

Не случайно, что мальчик вспоминает перевод тетушки Энни не получившей признания книги отца, когда речь заходит о возможности оставить что-то хорошее после себя; в сознании героя существует четкая ассоциация между творчеством и памятью. Именно в это мгновение 13-летний мальчик переживает очередной момент эпифании, когда ему открывается возможность стать писателем: “And now Aunt Annie is lying in the rain for someone to find the time to bury her. He alone is left to do the thinking. How will he keep them all in his head, all the books, all the people, all the stories? And if he does not remember them, who will?” (B, 166). Писательство воспринимается Джоном как некая ответственность и обязанность по сохранению от забвения памяти о происходящем, а не свободный выбор, открывающий перед человеком мир новых возможностей.

Переход к осознанию своей писательской ответственности предваряет наше восприятие следующей книги, которая развивает тему становления художника, смещая акцент с зарождения предпосылок творческой ментальности в «Детстве» на полноценное ее развитие в «Юности».

Таким образом, эксперимент Дж.М. Кутзее в «Детстве» можно в целом охарактеризовать как развертывание и углубление компонентов автобиографического содержания, обычного для автобиографий, рисующих детско-подростковый возраст, и помещение этого содержания в романную повествовательную форму. Эта форма привычна и удобна автору в силу его

психологических особенностей; она же позволяет провести четкую грань между автором произведения и его строго судимым героем. Аналитичный психологизм, с которым автор создает образ протагониста, основан на совмещении точек зрения, свойственных детскому сознанию и тех, что доступны лишь взрослому автору. Вдобавок к анализу процесса сложения базовых свойств и противоречий личности Джона Кутзее, – и автор прекрасно сознает, что читатель неизбежно проецирует его образ на Джона Максвелла Кутзее, – в книге тонко разработана тема становления героя как будущего художника слова, значение которой будет нарастать в последующих частях трилогии.

ГЛАВА II

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В «ЮНОСТИ»

Во второй части трилогии изображена жизнь Джона Кутзее в возрасте от 19 до 24 лет, время его расставания с родиной и переезда в Лондон, попытки ассимилироваться в Англии, возникновение осознанного желания стать писателем и принятие решения покинуть Англию. То есть «Юность» строится вокруг двух центральных тем: опыт жизни постколониального субъекта в доминионе и становление творческих устремлений молодого человека. Как было упомянуто в Введении, первая тема является основой так называемых «постколониальных» автобиографий; вторая находила литературное воплощение еще в романтическом романе о художнике (Künstlerroman), а в XX веке – во множестве писательских автобиографий, среди которых для англоязычной литературы наиболее значимой является «Портрет художника в юности» (“A Portrait of the Artist as a Young Man”, нап. 1907-1914, опубл. 1916) Джеймса Джойса. Экспериментам Кутзее с этими двумя жанровыми разновидностями автобиографии посвящены соответственно первый и второй параграфы настоящей главы.

Вымысел и правда в «Юности». Критика о жанре второй части трилогии. Формально «Юность» (2002) является продолжением «Детства»; здесь Дж.М. Кутзее обращается к ключевым эпизодам жизни Джона с 1959 по 1964 гг. Пропущены годы окончания школы, поступления в университет; герой сразу переходит из ранне-подростковой стадии «Детства» на стадию позднего юношества со всеми переменами, определенными возрастной психологией. Как и прежде, автор столь же суров к своему герою. Дерек Аттридж подчеркивает:

««Юность» является исповедью в той же мере, что и «Детство»: решительное признание таких недостатков, как эгоцентричность, жестокость, неумелость и черствость – особенно очевидные в серии крайне неудачных сексуальных взаимоотношений»¹⁴³. Писатель использует ту же повествовательную романную форму, что и в первой книге трилогии: хронологическое развитие сюжета, повествовательная перспектива от третьего лица единственного числа, настоящее время, активное использование несобственно-прямой речи, отсутствие единства автора-повествователя-героя. Но по сравнению с «Детством» дистанция между героем и автором увеличивается.

И это увеличение дистанции – удобный повод обратиться к той же проблеме соотношения факта и вымысла, с анализа которой мы начали главу о «Детстве». По поводу первой книги трилогии мы констатировали невозможность на сегодняшний момент верификации многих излагаемых автором фактов семейной и внутренней жизни героя при общей достоверности картины жизни в ЮАС после Второй мировой войны. Жанровое же определение «Юности», данное издателями, – “fiction”, то есть она заявлена, как литература художественного вымысла. Аннотация на суперобложке сообщает, что «Кутзее исследует борьбу молодого героя в поисках своего собственного пути в мире со всей чуткостью и жестокой четкостью»¹⁴⁴, – отметим, не «свою борьбу», а «борьбу молодого героя». Увеличение дистанции между автором и героем сказывается в невозможности легкого отождествления героя с фактическим автором.

Сам Дж.М. Кутзее во время публичного чтения второй части своей автобиографии в университете Ричмонда осенью 2001 г. прокомментировал книгу как “semi-fictional”¹⁴⁵. Кроме того, даже самое общее сопоставление содержания

¹⁴³ “Youth is as much (and as little) a confession as *Boyhood*: an unflinching admission of the faults of self-centeredness, cruelty, ineptitude, and callousness – most painfully evident in a series of disastrous sexual encounters”. Attridge Derek. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. P.158.

¹⁴⁴ “Coetzee explores a young man’s struggle to find his way in the world with tenderness and a fierce clarity”. Здесь и далее цит. по: Coetzee, J.M. Youth: Scenes from Provincial Life II. Viking, 2002.

¹⁴⁵ Brenna Moremi Munro. Queer Democracy: J.M. Coetzee and the Racial Politics of Gay Identity in the New South Africa// Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies. Spring 2003. Vol. 10. № 1. P. 223.

«Юности» с биографией писателя раскрывает склонность автора к самоцензуре и негативному изображению своего героя: Дж.М. Кутзее получил степень магистра в 1963 г., в то время как Джон все еще усиленно трудится над диссертацией в 1964 г.; столь важные для молодого человека отношения с противоположным полом для Джона – череда разочарований, тогда как Дж.М. Кутзее в 1963 г. женился на Филиппе Джуббер.

Вслед за издателями многие критики престижных периодических изданий отнесли «Юность» к жанру романа¹⁴⁶. Дерек Аттридж объясняет такую классификацию факторами, лежащими за пределами самого текста произведения, а именно, противоречием между статусом Дж.М. Кутзее на момент публикации и нелюбимым автопортретом, данным в тексте: «сложно ассоциировать находящегося в плену самообмана, нетворческого, неловкого антигероя с международно-признанным автором»¹⁴⁷. Ближе к жанровой природе произведения замечание Гермiony Ли: «Если это автобиография, то такая, которая старательно разрушает то соглашение между писателем и читателем, которое лежит в основе жанра, а именно – что это «подлинная», «правдивая история». Это автобиография, написанная «с ложными намерениями»; она не собирается представлять «правду» об автобиографическом «я», потому что не знает, в чем она заключается»¹⁴⁸. Постмодернистская идея непостижимости «я» и истины вообще лежит в основе «Юности» и по мысли Роберта Кьюсека: «Квинтэссенцией «Юности» является выражение невозможности постичь истинную природу чего бы то ни было»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ См., напр.: Porter Peter. Bedsit Blues. Rev. of *Youth*, J.M.Coetzee// Times Literary Supplement 26. April 2002. P. 22.

¹⁴⁷ “the difficulty of associating the self-deceived, uncreative, blundering antihero with the internationally admired author”. Attridge Derek. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading. P. 156.

¹⁴⁸ “If this is an autobiography, it is one which is at pains to demolish the pact which autobiography is meant to establish between writer and reader, that this is ‘the real thing’, ‘the true story’. It is an autobiography written ‘under false pretenses’; it is never going to tell us how much is ‘the truth’ about the self, because it does not know what it is”. Lee Hermione. *Body Parts: Essays on Life-Writing*. London, 2005. P. 168.

¹⁴⁹ “The quintessential feature of *Youth* is its expression of the impossibility of discovering the true nature of things”. James Joyce and After: *Writer and Time*. Op. cit. P. 168.

Справедливость оценок Г. Ли и Р. Кьюсека находит подтверждение в тексте, который ставит под сомнение саму возможность правдивой репрезентации автобиографического «я». Доверяя свои мысли дневнику, протагонист размышляет над тем, что он туда заносит: “What are his true thoughts anyway? Some days he feels happy, even privileged, to be living with a beautiful woman, or at least not to be living alone. Other days he feels differently. Is the truth the happiness, the unhappiness, or the average of the two?”

The question of what should be permitted to go into his diary and what kept forever shrouded goes to the heart of all his writing. If he is to censor himself from expressing ignoble emotions - resentment at having his flat invaded, or shame at his own failures as a lover -- how will those emotions ever be transfigured and turned into poetry? And if poetry is not to be the agency of his transfiguration from ignoble to noble, why bother with poetry at all? Besides, who is to say that the feelings he writes in his diary are his true feelings? Who is to say that at each moment while the pen moves he is truly himself? At one moment he might truly be himself, at another he might simply be making things up. How can he know for sure? Why should he even *want* to know for sure?” (Y, 9-10). Из 12 процитированных предложений 8 заканчиваются знаком вопроса, зримым выражением неверия автора в способность языка к правдивому высказыванию.

В этом фрагменте заданы ключевые вопросы всего творчества Дж.М. Кутзее: каким образом можно воплотить жизнь человека в литературе и каковы границы исповедального слова. В эссе Дж.М. Кутзее на тему художественной исповеди Толстого и Достоевского отчетливо прослеживается скептицизм писателя относительно правдивости саморепрезентации автобиографического субъекта в тексте, подчеркивается неизбежность мифологизации собственного «я». В сборнике «Подчеркивание смысла» Дж.М. Кутзее пишет: ««Я» не может сообщить самому себе правду о себе, не обратившись к самообману»¹⁵⁰. В результате автобиография понимается как «еще одна форма лишения свободы,

¹⁵⁰ “The self cannot tell the truth of itself to itself and come to rest without the possibility of self-deception”. *Doubling the Point*. Op. cit. P. 51.

при которой не происходит «декодирование» субъекта, он оказывается в «заклочении», в лабиринте собственных иллюзий, проекций и самообмана»¹⁵¹. Неудивительно, что Р. Кьюсек приходит к выводу: «В таком случае, если «Юность» имеет хоть какое-то сходство с другими формами автобиографического письма, оно заключается в резкой критике их устремлений к правде в репрезентации жизни человека. «Юность» не автобиография; это пародия жанра»¹⁵². Мы предпочитаем определять «Юность» не как «пародию», которая предполагает высмеивание пародируемого жанра, а как очередной шаг Дж.М. Кутзее на пути пересмотра потенциала автобиографического жанра, на пути игры с теми возможностями, которые содержит в себе автобиографическое письмо.

Если аргументы в пользу восприятия «Юности» как романа носят скорее теоретический и внелитературный характер, то аргументы в пользу восприятия ее как автобиографии более конкретны. В США книга была опубликована с подзаголовком «Сцены провинциальной жизни II»¹⁵³, что делает «Юность» несомненным продолжением «Детства». Однако в британском издании этот подзаголовок отсутствует. Так или иначе, читатели и критики, знакомые с первой книгой и некоторыми фактами жизни писателя, склонны воспринимать «Юность» как второй том автобиографии, что объясняется несколькими причинами.

Прежде всего, протагонист произведения, как и сам автор, является африканером по национальности, что подтверждает один из периферийных персонажей книги, англичанка, в чьем взгляде герой читает: “we don’t need a graceless colonial here, and a Boer to boot” (Y, 86). В другом эпизоде Джон размышляет о своем положении в Британии: “How long will he have to live in England before it is allowed that he has become the real thing, become English? Will getting a British passport be enough, or does an odd-sounding foreign name mean he

¹⁵¹ “another form of imprisonment which does not ‘decipher’ the subject but keeps him or her ‘captive’ in the maze of their own illusions, projections and self-deception”. James Joyce and After: Writer and Time. Op. cit. P. 166.

¹⁵² “If *Youth*, then, shows any affinity with life-writing forms, it is that based on harsh criticism of truthful representation of an individual’s life they aspire to achieve. *Youth* is no autobiography; it is a parody of the genre”. Ibid. P. 168.

¹⁵³ Наличие подзаголовка в американском издании можно объяснить ошибкой издателей.

will be shut out for ever?” (Y, 103). Осведомленный читатель вполне может соотнести “odd-sounding foreign name” с африкаанской фамилией Кутзее, которая звучит необычно для английского уха. Кроме того, герой разделяет с автором год рождения (1940), специальность высшего образования и род занятий. Несложно догадаться, что и стремление стать писателем в этом возрасте было не чуждо автору произведения. Неудивительно, что читатель склонен идентифицировать Джона-героя произведения непосредственно с автором текста, несмотря на то, что фамилия Кутзее не названа в «Юности» ни разу, да и само имя, как и в «Детстве», появляется далеко не на первых страницах.

Литературные аллюзии в «Юности» как разнонаправленные жанровые маркеры. Обратим внимание на особую игру с аллюзиями и литературными реминисценциями в тексте «Юности», позволяющими приблизиться к пониманию жанрового своеобразия книги. В самом названии очевидно слышится «Юность» (1857) Л.Н. Толстого, последняя часть автобиографической трилогии, в основе которой опыт самого писателя, критически и с оттенком иронии представляющего своего героя. Более автобиографическая по форме (Л.Н. Толстой использует первое лицо, прошедшее время), его трилогия менее автобиографична по содержанию, поскольку Толстой использует вымышленные имена (в том числе и имя протагониста), придумывает многочисленные детали, не соответствовавшие действительности. Как замечает Дерек Аттридж, «Юность» Л.Н. Толстого схожа с «Юностью» Дж.М. Кутзее только в самых общих чертах: «схожа в изображении чрезвычайно непривлекательного юного «я», а также в том, что можно многое упустить, если не принимать во внимание автобиографическую природу текста»¹⁵⁴.

Более важной представляется перекличка с повестью Джозефа Конрада «Юность» (1898), являющей ироничный контраст содержанию автобиографии Дж.М. Кутзее. Герой «Юности», Чарли Марлоу, рассказывает о своем первом «путешествии на Восток» и первом плавании в качестве второго помощника.

¹⁵⁴ “similar to Coetzee’s Youth in presenting highly unappealing earlier self, and in losing a great deal if read without an awareness of its autobiographical nature”. Attridge Derek. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading. P. 156.

Реальные события жизни Конрада используются в качестве сюжетной основы истории, рассказанной вымышленным героем. «Юность» Конрада повествует о героической борьбе со стихией и процессе достижения зрелости через испытание на море: сначала противостояние разваливающегося судна ярости штормовых волн, затем пожар на корабле, который завершился взрывом, в конечном итоге и потопившим злополучное судно. Для Марлоу, полного энтузиазма и энергии, наивного юношеского романтизма, воодушевленного идеей экзотического Востока и преисполненного высоких устремлений и надежд, «Джуди» «была не старым корытом, перевозившим груз угля»¹⁵⁵, – она становится олицетворением борьбы, проверки на мужественность, жизненного испытания. С ностальгией Марлоу вспоминает этот трансцендентный опыт столкновения с Востоком: «Но для меня в этом видении моей юности – весь Восток. Он открылся мне в то мгновение, когда я – юноша – впервые взглянул на него. Я пришел к нему после битвы с морем – и я был молод, и я видел, что он глядит на меня. И это все, что у меня осталось! Только мгновение; миг напряжения, романтики, очарования – юности!.. Дрожь солнечного света на незнакомом берегу, время, чтобы вспомнить, вздохнуть и... прощай! Ночь... прощай...»¹⁵⁶. И далее в обрамляющем повествовании к поведанной Марлоу истории рассказчик с грустью подводит итог: «наши усталые глаза; они глядят пристально, они глядят тревожно, они всматриваются во что-то за пределами жизни – в то, что прошло, и чего все еще ждешь, – прошло невидимое, во вздохе, вспышке – вместе с юностью, силой, романтикой грез...»¹⁵⁷. «Романтика грез» в определенном смысле является отправной точкой повествования у Дж.М. Кутзее, но ностальгии по прошлому автор явно не испытывает. Скепсис по отношению к романтическим иллюзиям молодости становится одним из лейтмотивов второй части трилогии Кутзее.

Дополнительный паратекстуальный пласт образует эпиграф романа из Гете:

Wer den Dichter will verstehen
muß in Dichters Lande gehen.

¹⁵⁵ Конрад Дж. Повести и рассказы/ Пер. А. Кривцова. Волгоград, 1985. С. 13.

¹⁵⁶ Там же. С. 34.

¹⁵⁷ Там же. С. 35.

Безусловно, эпиграф из Гете напоминает о том, что его «Поэзия и правда: из моей жизни» (нап. 1808-1831) считается образцом жанра автобиографии. Однако, будучи стихотворным эпиграфом Гете к его «Статьям и примечаниям к лучшему уразумению “Западно-восточного дивана”», цитата смещает акцент с проблемы жанра автобиографии и отсылает к интертекстуальным связям. Приведем полный текст на немецком и русском языках:

Wer das Dichten will verstehen,
Muß ins Land der Dichter gehen:
Wer den Dichter will verstehen,
Muß in Dichters Lande gehen.
(Goethe “West-östlicher Divan”, 1819)

Хочешь Слов узнать секреты,
В их краях ищи ответы, —
Хочешь ли понять поэта,
Так иди в его край света¹⁵⁸.

В эпиграфе соединились возможности буквального и метафорического истолкования «Юности». Герой, мечтающий стать писателем, совершает реальное путешествие в Лондон, город, ассоциирующийся у него с авторами, которых он рассматривает как своих наставников в творческих устремлениях. В то же время писатель вовлекает читателя в путешествие «в его край света», способное приоткрыть завесу тайны над личностью самого автора. С другой стороны, первое, не воспроизведенное в эпиграфе двусмысленное подразумевает, как замечают редакторы Мюнхенского издания «Западно-восточного дивана», «осознанный уход от реальности практической жизни к сфере, где господствуют только сила

¹⁵⁸ Гёте И. В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 137. Сер. «Литературные памятники». Цитируется в переводе А.В. Михайлова.

воображения и законы литературной традиции»¹⁵⁹. Все эти пласты значений актуализируются у Дж.М. Кутзее.

Наконец, англоязычный роман XX века о молодости художника немыслим без аллюзий к «Портрету художника в юности» Джеймса Джойса. Связь «Юности» с «Портретом художника...» проявляется уже на тематическом уровне: взаимоотношения с родителями, неприятие национализма, добровольное изгнанничество. Маргарет Лента проводит следующее сравнение двух персонажей: «Различные по темпераменту, протагонисты, тем не менее, стремились избежать приверженности какой-либо партии или политическим взглядам на родине, что обернулось сдержанностью в человеческих отношениях. Каждый из них проявлял, по крайней мере в рамках семьи, чувство неприятия собственной страны, которое звучит как ненависть. Оба вели себя высокомерно по отношению к братьям и сестрам. У обоих были проблемы во взаимоотношениях с родителями, особенно с матерями, а отцов они считали безответственными. Важнее всего, что оба покинули родину, чтобы, как они искренне верили, стать художниками»¹⁶⁰.

Все отмеченные пласты аллюзий проливают свет на своеобразие жанрового синтеза в романе. Аллюзии на Гете и Джойса работают на актуализацию восприятия «Юности» как «портрета художника», писательской автобиографии с сильным элементом вымысла, тогда как аллюзии на Толстого и Конрада указывают на «реалистический», автобиографический пласт произведения, на изображение «страны героя», и на авторское отношение к нему.

¹⁵⁹ “a conscious turning away from the reality of practical life and entrance into a realm in which only the power of the imagination and the laws of literary tradition hold sway”. Цит. по: Medin Daniel L. Op. cit. P. 14.

¹⁶⁰ “Different in temperament, their protagonists nevertheless sought to avoid commitment to any party or political opinion in their native lands, and this rendered them reserved in human contacts. Each expressed, at least when he was at home, feelings of rejection of his country which sound like hatred. Both behaved arrogantly towards their siblings. Both had problematic relationships with their parents, especially their mothers, and regarded their fathers as irresponsible. Most important, both left their countries in order, they believed, to become artists”. Lenta Margaret. Op. cit. P. 162.

Рассмотрим сначала подробнее этот последний, укорененный в социально-исторической действительности, пласт произведения как вариант постколониальной автобиографии.

Постколониальный субъект-художник в столице доминиона

О чем считает нужным сообщить читателю автор во второй части автобиографической трилогии?

«Юность» охватывает период из жизни Джона с 1959 г., когда он получает высшее образование в Южноафриканском университете Кейптауна, по 1964 г., когда герой работает программистом в Англии. В это же время герой пишет магистерскую диссертацию по творчеству Форда Мэдокса Форда, которую сам Дж.М. Кутзее успешно защитил в 1963 г.; о защите мы не находим никаких упоминаний в тексте.

В 1962 г. протагонист покидает родную страну в попытке избавиться от своего южноафриканского «я». Как было показано на материале «Детства», непрекращающееся противостояние Джона с реальностью Южной Африки, полной жестокости, насилия и несправедливости, оказало решающее влияние на процесс формирования идентичности автобиографического субъекта. Герой «Детства» осознает: “whoever he truly is, whoever the true “I” is that ought to be rising out of the ashes of his childhood, is not being allowed to be born, is being kept puny and stunted” (В, 140). Он знает, что обрести подлинную целостность, свое настоящее «я» он может, только порвав с родиной, ему пока кажется возможным стереть саму память о ней: “to leave his South African self behind”, “all memory of the family and the country he left behind is extinguished” (У, 62; 98). Попытка дистанцироваться от своего прошлого «я» и от всего, что определяет его как южноафриканца – это существенный сдвиг в сознании Джона в «Юности» относительно героя «Детства».

Его настрой на эмиграцию влечет за собой осознанное ослабление семейных ценностей, отчего проблема взаимоотношений Джона со своими родителями,

столь важная в первой книге трилогии, отходит на второй план. Упоминание об отце сводится к страху Джона перед существованием генетической предрасположенности к алкоголизму; связь с матерью поддерживается только за счет переписки, и протагониста удивляют любые ее попытки напомнить ему о его южноафриканских корнях: “He is astonished that, after all he said to her, his mother can think that he wants contact with South Africans, and with his father’s family in particular” (Y, 126). Юный эмигрант перечеркивает свое прошлое, в котором видит источник своей психологической травмы, он весь устремлен в будущее. Однако автор показывает, что опыт, запечатленный в «Детстве», стереть невозможно. Попытка избавиться от собственных корней и в одиночку пробить себе дорогу в новом мире оборачивается для юноши очередным травматичным опытом.

Политическая проблематика в «Юности». Перед нами история юного интеллектуала, приезжающего в Лондон в поисках своего внутреннего творческого потенциала. Приезд в Лондон обусловлен несколькими причинами, из которых на первом месте стоят политические. Поэтому в «Юности» герой совершенно органично, в соответствии с более зрелым возрастом, больше внимания обращает на политику, беспокойные времена разгара Холодной войны входят в роман уже как часть мировоззренческих раздумий Джона.

Во-первых, из родной страны героя гонят политические беспорядки в Южной Африке. После расстрела мирной демонстрации протеста чернокожих в Шарпевилле в 1960 г. (67 демонстрантов были убиты) на родине Джона наступает период беспорядков, введено чрезвычайное положение. Автор вкрапляет в повествование несколько сводок политического характера, например: “Wrapped up though he is in his private worries, he cannot fail to see that the country around him is in turmoil. The pass laws to which Africans and Africans alone are subjected are being tightened even further, and protests are breaking out everywhere. In the Transvaal the police fire shots into a crowd, then, in their mad way, go on firing into the backs of fleeing men, women and children. From beginning to end the business sickens him: the laws themselves; the bully-boy police; the government, stridently defending the

murderers and denouncing the dead; and the press, too frightened to come out and say what anyone with eyes in his head can see. After the carnage of Sharpeville nothing is as it was before. Even in the pacific Cape there are strikes and marches” (Y, 37).

Одна из подобных демонстраций прерывает консультацию по математике, которую Джон ведет в университете. Реакция Джона на разворачивающиеся вокруг него политические события эгоистична и однозначна: он хочет сбежать из страны, пока есть возможность: “*Will the ships still be sailing tomorrow? – that is his one thought. I must get out before it is too late!*” (Y, 39). Подобное восприятие событий во многом связано с тем, что кампания организована радикальным Панафриканским конгрессом (ПАК): “*The PAC is not like the ANC. It is more ominous. Africa for the Africans! Says the PAC . Drive the whites into the sea!*” (Y, 38). Чувство самосохранения, паника и объясняют тот политический цинизм, с которым Джон оценивает происходящее. Герой хочет покинуть страну, пока его не призвали на военную службу, не отправили в тренировочный лагерь, где ему придется делить палатку с “*thuggish Afrikaners... He would not be able to endure it; he would slash his wrists. There is only one course open: to flee*” (Y, 40).

Сбежать незамедлительно ему не позволяют прагматичные интересы: ему надо завершить курс обучения в университете и получить степень, без которой отъезд и начало его жизненного странствия автор уподобляет намерению пуститься в путешествие без оружия (Y, 40). Уже в следующей главе мы обнаруживаем Джона в Лондоне, и по описанию можно сделать вывод, что переезд, мотивированный страхом и трусостью, совершается достаточно спонтанно и импульсивно: “*In the faded blue sleeping-bag he has brought from South Africa, he is lying on the sofa in his friend Paul’s bedsitter in Belsize Park... Though he has covered his feet with a cushion, they remain icy. No matter: he is in London*” (Y, 41). У него нет жилья, сбережений, работы. И тем не менее Джон приезжает в Лондон, получив степень по математике и английскому, о чем мы узнаем уже на следующей странице. А значит, его поступки более осмотрительны, чем кажется на первый взгляд. Доминик Хэд следующим образом комментирует данную особенность повествовательной манеры: «Кутзее замышляет выставить себя в

юности в как можно более черных тонах. Частично это объясняется его поглощенностью исповедальным формой, сознательным уходом от свойственной всякой исповеди тенденции приукрашивать себя, которая снижает ценность исповеди; здесь также задействована важная писательская стратегия, которая подрывает достоверность автопортрета»¹⁶¹.

Политическое сознание Джона определяется восприятием политики с позиций “стороннего наблюдателя”. Политическое сознание – это прежде всего групповое, массовое сознание, предполагающее определенный уровень общности. Субъективно-психологические особенности героя, глубокая интровертность, его высокая степень индивидуализма обуславливают ту политическую (а скорее, аполитичную) позицию, которую герой занимает или пытается занять по отношению к политической ситуации. Примечательна реакция протагониста на журнал “The African Communist”, издаваемый Южноафриканской коммунистической партией, которая была запрещена в 1950 г. вскоре после провозглашения политики апартеида в ЮАС. Герой случайно обращает внимание на это издание во время одного из посещений книжного магазина «Диллонс» в Лондоне. С «Африканским Коммунистом» ассоциировались имена радикально настроенных интеллектуалов, выступавших против системы апартеида. Среди авторов статей журнала Джон видит имена своих знакомых, бывших студентов из Кейптауна, которых он знал как никчемных бездельников (“who slept all day and went to parties in the evenings, got drunk, sponged on their parents, failed examinations, took five years over their three-year degrees”, Y, 57). Его удивляет, каким образом эти ленивые, состоятельные студенты, ищущие в жизни только наслаждений и удовольствий, могли со знанием дела писать о сельских восстаниях и проблемах рабочих-мигрантов (“authoritative-sounding articles about the economics of migratory labour or uprisings in rural Transkei. Where, amid all the dancing and drinking and debauchery, did they find the time to learn about such

¹⁶¹ “Coetzee contrives to depict his youthful self in as poor a light as possible. Partly, this has to do with his ongoing preoccupation with the confessional mode, and the attempt to get beyond the self-interest that can always be said to taint a confession; but there is also an important writing strategy at work here, which unsettles the plausibility of the self-portrait”. Head Dominic. Op. cit. P. 15.

things?”; Y, 57). Думается, в цитате не просто выражается зависть юноши с творческими амбициями к своим ровесникам, которые уже обладают авторитетным голосом по вопросам социально-экономических и политических проблем государства; здесь автор романов, в которых выведены многочисленные южноафриканские интеллигенты, дает понять свой скептицизм относительно класса, присвоившего себе право говорить от лица угнетенных.

В тексте присутствуют многочисленные моменты упрощенного понимания событий, наивного заблуждения, комичного непонимания – всего того, что в герое «Детства» оправдывалось его возрастом. Так, например, в возрасте 23-24 лет, когда речь заходит о Холодной войне, Джон все еще сохраняет свою тайную детскую преданность коммунизму. Приверженность эта актуализируется с началом обострения конфликта между США и Вьетнамом. Герой размышляет над тем, чтобы присоединиться к вьетконговцам, «вьетнамским коммунистам», которых поддерживали власти Северного Вьетнама, Китая и СССР (“Would the Viet-Cong ignore his origins and accept his services, if not as a soldier or suicide bomber then as a humble porter”, Y, 153). В общем контексте произведения эти грезы о том, чтобы стать «человеком действия», звучат несколько комично. Ведь еще в самом начале протагонист признается совсем по другому поводу, что лишен практичности, чувства «реального мира» (“though as a child he had a desultory interest in rocketry and nuclear fission, he has no feel for what is called the real world”, Y, 22). В результате Джон пишет письмо в китайское посольство в Лондоне, сообщая, что готов преподавать английский в Китае, желая таким образом внести свой вклад в дело борьбы с американцами, после чего пребывает в страхе – секретная служба могла перехватить письмо: “Is he going to lose his job and be expelled from England on account of politics? If it happens, he will not contest it. Fate will have spoken; he is prepared to accept the word of fate” (Y, 153). Несмотря на всю комичность ситуации, представляется возможным спроецировать последние слова на события в жизни самого писателя, когда в 1971 г. ему отказали в виде на жительство в США из-за участия в движении протеста против войны во Вьетнаме, и он был вынужден вернуться на родину в ЮАР.

