

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

На тему: «Любовь в постмодернистском романе»

Исполнитель: Шульгина Валерия Анатольевна

Научный руководитель: профессор, д.ф.н. Якушкина Татьяна Викторовна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: Антонова к. филол. н., доцент Антонова
Ксения Николаевна

«30» июня 2016 г

Санкт - Петербург

2016

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

На тему: «Любовь в постмодернистском романе»

Исполнитель: Шульгина Валерия Анатольевна

Научный руководитель: профессор, д.ф.н. Якушкина Татьяна Викторовна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: _____ к. филол. н., доцент Антонова
Ксения Николаевна

«__» _____ 20__ г

Санкт - Петербург

2016

ЗАЯВЛЕНИЕ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА
НАРУШЕНИЕ ЧУЖИХ ПРАВ НА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ
СОБСТВЕННОСТЬ (ПЛАГИАТ)

Я, Шульгина Валерия Анатольевна, представляя к защите свою выпускную квалификационную работу «Любовь в постмодернистском романе» для присуждения мне степени бакалавра по профилю 45.03.01 – «Зарубежная филология (английский язык и литература)» заявляю, что работа выполнена мною самостоятельно, без нарушения чужих прав на интеллектуальную собственность.

Я понимаю, что заимствование целого текста или его фрагментов без указания источника заимствования является умышленным присвоением авторства (плагиатом).

Я проинформирована, что в случае, если я буду уличена в плагиате, моя работа будет дисквалифицирована и право повторной защиты мне будет предоставлено не ранее, чем через год.

Число
подписи

подпись от руки/ расшифровка

Оглавление

Оглавление.....	3
Введение.....	4
Глава 1. Постмодернизм в западноевропейской культуре второй половины XX в.	
1. 1. Осмысление феномена любви от античности до Фрейда.....	11
1. 2. Постмодернизм: предпосылки возникновения и периодизация.....	16
1. 3. Особенности искусства и литературы постмодернизма.....	18
1. 4. Человек, сексуальность и любовь в философии постмодернизма.....	21
Глава 2. Любовь в постмодернистском романе второй половины XX в.	
2. 1. 1 Институт семьи в эпоху постмодернизма.....	26
2. 1. 2. Мужчина и женщина в семейных отношениях (по роману Барнса «До того, как она встретила меня»).....	27
2. 2. 1. Женщина в эпоху постмодернизма.....	36
2. 2. 2. Женские образы в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта».....	37
2. 3. Секс вместо любви (на материале романов Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и романа Дж. Барнса «До того, как она встретила меня»).....	44
Заключение.....	50
Список использованной литературы.....	56

Введение

XX в. ознаменован развитием такого феномена как постмодернизм. Возникнув как реакция на происходящие изменения в социокультурных реалиях, постмодернизм, безусловно, не только изменил мировосприятие западного общества второй половины XX в., но и оставил серьезный отпечаток на его искусстве.

Сегодня ведется оживленная дискуссия по поводу того, что понимать под постмодернизмом. Одни исследователи склонны придавать понятию «постмодернизм» эпохальный размах, называют его «современным универсальным гуманизмом», обнимающим «все живое»; другие, напротив, ограничивают его до «ситуации», которую определяют как сознание художника в условиях нового культурного бытия [26, с. 9]. Авторитетный исследователь постмодернизма И. Ильин понимает под постмодернизмом сложный и изменчивый комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений, динамика которого зависит от исторического, социального и национального контекста [15, с. 207]. Однако есть и другие исследователи, для кого постмодернизм – не более, чем направление в литературе. Те, кто склонен рассматривать «постмодернизм», главным образом, как часть литературного процесса XX в., тоже не едины в своих подходах. Здесь принципиальные расхождения возникают в связи с разграничением модернизма и постмодернизма. Существует, как минимум, два подхода: постмодернизм рассматривается либо как этап в развитии модернизма, либо как качественно новая по сравнению с модернизмом система.

Учитывая все вышесказанное, в данной работе мы будем отталкиваться от определения, предложенного Ильиным в его Словаре терминов [15], и понимать под постмодернизмом, во-первых, способ мировосприятия и мироощущения, связанный с новым пониманием человека и его места в

окружающем мире; во-вторых, общеэстетический феномен западной культуры, опирающийся на теорию и практику постструктурализма и деконструктивизма. Другими словами, мы исходим из того, что постмодернизм – это комплекс мировоззренческих представлений, отраженных в тексте, специфика которых выражается в таких понятиях как «мир как хаос», интертекстуальность, пастиш, метапроза, мегапроза, игра.