Общая тенденция к игнорированию вопросов общественно-политической жизни определяется во многом положением протагониста как белого южноафриканца в ЮАР. С очевидной политической наивностью Джон сообщает матери свое мнение о внутренней политике: “the Russians ought to invade South Africa without delay. They should land paratroops in Pretoria, take Verwoerd and his captive, line them up against a wall, and shoot them. What the Russians should do next, after shooting Verwoerd, he does not say, not having thought it out. Justice must be done, that is all that matters; the rest is politics, and he is not interested in politics... He is glad to be out of it” (Y, 100). Характерны и детская жестокость предлагаемого заведомо фантастического решения – пусть русские перестреляют южноафриканское правительство, и уклонение от участия в политической жизни, обусловленное чувством безысходности, бессилия и разочарования: “South Africa is like an albatross around his neck. He wants it removed, he does not care how, so that he can begin to breathe” (Y, 101). Сравнение родины с кольриджевским альбатросом, конечно, более возвышено, чем сравнение джойсовского Стивена Дедала его родины, Ирландии, со свиньей, пожирающей своих поросят, но оба сравнения выражают невозможность для молодого художника оставаться на родине, терзаемой политическими неурядицами. Отметим, что Южная Африка как альбатрос на шее, тянущий назад, в прошлое, – устоявшийся образ в творчестве Дж.М. Кутзее. Еще в романе «Век железа» героиня пишет дочери, проживающей в Америке: “Should I have come when you invited me? In my weaker moments I have often longed to cast myself on your mercy. How lucky, for both our sakes, that I have held out! You do not need an albatross from the old world around your neck; and as for me, would I truly escape South Africa by running to you?”¹⁶².

Сбежав от политических волнений в Южной Африке, Джон оказывается в самой гуще политики в Лондоне: в период Карибского кризиса, или когда участвует в историческом Олдермастонском походе на Трафальгарской площади, организованном Кампанией за ядерное разоружение (CND). Несмотря на то, что герой наблюдает за политикой с осознанной позиции невмешательства, а не как

¹⁶² Coetzee J. M. Age of Iron. New York, 1990. P. 129.

активист (“taking care to stay on the fringes as a way of signaling that he is only an onlooker”, Y, 84-85), Джон ощущает собственное бессилие при осознании невозможности избежать вовлеченности в политические процессы: “From the frying-pan into the fire! What an irony! Having escaped the Afrikaners who want to press-gang him into their army and the blacks who want to drive him into the sea, to find himself on an island that is shortly to be turned to cinders! What kind of world is this in which he lives? Where can one turn to be free of the fury of politics?” (Y, 85). Ответ, который дает на последний вопрос вся совокупность произведений Кутзее, – человек нигде не может укрыться от политических штормов своей эпохи.

Постколониальный субъект в мегаполисе. Помимо политической истории XX века, среди причин приезда героя в Лондон – почерпнутые из литературы представления о духовности европейских столиц, которые питают и стимулируют воображение, пробуждают скрытый творческий талант, дают возможность юноше, чувствующему в себе скрытый огонь (“secret flame burning in him”, Y, 5), ощутить жизнь во всей ее полноте. Перебирая Лондон, Вену и Париж, Джон вполне рационально останавливается на Лондоне. “There are two, perhaps three places in the world where life can be lived at its fullest intensity: London, Paris, perhaps Vienna. Paris comes first: city of love, city of art. But to live in Paris one must have gone to the kind of upper-class school that teaches French. As for Vienna, Vienna is for Jews coming back to reclaim their birthright: logical positivism, twelve-tone music, psychoanalysis. That leaves London, where South Africans do not need to carry papers and where people speak English. London may be stony, labyrinthine, and cold, but behind its forbidding walls men and women are at work writing books, painting paintings, composing music. One passes them every day in the street without guessing their secret, because of the famous and admirable British reserve” (Y, 41).

Как видно, герой считает настоящим делом только художественное творчество, что соответствует его собственной жизненной программе – стать писателем. “Only love and art are, in his opinion, worthy of giving oneself to without reserve” (Y, 85). Эта установка во многом обуславливает бегство героя из Южной Африки: он

пытается избавиться от своего прежнего «я», от своей сущности, холодной, сдержанной, замкнутой, глубоко ушедшей корнями в ЮАР, где он чувствовал себя чужим, и раскрыть, наконец, себя нового, истинного, страстного, творческого. Он учится у Генри Джеймса умению «подняться над своей национальной принадлежностью» (“how to rise above mere nationality”, Y, 64), и стремится к обретению идентичности, от нее независимой. Однако в этом стремлении освободиться от южноафриканского прошлого от героя ускользает неутешительная правда о нем самом: его идентичность определяется не только его прошлым, но и его нынешним статусом колониального субъекта, определяющим провинциализм протагониста, который заявлен в подзаголовке «Сцены провинциальной жизни». Находясь в столице Англии, Джон комплексует по поводу своей неуклюжести жителя колоний и характеризует себя как «провинциального невежду» (“an air of colonial gaucherie”, Y, 71; “provincial ignoramus”, Y, 92). Даже степень магистра, полученную в Кейптаунском университете, одном из ведущих высших учебных заведений в ЮАР, герой воспринимает как сертификат низшей категории по сравнению с дипломами европейских университетов (“an undistinguished graduate from a second-class university in the colonies”, Y, 157).

Герой в очередной раз отрицает то, что безусловно является важным для автора. Таким же образом, обращаясь к голландской поэзии, Джон заявляет: “Of all nations the Dutch are the dullest, the most antipoetic. So much for his Netherland heritage. He might as well be monolingual” (Y, 77). Напротив, Дж.М.Кутзее выражает стабильный интерес к голландской литературе: в 1976 г. опубликован его перевод¹⁶³ романа “A Posthumous Confession” (1894) Марселлуса Эмантса, основоположника натурализма в Нидерландах; в 2004 г., более 40 лет спустя

¹⁶³ Emants Marcellus. A Posthumous Confession / Translated from the Dutch and with an Introduction by J.M. Coetzee. N.Y., 1986. Переиздание 2011 г.; роман называют голландским вариантом «Записок из мертвого дома» Ф.М.Достоевского, с элементами предвосхищения Ж.Сименона.

после описываемых в «Юности» событий, выходит сборник избранных голландских стихотворений в переводе Дж.М. Кутзее¹⁶⁴.

Итак, герой приезжает в Лондон, преисполненный надежд, амбиций, устремлений, но главное – иллюзий, которые не выдерживают столкновения с лондонской реальностью. Работа программистом в корпорации IBM – первая попытка вписаться в жизнь города, играть по его правилам: “The plan at the back of his mind when he came to England, insofar as he had a plan, had been to find a job and save money. When he had enough money he would give up the job and devote himself to writing. When his savings ran out he would find a new job, and so forth” (Y, 80).

Протагонист желает честно зарабатывать себе на хлеб, принося свою жизнь в жертву протестантскому принципу, согласно которому человек должен трудиться в поте лица своего, а работа, приносящая удовольствие, морально подозрительна (“the principle that human beings should have to labour in misery for their bread, a principle he seems to adhere to though he has no idea where he picked it up”, Y, 105). Не подозревая о протестантских корнях этого убеждения, Джон объясняет его себе примером своих литературных кумиров: Т.С. Элиота, работавшего в банке, Уоллеса Стивенса и Франца Кафки, служивших в страховых компаниях. Он воспринимает работу, убивающую его душу, как некую плату, условие, чтобы не только честно и законно находиться в этом городе, но чтобы открыть путь к своему таланту. В этом заключается один из основных конфликтов Джона с большим городом, ведь здесь выживают люди, умеющие поступиться принципами, нарушающие правила и в этом находящие свой путь к обретению счастья и пресловутого европейского благополучия: “He has never liked people who disobeyed the rules. If the rules are ignored, life ceases to make sense: one might as well, like Ivan Karamazov, hand back one’s ticket and retire. Yet London seems to be full of people who ignore the rules and get away with it. He seems to be the only one stupid enough to play by the rules, he and the other dark-suited, bespectacled, harried clerks he sees in the trains” (Y, 97).

¹⁶⁴ Landscape with Rowers: Poetry from the Netherlands / Translated and Introduced by J.M. Coetzee. Princeton, N.J., 2004.

Столкновение с реальной жизнью мегаполиса приносит ему только несчастье: “In real life all that he can do well, it appears, is be miserable. In misery he is still top of the class. There seems to be no limit to the misery he can attract to himself and endure. ... Misery is his element. He is at home in misery like a fish in water. If misery were to abolish, he would not know what to do with himself. Happiness, he tells himself, teaches one nothing. Misery, on the other hand, steels one for the future. Misery is a school for the soul. From the waters of misery one emerges on the far bank purified, strong, ready to take up again the challenges of a life of art” (Y, 65).

Внимательный читатель Толстого и Достоевского, Дж.М. Кутзее подхватывает мысль о схожести счастливых людей, о том, что только несчастье придает человеку индивидуальность, и в особенности опыт бед и страданий важен для становления художника: “Happy people are not interesting. Better to accept the burden of unhappiness and try to turn it into something worthwhile, poetry or music or painting: that is what he believes” (Y, 14). Эту мысль героя подтверждает дальнейшее развитие сюжета. Преследуя цель более высокую, чем просто зарабатывание денег, герой покидает солидную американскую фирму Ай-Би-Эм и устраивается в инновационную британскую компанию «Интернэшнл компьютерз»: “A race against time. A race against the Americans. That is something he can understand, something he can commit himself to more wholeheartedly than he could commit himself to IBM’s goal of making more and more money. And the programming itself is interesting. It requires mental ingenuity; it requires, if it is to be well done, a virtuoso command of Atlas’s two-level internal language. ... So this is what, unbeknown to myself, I was preparing for, he thinks! So this is where mathematics leads one!” (Y, 144).

В удовлетворении новой творческой работой кроется опасность для его литературного таланта. “He has stopped yearning. The quest for the mysterious, beautiful stranger who will set free the passion within him no longer preoccupies him. ... But he cannot help seeing a connection between the end of yearning and the end of poetry. Does it mean he is growing up? Is that what growing up amounts to: growing out of yearning, of passion, of all intensities of the soul?” (Y, 144). Работа затягивает

героя все глубже и глубже, он начинает понимать, что не выдерживает свое испытание; не он руководит своей жизнью, но эта работа, этот город, эта страна подчиняют его своему влиянию, проникают в него. Англия готова сделать его «своим», но какой ценой? “The more he has to do with computing, the more it seems to him like a chess: a tight little world defined by made-up rules, one that sucks in boys of a certain susceptible temperament and turns them half-crazy, as he is half-crazy, so that all the time they deludedly think they are playing the game, the game is in fact playing them” (Y, 149).

При всей целеустремленности и убежденности в верности избранного пути, Джон все же остается в душе ребенком, уязвимым, испуганным и нерешительным, не понимающим своего места в мире, пытающимся ответить на главный вопрос: зачем он здесь, в Лондоне, в этом огромном, холодном городе, чуждом всем его поэтическим устремлениям, чуждом той интеллектуальной жизни, о которой он мечтал: “Even newspapers that are supposed to be liberal – the *Guardian*, the *Observer* – are hostile, he is beginning to find, to the life of the mind. Faced with something deep and serious, they are quick to sneer, to brush it off with a witticism. Only in tiny enclaves like the Third Programme is new art – American poetry, electronic music, abstract expressionism – taken seriously. Modern England is turning out to be a disturbingly philistine country, little different from the England of W.H. Henley and *Pomp and Circumstance* marches that Ezra Pound was fulminating against in 1912” (Y, 49). При личном знакомстве с английской культурой иллюзии, которые питал по ее поводу герой на родине, рассеиваются.

Упомянутые в приведенной цитате поэт и композитор были в свое время любимцами английского среднего класса. Уильям Эрнст Хенли (1849-1903), прототип Джона Сильвера из «Острова сокровищ» его друга Р.Л.Стивенсона, создал ряд стихотворений, воспевающих английскую мужественность и стойкость; одно из них, «Invictus», значимо для южноафриканского контекста: Нельсон Мандела вдохновлялся им и читал его другим заключенным в период своего тюремного заключения. «Торжественные и церемониальные марши» (1901-1907) Эдварда Элгара, способствовавшие романтизации войны, также

пользовались большой популярностью у среднего класса. Любопытно, что автор «Юности» не приводит никаких их более современных аналогов, зато обозначает американскую поэзию битников, электронную музыку и абстракционизм как продолжение антибуржуазного бунта Эзры Паунда. Вчерашний обитатель колонии ориентирован в современной культуре доминиона только на самые радикальные ее новейшие проявления.

Стандартные среднебуржуазные вкусы в искусстве характерны для большинства, которому Джон себя противопоставляет. В восприятии героем мегаполиса доминирует ощущение моральной потерянности, чувство обезличенности. Мегаполис не вдохновляет Джона, не высвобождает скрытую энергию, не обнаруживает его внутренний потенциал; пресловутая свобода, ассоциируемая с европейскими столицами, центрами культурной жизни, не делает героя лучше.

Лондон в тексте враждебен интеллектуальной жизни, окружающие героя люди могут считаться умниками, но никогда не станут интеллектуалами, Великобритания, о которой герой так страстно мечтал, – мещанская страна, не интересующаяся и не питающая глубокое, серьезное искусство.

Джон, тем не менее, решает идти до конца, сделаться «твердым как камень», вытерпеть все во имя единственной цели – стать писателем; пережитое лишь сделает его сильным. Таким образом, герой все глубже и глубже погружается в рутину жизни типичного англичанина среднего класса, что только увеличивает пропасть между его творческими устремлениями и его реальным положением: “He is in England, in London; he has a job, a proper job, better than mere teaching, for which he is being paid a salary. He has escaped South Africa. Everything is going well, he has attained his first goal, he ought to be happy. In fact, as the weeks pass, he finds himself more and more miserable.” (Y, 47). Герой не просто несчастен – автор дает картину его нервного расстройства, приступов паники, затрудненного дыхания, ощущения, что неоновый свет офисных ламп и источаемый бетоном неуловимый газ замораживают его кровь. Работа превращает его в живого мертвеца (“IBM, he can swear, is killing him, turning him into a zombie.” Y, 47). Иронично, что девиз

компании IBM “THINK” («думай», Y, 46) на практике приводит к противоположному эффекту.

Монотонные, однообразные будни и выходные, полные одиночества, созвучного унылой, серой, влажной лондонской погоде, лишь обостряют психологические травмы героя. Будучи человеком необщительным и склонным к одиночеству, к тому же осознающим свое неумение произвести хорошее впечатление на окружающих, он не может наладить даже самые простые человеческие отношения. Малейший дружеский жест требует душевных усилий и напряжения: “What is wrong with him? Why does he make the most ordinary things so hard for himself? If the answer is that it is his nature, what is the good of having a nature like that? Why not change his nature? But is it his nature? He doubts that. It does not feel like nature, it feels like a sickness, a moral sickness: meanness, poverty of spirit, no different in its essence from his coldness with women. Can one make art out of a sickness like that? And if one can, what does that say about art?” (Y, 95).

Джон предпочитает быть один, испытывает внутреннее отторжение другого человека; он не желает и не умеет открыться женщине, чувствуя или в ней – угрозу, или в себе – уязвимость и ранимость: “With someone sharing his bed he lies tense and stiff all night, wakes up exhausted” (Y, 87). Герой стремится к уединению, намеренно заползает в свой черепаший (в «Детстве» – крабовый) панцирь и не желает его покидать. Только в подобной изоляции он чувствует себя в безопасности, спокойно. Не удивительно, что в силу своего характера, «натуры», Джон находит крайне сложным ассимилироваться в мегаполисе.

«Юность» тонко воспроизводит все этапы приспособления Джона к новым обстоятельствам, от первоначальных иллюзий о возможности полной смены идентичности до понимания того, что ему никогда не стать в Англии «своим». В начале повествования герой убежден, что стоит ему еще поработать над своими гласными, и он станет неотличим от любого лондонца. Однако вскоре он вынужден признать: одеваться как лондонец, топать на работу, страдать насморком, как лондонцы, даже перенять произношение – еще не значит стать «настоящим англичанином». “Not in a month of Sundays would Londoners take him

for the real thing. On the contrary, Londoners recognize him at once as another of those foreigners who for daft reasons of their own choose to live where they don't belong" (Y, 103). Автор в очередной раз подчеркивает гибридный, ускользающий характер социальной и национальной идентичности автобиографического субъекта.

Жизнь в Англии герой воспринимает как испытание, которое он либо успешно пройдет и станет истинным художником, либо сдастся и как побитая собака, с хвостом между ног ("like a dog with its tail between its legs, defeated", Y, 140) вернется в ЮАР. Он гонит от себя мысль о возможности возвращения, одновременно все больше понимая: остаться в Великобритании значит примириться с этой страной, стать настоящим англичанином среднего класса, "settle for marriage and a house and car, settle for what life realistically has to offer, sink their energies in their work" (Y, 150). Но это верный путь к духовной гибели.

В любом случае в этом столкновении с мегаполисом герой проиграл, проиграл не только городу, но и самому себе, так и не раскрыв своего истинного «я», чувствуя себя в конце произведения холодным, «студеным». Он остро чувствует враждебность столицы метрополии и невозможность ассимилироваться в ней. Текст фиксирует психологический опыт неудачи, обусловленный как статусом протагониста в качестве колониального субъекта в метрополии, так и идиосинкразией героя.

На избранный Дж.М. Кутзее в реальной жизни выход из тупика (в конце 1960-х гг. он отправляется в США для получения ученой степени доктора философии) в «Юности» указывает только один эпизод. Разговор с сотрудником IBM индусом Ганапати, который предлагает ему получить стипендию американского университета (Y, 151-152), можно рассматривать как свидетельство решения, принятого сразу после событий, описанных в книге. Чтобы начать учиться в университете Техаса в Остине с сентября 1965 г., Дж.М. Кутзее должен был подавать документы в университет в конце 1964 г. (напомним, что события «Юности» обрываются летом 1964 г.).

В указанном эпизоде Джон рассматривает эту возможность как нереалистичную: "He thought more than once of trying for a job in America, and

decided against it. A prudent decision but a correct one. As a programmer he has no particular gifts... Why should business in America want someone like him? America is merciless: if by some miracle he bluffed his way into a job there, he would soon be found out. Besides, he has read Allan Ginsberg, read William Burroughs. He knows what America does to artists: sends them mad, locks them up, drives them out” (Y, 151). Изгнание Джона Кутзее из Америки произойдет в художественном мире трилогии во временном промежутке между второй и третьей частями.

Отдельно рассмотрим тему, которой в «Детстве», по понятным причинам, не могло быть, а именно – *взаимоотношения Джона с женщинами*, что полностью соответствует описываемому периоду в жизни героя. В этом возрасте юношам свойственна исключительная сосредоточенность на личных переживаниях и сексуальных контактах. Герой находит сексуальных партнеров, но оказывается неспособным получить удовлетворение от них. В череде любовных связей он проявляется как крайне незрелый, безответственный и не способный принимать важные решения человек. Протагонист относится к женщинам холодно и неискренне. Эта сторона его жизни потрясает читателя, воспринимающего «Юность» как автобиографию. По словам Дерека Аттриджа, «именно здесь условности исповеди подвергаются труднейшему испытанию, когда неловкость и стыд, испытываемые юным героем, крайне нуждаются в дальнейшем сожалении и раскаянии»¹⁶⁵. Отсутствие ретроспективного осмысления интенсифицирует «ориентацию на правдивое письмо: эти страницы безжалостно вскрывают моральные неудачи автора в молодости, не предлагая им никаких объяснений или оправданий»¹⁶⁶.

Исходя из единственного желания “to broaden his education in the realm of the erotic” (Y, 8), Джон окунается в отношения с тридцатилетней невротичной

¹⁶⁵ “It is here that the protocols of confession are most severely tested, where the awkwardness and shame experienced by the young man cry out for the complement of later regret and repentance”. Attridge Derek. J.M. Coetzee & the Ethics of Reading. P. 160.

¹⁶⁶ “truth-directedness of the writing: these passages expose the moral failings of the author as a young man all the more unblinkingly for not including anything that could be taken to be excuse or extenuation”. Ibid.

медсестрой Жаклин: “[she] was for a while crazy enough to be locked up. She is still under therapy.” (Y, 4). Лишенные романтики, эмоций, страсти, их недолгие отношения держатся только на сексе, и расставание с Жаклин герой воспринимает с облегчением.

Любовные отношения с Сарой, юной и неопытной девушкой из Кейптауна, приводят к ее беременности, новость о которой Джон встречает с единственной мыслью: “In his heart he doesn’t feel himself to be more than eight years old, ten at the most. How can a child be a father?” (Y, 32). Неудивительно, что все заботы ложатся на плечи Сары, решившейся на нелегальный аборт. “She has issued no reproofs, made no demands; she has even paid the abortionist herself. In fact, she has taught him a lesson in how to behave. As for him, he has emerged ignominiously, he cannot deny it. What help he has given her has been fainthearted and, worse, incompetent. He prays she will never tell the story to anyone” (Y, 35). И в этой мольбе Джона – очередная литературная игра автора, поскольку как раз его произведение выдает постыдную тайну автобиографического субъекта.

Вообще говоря, именно в рамках жанра автобиографии становится возможным разоблачение той двойной жизни, которую ведет герой с родителями и обществом в целом (в «Детстве»), которая в «Юности» находит самое яркое проявление в отношениях с женщинами. В эпизоде с Сарой выявляется важная особенность самовосприятия протагониста: автобиографический субъект находится в постоянном состоянии отчуждения от собственных чувств. После того, как Сара делает аборт, Джон совершенно теряется: “He is out of his depth... Is Sarah still due to enter a period of mourning? And what of him? Is he too going to mourn? How long does one mourn, if one mourns? Does the mourning come to an end, and is one the same after mourning as before?” (Y, 36). Интеллектуал теоретически знает, какие эмоции люди испытывают в подобных обстоятельствах, но эти эмоции не приходят к нему сами по себе, а лишь из головы; обретаемый таким путем опыт не становится полноценным человеческим опытом, а всего лишь историей ошибок.

Пожалуй, самым шокирующим эпизодом становится встреча Джона с подругой своей кузины Ильзе Марианной. Обе студентки из Южной Африки, они приезжают на каникулы в Европу. По просьбе матери Джон соглашается показать им Лондон. Переспав с Марианной, которая оказалась девственницей, главный герой ведет себя почти преступным образом. Он безучастен к тому, что происходит с девушкой, когда кровотечение не прекращается, его беспокоит только то положение, в котором он оказался, вступив с ней в половую связь: “The unsettling lovemaking, the whispering women, the bloody sheets, the stained mattress: he would like to put the whole shameful business behind him, close the book on it” (Y, 130). Размышляя над произошедшим, пытаясь вписать этот эпизод в историю собственной жизни, герой признается, что вел себе бесчестно, подло, что он заслуживает плевка, пощечины. Но поскольку наказать его некому, он берется наказать себя сам, и за суровостью его наказания стоит все то же протестантское мироощущение, пусть речь в цитате идет о «богах», а не едином «Боге»: “In the absence of anyone to administer the slap, he has no doubt that he will gnaw away at himself. *Agenbyte of inwit*. Let that be his contract then, with the gods: he will punish himself, and in return will hope the story of his caddish behavior will not get out” (Y, 130). Вновь обращение к интимной, сексуальной сфере производит уже отмеченный парадокс, который исключает возможность классификации «Юности» как традиционной автобиографии – снова перед читателем подробный отчет о том, что Джон хотел бы скрыть от окружающих. И далее читаем: “Yet what does it matter, finally, if the story does get out? He belongs to two worlds tightly sealed from each other. In the world of South Africa he is no more than a ghost, a wisp of smoke fast dwindling away, soon to have vanished for good. As for London, he is as good as unknown here” (Y, 131), – самоирония автора заключается в том, что при этом в руках у читателя якобы достоверно-автобиографическая книга всемирно признанного писателя.

«Юность» как писательская автобиография

Становление писателя – важнейший компонент проблематики рассматриваемой книги. Интерес к литературе в «Детстве» перерастает в осознанный выбор творческой карьеры в «Юности». И хотя Джон не становится писателем в рамках «Юности», «проблески его будущей карьеры писателя просвечивают сквозь унылый рассказ о бесплодных попытках стать поэтом»¹⁶⁷, комментирует Дерек Аттридж. Доминирующей темой становится тема творческого становления автобиографического субъекта и сопряженные с ней мотивы. Автор неустанно иронизирует над пониманием творчества протагонистом: очевидно несоответствие возвышенных юношеских идей о творчестве той действительности, которая его окружает, реальной жизни, которую он ведет. Дж.М. Кутзее, писатель, полностью реализовавший свои творческий потенциал, достигший всемирного признания, не пользуется сюжетными возможностями книги для создания творческого манифеста. Питер Вермюлен пишет: «Поскольку «Юность» открыто сконструирована на основании жизни самого Кутзее в юности, и поскольку она изображает амбиции юного художника, то, как развивается сценарий, имеет особое значение для понимания художественной практики самого писателя»¹⁶⁸. Действительно, вопросы: что для писателя литература? как сквозь призму автобиографической трилогии оценивать его художественную практику? – на материале «Юности» дают целый веер возможных ответов, ни один из которых нельзя признать окончательным или исчерпывающим.

На страницах «Юности» герой появляется с уже сформировавшимися представлениями о жизни творческой личности, о жизни писателя. “[H]e will be an artist, that has long been settled,” – читаем на третьей странице произведения. Выясним, откуда берет начало интерес героя, когда он впервые обнаружил свое призвание. «The process of turning himself into a different person that began when he

¹⁶⁷ “gleams of a future as a writer of fiction shine through the dismal tale of John’s futile efforts as a poet”. J.M. Coetzee’s *Austerities*. Op. cit. P. 28.

¹⁶⁸ “As *Youth* is overtly modeled on the life of the young Coetzee himself, and as it describes the development of the ambitions of a young artist, the way the scenario takes shape here has a particular relevance for the question how we are to understand Coetzee’s own artistic practice”. J.M. Coetzee and *Ethics: Philosophical Perspectives on Literature*. Op. cit. P. 281-282.

was fifteen will be carried through remorselessly until all memory of the family and the country he left behind is extinguished” (Y, 98). Таким образом, в 15 лет происходит переломное в жизни героя событие, упоминаний о котором мы не находим ни в тексте «Юности», охватывающем период жизни героя с 19 до 24 лет, ни в «Детстве», которое завершается, когда герою исполняется 12 лет. А значит, пожалуй, самая значительная перемена в жизни автобиографического субъекта остается за рамками трилогии. Тем не менее, в самом тексте имеется ряд намеков, соотнесение которых с эссеистикой Дж.М. Кутзее позволит нам пролить свет на интересующее нас событие.

Роль музыки в становлении эстетики Дж. М. Кутзее. В 1991 г. Дж.М. Кутзее читает лекцию в Граце, Австрия, которая два года спустя была опубликована в журнале «Current Writing», а в 2001 г. перепечатана в сборнике литературно-критических эссе за 1986-1999 гг. «Stranger Shores». В этой лекции писатель вспоминает о событии, произошедшем летом 1955 г. и перевернувшем всю его жизнь: «Я бродил по саду в пригороде Кейптауна, размышляя над тем, что делать (скука была основной проблемой моего существования в те дни), когда из соседнего дома я услышал музыку. Все время, что играла музыка, я стоял, застыв на месте, я не осмеливался вздохнуть. Музыка говорила со мной так, как никогда раньше. Это была запись «Хорошо темперированного клавира» Баха. Тот день в саду и музыка Баха, после которой все изменилось. Момент откровения, который я не могу назвать элиотовским – это оскорбит моменты откровения, воспетые в поэзии Элиота, – но имевший важнейшее значение в моей жизни: впервые я испытывал на себе воздействие классики ... Откровение в саду было ключевым событием в моем формировании»¹⁶⁹.

¹⁶⁹ “I was mooning around our back garden in the suburbs of Cape Town, wondering what to do, boredom being the main problem of existence in those days, when from the house next door I heard music. As long as the music lasted, I was frozen, I dared not breathe. I was being spoken to by the music as music had never spoken to me before. What I was listening to was a recording of Bach’s *Well-Tempered Clavier*...[T]he afternoon in the garden, and the music of Bach, after which everything changed. A moment of revelation which I will not call Eliotic – that would insult the moments of revelation celebrated in Eliot’s poetry – but the greatest significance in my life nevertheless: for the first time I was undergoing the impact of the classic... The revelation in the garden was a key event in my formation”. Coetzee J. M. *Stranger Shores: Literary Essays, 1986-1999*. New York, 2001. P. 8-9.

Впечатление от «Хорошо темперированного клавира» – вот главная эпифания в жизни Кутзее, снизошедшее на него откровение открывает ему его истинное предназначение. В лекции писатель выражает свое понимание истинного творчества: “Bach thinks in music. Music thinks itself in Bach”¹⁷⁰, то есть художник – двусторонний медиум для воплощения самой сути того или иного искусства; важен глагол, используемый Кутзее – художник мыслит посредством искусства, искусство мыслит посредством художника, то есть для него на первом месте рациональная сторона творческого процесса.

Протагонист «Юности», так же как и сам автор, переживает в 15-летнем возрасте серьезнейшее увлечение музыкой: “His own ambitions as a musician are far larger. In his flat he has the piano that his mother bought when at the age of fifteen he began to demand piano lessons. The lessons were not a success, he was too impatient with the slow, step-by-step methods of his teacher” (Y, 15). Вот единственный отзвук переживания, связанного с «Хорошо темперированным клавиром», в тексте: вдруг в 15 лет, в возрасте, обычно считающимся поздним для серьезных занятий музыкой, герой требует уроков музыки. Не сумев реализоваться в музыке, Джон пытается перенести это эстетическое откровение из музыки в поэзию, и предвидит возможность дальнейшей дистилляции его в прозе: “The musical impulse within him, once so strong, has already waned. Is he now in the process of losing the poetry impulse? Will he be driven from poetry to prose?” (Y, 60).

Джон Кутзее и литературная традиция. Еще будучи в Южной Африке, герой готовит себя интеллектуально к переезду в Англию (“he will not arrive in Europe a provincial bumpkin”, Y, 25). Очевидно, что протагонист получает евроцентристское образование, которое формирует его представления о жизни творческой личности, художника. В наставники Джон выбирает Паунда и Элиота, чтение которых приводит его к выводу, что “civilization since the eighteenth century has been an Anglo-French affair” (Y, 25). Т.С.Элиот оказал сильнейшее воздействие на развитие англоязычной поэзии, он устанавливал канон в литературе первой половины XX века. На лекции в Калифорнийском университете в Беркли в 1991 г.

¹⁷⁰ Ibid. P. 9.

Дж.М. Кутзее рассказывает своим слушателям о тех писателях, без которых его как личности «не существовало бы». В 1993 г. лекция выходит в печать под заголовком “Homage”. В этом эссе, которое по праву можно считать пра-текстом для «Юности», Дж.М. Кутзее пишет: «Если мое литературное образование в Южной Африке прошло под эгидой какой-то одной фигуры, этой фигурой был Т.С. Элиот, и как поэт, и как законодатель вкуса. Именно он к 1950-ым годам установил стандарты, которым следовали мои академические наставники и которые они передали мне. Я не ставил эти стандарты под сомнение. Напротив, пример Элиота был крайне соблазнительным. Я писал стихи на манер «Пруфрока» Элиота. В студенческих эссе я имитировал его кивки в сторону нюансов, распознаваемых только знатоками; я практиковал его властно-пренебрежительную манеру в отношении писателей, не удовлетворявших его вкусам»¹⁷¹.

В «Юности» много рассуждений о литературе, способствующей становлению Джона как писателя. Опираясь на мнение Т.С. Элиота, Джон обращается к модернистскому эпосу Паунда “Cantos” («Песни»), выходявшему выпусками с 1925 вплоть до 1970 г. “Eliot and Pound have lived lives of sorrow and sometimes of ignominy. There is a lesson for him in that, driven home on every page of their poetry – of Eliot’s, with which he had his first overwhelming encounter while he was still at school, and now of Pound’s. Like Pound and Eliot, he must be prepared to endure all that life has stored up for him, even if that means exile, obscure labour, and obloquy. And if he fails the highest test of art, if it turns out that after all he does not have the blessed gift, then he must be prepared to endure that too: the immovable verdict of history, the fate of being, despite all his present and future sufferings, minor. Many are

¹⁷¹ “If my literary education in South Africa had taken place under the aegis of any single figure, that figure had been T.S. Eliot, as both poet and arbiter of taste. It was he who had, by the 1950s, laid down standards that my academic mentors followed and passed on to me. I did not question these standards. On the contrary, I found Eliot's example highly seductive. I wrote poems in the manner of “Prufrock”. In my student essays I did imitations of Eliot's nods and gestures toward nuances of excellence detectable only by the gourmet; I also practiced his magisterially dismissive manner toward writers not to his taste”. Coetzee J.M. Homage//The Threepenny Review. Spring, 1993. № 53. P. 5.

called, few are chosen. For every major poet a cloud of minor poets, like gnats buzzing around a lion” (Y, 20).

Кроме того, в поисках собственного стиля Джон в разные периоды испытывал влияние и других поэтов, бывших в свое время новаторами и реформаторами стиха: Джерард Мэнли Хопкинс и Уильям Шекспир, Александр Поуп и Джонатан Свифт, Джеффри Чосер и Джон Китс. Последний был серьезным увлечением Джона до тех пор, пока модернисты не научили его “smell out the easy sentiment in which the Romantics and Victorians wallow, to say nothing of their slack versifying... How he could once have been so infatuated with Keats as to write Keatsian sonnets he cannot comprehend. Keats is like watermelon, soft and sweet and crimson, whereas poetry should be hard and clear like a flame. Reading half a dozen pages of Keats is like yielding to seduction” (Y, 21). Следуя за Паундом, герой открывает для себя Флобера: “Out of Flaubert come first Henry James, then Conrad and Ford Madox Ford” (Y, 24).

Но вместе с тем оказывается возможным игнорировать целые пласты литературной традиции, потому что Элиот и Паунд так считают. Герой обходит стороной полки с книгами Скотта, Диккенса, Теккерея, Тrolлопа и Мередита. “Nor is anything that came out of nineteenth-century Germany or Italy or Spain or Scandinavia worthy of attention. Russia may have produced some interesting monsters but as artists Russians have nothing to teach” (Y, 25). Последнее высказывание относительно русских писателей звучит особенно иронично в контексте всего творчества Дж.М. Кутзее, если принять во внимание то неоспоримое влияние, которое оказали на него Толстой и, особенно в романах, Достоевский.

Так, опосредованно, через литературу, у Джона формируется представление о судьбе творческой личности в богемной Европе. Ведущей темой становится соотнесение художественной практики и сексуального/любовного влечения, которое потенциально способно высвободить и стимулировать талант одаренной личности. “He may not believe in God but he does believe in love and the powers of love. The beloved, the destined one, will see at once through the odd and even dull exterior he presents to the fire that burns within him. Meanwhile, being dull and odd-

looking are part of a purgatory he must pass through in order to emerge, one day. Into the light: the light of love, the light of art” (Y, 3). Автобиографический субъект убежден в глубокой внутренней связи между эстетическим и эротическим. Именно женщине, музе, предстоит увидеть его истинное «я» “through the opaque surface he presents to the world” (Y, 134). Автор иронизирует над таким упрощенным миропониманием своего героя, что явно прослеживается на протяжении всей книги. Неоднократно следом за пафосными пассажами о судьбе поэта следуют без всякого перерыва тривиальные замечания о насущных проблемах Джона: “If for the time being he must be obscure and ridiculous, that is because it is the lot of the artist to suffer obscurity and ridicule until the day when he is revealed in his true powers and the scoffers and mockers fall silent. His sandals cost two shillings and sixpence a pair. They are of rubber, and are made somewhere in Africa, Nyasaland perhaps” (Y, 3). Повествовательный вес (и имплицитно ценность) «судьбы художника» оказываются равными повествовательному весу (и имплицитно стоимости) его сандалий; авторская ирония по поводу наивного романтизма автобиографического субъекта очевидна.

Романтический стереотип художника и его развенчание. Концепция художника, сформированная на основе убеждения Джона в прямой зависимости творческого пробуждения от сексуальной связи с женщиной/ женщинами, приводит к многочисленным забавным заключениям. В свои наставники в деле любви он выбирает Пабло Пикассо, который “falls in love with women, one after another. .. Out of the passion that flares up anew with each new mistress, the Doras and Pilars whom chance brings to his doorstep are reborn into everlasting art. That is how it is done” (Y, 11). Герой поглощен попытками найти свою возлюбленную, поскольку глубоко убежден: “Having mistress is part of an artist’s life: even if he steers clear of the trap of marriage, as he will certainly do, he is going to have to find a way of living with women. Art cannot be fed on deprivation alone, on longing, loneliness. There must be intimacy, passion, love as well” (Y, 10). Однако уже первая любовная связь с Жаклин (а за ней череда других, подобных первой) обнаруживает несостоятельность такого рода эротико-творческих иллюзий, что

сам герой объясняет прозаической женской натурой, нежеланием принять внутреннюю потребность художника в одиночестве. Он заставляет себя вступать в сексуальные отношения не на основе эмоционального влечения, а потому, что видит в них необходимую часть жизни художника. Неудивительно, что все его отношения с женщинами заканчиваются полным провалом, а его убежденность в пользе подобных неудач для искусства не что иное, как очередная фикция, плохая отговорка для его эгоистичности, трусости и безответственности.

Женщина в тексте представлена в двух ипостасях: не только как физическое существо, но и как некий концептуальный образ. Она не просто муза для поэта; женщина олицетворяет стремление творческого воображения к воплощению, к обретению целостности, осознанию собственного потенциала – Дж.М. Кутзее иронизирует над романтизмом мировосприятия своего героя. Замкнутый и склонный к одиночеству, Джон воображает идеальный союз с женщиной, способной удовлетворить его желание творческой целостности и полноты бытия, но в действительности он проходит через серию лишенных чувства и страсти отношений, приводящих к разочарованию и замкнутости.

Автор иронизирует и над романтическим оправданием Джона аморализма, якобы продуктивного для творчества (“artists do not have to be morally admirable people. All that matters is that they create great art”, Y, 30). Однако когда пьяная Мари пытается забраться к нему в постель, он с отвращением прогоняет ее прочь. “He has read Henry Miller. If a drunken woman had slipped into bed with Henry Miller, the fucking and no doubt the drinking as well would have gone on all night. Were Henry Miller merely a satyr, a monster of indiscriminate appetite, he could be ignored. But Henry Miller is an artist, and his stories, outrageous though they may be and probably full of lies, are stories of an artist’s life. ... If women threw themselves at Henry Miller, then, *mutatis mutandis*, they must have thrown themselves at Ezra Pound and Ford Madox Ford and Ernest Hemingway and all the other great artists who lived in Paris in those years, to say nothing of Pablo Picasso. What is he going to do once he is in Paris or London? Is he going to persist in not playing the game?” (Y, 29). И далее автор иронизирует над юношеским максимализмом и формальной логикой героя,

которые в три шага приводят его к отождествлению секса с жизнью как таковой: “If one is to be an artist, must one love women indiscriminately? Does an artist’s life entail sleeping with anyone and everyone, in the name of life? If one is finicky about sex, is one rejecting life?” (Y, 30)

Не стоит утверждать, что протагонист выводит художников за пределы добра и зла или морали в целом. Обычному человеку необходимо смириться с возможным недостойным поведением творческой личности, поскольку в этом может крыться основа его таланта. “Normal people find it hard to be bad. ... Badness is to them like a fever: they want it out of their system, they want to go back to their normal. But artists have to live with their fever, whatever its nature, good or bad. The fever is what makes them artists: the fever must be kept alive. As for women who flock after artists, they cannot wholly be trusted. For just as the spirit of the artist is both flame and fever, so the woman who yearns to be licked by tongues of flame will at the same time do her best to quench the fever and bring down the artist to common ground. Therefore women have to be resisted even when they are loved. They cannot be allowed close enough to the flame to nip it out” (Y, 31). Для определения искусства Джон использует традиционные метафоры лихорадки, огня, но сам он в этот период жизни горит разве что огнем амбиций. Холодность и отчуждение – рационально принятый Джоном защитный механизм, оправдывающий его безответственное поведение относительно женщин, к тому же психологически для него весьма комфортный. Подобное самооправдание приводит в конечном итоге к некоей форме женоненавистничества.

Тем не менее, из всего своего чтения он вынес убеждение, что именно женщине предстоит выполнить миссию по обнаружению и активизации таланта настоящего художника. “Sex and creativity go together, everyone says so, and he doesn’t doubt it. Because they are creators, artists possess the secret of love. The fire that burns in the artist is visible to women, by means of an instinctive faculty. Women themselves do not have the sacred fire (there are exceptions: Sappho, Emily Bronte). It is in quest of the fire they lack, the fire of love, that women pursue artists and give themselves to them. In their lovemaking artists and their mistresses experience briefly, tantalizingly, the life of

gods. From such lovemaking the artist returns to his work enriched and strengthened, the woman to her life transfigured” (Y, 66). Этот набор восходящих к романтизму представлений о распределении функций полов на «священном костре искусства» выглядит еще более иронично, когда читатель знакомится с чередой лишенных страсти сексуальных контактов, в которые герой вступает по различным причинам (ради опыта, от скуки, по мимолетному влечению), но только не в поисках духовного обогащения и совершенствования. Защищая свое «я» от собственного осуждения, герой выстраивает очередную оправдательную теорию: “If no woman has yet detected, behind his woodenness, his clenched grimness, any flicker of the sacred fire; if no woman seems to give herself to him without the severest qualms; if the lovemaking he is familiar with, the woman’s as well as his own, is either anxious or bored or both anxious and bored – does it mean that he is not a real artist, or does it mean that he has not suffered enough yet, not spent enough time in a purgatory that includes by prescription bouts of passionless sex?” (Y, 67).

Очевидно, что такое понимание искусства и любви имеет литературные источники. Комментарии о влиянии Д.Г. Лоуренса на Джона и его современников очень точны и насквозь пропитаны авторской иронией: “From Lawrence they were learning to smash the brittle shell of civilized convention and let the secret core of their being emerge. Girls wore flowing dresses and danced in the rain and gave themselves to men who promised to take them to their darker core. Men who failed to take them there they impatiently discarded” (Y, 67). Но в целом чувственность лоуренсовских героинь отпугивает Джона, он воображает их ненасытными самками насекомых, паучихами, и сама эта метафорика выдает его страх перед плотскими контактами: “Under the gaze of the pale, black-clad, intent-eyed priestesses of the cult ... he felt like a nervous, scurrying little bachelor insect. With some of them he would have liked to go to bed, that he could not deny – only by bringing a woman to her own dark core, after all, could a men reach his own dark core – but he was too scared. Their ecstasies would be volcanic; he would be too puny to survive them” (Y, 68). Однако влияние Лоуренса настолько глубоко, что отголоски его идей о преобразовании мира через полноценный секс становятся основой его фантазии о женщине, предназначенной

ему судьбой, о его покровительствующей Музе: “if he can meet her as an equal, the Destined One, then their lovemaking will be unexampled, that he is sure of, an ecstasy bordering on death; and when he returns to life afterwards it will be as a new being, transformed. A flash of extinction like the touching of opposite poles, like the mating of twins; then the slow rebirth” (Y, 93). Только печальный собственный опыт заставляет героя признать иллюзорность, анахроничность его идеи; вместо романтической полноты бытия он имеет дело с собственной фрагментированностью, непознаваемостью (“if he is a mystery to himself, how can he be anything but a mystery to others?”, Y, 132).

Слово «тайна», которое он использует, принадлежит здесь к тому же романтическому дискурсу, который влияет на представления Джона о предназначении художника на протяжении большей части романа. Он продолжает цепляться за «таинственность» как за оправдание своих слабостей, «тайна» в его глазах обладает самоценностью (“There is a pact he is ready to offer the women in his life: if they will treat him as a mystery, he will treat them as a closed book”, Y, 132-133). Однако в конечном итоге иллюзия развенчивается, в размышлениях Джона о любви и сексе появляется рыночная терминология, и пару себе он начинает искать не среди таинственных незнакомок, а среди вполне земных женщин, воспитательниц и продавщиц, да и те не спешат раскрыть ему объятия: “all the time he has been overestimating his worth on the market, fooling himself into believing he belongs with sculptresses and actresses when he really belongs with the kindergarten teacher on the housing estate or the apprentice manageress of the shoe store” (Y, 150).

Его теория о постепенном самопреобразовании и артистическом преображении через секс разваливается, сталкиваясь с отрезвляющей действительностью: “As a lover his record is undistinguished, and he knows it. Never has he provoked in the heart of a woman what he would call a great passion. In fact, looking back, he cannot recall having been the object of passion, a true passion, of any degree. That must say something about him. As for sex itself, narrowly understood, what he provides is, he suspects, rather meager; and what he gets in return is meager too. If the fault is

anyone's, it is his own. For as long as he lacks heart, holds himself back, why should the woman not hold herself back too?" (Y, 133). Джон отождествляет свою несостоятельность как мужчины со своей несостоятельностью как писателя: "He is the man, the poet, the maker, the active principle, and the man is not supposed to wait for the woman's approach. On the contrary, it is the woman who is supposed to wait for the man... But he does not trust the will. Just as he cannot will himself to write but must wait for the aid of some force from outside, a force that used to be called the Muse, so he cannot simply will himself to approach a woman without intimation that she is his destiny. If he approaches a woman in any other spirit, the result is an entanglement like the wretched one with Astrid, an entanglement he was trying to escape from almost before it began" (Y, 167). Обычно, когда в автобиографиях авторы касаются своих любовных неудач, они делают это с сочувствием к своему раннему «я», тогда как Кутзее к нему беспощаден. Для автора «Юности» очевидны не только тупики романтической концепции Музы как вполне земной женщины, но и нечто более важное. Протагонист вынужден признать в конце произведения тщетность внешней имитации «жизни поэта» – процесс самопознания и обретения независимости, раскрытия родников творчества не может осуществляться через уподобление своего поведения, поступков и ожиданий жизни других художников.

Эпифании в «Юности». Задуманная как художественная автобиография, «Юность», безусловно, в некоторой степени позволяет получить представление о становлении Дж.М. Кутзее как художника. В этом отношении стоит отметить два эпизода, каждый из которых можно расценивать как момент прозрения, эпифании. Оба события происходят неожиданно для героя, сбивая протагониста с той жизненной траектории, которую он для себя определил. Первый эпизод связан с работой Джона над магистерской диссертацией по Форду Мэдоксу Форду. Все больше и больше погружаясь в его романы, Джон ставит под сомнение целесообразность своей работы. "If Ford was such a fine writer, why, mixed in with his five good novels, is there so much rubbish?" (Y, 136). Тем не менее, борясь с тенью собственного отца, опасаясь превратиться в такого же неудачника, герой отказывается бросить диссертацию, несмотря на ясное понимание – нового

ему ничего сказать не удастся: “Giving up undertakings is his father’s way. He is not going to be like his father. So he commences the task of reducing his hundreds of pages of notes in tiny handwritings to a web of connected prose” (Y, 136). Текст магистерской диссертации Дж.М.Кутзее о творчестве Ф.М.Форда нам недоступен, и потому прокомментировать эту работу Джона не представляется возможным; однако этот разочаровывающий опыт не помешал Дж.М.Кутзее вскоре обратиться к лингвостилистическому исследованию творчества С.Беккета в докторской диссертации и затем долгие годы преподавать английскую литературу.

Погруженный в скучную и утомительную работу в читальном зале Британской библиотеки, Джон “allows himself the luxury of dipping into books about South Africa of the old days, books to be found only in great libraries, memoirs of visitors to the Cape like Dapper and Kolbe and Sparrman and Barrow and Burchell, published in Holland or Germany or England two centuries ago” (Y, 137). Обратим внимание, что этот живой, «для себя» интерес к книгам по истории Южной Африки полностью противоречит его декларированным попыткам порвать все связи с родиной и не согласуется с его представлениями о собственном предназначении. Это откровение можно расценивать как свидетельство неосознанного процесса заживления той «раны» (Y, 116), что представляет собой “ugly new South Africa” (Y, 137). От чтения о прежних временах, когда “Eden was still possible” (Y, 137), в героя пробуждается чувство патриотизма: “He is captivated by stories of ventures into the interior, reconnaissances by ox-wagon into the desert of the Great Karoo, where a traveler could trek for days on end without clapping eyes on a living soul. Zwartberg, Leeuwrivier, Dwyka: it is his country, the country of his heart, that he is reading about” (Y, 137).

Вдохновленный «Путешествием по Южной Африке» Уильяма Джона Бёрчелла, британского естествоиспытателя начала XIX века, Джон воображает, как напишет художественную книгу, которая будет не просто убедительна, как книги Бёрчелла, но будет обладать “the aura of truth” (Y, 138), что позволит считать ее достоверным отчетом о событиях давно минувших лет. Допущение, что художественная литература стремится к достижению историографической

правды, представляется ложной предустановкой героя. Однако именно этот замысел в реальной жизни приведет Дж.М. Кутзее десять лет спустя к написанию второй части «Сумеречной земли» (“The Narrative of Jacobus Coetzee”), в которой писатель, опираясь на исторические источники, повествует о реалиях колониального освоения и исследования Южной Африки. «Мечта о художественном произведении, которое может выглядеть как историческая правда, станет одним из положений, обозначенных и развенчанных в книге»¹⁷², – справедливо указывает Дерек Аттридж.

Таким образом, герой задумывает произведение, “whose horizon of knowledge will be that of Burchell’s time, the 1820’s, yet whose response to the world around it will be alive in a way that Burchell, despite his energy and intelligence and curiosity and sang-froid, could not be because he was an Englishman in a foreign country, his mind half occupied with Pembrokeshire and the sisters he had left behind. He will have to school himself to write from the 1820s” (Y, 138-139). Перед Джоном стоит типичная для постколониальных писателей задача: написать о колонии изнутри, дав аутентичную репрезентацию эпохи. Задача сложная вдвойне: во-первых, Джон отчужден от культуры того общества, которое намеревается описывать, его амбивалентная идентичность, имманентно присущая автобиографическому субъекту, определяет невозможность полностью идентифицировать себя ни с южноафриканцами, ни с европейцами (англичанами). Во-вторых, будучи ориентированным на европейскую традицию, Джон сознательно выбирает для своего текста язык завоевателей-колонистов и жанровую форму романа, которая в принципе чужда исконной африканской культуре. Когда этот первоначальный замысел трансформируется во вторую часть первого романа Кутзее «Сумеречная земля» (1974), там будет изображена Капская провинция не 1820-х гг., а более раннего периода, но именно так, изнутри, как это сформулировано в рассматриваемом отрывке. Так, через занятия английской литературой, закладываются основы будущего самоопределения героя как писателя.

¹⁷² “The dream of fiction that can be passed off as historical truth will itself become one of the notions staged and undermined in that work”. J.M. Coetzee’s *Austerities*. Op. cit. P. 30.

Второй эпизод прозрения, без сомнения имеющий ключевое значение в жизни самого автора, также сугубо литературного характера и связан с открытием протагонистом романной прозы Сэмюэла Беккета, в котором он находит значительно более привлекательный образец для подражания, чем в Ф.М. Форде: “How could he imagined he wanted to write in the manner of Ford when Beckett was around all the time? In Ford there has always been an element of the stuffed shirt that he has disliked but has been hesitant to acknowledge...; whereas Beckett is classless, or outside class, as he himself would prefer to be” (Y, 155). Интерес к прозе Беккета можно расценивать как признание того неоспоримого влияния, которое он оказал на творчество самого Дж.М. Кутзее.

«Юность» восстанавливает биографические подробности знакомства Джона с творчеством Беккета. Пройдя через увлечение Паундом и Фордом, в магазине подержанных книг Джон случайно наталкивается на роман «Уотт», «chunky little book with a violet cover» (Y, 155). Автор подчеркивает безграничное удовольствие, которое герой получает от прозы писателя: “From the first page he knows he has hit on something. Propped up in bed with light pouring through the window, he reads and reads. *Watt* is quite unlike Beckett’s plays. There is no clash, no conflict, just the flow of a voice telling a story, a flow continually checked by doubts and scruples, its pace fitting exactly to the pace of his own mind. *Watt* is also funny, so funny that he rolls about laughing. When he comes to the end he starts again at the beginning. Why did people not tell him Beckett wrote novels?” (Y, 155). В Беккете Джон мгновенно находит родственную душу; есть в его прозе нечто созвучное его творческим стремлениям и ожиданиям, нечто, вдохновляющее его собственные произведения.

Непосредственным следствием этого позднего знакомства с прозой Беккета стала работа Дж.М. Кутзее над докторской диссертацией в Университете Техаса в Остине, которая оказывается за пределами автобиографической трилогии. Как позже писатель поясняет в сборнике «Подчеркивание смысла», целью исследования была попытка выяснить, чем же так привлек его стиль Беккета: «Проза Беккета, до и включая «Безымянного», подарила мне чувственное наслаждение, которое не притупилось с годами. Критическая работа, которую я

написал по Беккету, брала начало в той чувственной реакции и желании понять, как говорить об этом: говорить о наслаждении»¹⁷³. Попытка эта завершилась написанием диссертации¹⁷⁴, в которой для описания стилистических особенностей прозы Беккета автор использует метод «статистической стилистики», крайне позитивистский подход, основанный на его первом, математическом, образовании и опыте программиста. Модный в то время синтез литературоведения и математических методов, по признанию самого Дж.М. Кутзее, “didn’t lead anywhere interesting”(Y, 22).

В целом очень трезвая, местами даже жестокая, книга заканчивается на эмоциональной ноте. Джон сравнивает свою судьбу с судьбой индийского друга Ганапати, такого же социального аутсайдера, как и он сам: “He and Ganapathy are two sides of the same coin: Ganapathy starving not because he is cut off from Mother India but because he doesn’t eat properly, because despite his M.Sc. in computer science he doesn’t know about vitamins and minerals and amino acids; and he locked into an attenuating endgame, playing himself, with each move, further into a corner and into defeat. One of these days the ambulance men will call at Ganapathy’s flat and bring him out on a stretcher with a sheet over his face. When they have fetched Ganapathy they might as well come and fetch him too” (Y,169). Крис Данта поясняет, что идентификация Джона с судьбой Ганапати и его имманентной неспособностью выжить в этом мире настолько сильна, что Джон становится “двойником своего коллеги не только в жизни, но и в смерти”¹⁷⁵. Как комментирует Дерек Аттридж, «он [автор] отказывает читателю в возможности увидеть свет в конце тоннеля тщетных и жалких попыток»¹⁷⁶. Таким образом, Дж.М. Кутзее заканчивает «Юность» предвидением протагонистом собственной смерти, что становится логическим мостом к завершающему произведению трилогии.

¹⁷³ “Beckett’s prose, up to and including *The Unnamable*, has given me a sensuous delight that hasn’t dimmed over the years. The critical work I did on Beckett originated in that sensuous response, and was a grasping after ways in which to talk about it: to talk about delight”. *Doubling the Point*. P. 22.

¹⁷⁴ Coetzee J.M. *The English Fiction of Samuel Beckett. An Essay in Stylistic Analysis*. PhD Dissertation, The University of Texas at Austin. January 1969. 321 p.

¹⁷⁵ Strong Opinions. P. 130.

¹⁷⁶ “He [author] thus chooses to deny the reader any sense of light at the end of the tunnel of fruitless, miserable endeavor”. Attridge Derek. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading. P. 158.

Из проведенного анализа очевидно, что рассказанная в «Юности» история о том, как постколониальный субъект приспосабливается и выживает в главном мегаполисе доминиона, в меру своих представлений о писательстве подготавливая себя к тому, чтобы настроиться на творческую волну, не имеет ничего общего с традицией изображения юности как оптимистической, весенней поры первого цветения личности. Джон сам обрекает себя на поражение и одиночество; его политическая, национальная, сексуальная идентичность по сравнению с «Детством» все больше утрачивает естественность, подчиняясь волевому решению принести в жертву всю систему человеческих взаимосвязей ради соответствия сконструированному на основе чтения художественной литературы стереотипу писателя-творца. Тема устремленности к творчеству, литературная рефлексия перемежаются в «Юности» с натуралистическим изображением повседневной жизни протагониста, что снимает с литературного творчества романтический ореол. По сравнению с «Детством» увеличивается дистанция между автором и протагонистом, и книга никоим образом не предвещает возможности будущих успехов Джона на литературном поприще. Кутзее, как всегда, предпочитает изображать поражение, позор, бесчестье, гибель.

Таким образом, черты постколониальной автобиографии в «Юности» определяются исходной сюжетной ситуацией, точкой зрения на изображаемую социально-политическую действительность, и, главное, глубиной изображения социально-психологических барьеров в жизни человека, оборвавшего связи с родной культурной средой колонии и пытающегося начать жизнь заново в столице доминиона. Автор показывает, как эта попытка, травматичная по своему существу, в случае с полуфикциональным Джоном Кутзее оборачивается для него болезненным осознанием своей гибридной идентичности. Примирение с этим фактом, или, по крайней мере, умение существовать с его сознанием, придет к протагонисту только в завершающем романе трилогии.

С жанром писательской автобиографии «Юность» связывает проблематика становления писателя, которая находит прямое выражение в литературно-

критических оценках и размышлениях протагониста, в авторской полемике с романтической концепцией художника, в изображении ключевых моментов пробуждения его творческих способностей.

Элементы эти двух жанровых разновидностей автобиографии Кутзее синтезирует в «Юности» в повествовательной форме романа.

ГЛАВА III

«ЛЕТНЯЯ ПОРА»: МЕЖДУ АВТОБИОГРАФИЕЙ И БИОГРАФИЕЙ

Внутренняя логика экспериментов Дж.М.Кутзее с автобиографическим письмом, прежде всего нарастание дистанции между автором и автобиографическим субъектом, ведет писателя от деконструкции жанра в «Детстве» к синтезу жанровых разновидностей автобиографии в «Юности» и далее, к выходу за пределы романа-автобиографии в «Летней поре», где автор обращается к форме биографии как к инструменту еще более объективного (само)постижения. Поэтому настоящая глава после сводки критических рецензий об этом еще не освещенном в монографиях и статьях произведении сосредоточится на двух его аспектах: на том, как текст рефлексировал над собственной жанровой природой (первый параграф) и на том, какой в нем конструируется портрет Джона Кутзее, художника и человека (второй параграф).

В завершающей книге трилогии «Летняя пора. Сцены провинциальной жизни» (2009) Дж.М. Кутзее продолжает тему становления писателя, сосредотачиваясь на жизни Джона Кутзее в 1970-е годы (1972-1977). Вновь пропущены 6 лет жизни протагониста, но этот пропущенный период на сей раз восстановлен несколько подробней, чем в «Юности».

В «Летней поре» Джон, вернувшись в Кейптаун после смерти матери, он разделяет кров со своим отцом, переходя от одной случайной работы к другой, путаясь в любовных отношениях. В это же время герой публикует свой первый роман «Сумеречная земля», книгу, ознаменовавшую начало литературной карьеры самого Кутзее-писателя. «Летняя пора» заканчивается как раз на том

этапе жизни писателя, когда к нему приходят известность и признание. Вынужденное возвращение на родину вновь актуализирует проблему провинциализма (авто)биографического субъекта, заявленную в подзаголовке «Сцены провинциальной жизни»: протагонист испытывает чувство стыда и позора от осознания, что после относительной свободы Запада ему приходится вновь вернуться в страну политических и социальных ограничений и запретов, жить в нежеланной близости с отцом.

Критика о «Летней поре». Книга была восторженно встречена критиками и читателями, сосредотачивающими внимание преимущественно на сложной повествовательной структуре произведения, столь характерной для поздних романов Дж.М. Кутзее, и восхищающимися при этом всей глубиной и беспощадностью самоанализа и самокритики автора. «Если «Летняя пора» является подлинным автопортретом, он видится самым нелестным со времен «Дориана Грея»»¹⁷⁷, – отмечает Джон Сазерленд, автор автобиографии “The Boy Who Loved Books” (2007). Комментируя ту роль, которую отводит автор своему герою в «Летней поре», Дэвид Гриллс пишет: «По видимости, Кутзее представляет себя маргинальной, неуклюжей личностью, неудачником в любви и литературе. Но является ли книга беспощадным самоанализом или же утонченным упражнением в самоутверждении?»¹⁷⁸. Рецензент “Kirkus Reviews” называет книгу Дж.М. Кутзее «до сей поры лучшим из его непрекращающихся самодопросов»¹⁷⁹.

При всей своей откровенности «Летняя пора» вызывает справедливые сомнения в надежности повествования, в достоверности книги как автобиографического текста. Н.С. Рой пишет: «Посредством вымышленного Кутзее Дж.М. Кутзее предлагает более интимный взгляд на собственную жизнь и

¹⁷⁷ “Assuming that *Summertime* is a bona fide self-portrait, it’s the least flattering since Dorian Gray’s”. Sutherland John. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // Financial Times. Sep. 19, 2009.

¹⁷⁸ “Ostensibly, Coetzee projects himself as a marginal, maladroit figure, a failure in love and literature. But is this really unsparing self-dissection or a sophisticated exercise in self-approval?”. Grylls David. Self-abasement in J.M. Coetzee’s Latest Fictionalized Memoir. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // The Sunday Times. Aug. 23, 2009.

¹⁷⁹ “the best yet of his ongoing self-interrogations”. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // Kirkus Reviews. Dec. 15, 2009.

свой путь в мире, чем тот, что по силам традиционной биографии. Однако эта интимность вымышленная, она окружает *alter ego*, которому интимность чужда, неудобна; и сложно провести линию между Кутзее-автором и его созданием – Кутзее-писателем... Приоткрывая завесу собственной жизни в вымышленной форме, он надежно скрывает правду от возможного искателя истины»¹⁸⁰. Эту же мысль развивает Патрик Денман Флэнери: ««Летняя пора» уничтожает саму возможность и определение автобиографического, оттого в книге сразу все является, в некотором роде, правдой – и ничто не правдиво»¹⁸¹.

Но если одни критики воспринимают книгу, прежде всего, как изощренную игру в автобиографию, другие, более приверженные конвенциям жанра, ждут от автора большей «честности». Например, Микела Ронг так завершает свою рецензию: «Восхищаешься искусством автора. Его ироничная отстраненность, игра с повествовательными конвенциями и читательскими ожиданиями вызывают улыбку. Но в финале читатель остается с потребностью в какой-то развязке, в окончании этой игры блефа и двойного блефа. Никого не заставляют писать автобиографию. Когда автор обращается к этому жанру, не берет ли он на себя обязательство перед читателем ответить на основной вопрос: кто же он? Кутзее в этой книге снизошел всего лишь до флирта с подобными представлениями»¹⁸².

Превалирующую же точку зрения выразил в своем обзоре Брэд Хупер: «Попытки читателя провести параллели между вымышленным и реальным Кутзее

¹⁸⁰ "Coetzee offers, through the fictional Coetzee, a more intimate look at his own life and passage through the world than a standard biography might reveal. But this intimacy is fictional, about an alter ego to whom intimacy is alien and uncomfortable, and it is hard to draw a line between Coetzee the writer, and his creation, Coetzee the writer... and by opening up his own life in fictional form, he keeps it firmly hidden from any would-be seeker after that truth". Roy Nilanjana S. Intensely Rewarding yet Deeply Disturbing. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // *Business Standart*. Oct 21, 2009.

¹⁸¹ «*Summertime* explodes the very possibility and definition of the autobiographical, so that nothing and everything in the book is, in some sense, true». Flanery Patrick Denman. J.M. Coetzee's Autobiography. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // *Times Literary Supplement*. Sept. 9, 2009.

¹⁸² «One admires the art. The writer's ironic detachment, his playful tweaking of narrative conventions and readers' expectations, causes a wry curl of the lip. But at the end the reader is left hungering for some form of resolution, an end to this game of bluff and double-bluff. No one is obliged to write a memoir. When an author does so, he probably owes it to his audience to answer a basic question: who is he? Coetzee, in these pages, only deigns to flirt with the notion". Wrong Michela. Bluff and Double-Bluff. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // *Spectator*. Sept. 5, 2009. P. 42+.

лучше оставить, поскольку это приведет только к замешательству и смятению. Лучше всего в таком случае просто оценить героя как он есть и отдать должное автору, как замечательному создателю этого героя»¹⁸³. Нам придется, тем не менее, коснуться вопроса о степени достоверности изображаемых в «Летней поре» фактов при определении жанрового эксперимента, предпринятого в книге.

Черты романа, автобиографии, биографии в повествовании «Летней поры». Если первые две книги автобиографической трилогии, «Детство» и «Юность» – относительно традиционные повествования, отличающиеся линейной временной и сюжетной организацией текста и преимущественной непрерывностью повествования, то третья книга представляет собой замысловатое сочетание повествовательных форм и техник письма. Дистанцирование автора от автобиографического субъекта находит свое логическое завершение в «Летней поре».

«Летняя пора», маркированная издателями как “fiction”, на страницах произведения заявляет себя как “a seriously intended biography” (S, 225). В альтернативной художественной реальности Джон Кутзее планировал написать продолжение «Детства» и «Юности», которое “never saw the light of day” в связи со смертью писателя. Обрамляющие повествование его «дневниковые записи» 1972-1977 гг., данные в уже привычной форме повествования от третьего лица настоящего времени, являются своего рода формальной связкой с предыдущими книгами трилогии. Эти записи сопровождаются более поздними «рабочими комментариями» Джона Кутзее, выделенными курсивом; как поясняет биограф, “Coetzee wrote them himself. They are memos to himself, written in 1999 or 2000, when he was thinking of adapting those particular entries for a book”¹⁸⁴ (S, 20). Только в этой рамке повествования читатель и получает непосредственный доступ в

¹⁸³ “Assumptions on the reader’s part of a parallel between the fictitious Coetzee and the actual one are best left alone, because the result can only be confusion and distraction. It is best, then, to simply see the character as just that and then to recognize the author as the admirable builder of character that he is”. Hooper Brad. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // Booklist. Oct. 15, 2009. P. 6.

¹⁸⁴ Здесь и далее цитируется по: Coetzee J.M. *Summertime: Scenes from Provincial Life*. London, 2009.

сознание Джона. Мы не можем судить о степени достоверности предложенного дневника, поскольку неизвестно, существуют ли вообще в действительности дневники Дж.М.Кутзее, однако использование дневника – или его имитации – в целом соответствует установкам автобиографии, которая нередко либо прямо инкорпорирует авторские дневники, либо отмечает опору на них. Документальный жанр дневника как бы удостоверяет для читателя «подлинность» изложения. Однако в «Летней поре» эта подлинность подрывается самым вызывающим образом.

В вымышленной действительности произведения писатель Кутзее умирает вскоре после получения Нобелевской премии по литературе, и замысел его итоговой книги трилогии решает воплотить молодой и амбициозный биограф мистер Винсент. Он ставит своей целью воссоздать жизнь покойного Джона Кутзее от возвращения в Южную Африку в 1971/72 до первого признания публики в 1977: “...an important period of his life, important yet neglected, a period when he was still finding his feet as a writer” (S, 225). Не удовлетворившись традиционными условностями литературной биографии, доступом к архивам и рукописям писателя, м-р Винсент решает создать его образ с различных перспектив, точек зрения.

Основной объем книги составляют интервью с пятью героями, имевшими в 1970-е гг. близкие отношения с протагонистом. В тексте фиксируются места проведения интервью и даты (2007 и 2008 гг.), кроме того, биограф раскрывает их временной порядок в беседе с Мартином, коллегой Джона Кутзее в университете Кейптауна в 1970-е гг. и единственным мужчиной среди интервьюируемых. М-р Винсент планирует график поездок по миру, чтобы встретиться со свидетелями жизни Кутзее: “From here I’ll be making another trip to South Africa to speak to Coetzee’s cousin Margot, with whom he was close. From there to Brazil to see a woman named Adriana Nascimento who lived in Cape Town for some years during the 1970s. And then – the date isn’t fixed yet – I will go to Canada to see someone named Julia Frankl, who in the 1970s would have gone under the name Julia Smith. And I also plan to see Sophie Denoël in Paris” (S, 217). Однако интервью расположены не в

обозначенном порядке их получения, а в хронологическом порядке появления героев в жизни биографического субъекта: после первого блока (датированных) выдержек из записных книжек Джона Кутзее следуют пять глав под названиями «Джулия», «Марго», «Адриана», «Мартин», «Софи». Каждая из глав представляет собой как бы не отредактированную транскрипцию аудиозаписи интервью, в каждой главе есть своя композиционная особенность. Две первых главы равны по объему, в каждой по 68 страниц. Самоуверенная, феминистски настроенная Джулия Франкл¹⁸⁵, ставшая психоаналитиком в Канаде, выдает почти сплошной монолог, кузина Джона Марго комментирует зачитываемую ей вслух м-ром Винсентом запись их предыдущего интервью. Объем следующих интервью уменьшается: бывшая танцовщица Адриана, для которой английский неродной язык, сама задает Винсенту много встречных вопросов; самое короткое интервью дает бывший коллега по Кейптаунскому университету, ныне профессор в Шеффилде Мартин – он только подтверждает, отрицает или кратко комментирует пространные соображения м-ра Винсента; а вторая коллега и возлюбленная Джона, Софи, в своем парижском интервью дает понять м-ру Винсенту, что не желает ему помочь, однако предлагает наиболее глубокую характеристику духовного облика Джона. Композиционно книгу завершает еще один блок фрагментов из записных книжек, на сей раз недатированных.

Джон Кутзее в третьей книге автобиографической трилогии не является центром художественного мира, что противоречит основополагающей конвенции (авто)биографического жанра. Читатель слышит преимущественно голоса других героев, чьи жизни пересекались с Джоном Кутзее в описываемый период, видит его через восприятие пяти персонажей. Подобный подход к (авто)биографическому субъекту отсылает нас к излюбленной максиме С.Беккета:

¹⁸⁵ Кажется неслучайным совпадение фамилии героини с фамилией знаменитого австрийского психиатра, психолога и невролога Виктора Франкла, создателя логотерапии, одного из видов экзистенциальной психотерапии, которая основана на анализе смыслов существования. Будучи узником нацистского концентрационного лагеря, В. Франкл посвятил себя поискам смысла во всех проявлениях жизни, в том числе смысла страдания и смерти.

«существовать — значит быть воспринятым»¹⁸⁶ (*esse est percipi*), изначально сформулированной английским философом-идеалистом XVIII века Джорджем Беркли. В своем творчестве Беккет утверждал, по словам Элизабет Бэрри, «тягостную необходимость быть воспринятым другим сознанием, чтобы подтвердить собственное существование»¹⁸⁷.

Представляется возможным провести параллель между структурной организацией «Летней поры» и художественным фильмом «Расёмон» (1950) режиссера Акиры Куросавы, чье творчество оказало значительное влияние на Дж.М. Кутзее¹⁸⁸. Картина представляет собой экранизацию классического рассказа Рюноскэ Акутагавы «В чаще» (1922), в котором сталкиваются самостоятельные повествования от первого лица четырех свидетелей-очевидцев события, произошедшего в лесу в древней Японии. Вслед за Акутагавой режиссер предлагает несколько точек зрения, не имеющих общего основания, каждая из которых проливает дополнительный свет на произошедшее. Фильм начинается с допроса участников события, флэшбеки возвращают нас на 20 лет назад в прошлое. Собственные эмоции героев окрашивают их воспоминания и соответствующую интерпретацию событий, что делает все точки зрения относительными, ненадежными. До конца остается открытым вопрос, чья же версия является истинной; режиссер смещает акцент с поиска истины в последней инстанции на изображение множественных субъективных реальностей. Сходную стратегию использует в своей книге Кутзее.

Биографическая жанровая форма в «Летней поре». В книге частично соблюдаются внешние формально-содержательные признаки жанра биографии: весь текст выдает себя за документы того или иного рода – записи из дневников

¹⁸⁶ “To be is to be perceived”. См.: Companion to Samuel Beckett (Blackwell Companions to Literature and Culture) / Ed. by S. E. Gontarski. Chichester, U.K.-Malden, Mass., 2010. P. 55.

¹⁸⁷ “burdensome necessity to be witnessed by another consciousness in order to sustain one's own existence”. Barry Elizabeth. One's Own Company: Agency, Identity and the Middle Voice in the Work of Samuel Beckett// Journal of Modern Literature. Winter, 2008. Vol. 31, № 2. P. 123.

¹⁸⁸ В тексте романа в записках Джона от 2 сентября 1973 г. находим упоминание фильма Куросавы «Жить» (S, 9).

Джона Кутзее, свидетельства людей, знавших протагониста лично. На автобиографическую основу текста указывают отсылки к фактам жизни Дж.М. Кутзее, а также его фотография на суперобложке, сделанная в 1970-е годы. Перед читателем, однако, предстает неоконченная версия биографии, содержащая материалы в «сыром» виде; биограф только планирует использовать их при написании книги, что якобы дает читателю возможность заглянуть в творческую мастерскую биографа и увидеть сам процесс исследовательской работы. И чем дальше читает читатель, тем разительнее внутренний конфликт между сутью произведения (так или иначе, нам заявлена третья часть автобиографической трилогии) и его формой (биография в изложении свидетелей).

Соотношение реальных событий жизни Дж. М. Кутзее и тех эпизодов жизни Джона Кутзее, что представлены в «Летней поре», примерно такое же, как в предыдущих «Сценах провинциальной жизни» и во многом зависит от умолчаний и искажений, допущенных в предыдущих книгах. Протагонист «Летней поры» разделяет с автором его имя, славу (получение Нобелевской премии), биографические данные (южноафриканское происхождение, возвращение в ЮАР после пребывания в США и Великобритании, преподавание в университете Кейптауна), творчество (Джулия дает довольно подробный анализ романа «Сумеречная земля», упоминаются романы «Мистер Фо» и «Бесчестье», оба тома автобиографии – «Детство» и «Юность»). Однако в книге имеются и очевидные биографические зияния. «Летняя пора» не затрагивает важнейший период жизни писателя – пребывание в США после отъезда из Англии. Упоминание об этой поворотной точке его жизни находим дважды: в интервью с Софи: (“John was in the United States at that time, and fell foul of the authorities there, I don’t remember the details, but I know it was a turning-point in his life”, S, 227), и в объяснении Марго относительно того, почему писатель старательно обходил эту тему стороной (“John’s presence on the farm is a source of unease. After years spent overseas – so many years it was concluded he was gone for good – he had suddenly reappeared among them under some cloud or other, some disgrace. One story being whispered about is that he has been in an American jail”, S, 89).

Кроме того, герой «Летней поры» холост; в тексте не упоминается о таком ключевом событии в жизни писателя, как женитьба в 1963 г.; к тому времени, как он вернулся в ЮАР в 1971 г., Дж.М. Кутзее уже был отцом двух детей. Его жена, Филиппа Джуббер, умерла в 1991 г., когда они уже были разведены, а сын Николас умер в 1989 г. В «Летней поре» протагонист не женат и не имеет детей, что логически продолжает тему отношений с женщинами Джона в «Юности» и соответствует замыслу автора, рисующего героя одинокого, крайне замкнутого и почти асексуального, “not just unmarried but also not suited to marriage, like a man who spent his life in the priesthood and lost his manhood and become incompetent with women” (S, 160). Эту особенность героя подтверждают все интервьюируемые героини. Так, Марго называет его “an alleenloper, as some male animals are: a loner. Perhaps it is as well that he has not married” (S, 133). Адриана считает, что Джон Кутзее “Not made for conjugal life. Not made for the company of women” (S, 171).

Еще одно отступление от реальной биографии: мать Дж.М. Кутзее, Вера, умерла в 1985 г., мать Джона Кутзее умерла еще до того, как герой вернулся к отцу в 1972 г.

Однако самый очевидный вымысел состоит в том, что Джон Кутзее умирает через несколько лет после получения Нобелевской премии. В этом допущении выражается не только безжалостность Дж.М.Кутзее по отношению к своему прошлому «я», стремление подвести черту под прошлым. Оно необходимо ему, чтобы оправдать предельную объективацию образа Джона, влекущую за собой необходимость жанрового сдвига. Именно жанр биографии, как правило, имеющий свои объектом завершившуюся жизнь, считается жанром, которому, в отличие от субъективной автобиографии, доступна объективная оценка личности. Убежденный, как было показано, в текучести и неопределенности процессов личностной идентификации, Дж.М.Кутзее тем не менее прибегает в «Летней поре» к жанру биографии, что придает трилогии завершенность на уровне содержания и выводит автора на новый рубеж экспериментов с повествовательной формой.

Итак, повествование в «Летней поре» неоднородно: мы наблюдаем не просто смешение элементов автобиографического письма и куда более очевидных, чем в первых книгах, элементов литературы художественного вымысла, но включение в нарратив еще одного документального жанра – биографии, одного из самых популярных жанров XX века. Автобиография, облеченная в форму уже не просто романа, но биографии себя, умершего, – это самая заметная новация «Летней поры»; поэтому мы начнем с анализа вопроса о том, как это произведение представляет авторскую рефлексия над жанром биографии.

«Летняя пора» и проблемы теории биографии

На страницах произведения Дж.М. Кутзее препарирует сам процесс биографического письма, поднимая вопросы, традиционно возникающие при написании литературной биографии. Заметим, что жанр литературной биографии достаточно консервативен и традиционен, склонен скорее к постепенному, нежели скачкообразному развитию. Юрген Шлегер характеризует его следующим образом: «По сравнению с теми образами культуры, которые разрабатывает постмодернизм, биография, несмотря на свою интертекстуальную конструкцию, в основе своей реакционна, консервативна, постоянно примиряет новые модели человека, новые теории внутреннего Я с личностно-ориентированными культурными тенденциями современности, таким образом помогая разрядить их подрывной потенциал»¹⁸⁹. С этой точки зрения биография «невосприимчива к деконструкции», как отмечает Джон Бэчелор¹⁹⁰, поскольку биографы «настаивают на всех тех аспектах человеческой жизни и стремлениях, которые постмодернисты подвергают сомнению»¹⁹¹. Однако это не говорит о том, что

¹⁸⁹ “Compared with the images of our culture which post-modernism projects, biography is, in spite of its intertextual construction, fundamentally reactionary, conservative, perpetually accommodating new models of man, new theories of the inner self, into a personality-oriented cultural mainstream, thus always helping to defuse their subversive potential”. Schlaeger Jürgen. *Biography: Cult as Culture // The Art of Literary Biography*/ Ed. by John Batchelor. Oxford, 1995. P. 63.

¹⁹⁰ Batchelor John. Introduction // *The art of literary biography*. Op. cit. P. 2.

¹⁹¹ “insist on all those aspects of human life and endeavor which postmodernists have radically called in question”. Schlaeger Jürgen. Op. cit. P. 65.

теории нет места в работе биографа. Рассмотрим, каким образом в тексте «Летней поры» реализуются основные вопросы теории жанра литературной (писательской) биографии: 1. проблемы селективности и объективности, 2. соотношение документальности и художественности, 3. проблема отношений автора и биографического объекта.

Обратимся к *первой* из названных проблем. В самом тексте скрыты многочисленные указания на ненадежность повествования. Проводя свое исследование, м-р Винсент прибегает к весьма сомнительным методам отбора материала и интервьюирования. Он отказывается полагаться на первоисточники – записи самого Джона Кутзее: "I have been through the letters and diaries. What Coetzee writes there cannot be trusted, not as a factual record – not because he was a liar but because he was a fictioneer. In his letters he is making up a fiction of himself for his correspondents; in his diaries he is doing the same for his own eyes, or perhaps posterity" (S, 225). Джон Кутзее, отвечая на просьбу Марго рассказать историю в ту ночь, что они вынуждены были провести в машине в отдаленной глуши, говорит: "I don't know any stories" (S, 112). Но вся книга – не что иное, как «история», художественное произведение, глубоко ушедшее корнями в фактические детали жизни Дж.М. Кутзее-писателя; все повествование представляет полет его воображения, вымысел, независимо от того, насколько крепки те узы, что связывают текст с реальностью. Неудивительно, что биограф м-р Винсент ставит под сомнение документы и дневники автора, указывая на то, что Джон Кутзее прежде всего романист, ему свойственно создавать вымысел даже из собственной жизни, создавать нового себя в литературном произведении.

М-р Винсент предлагает искать правду, что является традиционной установкой любой биографии (truth-telling programme), не в личных записях писателя, но в живых людях: "If you want the truth you have to go behind the fiction they elaborate and hear from people who knew him directly, in the flesh" (S, 226). Он предполагает найти «реального Кутзее» в рассказах о нем пяти людей, объясняя свой выбор интервьюируемых следующим образом: "I simply followed up on clues he [Coetzee]

dropped in his notebooks – clues – as to who was important to him at the time. The other criterion you had to meet was to be alive. Most of the people who knew him well are, as you must know, dead by now” (S, 217). Справедливо возникает вопрос о том, насколько репрезентативна его выборка и насколько достоверны рассказы выбранных м-ром Винсентом героев, каждый из которых предлагает свою субъективную интерпретацию жизни и личности Джона Кутзее. Сам биограф признает, что “in biography one has to strike a balance between narrative and opinion. I have no shortage of opinion – people are more than ready to tell me what they think or thought of Coetzee – but one needs more than that to bring a life story to life” (S, 216). Неудивительно, что вопрос Мартина – “And the sources you have selected have no axes to grind, no ambitions of their own to pronounce final judgment on Coetzee?” (S, 217), – биограф встречает растерянным молчанием: “[Silence]”. Кроме того, эмоциональная вовлеченность героинь окрашивает их воспоминания о Джоне, что уже ставит под сомнение достоверность сообщаемой ими информации. Как комментирует этот момент Мартин: “... it is not in the nature of love affairs for the lovers to see each other whole and steady” (S, 218).

«Летняя пора», при всей внешней документальности формы, заставляющей читателя поверить в истинность изображаемого, не является достоверным источником информации о протагонисте. Пропущенный через воспоминания и личное восприятие интервьюируемых героев, через процесс записи м-ром Винсентом, образ Джона Кутзее искажается. Кроме того, в интервью с бразильянской присутствует посредник – переводчик, но эта информация обнаруживается только в середине главы (S, 173), когда героиня вскользь упоминает о работе переводчика. В другом случае м-р Винсент вынужден обращаться в своему коллеге из южной Африки “to check that I had the Afrikaans words right” (S, 87). Джулия дословно реконструирует свои диалоги с Джоном тридцатилетней давности. Отчет о событиях давно минувших лет не может передавать дословный диалог, в связи с чем любой рассказчик должен руководствоваться идеей о соответствии рассказываемого духу, настроению, атмосфере события. Джулия обнадеживает м-ра Винсента в связи с подозрительно

точным изложением диалогов: “So let me be candid: as far as the dialogue is concerned, I am making it up as I go along. Which I presume is permitted, since we are talking about a writer. What I am telling you may not be true to the letter, but it is true to the spirit, be assured of that” (S, 32). «Не буквальная правда, но правда духа» – немного другими словами героиня воспроизводит положение Дж.М.Кутзее из интервью с Д.Атвеллом о предпочтении «поэтической правды вымысла» «правде единичного факта». Спрашивая своего интервьюера о соответствии такой установки замыслу биографа, Джулия сталкивается с очередным «молчанием»: [Silence.], что характеризует профессиональную растерянность м-ра Винсента. Может быть, осознавая и не одобряя эту растерянность, героиня и отказывается ответить на последний короткий вопрос биографа, и читателю не суждено узнать, в чем он заключался:

“Just one question more, one brief question”¹⁹².

No, absolutely not, no more questions. You have had time enough. End. Fin. Go.

Interview conducted in Kingston ,
Ontario, May 2008” (S, 84).

Включение данного фрагмента в конце беседы, как впрочем и указание на место и время проведения интервью, добавляет тексту то, что Ролан Барт обозначил как «эффект реальности»¹⁹³: правдоподобие достигается за счет убеждения, что текст представлен в неотредактированном виде.

Интервью с Марго представляет интересный контраст предыдущему интервью с Джулией. Перед нами повторная ее встреча с м-ром Винсентом. Первая беседа остается за рамками произведения, читатель имеет возможность увидеть уже преобразованный в форму сплошного повествования от третьего лица диалог (форма, отсылающая к первым двум книгам – «Детство» и «Юность»). М-р Винсент перечитывает героине получившийся текст, что сопровождается ее отдельными репликами, комментариями к форме и содержанию. Следствием нарративизации становятся введение диалогов, добавление дополнительных

¹⁹² Курсивом в тексте «Летней поры» выделены реплики м-ра Винсента.

¹⁹³ Барт Р. Эффект реальности // Р. Барт Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392-400.

деталей с целью оживить сцены, лексические трансформации: “Because the story you told was so long I dramatized it here and there, letting people speak in their own voices” (S, 87), “I added a detail or two to bring the scene to life” (S, 105). Условность повествовательной формы, которую биограф объясняет следующим образом: “the *she* I use is like *I* but is not *I*” (S, 89), – сбивает Марго с толку. Марго обвиняет его в “putting words of your own in my mouth” (S, 119) и “just making things up” (S, 137). Неудивительно, что зачитываемый текст вызывает ее неприятие; внутренний смысл, вложенный ею при первом интервью, не соответствует словесному выражению в записи: “Something sounds wrong... your version doesn’t sound like what I told you” (S, 91). Данное замечание, относящееся, прежде всего, к соотношению правды, правдоподобия и вымысла при такой реконструкции материала, связано с процессом словесного оформления, самой формы выражения – это проблема, занимающая центральное место в творчестве Дж.М. Кутзее. М-р Винсент оказывается совершенно неправ, когда говорит, что “changing the form should have no effect on the content” (S, 91). Марго непреклонна – текст не может оставаться в таком виде: “I want to go over it again, as you promised” (S, 152).

Несмотря на то, что беседа с Адрианой представлена в транскрибированной форме, интервьюируемая признает всю ограниченность своего влияния на конечную редакцию текста: “Of course you offer to me that I can change the record, I can add or cut out. But how much can I change? Can I change the label I wear around my neck that says I was one of Coetzee’s women? Will you let me take off that label? Will you let me tear it up? I think not. Because it would destroy your book, and you would not allow that” (S, 200). Адриана обречена носить ярлык «женщины Кутзее» в связи со страстным увлечением Джона, которому не суждено было обрести взаимность в этой любви. М-р Винсент указывает, что Адриана могла стать прототипом образа Сьюзен Бартон в «Мистере Фо», которая в первых черновиках романа была бразильянской, и более того – обладала качествами, сближающими ее с образом Адрианы: “She is attractive, she is resourceful, she has a will of steel” (S,

200). По словам Сью Коссю, «читателю предлагается еще одна версия того, как писатель предаёт свой субъект: превращая его в вымышленного героя»¹⁹⁴.

В интервью с Мартином, преподавателем, претендовавшим на ту же академическую позицию, что и Джон, м-р Винсент, наконец, призван к ответу по поводу методологической основы своего биографического проекта. Перед м-ром Винсентом стоит трудная задача оправдания своего биографического метода и выбранного подхода к исследуемому субъекту. Образ биографа имеет ключевое значение для понимания авторской позиции относительно процесса биографического письма. «Биограф, пишущий о писателе, должен уметь балансировать. Он должен сохранять равновесие между объективностью и личным вовлечением, между доверием к документальным свидетельствам (письма, журналы и мемуары) и интуитивным воссозданием... Биограф должен обладать навыками интеллектуального и культурного историка, литературного критика, романиста и психиатра. Тогда же, когда история фрагментарна, он должен добавить к вышеуказанным навыкам еще и умения архивариуса, археолога и сыщика»¹⁹⁵. Перед читателем же предстает биограф юный и амбициозный, претендующий на академический подход. Представляется, что автор намеренно создает комичный контраст между фигурой писателя, знаменитого своей сдержанностью и скрытностью характера, и дилетанта-биографа в поисках быстрой славы, который берется за сложнейшее предприятие – написание биографии выдающегося романиста, лауреата Нобелевской премии по литературе.

Биографическая форма, обращающая биографа не только к деталям внешней жизни писателя, но и к внутренней стороне, его мыслям и чувствам, желаниям и устремлениям, поднимает ряд проблемных вопросов, связанных, как определяет

¹⁹⁴ “the reader is offered yet another version of how writers betray their subjects: by turning them into fictional characters”. A Companion to the Works of J.M. Coetzee. Op. cit. P. 18.

¹⁹⁵ “The literary biographer must perform a balancing act, – пишет Джон Бэчелор. – He/she must keep the balance between objectivity and personal engagement, between reliance on documentary evidence (letters, journals, and memoirs) and intuitive re-creation... The literary biographer needs the skill of an intellectual and cultural historian, a literary critic, a novelist, and a psychiatrist. Where the record is fragmentary he/she should add to that list the abilities of an archivist, an archaeologist, and a sleuth”. Batchelor John. Op. cit. P. 4.

их Ричард Холмс, с «этикой, достоверностью, популярностью и принципом эмпатии»¹⁹⁶. Обратимся к тому, как эти вопросы решаются в образе биографа в «Летней поре».

Этические проблемы, возникающие при исследовании жизни писателя, всегда вызывали сомнения. Чем руководствуется биограф, вторгаясь в личное пространство другого человека? Литература конца XIX-XX вв. предлагает множество примеров репрезентации биографа как охотника за сенсациями, грабителя могил, эксплуататора или даже «убийцы», будь то «Письма Асперна» (1888) Генри Джеймса, «Бумажные людишки» (1984) Уильяма Голдинга, «Обладать» (1991) Антони Байетт, «Попугай Флобера» (1984) Джулиана Барнса. Джулия сообщает м-ру Винсенту о своем первом впечатлении от него: “I thought you were some busybody, some academic newshound who had come upon a list of John’s women, his conquests, and was now going down the list, ticking off the names, hoping to get some dirt on him” (S, 35). Как утверждал Джулиан Барнс: «все биографы в тайне хотят аннексировать и перенаправить в произведении сексуальную жизнь своего субъекта»¹⁹⁷. Так, во многих вопросах м-ра Винсента прочитывается сексуальный подтекст, что он оправдывает стремлением понять творчество писателя. “Did he have any special friendships that you know of among students?” – спрашивает он Мартина. Когда Мартин отказывается комментировать этот вопрос, биограф уточняет: “Yet the theme of the older man and the younger woman keeps coming back in his fiction” (S, 215).

В отличие от м-ра Винсента, страстно желающего раскрыть тайны интимных отношений Джона с героями, они сами не торопятся открыться полностью; многое в книге так и остается непроговоренным. Автор не намерен давать прямые ответы, и более того, он относится к ним с долей подозрительности. В своей Нобелевской лекции Кутзее поясняет, обращаясь к образу Даниэля Дефо: «Ему,

¹⁹⁶ “ethics, authenticity, celebrity and the principle of empathy”. Holmes Richard. Biography: Inventing the Truth // The art of literary biography. Op. cit. P.17.

¹⁹⁷ “all biographers secretly want to annex and channel the sex-lives of their subjects”. Barnes Julian. Flaubert’s Parrot. London, 1984. P. 41.

прибывшему с острова, где до прибытия Пятницы он жил в молчании, казалось, что в мире слишком много слов»¹⁹⁸.

Адриана обвиняет м-ра Винсента: "You come all the way from England to talk to me, you tell me you are writing a biography of a man who happened many years ago to be my daughter's English teacher, and now suddenly you feel you are permitted to interrogate me about my 'relations'? What kind of biography are you writing? Is it like Hollywood gossip, like secrets of the rich and famous?" (S, 170). Героиня фактически низводит книгу биографа, претендующую на академическую значимость, к разряду «бульварной литературы». Мартин также ставит под сомнение профессионализм м-ра Винсента, когда отмечает в конце интервью: "I repeat, it seems to me strange to be doing the biography of a writer ignoring his writing" (S, 218). Этот же вопрос поднимает Софи: "Is it a book of gossip or a serious book? Do you have authorization?" (S, 225). На что м-р Винсент, вновь показывая свою некомпетентность, удивленно отвечает: "Does one need authorization to write a book? From whom would one seek it?" (S, 225). Ответ на этот вопрос Дж. М. Кутзее вкладывает в уста Софи: "What is relevant is what he [Coetzee] himself believed.... He believed our life-stories are ours to construct as we wish, within or even against the constraints imposed by the real world.... That is why I asked about authorization... It was not the authorization of his family or his executors that I had in mind, it was his own authorization" (S, 227). Правду о писателе, о его убеждениях и взглядах нужно искать не в биографиях, она прописана в его творчестве.

Как заметил по этому поводу Джулиан Барнс: «Какой романист, дай ему выбор, не предпочел бы, чтобы вы перечитали один из его романов вместо биографии?»¹⁹⁹. Осознавая тот всплеск общественного интереса, который вызвало присуждение ему двух Букеров, а затем Нобелевской премии, Дж.М. Кутзее пишет автобиографическую трилогию, желая предупредить попытки

¹⁹⁸ "It seemed to him, coming from his island, where until Friday arrived he lived a silent life, that there was too much speech in the world". Coetzee J.M. Lecture and Speech of Acceptance, upon the Award of the Nobel Prize, delivered in Stockholm in December 2003. New York, 2004. P. 9.

¹⁹⁹ "What novelist, given a choice, wouldn't prefer you to reread one of his novels rather than read his biography?" Barnes Julian. The follies of writer worship// New York Times Book Review. Feb. 17, 1985. P. 16.

вмешательства в его личную жизнь, но делает это по-своему, в полном соответствии со своими взглядами на (авто)биографическое письмо и творчество в целом. Джон Столлуорзи так комментирует подобную позицию в своем эссе: «Легко понять, почему писатели боятся биографа. Они предвидят, как их грязное белье помечают и выставляют напоказ в полиэтиленовых пакетиках как доказательства в суде; их жизнь искажают и сокращают до размера колонки сплетен; их творчество игнорируют или неверно истолковывают мнимые психиатры»²⁰⁰. Справедливость такого заключения подтверждается на страницах «Летней поры», когда, например, Софи предостерегает м-ра Винсента от строгой категоризации: “Was he [Coetzee] hostile [to the liberation struggle]? No, he was not hostile. Hostile, sympathetic – as a biographer you above all ought to be wary of putting people in neat little boxes with labels on them” (S, 229).

Вторая стержневая теоретическая проблема биографического жанра – проблема достоверности информации. Биограф основывает свою работу на заведомо ненадежных источниках информации. Человеческая память подвержена ошибкам, воспоминания предвзяты и неточны, даже личные дневники представляют собой литературную форму, в которой пишущий скорее создает образ самого себя, нежели сообщает непреложную истину о фактах личной жизни. Кроме того, как замечает Мартин, “Who can say what goes on in people’s inner lives?” (S, 216). Претендуя на объективность и непредвзятое отношение (“I try to keep an open mind on the subject” (S, 82), – говорит он Джулии), м-р Винсент не стремится к исключительной правдивости в отображении фактов: “I never sought him out,” – произносит он. – “I never even corresponded with him... It would leave me free to write what I wished” (S, 35), – как будто отсутствие личных контактов с объектом биографии развязывает биографу руки, дает право

²⁰⁰ “It is easy to see why writers might dread the approach of the biographer. They foresee their dirty linen labeled and exhibited as in police-court plastic bags; their lives travestied and cut down to the size of a jealous gossip-columnist’s; their writings ignored or misread by bogus psychiatrists”. Stallworthy Jon. A Life for a Life// The Art of Literary Biography. Op. cit. P. 36.

вседозволенности в интерпретации. Его манера делать поспешные, ни на чем не основанные выводы раздражает всех интервьюируемых.

Более того, м-р Винсент обращается крайне вольно с накопленным материалом, готовый вырезать, переформулировать те или иные фрагменты интервью в угоду желаниям героинь или собственному замыслу. Когда в беседе с Марго повествование неожиданно прерывается, героиня в замешательстве спрашивает: “The end? But why stop there?” *‘It seems a good place... a good line.’*” (S, 152). В одной из реплик м-р Винсент полностью себя разоблачает: “Am I taking too many liberties?” (S, 91). Дистанцирование биографа от своего объекта оказывается такой же ненадежной предуготовкой, как и личная вовлеченность. Предполагаемые объективность биографии и подлинность материала становятся у Кутзее очередной фикцией, поскольку, как любое воплощение в слове, они грешат манипуляциями и трансформациями.

М-р Винсент определяет замысел своей биографии следующим образом: “I am not interested in coming to a final judgment on Coetzee. I leave that to history. What I am doing is telling the story of a stage in his life, or if we can't have a single story then several stories from several perspectives” (S, 217). Биограф отказывается от вынесения итогового суждения в книге, основанной на жизни писателя якобы недавно умершего, что могло бы позволить достичь завершенности формы. Сам автор «Летней поры» не готов подвести итоги своей жизни и представить законченное произведение, целостную биографию Джона Кутзее, несмотря на то, что убивает своего протагониста. Первая функция сюжетного допущения о смерти Джона Кутзее – оно позволяет всем героям повествования быть предельно откровенными в оценке протагониста. “How explicit do I need to be? Since he is dead, it can make no difference to him, any indiscreetness on my part” (S, 37), и далее: “I never told anyone about that before you. Why not? Because I thought it would cast John in too ridiculous a light” (S, 82). Однако даже это не разъясняет вопросы относительно образа героя, который до конца произведения остается, говоря словами Джулии, «радикально незавершенным» (S, 59). Книга нарочито фрагментарна. Автор воспринимает самоанализ как работу принципиально

незавершимую, пока продолжается жизнь, работу в процессе выполнения; накопленный жизненный материал требует тщательной переработки, пересмотра, анализа, а окончательное подведение итогов, обобщающий вывод, невозможны по определению.

Третья проблема теории биографии – отношение автора к объекту биографического описания. Очевидно, что в «Летней поре» отношения автора и (авто)биографического субъекта предельно усложнены.

В традиционной биографии ключевое значение имеет фигура самого биографического субъекта, его общественное признание и слава. «Биография всегда тяготеет к знаменитостям, гламуру, скандалу, – поясняет Ричард Холмс. – Обыкновенные люди, верные супруги, преданные партнеры, умные и здравомыслящие друзья зачастую фигурируют только в сносках... Фрейд определил «культ героев» как следствие вытеснения жанром биографии желания обесценить величие, обнаружить «глиняные ноги» или «скелеты в шкафу»».²⁰¹ Обращение к биографии знаменитости обычно предполагает богатый сюжетный материал – жизнь, насыщенную яркими событиями, возможность набросать портреты других знаменитостей. Но жизнь Джона Кутзее всего этого лишена; и как в художественной реальности отобразить годы рутинной, внешне ничем не приметной жизни, заполненной духовной работой? Непосредственное представление о ней дают фрагменты записных книжек, а в самих интервью образ Джона отодвинут как бы на периферию, вырисовывается нечетко. Все возлюбленные Джона признаются, что не видели в нем выдающегося человека, были равнодушны к его книгам; каждая благодарна ему за отдельные моменты, но ни одной из них не пришло в голову влюбиться в него по-настоящему. Те, кто знал Джона лично, подчеркивают в нем какой-то изъян человечности, и уж тем более отсутствие гламурности, которая так облегчает работу биографа

²⁰¹ “Biography has always been drawn towards the famous, the glamorous, the notorious. The ‘minor’ character, the faithful spouse, the loyal companion, the intelligent sensible friend, are so often reduced to footnotes.... Freud defined this as the problem of ‘hero-worship’ inherent to the genre, with its concomitant but suppressed desire to devalue greatness, to find the feet of clay and the rattling skeleton in the cupboard”. Holmes Richard. Op. cit. P. 18.

знаменитости. Цитируемым словам м-ра Винсента, думается, можно доверять как в большой степени соответствующим авторскому замыслу: “There was an image of him in the public realm as a cold and supercilious intellectual, [...] Now, I don’t believe that image does him justice. The conversations I have had with people who knew him well reveal a very different person – not necessarily a warmer person, but someone more uncertain of himself, more confused, more human, if I can use that word” (S, 235).

Для Дж.М. Кутзее основным инструментом гуманизации образа Джона Кутзее становится форма интервью, диалога. Эта установка предопределяет выбор интервьюируемых героев, порядок вопросов в интервью, организацию полученного материала. Имитация документальности, сама беспощадность свидетелей к Джону, то, как естественно каждое интервью раскрывает в первую очередь фигуру интервьюируемого, а не объекта биографии, привкус сенсационного интереса в вопросах интервьюера – все это рождает в читателе ощущение, что даже для самых близких людей Джон оставался закрытым, неудобным, недооцененным человеком. Да, у него масса недостатков, но как бы ни пытались воздерживаться от оценочных суждений о нем даже столь просвещенные персонажи, как Джулия, Мартин или Софи, в их словах присутствует то самое, в чем они – прямо или имплицитно – упрекают Джона: нежелание или неспособность дать ему столько же, сколько он дает им, нежелание поступиться своими принципами и мечтами ради другого, невозможность достичь взаимоприемлемого компромисса. Те же его свойства можно назвать иначе: чувство нравственной справедливости, принципиальность, верность себе – все зависит от точки зрения. И, уподобляя таким образом Джона остальным героям «Летней поры», автор «очеловечивает» его, что неизбежно проецируется и на «общественный образ» самого Дж.М. Кутзее.

Принципиально важен еще один момент во взаимоотношениях автора и автобиографического субъекта. Исходное допущение «Летней поры» – смерть Джона Кутзее после получения Нобелевской премии. С одной стороны, этот знак общественного признания делает героя достойным объектом для биографии,

пусть предлагаемая биография полемически к жанровому канону берет краткий, отнюдь не самый яркий, отрезок его жизни и представляет этот отрезок в форме монтажа сырых заготовок к будущей книге м-ра Винсента. Такая имитация документальности создает впечатление не только «подлинности» биографии, но и ее скороспелости, как будто у биографа не хватило времени обработать материалы, довести их до привычного вида. Это на самом глубоком уровне создает впечатление, что автор пренебрегает Джоном Кутзее, постоянно отодвигает его в сторону; женщины Джона иногда прямо говорят, что они – главные героини своих историй, протагонисты, а Джон в них – второстепенный персонаж. Прочитав Джудию: “... while from my point of view the story of John may have been just one episode among many in the long narrative of my marriage, nevertheless, by dint of a quick flip, a quick manipulation of perspective, followed by some clever editing, you can transform it into a story about John and one of the women who passed through his life. Not so. Not so. I warn you most earnestly: if you go away from here and start fiddling with the text, the whole thing will turn to ash in your hands. I *really* was the main character. John *really* was a minor character” (S, 44).

Но источник внутренней энергетики текста лежит не только в противоречии между традиционной сосредоточенностью автобиографии на автобиографическом субъекте и тем пониженным, почти периферийным местом, которое ему принадлежит в повествовании. Описываемое противоречие является частью/следствием противоречия более высокого уровня.

О смерти Джона Кутзее читатель узнает из ремарок м-ра Винсента и речи персонажей. Текст не маскируется под «записки покойника», как, например, «Театральный роман» (неоконченный роман, 1936-1937, публ. 1965) М.А.Булгакова. Однако смерть, ставя точку в биографическом развитии, неизбежно переводит разговор о смысле и ценности жизни биографического субъекта в новое временное измерение, в измерение вечности. Самим этим допущением Дж.М. Кутзее предлагает взгляд на Джона Кутзее (а значит, и на самого себя в той мере, в которой Джон является автобиографическим героем) с точки зрения вечности. Автор как бы исходит из факта своей широкой

посмертной славы, своего обретенного через литературное творчество бессмертия, и тогда каждое умаление места Джона Кутзее в жизни его близких приобретает значение упрека людям, не разглядевшим его подлинное «я»; а в читателе эта ускользающая неуловимость героя пробуждает все возрастающий интерес к Кутзее – и к персонажу, и к стоящему за ним автору.

Таким образом, изначально главный герой находится в позиции, для автобиографического героя невозможной, обрекающей текст на то, чтобы принять форму биографии. И автор извлекает максимальный эффект из парадокса автобиографического романа, который создается после смерти автобиографического субъекта: «биографические» части с их установкой на беспристрастное исследование поражают хирургической холодностью самоанализа Дж.М. Кутзее, тогда как автобиографические записные книжки и, главное, сама исходная ситуация романа утверждают его «право на биографию», его писательскую и человеческую значительность.

Портрет человека и художника

Итак, перед нами интервью пяти героев, каждый из которых предлагает свою историю, должную, по замыслу биографа, приоткрыть завесу над истинным образом Джона Кутзее. В этом калейдоскопическом коллаже чужих историй и вырисовывается «портрет художника». В «Летней поре» Дж.М. Кутзее возвращается к основным темам первых двух книг трилогии, переосмысливая и переоценивая их. В сущности, субстанциональность третьей книги становится возможной именно в свете существования «Детства» и «Юности». В тексте присутствуют неоднократные упоминания о первых двух книгах автобиографической трилогии, а также прямые отсылки к «Детству», например, когда Софи комментирует проблему африканерской идентичности героя: “He had been rebuffed by the Afrikaners too often, rebuffed and humiliated – you have only to read his book of childhood memories to see that” (S, 238).

Писательская деятельность представляет для героя первоочередное значение в этот период жизни, логично продолжающий предыдущую стадию поисков творческого потенциала в «Юности». Уже опубликован его первый роман «Сумеречная земля», идет интенсивная творческая работа. Интервьюируемые героини менее всего интересуются этой стороной его жизни, она была закрыта от них, как закрыта она и от читателя: “To me this man was not a famous writer, he was just a schoolteacher, a schoolteacher who didn’t even have a diploma”, – замечает Адриана. (S, 175). Вследствие этого можно утверждать, что «Летняя пора» – исследование Кутзее-человека, любовника, друга, коллеги, сына, кузена, опускающее его писательские достижения (“at the expense of the man's actual achievements as a writer”, S, 218). Но, во-первых, только эти последние и являются, с точки зрения традиционной биографии, основанием для интереса к частной жизни человека, и во-вторых, уже в «Юности» автор выработал определенное соотношение между изображением разных сфер своей жизни. Как мы показали в предыдущей главе, сфера творческая рисуется с наибольшим количеством деталей и находит больше подтверждения в текстах самого Кутзее, то есть изображается более достоверно, чем сфера личная, в которой автор многое умалчивает и просто искажает. Рассмотрим соотношение этих двух сфер в «Летней поро».

Центральное положение в книге занимают неудачи героя в личных взаимоотношениях: с отцом, с коллегами, с родственниками, с возлюбленными. Как комментирует Марго – “Failed runaway, failed car mechanic too.... Failed son” (S, 120).

В «Детстве» маленький Джон ненавидел и стыдился отца. В завершающей части трилогии образ отца играет важнейшую роль. Он воссоздается опосредованно, через дневниковые записи Джона Кутзее, а также через отдельные реплики и замечания интервьюируемых героев. Отец представлен как человек, выглядящий старше своих лет, болезненный, одинокий, ведущий замкнутый образ жизни. “Depressed”, – говорит Джон Кутзее своей кузине Марго. – “As you must know, he and my mother did not have a happy marriage. Even so, after her death he

went into a decline – moped, didn't know what to do with himself. Men of his generation were brought up helpless. If there isn't some woman on hand to cook and care for them, they simply fade away. If I hadn't offered my father a home he would have starved to death" (S, 95). Заметим, что таким же образом Джулия отзывалась о самом сыне: "What he plainly needed was someone to take care of him, some no-longer-young hippie with beads and hairy armpits and no makeup who would do the shopping and the cooking and cleaning and maybe supply him with dope too" (S, 21).

Взаимоотношения Джона Кутзее с отцом в «Летней поре» носят крайне противоречивый характер. Чувство ненависти и презрения в «Детстве» трансформируется в глубокое чувство вины и страх стать похожим на своего отца. "*Did you see the father in the son?*" – спрашивает м-р Винсент в самом начале первого интервью с Джулией. "Do you mean, was John like his father? Physically, no. His father was smaller and slighter: a neat little man, handsome in his way, though plainly not well. He drank on the sly, and smoked, and generally did not look after himself, whereas John was a quite ferocious abstainer" (S, 20). Сходство отца с сыном не внешнее, но внутреннее – оба интроверты, оба одиночки: "They were both loners. Socially inept. Repressed, in the wider sense of the word" (S, 20). Сам Джон в своих записках признается: "He is cast back on his father, as his father is cast back on him" (S, 245).

Дж.М. Кутзее пишет этот текст примерно в том же возрасте, в котором предстает его отец в «Летней поре». Терзаем ли автор страхом повторить его судьбу, чувствуя всю схожесть со своим отцом – этот вопрос останется открытым, поскольку нет достоверных биографических данных о последних годах жизни отца Дж.М. Кутзее, как нет информации о частной жизни самого писателя. Психологическая правда взаимоотношений тем более не верифицируется. Однако текст фиксирует глубокое чувство вины и ответственности Джона Кутзее, как один из мотивов его возвращения в ЮАР после многих лет пребывания за границей. Марго так комментирует данный вопрос: "To the haunts of his youth he has brought back his father, who though not much over sixty looks like an old man, looks to be on his last legs – has brought him back so that he can be renewed and

fortified, or, if he cannot be renewed, so that he can say his farewells. It is, to her mind, an act of filial duty” (S, 92).

Книга заканчивается недатированными фрагментами записок Джона, которые принципиально отличаются по тону от всего прочего повествования. В начале книги записи посвящены преимущественно его реакции на политические события в ЮАР, тогда как в конце они представляют собой глубоко прочувствованный и эмоциональный материал, связанный с проблематикой взаимоотношений отца и сына. Заболевший на склоне лет раком отец становится бременем для сына, который вынужден поступиться своими привычками и интересами, чтобы ухаживать за больным. Осложнение, с которым сталкивается сын, не находит разрешения в книге, заканчивающейся словами: “Alternatively, if he will not be a nurse, he must announce to his father: I cannot face the prospect of ministering to you day and night. I am going to abandon you. Goodbye. One or the other: there is no third way” (S, 266). Несмотря на завершающие книгу жестокие слова, становится очевидным, что именно эта часть книги ближе всего подходит к созданию образа более душевного, человеческого героя: “He could stretch out and take his father’s hand and hold it, to comfort him, to convey to him that he is not alone, that he is loved and cherished. But he does no such thing. Save in the case of small children, children not yet old enough to be formed, it is not the practice in their family for one person to reach out and touch another. Nor is that all. If on this one extreme occasion he were to ignore family practice and grasp his father’s hand, would what that gesture implied be true? Is his father truly loved and cherished? Is his father truly not alone?” (S, 263). Объясняя, почему Джон всегда сопровождает отца на матчи по регби, он пишет: “He goes with his father to Newlands because sport ... is the strongest surviving bond between them, and because it went through his heart like a knife, the first Saturday after his return to the country, to see his father put on his coat and without a word go off to Newlands like a lonely child” (S, 245). Сочувствие сына одиночеству отца и та пронзительная боль, которую Джон чувствует, глядя на него, сообщают читателю больше информации об эмоциональной жизни автобиографического субъекта, чем весь предыдущий текст.

Джон Кутзее сознает, что мог быть лучшим сыном, если бы понимал отца, знал его интересы, желания, страстные увлечения. Однако протагонист не представляет, что происходит в душе отца, а единственным источником информации об этой стороне его жизни становится короткий психологический тест на да-нет под названием “Your Personal Satisfaction Index”, который отец случайно оставил на виду. Результат пройденного теста (6 из 20 баллов) свидетельствует о том, что старику необходимо – на языке составителей тестов – «выработать более позитивный взгляд на мир».

Особое внимание в «недатированных фрагментах» обращает на себя эпизод, связанный с музыкальными предпочтениями отца и сына. Джон вспоминает подростковые годы, когда отец был страстно увлечен итальянской оперой, в то время как сын, как мы помним по «Юности», отдавал предпочтение Иоганну Себастьяну Баху и немецкой школе. “For its sensuality and decadence – that was how, at the age of sixteen, he saw it – he resolved he would for ever hate and despise Italian opera. That he might despise it simply because his father loved it, that he would have resolved to hate and despise anything in the world that his father loved, was a possibility he would not admit” (S, 249). Противостояние отца и сына, глубокий внутренний конфликт, уходящий корнями в детство и обостренный юношеским максимализмом, выливается в то, что Джон лезвием бритвы царапает пластинку отца – поступок тем более значительный, что отец, испытывавший истинную страсть к итальянской опере, после этого никогда к ней не возвращался. Именно в этом эпизоде сдержанная, порой бесстрастная ироничная проза, столь свойственная всему творчеству Дж.М. Кутзее, уступает место исповедальному тону, когда автор пишет: “For that mean and petty deed of his he has for the past twenty years felt the bitterest remorse, remorse that has not receded with the passage of time but on the contrary grown keener” (S, 250). Раскаяние не приносит Джону утешения и душевного спокойствия, потому что невозможно исправить прошлое. Он отыскивает пластинку с записями итальянского сопрано Ренаты Тебальди взамен той, что испортил в детстве: “He wanted his father’s breast so swell with that old joy; if only for an hour, he wanted him to relive that lost youth, forget his present

crushed and humiliated existence. Above all he wanted his father to forgive him. *Forgive me!* He wanted to say to his father. *Forgive you? Heavens, what is there to forgive?* He wanted to hear his father reply. Upon which, if he could summon up the courage, he would at last make full confession: *Forgive me for deliberately and with malice aforethought scratching your Tebaldi record. And for more besides, so much more that the recital would take all day. For countless acts of meanness. For the meanness of heart in which those acts originated. In sum, for all I have done since the day I was born, and with such success, to make your life a misery*” (S, 250). Переход от третьего лица к первому – существенный сдвиг в повествовании, который производит впечатление непосредственного прочувствованного акта. Однако слова раскаяния он произносит лишь в воображении, а на деле отец не узнает голоса Тебальди, не проявляет никакого интереса к пластинке, и объяснения так и не происходит, и произойти уже не может, поскольку после операции отец теряет возможность говорить. А неспособность Джона интерпретировать потребности отца после операции делает положение протагониста еще более трагичным.

Идея о раскаянии и самонаказании отсылает нас к началу «Летней поры», где вновь появляется фраза “Agenbite of inwit”, которую дословно можно перевести как “Prick (Remorse) of Conscience”/ «угрызения совести, раскаяние». Это заглавие богословского трактата XIV века о семи смертных грехах, написанного на кентском диалекте среднеанглийского языка, встречается также в «Улиссе» Джеймса Джойса. В тексте «Летней поры» выражение характеризует отношение Джона, только что вернувшегося в родную страну, к южноафриканской действительности: “How to escape the filth: not a new question. An old-rat question that will not let go, that leaves its nasty, suppurating wound. Agenbite of inwit” (S, 4). Очевидно, что героя возмущает политическое правление в стране, при котором ему приходится жить “under dirty thumb” (S, 6) Националистической партии. Напомним, что эту фразу мы находим также в «Юности», где она появляется в контексте преступного отношения Джона к девственнице Марианне: протагонист уверен, что “he will gnaw away at himself” (Y, 130).

«Летняя пора» более очевидно, чем «Детство» и «Юность», представляет собой традиционную христианскую последовательность греха, исповеди, раскаяния. Джон испытывает чувство стыда и вины за совершенный в детстве поступок, когда он оторвал ногу у саранчи и оставил ее брату, чтобы тот убил насекомое: “‘I remember it every day of my life,’ he says. ‘Every day I ask the poor thing’s forgiveness. I was just a child, I say to it, just an ignorant child who did not know better. Kagen, I say, forgive me’” (S, 96). Произошедшее становится символом того самого абстрактного поступка, существующего в жизни каждого человека, воспоминание о котором (и сопутствующие угрызения совести) преследуют его до конца дней.

В эссе "Confession and Double Thoughts" (1985) Кутзее разочарован дидактическим морализаторством Толстого, циничностью Руссо и отмечает, что Достоевский не верит в светскую исповедь, поскольку исповедоваться можно только перед Господом. «Конечная цель исповеди высказать правду самому себе и для самого себя»²⁰². Так и в «Летней поре»: ни автор, ни его герой не знают всей правды о себе; это заставляет писателя обратиться к художественному вымыслу в надежде, что в диалоге между самим собой и его героем он приблизится к постижению этой правды.

Неудачи пронизывают все сферы жизни героя. Даже в своем решении выкладывать самому цемент для укрепления фундамента ветхого дома, несущем во многом символическое значение (протест против табу белых на тяжелый ручной труд), Джон сталкивается с провалом. Уже при замесе цемента он, математик, допускает ошибку. Герой перепутал кубические метры с квадратными, в результате чего работа, которую он планировал закончить за несколько дней, потребует многих недель и больших финансовых затрат. В отличие от предыдущих книг трилогии, он уже не так боится неудачи, унижения, он непреклонен, готов пойти на риск, чтобы закончить эту работу. Джон находит новое удовлетворение в физическом труде: поняв свою ошибку в расчетах, он приступает к работе с еще большей энергией, убеждая себя в том, что "slabs he is laying will outlast his tenancy of the house, may even outlast his spell on earth." (S, 7).

²⁰² “The end of confession is to tell the truth to and for oneself”. *Doubling the Point*. Op. cit. P. 282.

В основе повествования – взаимоотношения с возлюбленными, представленные через восприятие героинями Джона Кутзее и его неудачных попыток на любовном поприще. В сфере любовно-сексуальных отношений личность открывается наиболее полно, здесь труднее всего заниматься самообманом. Отчасти эта сфера составляет главный сюжетный интерес современных биографий великих людей; жизнь мужчины предстает не столько как история его карьеры, сколько как история его любовных связей. Дж.М. Кутзее в «Летней поре» строго оценивает своего *alter ego* через женских персонажей книги, что часто приводит к комичному эффекту.

В рассказанных героинями историях Джон Кутзее предстает как мужчина не располагающий к себе, холодный, неуклюжий, отдаленный, замкнутый, упрямый, он груб и напорист там, где стоит вести себя сдержанно, замкнут и закрыт, когда необходимо быть страстным и открытым. Обыкновенный неудачник, плохой любовник. Он неряшлив и не привлекателен ни физически, ни эмоционально, ни даже интеллектуально. “In appearance he was not what most people would call attractive. He was scrawny, he had a beard, he wore horn-rimmed glasses and sandals. He looked out of place, like a bird, one of those flightless birds; or like an abstracted scientist who had wandered by mistake out of his laboratory. There was an air of seediness about him too, an air of failure” (S, 21), – говорит о нем Джулия. Неудачник, живущий со стариком-отцом в ветхом доме, где стены “so rotten with damp creeping up from the earth that they have begun to crumble” (S, 6), он одинок и беден, безработный интеллектуал. Джулия и Марго скорее снисходительны к Кутзее, Софи – безразлична, Адриана возмущена его ухаживаниями.

В записных книжках не упомянут ни один из женских персонажей романа, то есть отношение к ним Джона не задокументировано. Все, что читателю известно о любовных связях героя, мы узнаем от его возлюбленных.

Джулия начинает свои отношения с Джоном Кутзее не потому, что он ее привлекает, но потому что ее собственный брак зашел в тупик и ей нужно утвердиться в своих сексуальных возможностях. Это история о попытке побега в свои 26 лет от тривиальных любовных отношений с мужем, от циничных нравов

среднего класса Кейптауна 70-х гг., где мужья “wanted the wives of other men to succumb to their advances but they wanted their own wives to remain chaste – chaste and alluring” (S, 27). Джон дал ей возможность, по ее собственному признанию, ощутить “the possibility of growth without end in the realm of the erotic” (S, 39).

Интервью с м-ром Винсентом проходит в 2008 г., когда Джулия уже давно ушла от мужа, вырастила дочь, закончила медицинский факультет и работает психоаналитиком в Канаде. Теперь она может вписать эпизод с Кутзее в контекст собственной жизни как одну из ее ступеней. Отталкиваясь от книг Дж.М.Кутзее, она ставит себя в череду тех его героинь, что отказывают мужчине в любви и после короткого эпизода с ним продолжают идти свои путем: “What is the one theme that keeps recurring from book to book? It is that woman doesn’t fall in love with the man. The man may or may not love the woman; but the woman never loves the man. What do you think that theme reflects? My guess, my highly informed guess, is that it reflects his life experience. Women didn’t fall for him – not women in their right senses. They inspected him, they sniffed him, maybe they even tried him out. Then they moved on” (S, 81). Проводя параллель между творчеством и жизнью Джона Кутзее, Джулия обращает наше внимание на то, что хотя не всегда биографические факты находят отражение в произведениях, жизнь писателя, а вернее, его жизненный опыт, так или иначе преломляется в творчестве. Однако продолжая эту тему, Мартин предостерегает нас: “It would be very, very naïve to conclude that because the theme was present in his writing it had to be present in his life” (S, 215). Дж.М. Кутзее призывает своего читателя с осторожностью использовать биографический подход при анализе и оценке художественного произведения. Биография и личность писателя определяют творческий процесс, но не должны оказывать влияние на восприятие и интерпретацию художественного текста.

Обратим внимание на те нелестные замечания, которые делает Джулия по поводу сексуальных возможностей Джона: “John had what I would call a sexual mode, into which he would switch when he took off his clothes. In sexual mode he could perform the male part perfectly adequately – adequately, competently, but – for my taste – too impersonally” (S, 52). Джулия не останавливается на этом и

предлагает своеобразный «диагноз» Джону-мужчине: “In his lovemaking I now think there was an autistic quality” (S, 52). Еще больший интерес представляют дальнейшие рассуждения по поводу автоматизма, аутизма героя в интимных отношениях: “Characteristically the autistic type treats other people as automata, mysterious automata. In return he expects to be treated as a mysterious automaton too. If you are autistic, falling in love translates as turning some or other chosen other into an inscrutable object of your desire; being loved translates as being treated reciprocally as the inscrutable object of the other’s desire. Two inscrutable automata having inscrutable commerce with each other’s bodies: that was how it felt to be in bed with John” (S, 52-53). Этот комментарий напрямую отсылает нас к содержанию «Юности»: Джон Кутзее в поисках Женщины с большой буквы, способной, как он верит, обнаружить его талант, разбудить его внутреннего гения.

Аналогичным образом оценивает влюбленность Джона Адриана: “But the truth is, if he was in love, it was not with me, it was with some fantasy that he dreamed up in his own brain and gave my name to” (S, 175). Дж.М. Кутзее предлагает читателю взглянуть на уже знакомые по «Юности» взгляды и ценности Джона Кутзее с точки зрения той самой женщины, которую он пытается сделать своей Музой. “For real love you need two full human beings, and the two need to fit together, to fit into each other. Like Yin and Yang. Like an electric plug and an electrical socket. Like male and female. He and I didn’t fit. ... John wasn’t made for love, wasn’t constructed that way – wasn’t constructed to fit into or be fitted into. Like a sphere. Like a glass ball. There was no way to connect with him” (S, 81). Иронично, ведь Джон в «Юности» хотел доказать, что “each man is an island”. Как в «Летней поре» воспроизводит его слова Марго: “I am a difficult person to live with. My difficulty consists in not wanting to live with other people” (S, 133). По словам Тима Паркса, «если понимать личность через ее взаимодействие с другими, тогда бремя этой

трилогии состоит в том, что для Кутзее подобные взаимодействия всегда были тяжелы»²⁰³.

Действительной близости и физической, и духовной в качестве любовников Джулия и Джон достигают лишь однажды, после того, как муж прячет от нее маленькую дочь: “I was hurt and confused, as I said, and beside myself with worry. John saw or guessed what was going on in me and for once opened his heart, the heart he normally kept wrapped in armour. With open hearts, his and mine, we came together” (S, 83). Опыт наивысшей духовной связи с другим человеком, возможность открыть свое сердце и пустить его в свою душу оказываются для протагониста чем-то опасным, делают его уязвимым. Джулия так реконструирует продолжение той ночи: “In the middle of the night John woke up and saw me sleeping beside him with no doubt a look of peace on my face, even of bliss, bliss is not unattainable in this world. He saw me – saw me as I was at that moment – took fright, hurriedly strapped the armour back over his heart, this time with chains and a double padlock, and stole out into the darkness” (S, 84). Получается, что герою невыносима сама мысль о счастье, о блаженстве, которое может испытывать человек и к которому он сам может быть причастен, его пугает свет, могущий проникнуть в темное царство его души, то царство, в котором он чувствует себя в безопасности и которое хранит нечто очень важное, источник его творчества. Ту же мысль автор вкладывает в уста Марго: “She cannot imagine her cousin giving himself wholeheartedly to anyone. Always a quantum held back, held in reserve” (S, 134). Интересен комментарий Джулии по этому поводу: “You probably think it holds true for artists in general, male artists: that they can’t or won’t give themselves fully for the simple reason that there is a secret essence of themselves they need to preserve for the sake of their art. Am I right? Is that what you think?” (82).

В этом высказывании слышатся отголоски ренессансной идеи о восполнении сексуальной энергии мужчины за счет энергии творческой. Читаем у У.Шекспира

²⁰³ “If personality is to be understood through one’s negotiations with others, the burden of this trilogy is that for Coetzee such negotiations have always been arduous”. Parks Tim. The Education of ‘John Coetzee’// The New York Review of Books. Febr. 11, 2010.

в Сонете 129, который представляет собой гневную диатрибу против мужской похоти:

Th'expense of spirit in a waste of shame
 Is lust in action, and till action, lust
 Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,
 Savage, extreme, rude, cruel, not to trust,
 Enjoyed no sooner but despised straight,
 Past reason hunted, and no sooner had
 Past reason hated as a swallowed bait
 On purpose laid to make the taker mad:
 Mad in pursuit, and in possession so,
 Had, having, and in quest to have, extreme,
 A bliss in proof, and proved, a very woe,
 Before, a joy proposed, behind, a dream.
 All this the world well knows, yet none knows well
 To shun the heaven that leads men to this hell²⁰⁴.

Сонет 129 разоблачает фундаментальную слабость морального бытия поэта, саморазрушающее безумие страсти. По словам Йотсны Синг, «обращение Шекспира к крайностям страсти и сексуального влечения в 129 сонете создает скорее таксономию эмоционального страдания и дезориентации, чем чувства удовлетворения и безмятежности»²⁰⁵. Этой дезориентации, утраты своего «я» в полноценных любовно-сексуальных отношениях, похоже, и опасается подсознательно Джон Кутзее.

Однако вернемся к диалогу Джулии и м-ра Винсента, который переспрашивает:

²⁰⁴ Shakespeare William. The Complete Sonnets and Poems / Ed. by Colin Burrow. Oxford-New York, 2002. P. 639.

²⁰⁵ “Shakespeare’s engagement with the exigencies of passion and sexual desire in sonnet 129 produces a taxonomy of emotional suffering and disorientation, rather than of fulfillment and serenity”. Singh Jyotsna G. “Th’ expense of spirit in a waste of shame”: Mapping the “Emotional Regime” of Shakespeare’s Sonnets // A Companion to Shakespeare’s Sonnets (Blackwell Companions to Literature and Culture) / / Ed. by Michael Schoenfeldt. Malden, MA, 2007. P. 278.

«Do I think that artists aren't built for love? No. Not necessarily. I try to keep an open mind on the subject.

Well, you can't keep your mind open indefinitely, not if you mean to get your book written. Consider. Here we have a man who, in the most intimate of human relations, cannot connect, or can connect only briefly, intermittently. Yet how does he make his living? He makes his living writing reports, expert reports, on intimate human experience. Because that is what novels are about — isn't it? — intimate experience. Novels as opposed to poetry or painting. Doesn't that strike you as odd?"

[Silence]» (S, 82).

Вопрос, которым задается Джулия, чрезвычайно важен для понимания всего творческого процесса: может ли писатель, которому недоступны (или которого отпугивают) простые человеческие взаимоотношения, с тончайшим психологизмом, со всей глубиной и детальностью передать в художественном произведении эмоциональные переживания людей, потаенные движения души? "Love: how can you be a great writer when you know nothing about love" (S, 199), — резко заключает Адриана.

Иной образ Джона возникает в интервью с Марго. Испытывая сестринскую нежность и привязанность, Марго защищает его перед другими родственниками. То, что кузина Кэрол называет заносчивостью и высокомерием, Марго объясняет его застенчивостью: "And he is shy, not stuck up. That's why he keeps to himself. Give him a chance, he's an interesting person" (S, 100). Только в интервью с Марго узнаем мы тот смысл, который вкладывает Джон Кутзее в понятие «любовь», истинное значение, открывшееся ему в шестилетнем возрасте, когда он безбоязненно мог излить свою душу кузине, поделиться сокровенными мыслями о себе, о своих надеждах и устремлениях: "And all the time I was thinking, *So this is what it means to be in love!* Because — let me confess it — I was in love with you. And ever since that day, being in love with a woman has meant being free to say everything on my heart" (S, 97). Очевидно, что за образом Марго и образом Агнес из «Детства» стоит один и тот же прототип.

Но даже наиболее расположенную к нему Марго беспокоит некая странность Джона: “no male aura about him” (S, 114), “not enough of a man” (S, 121). Созвучное мнение высказывают все героини. Адриана, танцовщица, замечает: “For me it was not natural to have feelings for a man like that, a man who was so soft....there was a quality he did not have that a woman looks for in a man, a quality of strength, of manliness” (S, 171). Марго определяет его как “slapgat: slack, spineless” (S, 116); “he was not a man of substance” (S, 195), – вторит Адриана.

Вспоминая период знакомства с Джоном Кутзее (“a brief, one-sided infatuation that never grew into anything”, S, 173), Адриана выражает ненависть и отвращение к самим его попыткам ухаживать за ней и желанию интеллектуально покорить ее дочь, которой он преподавал английский в школе. “He forced me to detest him,” – объясняет она м-ру Винсенту. – “He is a weak man... A weak man is worse than a bad man. A weak man does not know where to stop. A weak man is helpless before his impulses, he follows wherever they lead” (S, 168). Безуспешно он пытается организовать пикник для обеих семей, не увенчались успехом занятия в ее танцклассе. Ей неприятен язык его тела: “He was not at ease in his body. He moved as though his body were a horse that he was riding, a horse that did not like its rider and was resisting. Only in South Africa did I meet men like that, stiff, intractable, unteachable” (S, 183). Его сексуальную холодность, неумение любить и отдаваться чувству она трактует иначе, чем Марго или Джулия: “He had made up his mind to be an existentialist and a romantic and a libertine. The trouble was, it did not come from inside him, therefore he did not know how. Freedom, sensuality, erotic love – it was all just an idea in his head, not an urge rooted in his body. He had no gift for it” (S, 193).

В отношениях с героинями Джон предстает как персонаж трагикомический, что подчеркивают все героини книги. Джулия называет его “A figure of comedy. Dour comedy” (S, 63), а делая заключение в конце интервью, восклицает: “One doesn’t know whether to laugh or cry!” (S, 83). Софи подводит итог их взаимоотношениям: “Looking back, I now see our relationship as comical in its essence. Comico-sentimental” (S, 241). Заключение Мартина представляет особый интерес: “I did not

regard our fate as tragic, and I am sure he did not either. If anything, it was comic” (S, 210).

Дж.М. Кутзее (а вместе с ним и его персонажи) бескомпромиссен и строг к своему герою, что, безусловно, добавляет некоторый комический эффект. При этом книгу нельзя отнести к разряду «историй о гадком утенке» – ни одна из героинь не воспринимает Джона в свете его славы всемирно признанного писателя. “How very unlikely it was that he could have been a prince, a satisfactory prince, to any maiden on earth,” (S, 80) – признается Джулия. “He was never my Prince Charming” – продолжает она несколькими страницами позже. – “Because he was not a prince but a frog” (S, 83).

Если первые три диалога с Джулией, Марго и Адрианой обращают внимание читателя на внутреннюю сторону любовных отношений Джона Кутзее с героинями, то интервью с Мартином и Софи, коллегами Джона в университете Кейптауна, фокусируются на профессиональных качествах протагониста, его социально-политических и нравственных убеждениях, “pet theories” (S, 69), как характеризует их Джулия. Мартин не торопится комментировать личную жизнь писателя, парирует попытки м-ра Винсента дознаться правды о взаимоотношениях Джона с людьми: “You are the biographer. If you find that train of thought worth following up, follow it” (S, 211). С большей охотой Мартин комментирует их общие взгляды на южноафриканскую действительность периода апартеида и на профессиональную деятельность писателя.

Как известно, Дж.М. Кутзее большую часть своей жизни занимался академической деятельностью. Рассмотрим, как эта сторона жизни писателя раскрывается в «Летней поре». “The truth is, he does not really want this job. He does not want it because in his heart he knows he is not cut out to be a teacher. Lacks the temperament. Lacks zeal” (S, 207), – зачитывает м-р Винсент из записок Джона. Бесстрастность и сдержанность, качества, подходящие скорее для библиотекаря или учителя санскрита, не годятся для преподавателя литературы. “He was a misfit” (S, 215), – заключает Мартин. В своей академической деятельности Джон сталкивается с той же проблемой, что и в личных взаимоотношениях:

неспособность раскрыться в полной мере. Это позволяет Мартину прийти к следующему выводу: “Though there were writers who mattered deeply to him – the nineteenth-century Russian novelists, for instance – the depth of his involvement did not come out in his teaching, not in any obvious way. Something was always being held back. Why? I don’t know. All I can suggest is that a strain of secretiveness that seemed to be engrained in him, part of his character, extended to his teaching, too” (S, 212). Примечательно, что Мартин использует ту же лексику, описывая академическую деятельность Джона, что и Джулия, когда та говорит о его сексуальных способностях: “John was a perfectly adequate academic” (S, 212).

Будучи человеком разносторонних знаний, разбираясь в политике и истории, Джон представляет собой пример преподавателя вполне компетентного, ответственного (“not spectacular but competent”, “always well prepared”, S, 223). Что же заставляет протагониста, не имеющего призвания к преподавательской деятельности, посвящать большую часть своей жизни именно этому ремеслу? Достаточно прагматично Мартин заявляет: “He was also a cautious soul. He liked the security of a monthly salary cheque” (S, 215).

Достоин внимания тот особый интерес, который Джон проявляет к творчеству Пабло Неруды, чилийского поэта и активного политического деятеля. Для Джона, как и в лондонские дни, старательно избегающего вовлечения в политические дела, Неруда являет собой образец для подражания в политической сфере (“of how a poet can respond to injustice and repression”, S, 214). В то время как стиль Дж.М. Кутзее, рациональный и сдержанный, очевидно «аполлонический» и никак не «дионисийский», (авто)биографический субъект, тем не менее, не безразличен к богатой и пышной поэзии Пабло Неруды, Уолта Уитмена, Уоллеса Стивенса. Для Мартина естественно использовать эти ницшевские концепции для характеристики Джона: “Without being a Dionysian himself, he approved in principle of Dionysianism. Approved in principle of letting oneself go, though I don’t think he ever let himself go – would probably not have known how to” (S, 213). Подобная поэзия становится свидетельством колоссальных креативных возможностей бессознательного. Однако источник вдохновения самого писателя так и остается

для читателя загадкой. По словам Мартина, нежелание Джона обсуждать эту тему объясняется не только его врожденной скрытностью, но и “reluctance to probe the sources of his inspiration, as if being too self-aware might cripple him” (S, 213).

В «Летней поре» автор вновь возвращается к южноафриканской теме, переоценивает политические и расовые проблемы своей родины с точки зрения зрелого «гражданина мира». С первых страниц книги Дж.М. Кутзее погружает читателя в атмосферу своей страны, показывает весь ужас и нелепость системы апартеида. Пятеро черных активистов убиты полицией, переодетой в черных. Романист Брейтен Брейтенбах, живущий в Париже и женатый на уроженке Азии, получил разрешение на въезд в ЮАР на один месяц, чтобы навестить свою больную мать. Из-за законов, запрещающих расовое смешение, его цветную жену власти записывают в категорию белых сроком на один месяц.

Уже началось постепенное разложение системы апартеида, продолжается изоляция страны от всемирного сообщества. В записную книжку Джон заносит исправления в свое прежнее понимание Южной Африки. Раньше он считал, что языковая, географическая и этническая изолированность африканеров привела их после 1945 года на обочину истории; сейчас он смотрит глубже: «...to say they had misread history was in itself misleading. For they had read no history at all. On the contrary, they turned their backs on it, dismissing it as a mass of slanders put together by foreigners who held Afrikaners in contempt and would turn a blind eye if they were massacred by blacks, down to the last woman and child. Alone and friendless at the remote tip of a hostile continent, they erected their fortress state and retreated behind its walls; there they would keep the flame of Western Civilization burning until the world finally came to its senses» (S, 5). После всего, что было написано об африканерах в первых книгах трилогии, удивительно это умение писателя встать на точку зрения ненавистных «других», понять и тем самым почти оправдать ее.

Персонаж Мартин словесно оформляет то, что в «Детстве» постигалось маленьким Джоном на интуитивном уровне, а в «Юности» было окрашено юношеским максимализмом: “...our presence there was legal but illegitimate. We had an abstract right to be there, a birthright, but the basis of that right was fraudulent. Our

presence was grounded in a crime, namely colonial conquest, perpetuated by apartheid. Whatever the opposite is of native or rooted, that was what we felt ourselves to be. We thought of ourselves as sojourners, temporary residents, and to that extent without a home, without a homeland. I don't think I am misrepresenting John. It was something he and I talked about a great deal ” (S, 209). И далее, о коренной, исключительно важной для ЮАР, проблеме собственности на землю: “His ancestors in their way... had toiled away, generation after generation, to clear a patch of wild Africa for their descendants, and what was the fruit of all the labours? Doubt in the hearts of those descendants about title to the land; an uneasy sense that it belonged not to them, but inalienably, to its original owners”(S, 210).

Политические убеждения Джона Кутзее по-прежнему носят во многом этико-утопический, идеалистический характер. Софи отмечает его вне-политические взгляды, попытку игнорировать политическую сферу, потому что в ней он видит неиссякаемый источник насилия. По словам Софи, в оценке политики основным для Джона становится нравственный критерий: “He thought that politics brought out the worst in people. It brought out the worst in people and also brought to the surface the worst types in society. He preferred to have nothing to do with it. ... In Coetzee's eyes, we human beings will never abandon politics because politics is too convenient and too attractive as a theatre in which to give play to our baser emotions. Baser emotions meaning hatred and rancor and spite and jealousy and bloodlust and so forth. In other words, politics is a symptom of our fallen state and expresses that fallen state” (S, 228-229).

«Политика как симптом и выражение падшего/греховного состояния человека» – в этой фразе заключена кутзеевская философия политики, так отчетливо выраженная в его романах. “Nothing is worth fighting for... because fighting only prolongs the cycle of aggression and retaliation” (S, 230), – говорит Софи, что отсылает осведомленного читателя к началу романа «В ожидании варваров», где повествователь размышляет: “I believe in peace, perhaps even peace at any price”²⁰⁶. Не без иронии Софи передает единственно приемлемый для протагониста путь

²⁰⁶ Coetzee J. M. Waiting for the Barbarians. London, 1980. P. 14.

политического развития Южной Африки: “The closing down of the mines. The ploughing under of the vineyards. The disbanding of the armed forces. The abolition of the automobile. Universal vegetarianism. Poetry in the streets” (S, 230). Джон оценивает Африку сквозь «романтический примитивизм» собственных философских убеждений: он приписывает африканцам роль хранителей изначальных, более верных, чем нынешние, ценностей человечества (“guardians of the truer, deeper, more primitive being of humankind”, S, 231). Софи ставит под сомнение его позицию – “he had no *feeling* for black South Africans” (S, 232). Выделенное авторским курсивом слово “*feeling*” несет особую смысловую нагрузку в контексте всей книги: доминантой личности Джона Кутзее является не чувство, но высокий интеллектуализм. Как Адриана ставила под вопрос возможность писать о любви, самому не ведая любви, так и Софи сомневается, что истинное познание родины возможно только через разум, без участия сердца. Но это сердечное участие, свою причастность к родной стране Джон признает, так же как и личную ответственность перед историей и судьбой ЮАР (“he felt there was no way in which he could separate himself from the Afrikaners while retaining his self-respect, even if that meant being associated with all that the Afrikaners were responsible for, politically”, S, 238).

В «Летней поре» возвращается тема вельда и фермы в Кару. Она навевает на героя меланхолические воспоминания детства: “This place wrenches my heart... It wrenched my heart when I was a child, and I have never been right since” (S, 97), – говорит Джон Марго. Кару для героя – источник вдохновения, красоты, уединения и душевной гармонии: “He wants a place in the Karoo where he can come when it suits him, where he can sit with his chin on his hands and contemplate the sunset and write poems” (S, 128). И хотя протагонист все еще говорит о Кару как о рае на земле, как о святой земле (S, 108), семейная ферма претерпела ряд необратимых изменений. Ферма уже не функционирует, как в прежние времена, семейные традиции приходят в забвение. Счастливые рождественские дни, когда вся большая патриархальная семья собиралась на ферме, канули в прошлое: “From far and wide the sons and daughters of Gerrit and Lenie Coetzee would converge

on Voelfontein, bringing with them their spouses and offspring, more and more offspring each year, for a week of laughing and joking and reminiscing and, above all, eating” (S, 88). Упадок фермы напрямую связан с распадом семьи Кутзее: “Among the survivors the joking has grown more subdued, the reminiscing sadder, the eating more temperate” (S, 88).

Если первая книга трилогии рисует беспечное детство, “when they were children roaming the veld as free as wild animals” (S, 108), то в «Летней поре» само пребывание Джона на ферме подвергается сомнению. Его бегство из Южной Африки, чтобы избежать армейского призыва, ставит всю семью в неловкое положение и интерпретируется как предательство; проблемы с законом, с которыми он столкнулся в США, расцениваются как бесчестье и унижение, навлеченные прежде всего на отца. “Was it his son’s disgrace, and the untruths he had to tell as a consequence, that had turned Jack into a shaky, prematurely aged man?” (S, 131). Джону не могут простить отречения от своей страны, от семьи, от родителей. Мотивация (авто)биографического субъекта очевидна: “*Best to cut yourself free of what you love*, – слова Джона цитирует Марго, – *cut yourself free and hope the wound heals. She understands him completely. That is what they share above all: not just the love of this farm, this kontrei, this Karoo, but an understanding that love can be too much. To him and to her it was granted to spend their childhood summers in a sacred space. That glory can never be regained; best not to haunt old sites and come away from them mourning what is for ever gone*” (S, 134).

Таким образом, текст фиксирует глубокую любовь к Кару и ностальгию по Южной Африке его детства, презрительное отношение к политике ЮАР, невозможность разорвать эмоциональные узы, связывающие (авто)биографического субъекта с языком африкаанс, с африканерской культурой и страной в целом, что символично представлено в его отношениях с отцом, с которым сын не может найти общий язык, но на кого все больше становится похож. Это своеобразная метафора связи с родной землей, в которой он, с одной стороны, нуждается, и откуда он, с другой стороны, хочет бежать. В оппозиции к этому миру и формируется Джон Кутзее, писатель и человек, нашедший в итоге

модус сосуществования с культурным наследием своих предков, которое он не может ни принять, ни отвергнуть до конца, и с той политической реальностью, с которой он не может ужиться, но и игнорировать которую не в силах.

Характерный для писательской автобиографии интерес к литературным устремлениям, в полной мере представленный во втором томе трилогии, в «Летней поре» отходит на второй план, затушевывается; персонажи тому творчества упоминают вскользь. Уходит на периферию ключевая для исследуемого периода (1970-е гг.) проблема биографии Дж.М. Кутзее: путь писателя к всеобщему литературному признанию.

Ни одна из героинь не воспринимала писательскую деятельность Джона Кутзее всерьез. Увидев опубликованную книгу «Сумеречная земля», Джулия ошеломлена (“I was taken aback. ‘You wrote this?’ I said. I knew he wrote, but then, lots of people write; I had no inkling that in his case it was serious”, S, 55). И далее героиня поясняет, что общее ощущение дилетантства во всем, «любительства», которое производил на нее Джон, вступает в конфликт с человеческой значительностью, целеустремленностью, которые необходимы для создания романа. Этих качеств она в нем не видит: “I was simply surprised that this intermittent lover of mine, this amateur handyman and part-time schoolteacher, had it in him to write a book-length book and, what is more, find a publisher for it, albeit only in Johannesburg. I was surprised, I was gratified for his sake, I was even a little proud. Reflected glory” (S, 57).

Писатель превращает своих героев в собственных литературных критиков. Подобный прием, когда герои критикуют автора, использовал еще Луиджи Пиранделло в драме «Шесть персонажей в поисках автора» (1921). В резкий диалог с автором вступает также персонаж романа «Туман» (1914) испанского писателя Мигеля де Унамуно.

Героям-профессиональным читателям автор доверяет высказать суть претензий критиков к его творчеству, тем самым как бы отчасти разделяя их. Софи говорит, что потеряла интерес к его творчеству после чтения романа «Бесчестье»: “As a writer he knew what he was doing, he had a certain style, and a style is the beginning of

distinction. But he had no special sensitivity that I could detect, no original insight into a human condition. He was just a man, a man of his time, talented, maybe even gifted, but frankly, not a giant... I would say that his work lacks ambition. The control of the elements is too tight. Nowhere do you get a feeling of a writer deforming his medium in order to say what has never been said before, which is too me the mark of great writing. Too cool, too neat, I would say. Too easy. Too lacking in passion. That's all" (S, 242). В этих словах – оценка всему творчеству Дж.М. Кутзее, здесь ставятся под сомнение принципы и взгляды, которыми руководствовался писатель в своих романах. Обвиняемый критиками в бесстрастности и невозмутимости, в том, что скрупулезно контролирует каждую деталь повествования, Дж.М. Кутзее погружается в возможности литературного эксперимента, трансформирует и искажает в угоду собственному замыслу (особенно в поздней прозе писателя, бесконечно играющего с повествовательными формами в романах «Медленный человек», «Дневник плохого года», «Мистер Фо», «Элизабет Костелло»).

М-р Винсент так характеризует стиль писателя: "Fire is not the first word that comes to mind when one thinks of his books. But he had other virtues, other strengths. For instance, I would say he was steady. He had a steady gaze. He was not easily fooled by appearances" (S, 197). Отметим параллель с ранним интервью с Д.Аттвеллом, когда писатель употребил неологизм 'unflinchingness' для того, что м-р Винсент называет здесь «твердым/неуклонным взглядом». Однако, несмотря на сдержанность и невозмутимость стиля, едва ли можно утверждать то же о проблематике и идейном содержании романов.

Как будто в продолжение мысли Софи, Джулия обращается к роману «Сумеречная земля», пытаясь разобраться в Джоне Кутзее: "As a piece of writing I don't say *Dusklands* is lacking in passion, but the passion behind it is obscure. I read it as a book about cruelty, an expose of the cruelty involved in various forms of conquest. But what is the actual source of that cruelty? Its locus, it seems to me, lies within the author himself. The best interpretation I can give the book is that writing it was a project in self-administered therapy. Which casts a certain light back over our time together, our conjoint time" (S, 58). Творчество как терапия, возможность убежать от

собственной жестокости, вины, неудовлетворенности, как терапия, открывающая путь к самосовершенствованию: “He had decided he was going to block cruel and violent impulses in every arena of his life – including his love life, I might say – and channel them into his writing, which as a consequence was going to become a sort of unending cathartic exercise” (S, 59). Таким образом, творчество для писателя – “a sort of unending cathartic exercise”, высвобождающее скрытые от посторонних глаз переживания и размышления. “Without the truth, no matter how hard, there can be no healing” (S, 84), – заявляет Джулия в конце интервью. При такой психоаналитической интерпретации автобиографическая трилогия становится способом примирения с отцом, со своими взаимоотношениями с женщинами, с ЮАР.

Интервьюируемые герои неоднократно поднимают вопрос о связи творчества писателя и его биографии: каким образом преломляется жизненный материал в творчестве романиста. В этой связи в тексте появляются многочисленные отсылки к собственным текстам Дж.М.Кутзее, иногда разрастающиеся до размеров критического эссе и вкладываемые в уста разных персонажей. Озадаченная прочтением «Сумеречной земли», Джулия замечает: “I didn’t know your father was an historian’... I was referring to the preface to his book, in which the author, the writer, this man in front of me, claimed that his father, the little man who went off every morning to his bookkeeping job in the city, was also an historian who haunted the archives and turned up old documents” (S, 55). “Oh, that’s all made up”, – лаконично объясняет Джон. Вымышленная профессия отца, вероятно, не самая значительная часть трансформаций, которым подвергся образ отца в творчестве Дж.М.Кутзее, однако до появления подробной биографии писателя судить об этом не представляется возможным.

Дальнейший разговор с Джулией про Якобуса Кутзее, правнука Дирка Кутзее, одного из первых голландских эмигрантов XVII века на мысе Доброй Надежды, затрагивает проблему правды факта в художественном произведении и писательской ответственности перед историей. Якобус Кутзее – возможно, реально существовавший исторический персонаж, поскольку имеется документ, в

котором стоит подпись крестом некоего Якобуса Кутзее. Однако Кутзее-писатель служит прежде всего правде поэтической, а не исторической. Оттого неграмотный Якобус Кутзее в «Сумеречной земле» цитирует Ницше, а в уста Адрианы писатель вкладывает любопытную отсылку к роману «Век железа». Восхищаясь дочерью Адрианы, Джон делает ей комплимент, который Адриана излагает так: “Maria was an intelligent young woman, with a good heart; it was a privilege to teach her; I could be assured he would never, *never* betray the trust I had put in him. Intelligent and beautiful too – he hoped I would not mind if he said that. *For beauty, true beauty, was more than skin-deep, it was the soul showing through the flesh;* and where could Maria Regina have got her beauty but from me?”²⁰⁷ (S, 169). Помимо выделенной нами вторым курсивом автоаллюзии, процитированные слова Адрианы свидетельствуют, что для Джона красота заключается не столько в видимой внешности, сколько в домысленном им ее внутреннем мире. Невидимое глазу, духовное, создаваемое воображением для него всегда притягательней, чем зримое, материально осязаемое. Так же и художественная правда содержится не столько в реальных фактах, сколько в вымысле, и тогда «Летнюю пору» можно интерпретировать как желание автора быть писателем другого рода, так же, как ему хочется быть другим мужчиной и быть родом из другой страны.

Представляет особый интерес парафраз слов Франца Кафки: “A book should be an axe to chop open the frozen sea inside us. What else should it be?” – говорит Джулия (S, 61).

Франц Кафка пишет в письме Оскару Поллаку от 27 января 1904 г.:

«В общем, я думаю, что мы должны читать лишь те книги, что кусают и жалют нас. Если прочитанная нами книга не потрясает нас, как удар по черепу, зачем вообще читать ее? Скажешь, что это может сделать нас счастливыми? Бог мой, да мы были бы столько же счастливы, если бы вообще не имели книг; книги, которые делают нас счастливыми, могли бы мы с легкостью написать и сами. На самом же деле нужны нам книги, которые поражают, как самое страшное из

²⁰⁷ Оригинальное высказывание в романе «Век железа» звучит следующим образом: “How ugly we are growing, from being unable to think well of ourselves! Even the beauty queens look irritable. Ugliness: what is it but the soul showing through the flesh?” – произносит героиня.

несчастий, как смерть кого-то, кого мы любим больше себя, как сознание, что мы изгнаны из леса, подальше от людей, как самоубийство. Книга должна быть топором, способным разрубить замерзшее море внутри нас. В это я верю»²⁰⁸.

Верит ли Дж.М. Кутзее в кафкианское понимание творчества? “A gesture of refusal in the face of time. A bid for immortality”(S, 61) – отвечает Джон Джулии, а вместе с этим и своему времени, своей эпохе. Увековечить себя в искусстве, дабы избежать забвения – желание, присущее любому творцу. Однако вернемся к диалогу Джулии и Джона, где Джулия высмеивает его идею творчества как залога своего рода бессмертия. Она спрашивает, зачем бы люди будущего стали читать его устаревшие книги, и слышит в ответ:

“‘Perhaps they will still like to read books that are well written.’

‘That’s silly. It’s like saying that if I build a good enough gram-radio then people will still be using it in the twenty-fifth century. Bu they won’t. Because gram-radios, however well made, will be obsolete by then. They won’t speak to twenty-fifth-century people’.

‘Perhaps in the twenty-fifth century there will still be a minority curious to hear what a late-twentieth-century gram-radio sounded like.’

‘Collectors. Hobbyists. Is that how you intend to spend your life: sitting at your desk handcrafting an object that might or might not be preserved as a curiosity?’

He shrugged. ‘Have you a better idea?’ ” (S, 62).

Писатель в этом диалоге не претендует на оригинальность и новаторство содержания, на обновление художественной формы, на открытие нового видения мира или универсальной истины. Джон не ставит перед собой задачу написать бестселлер, что сам герой объясняет недостаточным знанием людей, их

²⁰⁸ Цит.по: Мангуэль А. История чтения. Екатеринбург, 2008. С. 117.

Оригинал на нем.: “Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht, wie Du schreibst? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Das glaube ich”. Pawel Ernst. The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka. New York, 1984.

потребностей, интересов, фантазий. Кроме того, Джон предстает как человек, который органически не способен пойти на уступки, на компромисс. Оттого ему не назначено судьбой стать успешным и богатым писателем, его удел – “living with an ageing parent in a house in the white suburbs with a leaky roof” (S, 149). Эти слова могут вызвать улыбку у читателя, знакомого с биографией Дж.М. Кутзее. Однако в рамках «Летней поры» они оправданы внутренней логикой произведения.

Все герои выделяют в Джоне принципиальность, ответственность, усердие, прилежность и исключительные интеллектуальные способности (“... his mental capacities, and specifically ideational faculties, were overdeveloped, at the cost of his animal self. He was *Homo sapiens*, or even *Homo sapiens sapiens*” (S, 58), – говорит о нем Джулия). Все эти качества, определяющие личность Джона, в равной степени характеризуют его и как преподавателя, и как писателя. Но никто из героев не видит в нем величия, выдающихся свойств характера, духа, таланта, вызывающих преклонение и уважение, достойные великого мастера. “... [T]o my mind, a talent for words is not enough if you want to be a great writer. You have also to be a great man. And he was not a great man. He was a little man, an unimportant little man ... How can you be a great writer if you are just an ordinary little man?” (S, 195-196) – отзывается о протагонисте Адриана. Вспомним, в «Юности» быть великим писателем значило для Джона быть великим человеком; под романтическими иллюзиями о творческой личности «Летняя пора» подводит окончательную черту.

Софи, интервью с которой занимает сильную смысловую позицию в конце произведения, дает итоговую оценку Джону Кутзее, писателю и человеку: “I know he had many admirers; he was not awarded the Nobel Prize for nothing; and of course you would not be here today, doing these researches, if you did not think he was important as a writer. But – to be serious for a moment – in all the time I was with him I never had the feeling I was with an exceptional person, a truly exceptional human being. It is a harsh thing to say, I know, but regrettably it is true. I experienced no flash of lightning from him that suddenly illuminated the world” (S, 242).

Эпоха «великого» романа завершилась на рубеже XIX – XX веков, в конце XX века уже нет места «великим» писателям. На высказывание м-ра Винсента о том, что великий писатель является достоянием всего человечества, Софи восклицает: “A great writer? How John would laugh if he could hear you! The day of the great writer is gone for ever, he would say” (S, 226). Представляется, что для Дж.М. Кутзее традиционный роман как повествовательная форма исчерпал свои возможности еще в начале XX века, литература утратила свое былое значение, общественный и нравственный авторитет писателей не сравним с гигантами XIX века.

Таким образом, «Летняя пора» – безусловно автобиографическая книга Дж.М. Кутзее, однако автобиографизм ее далеко отходит от канонов автобиографического жанра. Он заключается в том, что это прежде всего книга идей, в которой писатель продолжает глубоко личный диалог со своими многочисленными alter ego, придерживаясь лишь самой общей канвы собственной жизни. В «Летней поро» Джон Кутзее перерастает рамки постколониального субъекта, стадии формирования которого были одним из предметов первых двух книг трилогии, и становится «гражданином мира», свободно признающим свою неразрывную связь с собственными корнями. От традиции писательской автобиографии, даже по сравнению с предыдущей книгой трилогии, «Летнюю пору» отличает уменьшение удельного веса творческой проблематики, изменение концепции творческой личности. С романтическими взглядами на искусство и творчество автор трилогии распрощался еще в «Юности», высмеяв там книжные представления Джона о законах частной и творческой жизни «художника». Герой «Летней поры» подчеркнуто лишен любых потуг на величие как в личной, так и в творческой сфере, его творческий акт находится вне пределов изображаемого в книге. Все эти знаки освобождения автора от занимавших его ранее проблем, знаки произошедших перемен в его самооценке, приводят, наконец, к самому существенному отступлению от автобиографических конвенций: к перераспределению авторского внимания,

которое более не сосредоточено исключительно на главном герое, но распределено между всеми семью персонажами книги. Непосредственно в повествовательном пространстве герой присутствует только в дневниковой рамке книги, а в остальном он превращается в своего рода нить, на которую нанизываются равно значимые истории других жизней. Лишив произведение традиционного автобиографического повествователя, автор дает возможность героям говорить за себя и за (авто)биографического субъекта, что позволяет читателю пересмотреть содержание первых двух книг и увидеть границу того, насколько далеко может зайти автор в создании художественной версии собственной жизни.

В стремлении к честному самопостижению автор прибегает к предельно объективной форме (авто)биографического письма – к жанру биографии, сплавляя воедино разные повествовательные формы, имитирующие документальные жанры. Жанровая рефлексия становится одним из существенных компонентов произведения, она предостерегает читателя от излишне доверчивого отношения к повествователям. Облечение автобиографического по существу материала в форму подготовительных материалов к биографии становится самым радикальным экспериментом Дж.М.Кутзее с формами автобиографического письма из всех, предпринятых в автобиографической трилогии. Однако, приоткрыв занавес над своей жизнью, писатель решительно закрывается от любых попыток доискаться правды о нем. Структура романа-биографии и художественный вымысел верно служат Дж.М. Кутзее в его поисках эстетической правды.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Параллельно с романнным творчеством, с 1997 по 2009 гг., с пятидесяти семи до шестидесяти девяти лет, Дж.М. Кутзее был занят созданием трехчастного цикла автобиографических произведений, единственного цикла в его творчестве. Завоевавший к этому времени мировое признание, писатель ограничился изображением своего пути к славе, начав повествование с момента пробуждения самосознания и оборвав его на пороге публикации первых романов. Однако, несмотря на ограниченность временных рамок трилогии первой половиной жизни писателя, в целом ее можно считать «подведением итогов», прежде всего личностного плана, поскольку в трилогии создается образ Джона Кутзее, предназначенный для потомков.

Один из самых закрытых писателей современности, Дж.М. Кутзее в своей автобиографической трилогии остался верным себе. Он не добавил никаких существенно новых сторон к своему сложившемуся у читателей и исследователей образу, более того, изъясил или радикально отредактировал такие важнейшие события своей биографии, как обстоятельства отъезда из ЮАР, женитьба, отцовство, пребывание в США, но при этом сумел высказать психологическую правду процесса становления художника. Трилогия только со значительными оговорками может служить подспорьем в изучении реальной биографии Кутзее (когда она будет написана), зато представляет бесценный материал для его психобиографии.

Мы выяснили, что практика автобиографического письма Кутзее была во многом предвосхищена в его историко-литературных, теоретических статьях и интервью, начиная с 1980-х гг.; что произведения трилогии содержат

многочисленные дословные переключки с ними, развернутые иллюстрации высказанных ранее положений.

Мы показали, что авторские стратегии в трилогии подчинены не раскрытию конкретных обстоятельств жизни писателя, а исследованию (и конструированию в процессе этого исследования) высшей художественной правды о своей личности, созданию его «заявки на бессмертие».

Сквозными характеристиками, определяющими образ Джона Кутзее в автобиографической трилогии, становятся его повышенный интеллектуализм, накладывающий отпечаток на все, затрудняющий человеческие контакты; гибридная языковая и национальная идентичность (африканер/англичанин), о которой повествуется с позиций космополита, гражданина мира. Равно чужой везде, с наблюдательностью и интеллектом, со страстью к литературе, Джон Кутзее не может примириться с южноафриканской действительностью, так же сложно ему ассимилироваться в Англии.

В отличие от биографического автора, в молодости отдавшего дань политическому активизму, Джон Кутзее в трилогии, придерживаясь левых убеждений, неизменно занимает по отношению к политике позицию невмешательства, в чем, как представляется, отражаются убеждения Дж.М. Кутзее периода работы над трилогией, его опыт романиста.

Соотношение протагониста автобиографической трилогии Джона с автором, Дж.М. Кутзее, носит усложненный характер: совпадение имени, даты рождения, национальной принадлежности, семейных корней, образования, академической и литературной карьеры сочетается со значительными пробелами и искажениями в изображении его семейной и академической жизни; доля художественного вымысла возрастает к концу трилогии и приводит к предельному дистанцированию автора от героя, что отодвигает на второй план проблему соотношения истинного и вымышленного в автобиографической прозе Дж.М. Кутзее и выдвигает вперед проблему художественной правды. Интерес писателя к тому, как слово, язык, литературный дискурс конструируют «высшую правду» о

субъекте, полностью соответствует тенденциям в теории и практике сегодняшней автобиографии.

В том, что касается жанрового своеобразия трилогии, наш анализ показал, что в процессе реализации автобиографической интенции Дж.М. Кутзее усложняет эксперимент с формами автобиографического письма, и каждая часть трилогии отражает определенный этап эксперимента.

Переосмыслением традиционной автобиографии детского возраста становится первая часть трилогии. Здесь Кутзее использует редчайшую для автобиографии форму изложения от третьего лица, опираясь в этом на «Воспитание Генри Адамса» Г.Адамса; та же форма, подталкивающая читателя к восприятию произведения как романа, использована и в «Юности», и ее эффект мы обозначили как дефамилиризацию, остранение жанра автобиографии. Но анализ этих произведений в их целостности не позволяет, несмотря на полный набор формальных признаков романа, однозначно отнести их к жанру автобиографического романа, поскольку авторская автобиографическая интенция ориентирована на высказывание высшей духовной правды о себе, и, значит, допуская вымысел, делает его орудием правды. К тому же в содержании первых двух частей четко прослеживаются идейно-тематические блоки, характерные для жанра автобиографии.

В «Детстве» это подробно изображенный процесс первых стадий социализации личности в семье, школе и южноафриканском обществе периода сложения системы апартеида. Каждая из этих сфер изображается в двойной перспективе, с точки зрения Джона-мальчика и с точки зрения взрослого автора, и прослеживается значение обретаемого в них опыта для становления внутренне конфликтной, с детства травмированной, и в то же время потенциально творчески богатой идентичности юного интеллектуала. «Детство» Кутзее содержит все привычные компоненты автобиографии детского возраста, но социально-исторические, этнические, культурные обстоятельства его детства заставляют автора произвести деконструкцию этих компонентов. Вместо светлой картины ребенка, доверчиво входящего в мир, Кутзее создает мрачный образ мальчика, чья

жизнь в мире жестокости и насилия едва переносима; детство переосмысливается не как пора беззаботной радости, а как испытание жизненной стойкости маленького героя.

В «Юности» эта чисто смысловая сторона деконструкции жанра автобиографии – переосмысление оптимистических концепций юности и обнажение ее экзистенциального ужаса – сохраняется, но при этом само произведение оказывается синтезом традиций двух жанровых разновидностей автобиографии: традиционной автобиографии писателя в юности и постколониальной автобиографии. Автор иронизирует над романтическими представлениями о личности художника и миссии искусства, показывает роль травматичного опыта постколониального субъекта в формировании личностной идентичности в едином повествовательном потоке, облеченном в форму автобиографического романа. С точки зрения литературоведения, «Юность», содержащая значительный элемент критической рефлексии над литературно-художественными текстами, наиболее ценное свидетельство относительно литературных корней творчества Кутзее.

Безжалостность автора по отношению к своему раннему «я» ведет его ко все более критическому отношению к протагонисту трилогии, формальным выражением чего становится выход за рамки автобиографического письма в более объективирующий жанр биографии в «Летней поре». В этом произведении, при доминировании форм биографии, присутствует и форма автобиографического письма в виде дневников, обрамляющих центральную часть повествования. Возрастает удельный вес и усложняются формы авторской рефлексии над жанром создаваемого произведения. Изменяется авторский взгляд на Джона Кутзее – формально он остается объектом биографического описания, но повествовательно с ним уравниваются те, кто вспоминает о нем. Таким образом автор как бы растворяет его в человечестве, гуманизирует своего героя, прощает ему его ограничения и несовершенства. Загадка творческой личности художника остается, но уходит на второй план; на первом плане в «Летней поре» – портрет Джона Кутзее как личности, находящейся в бесконечном поиске, конец которому может положить только смерть.

Эксперименты с автобиографической формой в трилогии – повествование от третьего лица настоящего времени, обилие несобственно-прямой речи, синтетичная сущность текстов, смещение от документальности к вымыслу, – подтверждают положения теории литературы о том, что биографическое и автобиографическое письмо использует всю сумму приемов романного письма. От книги к книге возрастает степень нарушения запретов, конвенций, традиций автобиографического письма; увеличивается и мера интертекстуальности. В «Летней поре» доминирующее положение занимают автоаллюзии как к романам Дж.М. Кутзее, так и к первым двум текстам автобиографической трилогии.

Сама форма трилогии утверждает идею динамичной личностной идентичности как неразрешимой проблемы. Безжалостное препарирование образа протагониста в его самых интимных проявлениях, с одной стороны, соответствует исходному импульсу жанра автобиографии – установке на обращенную к миру исповедь, а с другой, вступает в противоречие со свойством традиционной автобиографии давать психологическое оправдание поступкам ее автора. Автобиография конца XX в., периода тотального обезличивания и торжества массовой культуры, в случае с Кутзее балансирует между стремлением изобразить героя таким же, как все, обычным человеком, и свойством жанра утверждать уникальную ценность личности.

Трилогия Кутзее занимает неоднозначную позицию и по отношению к традиции писательской автобиографии. Традиционный комплекс мотивов, связанный со становлением и развитием творческой личности, оценка собственного творчества здесь отодвигаются на второй план, поскольку автор сосредоточен на психологическом портрете протагониста в его частной жизни. Трилогия представляет собой яркий пример деромантизации образа писателя в современной литературе. Сам процесс литературного творчества не становится непосредственным предметом изображения; писательская карьера вообще не раскрывается последовательно, а только упоминается в «Летней поре» как внетекстовая реальность. Однако мера рефлексии над языком, непосредственное изображение разного рода конфликтов, порождающих творческую энергию

(первые две книги), рефлексия над литературой вообще и собственными произведениями («Юность», «Летняя пора»), сама работа со словом в автобиографической трилогии имплицитно утверждают ценность литературы как способа максимального самовыражения личности в слове.

БИБЛИОГРАФИЯ

І. Источники

1. Coetzee, J.M. *Boyhood: Scenes from Provincial Life* / J.M. Coetzee. – New York : Viking, 1997.
2. Coetzee, J.M. *Youth: Scenes from Provincial Life II* / J.M. Coetzee. – New York : Viking, 2002.
3. Coetzee, J.M. *Summertime: Scenes from Provincial Life* / J.M. Coetzee. – London : Harvill Secker, 2009.
4. Adams, Henry. *The education of Henry Adams* / Henry Adams. – Washington, D.C.: Privately printed, 1907.
5. Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot* / Julian Barnes. – London: Jonathan Cape, 1984.
6. Barnes, Julian. *The follies of writer worship* / Julian Barnes // *New York Times Book Review*. – Feb. 17, 1985.
7. Coetzee, J. M. *A Fiction of the Truth* / J.M. Coetzee // *Sydney Morning Herald*. – 1999. – November 27.
8. Coetzee, J.M. *Achterberger's 'Ballade van de gasfitter': The Mystery of I and You* / J.M. Coetzee // *PMLA*. – March 1977. – Vol. 92. – №2.
9. Coetzee, J.M. *Age of Iron* / J.M. Coetzee. – New York: Random House, 1990.
10. Coetzee, J.M. *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevskiy* / J.M. Coetzee // *Comparative Literature*. – Summer 1985. – №37. – Vol. 3. – P. 193-232.
11. Coetzee, J.M. *Diary of a Bad Year* / J.M. Coetzee. – London: Harvill Secker, 2007.
12. Coetzee, J.M. *Disgrace* / J.M. Coetzee. – London: Secker & Warburg, 1999.
13. Coetzee, J.M. *Doubling the Point: Essays and Interviews* / J.M. Coetzee; ed. by David Attwell. – Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1992.
14. Coetzee, J.M. *Dusklands* / J.M. Coetzee. – Johannesburg: Ravan Press, 1974.
15. Coetzee, J.M. *Elizabeth Costello* / J.M. Coetzee. – London: Vintage, 2003.
16. Coetzee, J.M. *Farm Novel and Plaasroman in South Africa* / J.M. Coetzee // *English in Africa*. – Oct. 1986. – №13. – Vol.2. – P.1-19.
17. Coetzee, J.M. *Foe* / J.M. Coetzee. – London: Seeker and Warburg, 1986.

18. Coetzee, J.M. *Giving Offense: Essays on Censorship* / J.M. Coetzee. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1996.
19. Coetzee, J.M. *Homage* / J.M. Coetzee // *The Threepenny Review*. – Spring, 1993. – №53.
20. Coetzee, J.M. *How I Learned about America - and Africa - in Texas* / J.M. Coetzee // *New York Times Book Review*. – 1984. – 15 April. – P. 9.
21. Coetzee, J.M. In interview with Tony Morphet / J.M. Coetzee // *TriQuarterly*. – №69. – Spring-Summer 1987.
22. Coetzee, J.M. *In the Heart of the Country* / J.M. Coetzee. – London : Secker & Warburg, 1977.
23. Coetzee, J.M. *Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005* / J.M. Coetzee. – London : Harvill Secker, 2007.
24. Coetzee, J.M. *Lecture and Speech of Acceptance, upon the Award of the Nobel Prize, delivered in Stockholm in December 2003* / J.M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 2004.
25. Coetzee, J.M. *Life & Times of Michael K* / J.M. Coetzee. – London : Secker & Warburg, 1983.
26. Coetzee, J.M. *The Lives of Animals* / J.M. Coetzee. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1999.
27. Coetzee, J.M. On the question of autobiography / J.M. Coetzee // *Current Writing*. – 1991. – № 3.
28. Coetzee, J.M. *Scenes from Provincial Life: Boyhood, Youth, Summertime* / J.M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 2012.
29. Coetzee, J.M. *Slow Man* / J.M. Coetzee. – New York : Viking, 2005.
30. Coetzee, J.M. *Stranger Shores : Literary Essays, 1986-1999* / J.M. Coetzee. – New York: Viking, 2001.
31. Coetzee, J.M. *The English Fiction of Samuel Beckett. An Essay in Stylistic Analysis. PhD Dissertation* / J.M. Coetzee. – The University of Texas at Austin, 1969.
32. Coetzee, J.M. *The Great South African Novel* / J.M. Coetzee // *Leadership. SA*. – 1983. – № 24. – P. 74-79.
33. Coetzee, J.M. *The Master of Petersburg* / J.M. Coetzee. – London : Secker & Warburg, 1994.
34. Coetzee, J.M. *The Novel Today* / J.M. Coetzee // *Upsternam 6*. – Summer 1988. – № 1. – P. 2-5.
35. Coetzee, J.M. *Truth in Autobiography: Inaugural Lecture* / J.M. Coetzee. – Cape Town : University Of Cape Town, 1984.
36. Coetzee, J.M. *Waiting for the Barbarians* / J.M. Coetzee. – London : Secker & Warburg, 1980.
37. Coetzee, J.M. *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa* / J.M. Coetzee. – London-New Haven : Yale University, 1988.

38. Coetzee, J.M; Kurtz, Arabella. Nevertheless, My Sympathies Are With The Karamazovs / J.M. Coetzee, Arabella Kurtz // *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*. – Spring 2010. – № 166.

39. Emants, Marcellus. A posthumous confession / Marcellus Emants; translated from the Dutch and with an intr. by J.M. Coetzee. – London: Quartet, 1986.

40. Hemans, Felicia. Selected poems, prose, and letters / Felicia Hemans; ed. by Gary Kelly. – Peterborough, Ont.; Ormskirk : Broadview Press, 2002.

41. Landscape with Rowers: Poetry from the Netherlands / Translated and introduced by J.M. Coetzee. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 2004.

42. Shakespeare, William. The Complete Sonnets and Poems / William Shakespeare; ed. by Colin Burrow. – Oxford : Oxford University Press, 2002.

43. Гёте, И.В. Западно-восточный диван / И.В. Гёте. – М. : Наука, 1988. («Литературные памятники»)

44. Джойс, Д. Портрет художника в юности/ Д. Джойс; пер. с англ. М. Богословской-Бобровой // *Иностранная литература*. – 1976. – № 10-12.

45. Джойс, Д. Герой Стивен / Д. Джойс; пер. с англ. С. Хоружего. – М. : Минувшее, 2003.

46. Конрад, Дж. Повести и рассказы/ Дж. Конрад; пер. А. Кривцова. – Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1985.

47. Кутзее, Дж.М. Мистер Фо/ Дж.М. Кутзее; пер. с англ. А. Файнгара. Турнье, М. Пятница, или Тихоокеанский лимб/ М. Турнье; пер. с фр. И. Волевич. – СПб : Амфора, 2004.

48. Кутзее, Дж. М. Молодость / Дж.М. Кутзее // *Иностранная литература*. – 2005. – № 10, 12.

49. Набоков, В. Собр. соч. американского периода в 5 т. Том 5. Прозрачные вещи. Смотри на арлекинов! Память, говори / В. Набоков. – СПб. : Симпозиум, 1999.

50. Толстой, Л.Н. Детство. Отрочество. Юность / Л.Н. Толстой. – Л. : Худож. лит., 1979.

II. Литература по истории и теории мемуарно-биографической прозы, по постколониальной теории, по теории литературы

51. A Companion to Postcolonial Studies / Ed. by Henry Schwarz and Sangeeta Ray. – Malden, Mass.; Oxford : Blackwell Publishers, 2000.

52. A Concise Companion to Postcolonial Literature / Ed. by Shirley Chew and David Richards. – Oxford : Wiley-Blackwell, 2010.

53. Anderson, Linda. Autobiography / Linda Anderson. – London-New York : Routledge, 2001.

54. Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. Post-Colonial Studies : The Key Concepts / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – Abingdon : Routledge, 2007. (2nd edition).

55. Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. *The Empire Writes Back* / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London : Routledge, 1989.
56. Attridge, Derek. *The Singularity of Literature* / Derek Attridge. – Abingdon : Routledge, 2004.
57. *Autobiography and African Literature. Special issue* / Ed. by Patricia Geesey // *Research in African Literatures* 28. – Summer 1997. – № 2.
58. *Autobiography and Postmodernism* / Ed. by Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, and Gerald Peters. – Amherst : University of Massachusetts Press, 1994.
59. Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* / Ann Banfield. – Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982.
60. Barry, Elizabeth. *One's Own Company: Agency, Identity and the Middle Voice in the Work of Samuel Beckett* / Elizabeth Barry // *Journal of Modern Literature*. – Winter, 2008. – №2. – Vol. 31.
61. Batchelor, John. *Introduction* / John Batchelor // *The Art of Literary Biography* / Ed. by John Batchelor. – Oxford : Clarendon Press, 1995.
62. Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors* / Elleke Boehmer. – Oxford : Oxford University Press, 2005. (2nd edition).
63. Broughton, Trev Lynn. *Men of Letters, Writing Lives : Masculinity and Literary Auto/Biography in the Late-Victorian Period* / Trev Lynn Broughton. – New York : Routledge, 1999.
64. Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* / Elizabeth Bruss. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976.
65. Buss, Helen M. *Mapping Ourselves: Canadian Women's Autobiography in English* / Helen M. Buss. – Montreal : McGill-Queen's University Press, 1993.
66. *Canadian Autobiography. Special issue* / Ed. by Shirley Neuman // *Essays on Canadian Writing*. – Winter 1996. – № 60.
67. Childs, P., Williams, R.J. *An Introduction to Post-colonial Theory* / P. Childs, R.J. Williams. – Harlow : Longman, 1997.
68. Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* / Dorrit Cohn. – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1978.
69. *Companion to Samuel Beckett (Blackwell Companions to Literature and Culture)* / Ed. by S. E. Gontarski. – Chichester, U.K.-Malden, Mass. : Wiley-Blackwell, 2010.
70. Craig, Terrence L. *The Missionary Lives: A Study in Canadian Missionary Biography and Autobiography* / Terrence L. Craig. – New York : Brill, 1997.
71. D'haen, T. *Studies in Colonial and Post-colonial Literatures* / T. D'haen // *Shades of Empire in Colonial and Post-Colonial Literatures* / Ed. by C.C. Barfoot, T. D'haen. – Amsterdam : Rodopi, 1993.
72. Dalziell, Rosamund. *Shameful Autobiographies: Shame in Contemporary Australian Autobiographies and Culture* / Rosamund Dalziell. – Melbourne : Melbourne University Press, 2000.

73. Davies, Carole Boyce. *Black Women, Writing, and Identity: Migrations of the Subject* / Carole Boyce Davies. – London : Routledge, 1994.
74. Eakin, Paul John. *Fictions of Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* / Paul John Eakin. – Princeton : Princeton University Press, 1986.
75. Egan, Susanna. *Mirror Talk : Genres of Crisis in Contemporary Autobiography* / Susanna Egan. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1999.
76. Egan, Susanna. *Patterns of Experience in Autobiography* / Susanna Egan. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
77. Felski, Rita. *On Confession* / Rita Felski // Rita Felski. *Beyond Feminist Aesthetics : Feminist Literature and Social Change*. – Boston : Harvard University Press, 1989.
78. Finney, Brian. *The Inner I : British Literary Autobiography of the Twentieth Century* / Brian Finney. – London : Faber & Faber, 1985.
79. Fleishman, Avrom. *Figures of Autobiography : The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England* / Avrom Fleishman. – Berkeley, CA : University of California Press, 1983.
80. Foster, Frances Smith. *Witnessing Slavery : The Development of Ante-Bellum Slave Narratives* / Frances Smith Foster. – Westport, Conn. : Greenwood, 1979.
81. Gates, Henry Louis, Jr. *Bearing Witness : Selections from African-American Autobiography in the Twentieth Century* / Henry Louis Gates, Jr. – New York : Pantheon, 1991.
82. Goodwin, James. *Autobiography: the Self made Text* / James Goodwin. – New York-Toronto : Twayne Publishers, 1993.
83. Goodwin, James. *The Education Of Henry Adams: A Non-Person in History* / James Goodwin // *Biography*. – Spring 1983. – № 2. – Vol. 6. – P. 117-135.
84. Gusdorf, Georg. *Conditions and Limits of Autobiography (1956)* / Georg Gusdorf // *Autobiography : Essays Theoretical and Critical* / Ed. by James Olney. – Princeton : Princeton University Press, 1980.
85. Hart, Francis R. *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography* / Francis R. Hart // *New Literary History*. – Spring 1970. – № 1. – P. 486–511.
86. Holden, Philip. *Autobiography and Decolonization : Modernity, Masculinity, and the Nation-State* / Philip Holden. – Madison, Wis. : University of Wisconsin Press, 2008.
87. Holmes, Richard. *Biography : Inventing the Truth* / Richard Holmes // *The Art of Literary Biography* / Ed. by John Batchelor. – Oxford: Clarendon Press, 1995.
88. Hooton, Joy. *Stories of Herself When Young : Autobiographies of Childhood by Australian Women* / Joy Hooton. – Oxford : Oxford University Press, 1990.
89. Huddart, David. *Postcolonial Theory and Autobiography* / David Huddart. – London-New York : Routledge, 2008.
90. Innes, C.L. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English* / C.L. Innes. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

91. Lang, Candace. *Autobiography in the Aftermath of Romanticism* / Candace Lang // *Diacritics*. – 1982. – № 12.
92. Lejeune, Philippe. *On Autobiography* / Philippe Lejeune // Ed. by Paul John Eakin; transl. by Katherine Leary. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989.
93. Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture* / Françoise Lionnet. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1989.
94. de Man, Paul. *Autobiography as De-Facement* / Paul de Man // *Modern Language Notes* 94. – Dec. 1979. – № 5. – P. 919–930.
95. Marcus, Laura. *Auto/Biographical Discourses : Theory, Criticism, Practice* / Laura Marcus. – Manchester : Manchester University Press, 1994.
96. Mascuch, Michael. *Origins of the Individual Self: Autobiography and Self-Identity in England, 1591-1791* / Michael Mascuch. – Cambridge : Polity, 1997.
97. Miller, Christopher L. *Theories of Africans: Francophone Literatures and Anthropology in Africa* / Christopher L. Miller. – Chicago : University of Chicago Press, 1990.
98. Muske-Dukes, Carol. *Women and Poetry : Truth, Autobiography, and the Shape of the Self* / Carol Muske-Dukes. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997.
99. Olney, James. *Metaphors of Self : The Meaning of Autobiography* / James Olney. – Princeton : Princeton University Press, 1972.
100. Olney, James. *Some Versions of Memory/ Some Versions of Bios. The Anthology of Autobiography* / James Olney // *Autobiography : Essays Theoretical and Critical* / Ed. by James Olney. – Princeton : Princeton University Press, 1980.
101. Oriaku, Remy O. *Autobiography as Literature* / Remy O. Oriaku. – Ibadan : Humanities Research Centre, 1998.
102. Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography* / Roy Pascal. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960.
103. Pascal, Roy. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-century European Novel* / Roy Pascal. – Manchester : Manchester University Press, 1977.
104. Pawel, Ernst. *The Nightmare of Reason : A Life of Franz Kafka* / Ernst Pawel. – New York : Farrar, Straus, 1984.
105. Rushdie, S. *Commonwealth Literature doesn't exist* / S. Rushdie // S. Rushdie. *Imaginary Homelands*. – N.Y. : Penguin, 1992.
106. Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic* / Edward W. Said. – Cambridge, MA. : Harvard University Press, 1983.
107. Schlaeger, Jürgen. *Biography : Cult as Culture* / Jürgen Schlaeger // *The Art of Literary Biography* / Ed. by John Batchelor. – Oxford : Clarendon Press, 1995.
108. Siegel, Kristi. *Women's Autobiographies, Culture, Feminism* / Kristi Siegel. – New York : Peter Lang, 1999.

109. Singh, Jyotsna G. "Th' expense of spirit in a waste of shame" : Mapping the "Emotional Regime" of Shakespeare's Sonnets / Jyotsna G. Singh // *A Companion to Shakespeare's Sonnets* (Blackwell Companions to Literature and Culture) / Ed. by Michael Schoenfeldt. – Malden, MA. : Wiley-Blackwell, 2007.
110. Sisters of the Spirit: Three Black Women's Autobiographies of the Nineteenth Century / Ed. by William L. Andrews. – Bloomington : Indiana University Press, 1986.
111. Smith, Sidonie, Watson, Julia. Women, Autobiography, Theory : A Reader / Sidonie Smith, Julia Watson. – Madison : University of Wisconsin Press, 1998.
112. Smith, Sidonie. Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation / Sidonie Smith. – Bloomington : Indiana University Press, 1987.
113. Smith, Sidonie. Reading Autobiography : A Guide for Interpreting Life Narratives / Sidonie Smith; ed. by Sidonie Smith and Julia Watson. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001.
114. Smith, Valerie. Self-Discovery and Authority in Afro-American Narrative / Valerie Smith. – Cambridge, MA : Harvard. University Press, 1987.
115. Spengemann, William C. The Forms of Autobiography : Episodes in the History of a Literary Genre / William C. Spengemann. – New Haven-London : Yale University Press, 1980.
116. Stallworthy, Jon. A Life for a Life / Jon Stallworthy // *The Art of Literary Biography* / Ed. by John Batchelor. – Oxford : Clarendon Press, 1995.
117. Sturrock, John. The New Model Autobiographer / John Sturrock // *New Literary History* 9. – Autumn 1977. – №1. – P. 51–63.
118. Swindells, Julia. The Uses of Autobiography / Julia Swindells. – London : Taylor & Francis, 1995.
119. The Biographer's Art : New Essays / Ed. by Jeffrey Meyers. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1989.
120. The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies / Ed. by Neil Lazarus. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
121. The Female Autograph : Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century / Ed. by Domna C. Stanton. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1987.
122. The Routledge Companion to Postcolonial Studies / Ed. by John McLeod. – L.-N.Y. : Routledge, 2007.
123. Watson, Martha. Lives of Their Own : Rhetorical Dimensions in Autobiographies of Women Activists / Martha Watson. – Columbia : University of South Carolina Press, 1999.
124. Weintraub, Karl Joachim. The Value of the Individual : Self and Circumstance in Autobiography / Karl Joachim Weintraub. – Chicago : University of Chicago Press, 1978.
125. Whitlock, Gillian. The Intimate Empire: Reading Women's Autobiography / Gillian Whitlock. – London : Cassell, 2000.

126. Women's Autobiography : Essays in Criticism / Ed. by Estelle C Jelinek. – Bloomington : Indiana University Press, 1980.
127. Writing South Africa : Literature, Apartheid, and Democracy, 1970–1995 / Ed. by Derek Attridge and Rosemary Jolly. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
128. Writing the lives of writers / Ed. by Warwick Gould and Thomas F. Staley. – Houndsmills : Macmillan, 1998.
129. Аверинцев, С.С. Плутарх и античная биография/ С.С. Аверинцев. – М. : Наука, 1973.
130. Барахов, В.С. Искусство литературного портрета / В.С. Барахов. – М. : Наука, 1976.
131. Барт, Р. Эффект реальности / Р. Барт // Р. Барт. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс; Универс, 1994.
132. Бахтин, М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – С.-Пб. : Азбука, 2000.
133. Винокур, Г.О. Биография и культура / Г.О. Винокур. – М. : ГАХН, 1927.
134. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Худож. лит., 1977.
135. Григорьева, К.А. Автобиографизм в "Нечего бояться" Джулиана Барнса / К.А. Григорьева // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2010. – Т.10. – Вып.1. – С. 57-61.
136. Елизаветина, Г.Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров / Г.Г. Елизаветина // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М. : Наука, 1988. – С. 235-262.
137. Кабанова, И.В. Проблема типологии жанра в английской прозе 1930-х годов. Дисс... д-ра филол. наук / И.В. Кабанова. – М., 2001.
138. Караева, Л.Б. Английская литературная автобиография: Трансформация жанра в XX веке / Л.Б. Караева. – Нальчик : Изд-во М. и В. Котляровых (Полиграфсервис и Т.), 2009.
139. Караева, Л.Б. Английская литературная автобиография : трансформация жанра в XX веке. Автореф. дисс. докт. филол. наук / Л.Б. Караева. – М., 2010.
140. Кардин, В. Сегодня о вчерашнем. Мемуары и современность / В. Кардин. – М. : Воениздат, 1962.
141. Лотман, Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т.1. – С. 365-376.
142. Мангуэль, А. История чтения / А. Мангуэль. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008.
143. Машинский, С.О. О мемуарно-автобиографическом жанре / С.О. Машинский // Вопросы литературы. – 1960. – № 6. – С. 129-145.

144. Мишина, Л.А. Жанр автобиографии в истории американской литературы / Л.А. Мишина. – Чебоксары : Изд-во ЧГУ, 1982.
145. Николина, Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы : Учебное пособие / Н.А. Николина. – М. : Флинта; Наука, 2002.
146. Павлова, С.Ю. Мемуары и автобиография : К проблеме истории и теории жанров / С.Ю. Павлова. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.
147. Потницева, Т.Н. Английская романтическая биография. Жанровое и стилевое своеобразие / Т.Н. Потницева. – Днепропетровск : ДГУ, 1992.
148. Сидорова, О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века / О.Г. Сидорова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2005.
149. Сидорова, О.Г., Толкачев, С.П. Постколониальный и мультикультурный контекст современной британской литературы : Учебно-методическое пособие / О.Г. Сидорова, С.П. Толкачев. – М. : Наука, 2004.
150. Сутаева, З.Р. Жанровые особенности мемуарной и автобиографической прозы : На материале творчества А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.Г. Чернышевского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / З.Р. Сутаева. – М., 1998.
151. Тартаковский, А.Г. Русская мемуаристика XVIII - первой половины XIX в. / А.Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1991.
152. Тлостанова, М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века / М.В. Тлостанова. – М : ИМЛИ РАН, "Наследие", 2000.
153. Толкачев, С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа / С.П. Толкачев. – М. : Изд-во Литинститута им. А.М.Горького, 2003.
154. Филлюшкина, С.Н. Современный английский роман : Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники / С.Н. Филлюшкина. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1988.
155. Эйхенбаум, Б.М. О литературе / Б.М. Эйхенбаум. – М. : Сов. писатель, 1987.

III. Критика о Дж.М. Кутзее

156. A Companion to the Works of J.M. Coetzee / Ed. by Tim Mehigan. – Rochester, N.Y. : Camden House, 2011.
157. Andre, Viola. Two Mothers and No Father – J.M. Coetzee's *Boyhood* / Viola Andre // Commonwealth (Dijon). – Autumn 1997. – № 20. – Vol.1. – P. 96 - 99.
158. Attridge, Derek. J.M. Coetzee and the Ethics of Reading : Literature in the Event / Derek Attridge. – Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004.
159. Attwell, David. 'The Naked Truth' : A Response to Jean-Philippe Wade / David Attwell // English in Africa. – Oct 1995. – №22.
160. Attwell, David. J.M. Coetzee : South Africa and the Politics of Writing / David Attwell. – Berkeley-Cape Town : University of California Press David Philip, 1993.

161. Attwell, David. *The Life and Times of Elisabeth Costello : J.M. Coetzee and the Public Sphere* / David Attwell // *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* / Ed. by Jane Poyner. – Ohio : Ohio University Press, 2006.
162. Bell, Michael. *What is it Like to Be a Nonracist? Costello and Coetzee on the Lives of Animals and Men* / Michael Bell // *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* / Ed. by Jane Poyner. – Ohio : Ohio University Press, 2006.
163. Boehmer, Elleke. *J.M. Coetzee's Australian Realism* / Elleke Boehmer // *Strong Opinions : J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction* / Ed. by Chris Danta, Sue Kossew and Julian Murphet. – New York : Continuum Press, 2011.
164. Brenna, Moremi Munro. *Queer Democracy : J.M. Coetzee and the Racial Politics of Gay Identity in the New South Africa* / Moremi Munro Brenna // *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*. – Spring 2003. – № 1. – Vol. 10.
165. Canepari-Labib, Michela. *Old Myths-Modern Empires : Power, Language, and Identity in J.M. Coetzee's Work* / Michela Canepari-Labib. – Oxford-New York : Peter Lang, 2005.
166. Cichon, Anna. *Boyhood. Scenes from Provincial Life and Youth* – J.M. Coetzee's Autobiographies / Anna Cichon // *A Universe of (Hi)stories. Essays on J.M. Coetzee* / Ed. Liliana Sikorska. – Frankfurt am Main; New York, NY : Peter Lang, 2006.
167. Collingwood-Whittick, Sheila. *Autobiography as Autobiography: the Fictionalisation of the Self in J.M. Coetzee's Boyhood: Scenes from Provincial Life* / Sheila Collingwood-Whittick // *Commonwealth Essays and Studies: Melanges*. – 2001. – № 24.
168. Crew, Jonathan. *Dusklands* / Jonathan Crew // *Contrast* 9. – 1974. – № 11.
169. *Critical Essays on J.M. Coetzee* / Ed. by Sue Kossew. – New York : Hall, 1998.
170. *Critical Perspectives on J.M. Coetzee* / Ed. by Graham Huggan and Stephen Watson; preface by Nadine Gordimer. – New York : St Martin's Press; Basingstoke : Macmillan, 1996.
171. Davidson, Jim. *Coetzee's Siberian Wastes. Rev. of Youth, J.M. Coetzee* / Jim Davidson // *Australian Book Review*. – June-July 2002. – P. 57-58.
172. Deresiewicz, William. *Third-Person Singular* / William Deresiewicz // *The New York Times*. – 2002. – 7 July.
173. Dovey, Teresa. *The Novels of J.M. Coetzee : Lacanian Allegories* / Teresa Dovey. – Johannesburg : Ad. Donker, 1988.
174. Ducros, Genevieve. *The Silent Ghostly I-figure in Coetzee's Boyhood: Scenes from Provincial Life and the Grotesque Writing of an Unnameable Secret* / Genevieve Ducros // *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English* / Ed. by Vanessa Guignery. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009.
175. Durrant, Sam. *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning : J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison* / Sam Durrant. – Albany : State University of New York Press, 2004.
176. Egerer, Claudia. *Fictions of (In)Betweenness* / Claudia Egerer. – Göteborg, Sweden : Acta Universitatis Gothoburgensis, 1997.

177. Encountering *Disgrace* : Reading and Teaching Coetzee's Novel / Ed. by Bill McDonald. – Rochester, N.Y. : Camden House, 2009.
178. Flanery, Patrick Denman. J.M. Coetzee's Autobiography. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee / Patrick Denman Flanery // Times Literary Supplement. – 2009. – Sept. 9.
179. Gallagher, Susan V. A story of South Africa: J.M. Coetzee's Fiction in Context / Susan V. Gallagher. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1991.
180. Gordimer, Nadine. Preface / Nadine Gordimer // Critical Perspectives on J.M. Coetzee / Ed. by Graham Huggan and Stephen Watson. – New York : St Martin's Press; Basingstoke : Macmillan, 1996.
181. Gordimer, Nadine. The Idea of Gardening / Nadine Gordimer // The New York Review of Books. – Febr. 2, 1984. – № 31. – Vol. 1.
182. Graham, Lucy. Textual Transvestism : The Female Voices of J.M. Coetzee / Lucy Graham // J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / Ed. by Jane Poyner. – Ohio : Ohio University Press, 2006.
183. Grylls, David. Self-abasement in J.M. Coetzee's Latest Fictionalized Memoir. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee / David Grylls // The Sunday Times. – 2009. – Aug. 23.
184. Hall, Alice. Disability and Modern Fiction : Faulkner, Morrison, Coetzee and the Nobel Prize for Literature / Alice Hall. – Houndmills : Palgrave Macmillan, 2012.
185. Harvey, Melinda. "In Australia You Start Zero": The Escape from Place in J.M. Coetzee's Late Novels / Melinda Harvey // Strong Opinions : J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction / Ed. by Chris Danta, Sue Kossew and Julian Murphet. – New York: Continuum Press, 2011.
186. Hayes, Patrick. J.M. Coetzee and the Novel : Writing and Politics after Beckett / Patrick Hayes. – Oxford-New York, NY : Oxford University Press, 2010.
187. Head, Dominic. The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee / Dominic Head. – Cambridge-New York : Cambridge University Press, 2009.
188. Hooper, Brad. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee / Brad Hooper // Booklist. – 2009. – Oct. 15. – P. 6.
189. J.M. Coetzee and Ethics : Philosophical Perspectives on Literature / Ed. by Anton Leist & Peter Singer. – New York : Columbia University Press, 2010.
190. J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / Ed. by Jane Poyner. – Ohio: Ohio University Press, 2006.
191. J.M. Coetzee in Context and Theory / Ed. by Elleke Boehmer, Robert Eaglestone, Katy Iddiols. – London; New York, NY : Continuum, 2009.
192. J.M. Coetzee's Austerities / Ed. by Graham Bradshaw and Michael Neill. – Farnham, England-Burlington, VT : Ashgate Publishing, 2010.
193. J.M. Coetzee's *Disgrace* / Ed. by Attridge, Derek, and McDonald Peter D.// Interventions : International Journal of Postcolonial Studies. – 2002. – №.3. – Vol.4.
194. James Joyce and After : Writer and Time / Ed. by Katarzyna Bazarnik and Bożena Kucała. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2010.

195. Jolly, Rosemary Jane. *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing*: André Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee / Rosemary Jane Jolly. – Athens : Ohio University Press, 1996.
196. Kaplan, Brett Ashley. *Landscapes of Holocaust Postmemory* / Brett Ashley Kaplan. – New York : Routledge, 2011.
197. Klopper, Dirk. Critical Fictions in J.M. Coetzee's *Boyhood* and *Youth* / Dirk Klopper // *Scrutiny*. – 2006. – № 2.
198. Kossew, Sue. *Pen And Power. A Post-Colonial Reading of J.M. Coetzee and Andre Brink* / Sue Kossew. – Amsterdam-Atlanta, GA : Rodopi, 1996.
199. Lee, Hermione. *Body Parts : Essays on Life-Writing* / Hermione Lee. – London : Chatto and Windus, 2005.
200. Lenta, Margaret. *Autrebiography: J.M. Coetzee's Boyhood and Youth* / Margaret Lenta // *English in Africa* 30. – May 2003. – № 1.
201. Lopez, Maria. *J.M. Coetzee and Patrick White : Explorers, Settlers, Guests* / Maria Lopez // *Strong Opinions : J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction* / Ed. by Chris Danta, Sue Kossew and Julian Murphet. – New York : Continuum Press, 2011.
202. Macaskill, Brian. *Charting J.M. Coetzee's Middle Voice : In the Heart of the Country* / Brian Macaskill // *Critical Essays on J. M. Coetzee* / Ed. by Sue Kossew. – New York: Hall, 1998.
203. McDonald, Peter D. *The Writer, the Critic and the Censor : J.M. Coetzee and the Question of Literature* / Peter D. McDonald // *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* / Ed. by Jane Poyner. – Ohio : Ohio University Press, 2006.
204. Medin, Daniel L. *Three Sons : Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, Philip Roth, and W.G. Sebald* / Daniel L. Medin. – Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 2010.
205. Mishra, Pankaj. *The Enigma of Arrival. Rev. of Youth, J.M. Coetzee* / Pankaj Mishra // *New Statesman*. – April 2002. – № 22.
206. Mulhall, Stephen. *The Wounded Animal : J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy* / Stephen Mulhall. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 2009.
207. Nashef, Hania A.M. *The Politics of Humiliation in the Novels of J.M. Coetzee* / Hania A.M. Nashef. – New York, NY : Routledge, 2009.
208. Parks, Tim. *The Education of 'John Coetzee'* / Tim Parks // *The New York Review of Books*. – 2010. – Febr. 11.
209. Peaco, Ed. *Rev. of Boyhood. Scenes from Provincial Life, J.M. Coetzee* / Ed Peaco // *The Antioch Review*. – 1998. – №3. – Vol. 56.
210. Penner, Allen Richard. *Countries of the Mind : The Fiction of J. M. Coetzee* / Allen Richard Penner. – New York, NY : Greenwood Press, 1989.
211. Porter, Peter. *Bedsit Blues. Rev. of Youth, J.M. Coetzee* / Peter Porter // *Times Literary Supplement*. – April 2002. – №26.

212. Poyner, Jane. Introduction / Jane Poyner // J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / Ed. by Jane Poyner. – Ohio : Ohio University Press, 2006.
213. Poyner, Jane. J.M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship / Jane Poyner. – Farnham; Burlington, VT : Ashgate, 2009.
214. Quayson, Ato. Aesthetic Nervousness : Disability and the Crisis of Representation / Ato Quayson. – New York : Columbia University Press, 2007.
215. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee // Kirkus Reviews. – 2009. – Dec. 15.
216. Rich, Paul. Apartheid and the Decline of Civilization Idea : An Essay on Nadine Gordimer's *July's People* and J.M. Coetzee's *Waiting for Barbarians* / Paul Rich // Research in African Literature 15. – 1984. – № 3.
217. Rich, Paul. Tradition and Revolt in South African Fiction : the Novels of Andre Brink, Nadine Gordimer and J. M. Coetzee / Paul Rich. – York, England : University of York, Centre for Southern African Studies, 1981.
218. Roy, Nilanjana S. Intensely Rewarding Yet Deeply Disturbing. Rev. of *Summertime*, by J.M. Coetzee / Nilanjana S. Roy // Business Standart. – 2009. – Oct 21.
219. Samolsky, Russell. Apocalyptic Futures : Marked Bodies and the Violence of the Text in Kafka, Conrad, and Coetzee / Russell Samolsky. – New York : Fordham University Press, 2011.
220. Sèvry, Jean. Coetzee the Writer and the Writer of an Autobiography / Jean Sèvry // Commonwealth (Dijon). – Spring 2000. – № 22. – Vol.2.
221. Silvani, Roman. Political Bodies and the Body Politic in J.M. Coetzee's Novels / Roman Silvani. – Zürich; London : Lit., 2012.
222. Stanton, Katherine Ann. Worldwise : Global Change and Ethical Demands in the Cosmopolitan Fictions of Kazuo Ishiguro, Jamaica Kincaid, J.M. Coetzee, and Michael Ondaatje / Katherine Ann Stanton. – London : Taylor & Francis. 2003.
223. Strode, Timothy Francis. The Ethics of Exile : Colonialism in the Fictions of Charles Brockden Brown and J.M. Coetzee / Timothy Francis Strode. – New York : Routledge, 2005.
224. Strong Opinions : J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction / Ed. by Chris Danta, Sue Kossew and Julian Murphet. – New York : Continuum Press, 2011.
225. Sutherland, John. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee / John Sutherland // Financial Times. – 2009. – Sep. 19.
226. The Writings of J.M. Coetzee // The South Atlantic Quarterly. – Winter 1994. – № 1. – Vol. 93.
227. Vaughan, Michael. Literature and Politics : Currents in South African Writing in the Seventies / Michael Vaughan // Journal of Southern African Studies. – Oct 1982. – № 9.
228. Wade, Jean-Philippe. Doubling Back on J.M. Coetzee / Jean-Philippe Wade // English in Africa. – 1994. – №1, 2. – Vol. 21. – P. 191-219.
229. Wright, Laura. Writing "Out of all the Camps" : J.M. Coetzee's Narratives of Displacement / Laura Wright. – New York, NY : Routledge, 2006.

230. Wrong, Michela. Bluff and Double-Bluff. Rev. of *Summertime*, by J. M. Coetzee / Michela Wrong // *Spectator*. – 2009. – Sept. 5. – P. 42+.
231. Анцыферова, О.Ю. Слово-пастиш в робинзонаде Джона Кутзее / О.Ю. Анцыферова // *Художественное слово в пространстве культуры : Функции и трансформации : к 30-летию каф. зарубеж. лит. Иванов. гос. ун-та : [сб. ст.]*. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2006.
232. Анцыферова, О.Ю. Университетский роман Дж. М. Кутзее : постколониальная модификация жанра / О.Ю. Анцыферова // *Вестн. Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. Филология*. – 2009. – № 1.
233. Залесова-Докторова, Л. Мир Джозефа Максвелла Кутзее / Л. Залесова-Докторова // *Звезда*. – 2004. – № 3.
234. Константинова, Н.В. Лингвостилистические особенности прозы Дж.М. Кутзее: Автореф. дис. канд. филол. наук / Н.В. Константинова. – М., 2009.
235. Павлова, О.А. Категории «История» и «Память» в контексте постколониального дискурса. (На примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро). Автореф. дисс. канд. филол. наук / О.А. Павлова. – М., 2012.
236. Павлова, О. А. Категории «история» и «память» в романах Дж. М. Кутзее и К. Исигуро / О. А. Павлова // *Знание. Понимание. Умение*. – 2011. – № 2. – С. 192–197.
237. Степанов, А. Дж.М. Кутзее: «идеальный» нобелиат? / А. Степанов // *Русский журнал*. – 2003. – 14 ноября.
238. National Orders awards: 27 September 2005. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.info.gov.za/aboutgovt/orders/recipients/2005sept.htm> (дата обращения: 06.05.2012).
239. Nobel Prize-Winning Writer J. M. Coetzee's Archive Acquired By Harry Ransom Center. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2011/coetzee.html> (дата обращения: 1.09.2012).
240. Офиц. сайт Университета Йорка. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.york.ac.uk/english/our-staff/david-atwell/> (дата обращения: 05.08.2012).
241. Официальное сообщение для печати на офиц. сайте Нобелевской премии от 2 октября 2003 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/press.html (дата обращения: 14.10.2011).
242. Офиц. сайт правительства ЮАР. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.info.gov.za/aboutgovt/orders/mapungubwe_english.html (дата обращения: 06.05.2012).