В работе о постмодернизме трудно обойтись без понятия «дискурс», которое тоже отличается неоднозначностью трактовки и сложностью. Общеизвестным является подход, который предполагает необходимость учета как лингвистических, так и экстралингвистических факторов (напр., идеологические установки), отраженных в тексте. Для нашего исследования в качестве базового мы принимаем определение «Новой философской энциклопедии» [23] дискурс – это «характеристика особой ментальности и идеологии, которые выражены в тексте, обладающем связностью и целостностью и погруженном в жизнь, в социокультурный, социально-психологический и др. контексты».

Особенностью культуры второй половины XX в. являются серьезные изменения в понимании основных философско-антропологических проблем, в первую очередь, феномена любви. Любовь — понятие многогранное, подразумевающее и любовь к Богу, и любовь между матерью и ребенком, и любовь к родине, и любовь между мужем и женой, и др. Из всех форм ее выражения в данной работе будет рассматриваться любовь между мужчиной и женщиной. Феномен такой любви занимал человечество на протяжении многих веков, ибо переживание любви к представителю другого пола дает ощущение полноты жизни, отсутствие этого переживания, по справедливому замечанию Р. Б. Жанбуршиной, — ощущение трагичной несостоятельности жизни [13, с. 5].

По мнению исследователей, в современной культуре и общественном сознании складываются новые гендерные представления, которые не только в корне отличаются от предыдущих, но существенно влияют на современное переживание любви. В наши дни она уже не воспринимается столь идеализированно, как это было характерно для прежних эпох [2, с. 3]. Если, начиная со времен древнегреческих философов Аристотеля и Платона и заканчивая романтиками, любовь была идеализирована и возвышена, то со второй половины XIX в. можно говорить о движении в противоположную сторону.

Позитивизм объявит первичными физиологические, инстинктивные проявления человека, сделав духовную сферу – отражением материального. Ницше, испытавший мощное влияние позитивизма, уравнивает дух и тело, объявив, что ими управляют одни законы. Ему же принадлежит и реабилитация инстинкта. Природное, объявит философ, находится «по ту сторону добра и зла», оно «до морали». Открытия в области физиологии и психологии конца XIX в. окончательно «снимут» романтическое покрывало с человеческой природы. В учении Фрейда тело – это главный источник объяснения всех явлений человеческой психики, а секс – основная жизненная энергия человека, можно сказать, сама жизнь во всех ее проявлениях. Психоанализ и Первая мировая война окончательно снимут культурный запрет на секс и сексуальный дискурс так, что обсуждение вопросов сексуальности в западной культуре первой половины XX в. фактически вытеснит любовный дискурс. Говорить о любви теперь значит говорить о сексе. Как иронично заметит Г. Джеймс, кажется, «что в мире не осталось ничего, кроме органов размножения». Постмодернизм стал принципиально новым этапом в этом осмыслении и человека, и его любви к представителю другого пола.

Постмодернистский подход к осмыслению феномена любви содержится в многочисленных работах известных зарубежных философов и культурологов, таких как: Ж. Деррида, Ж. Лакан, Ф. Джеймисон, Р. Барт, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, М. Фуко, Ю. Кристева. Для нашего исследования наиболее плодотворными оказались работы М. Фуко и Ю. Кристевы.

Феномен любви в современной культуре осмысляется с использованием разных научных подходов: философско-теоретического, историко-социального, культурологического, психологического и др. [см. 28]. Специальных литературоведческих работ по данной проблеме нет, хотя есть немало статей и диссертаций, посвященных изучению различных аспектов разработки темы любви у отдельных авторов, в том числе и выбранных нами для анализа Фаулза и Барнса (см., например, работы О. Осовского [22], Т. Клименковой [16], Т. Савинковой [29], О. Велюго [4], Л. Романчук [27]).

Так, Л. Романчук в статье «Проблематика романа Фаулза «Подруга французского лейтенанта» большое внимание уделяет образу главной героини Сары Вудраф, ее положению в обществе и взаимоотношениям с мужчинами. Романчук утверждает, что несмотря на образ слабой, и беззащитной перед лицом обстоятельств жертвы, Сара представляет собой новый тип женщины — независимой, решительной и свободной [27]. А. Долинин занимался анализом главных героев и связанных с ними сюжетных линий [11]. О. Велюго анализирует роман Дж. Барнса «До того, как она встретила меня», действие которого разворачивается в 70-е гг. в Великобритании. Исследователь обращает особое внимание на изменения в отношениях между мужчиной и женщиной в связи с сексуальной революцией. Д. Радченко в работе «Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора» [25] рассуждает о месте темы любви в творчестве Барнса, которая, по мнению автора, создает

отдельное сюжетное пространство. Нравственную философию Барнса исследователь рассматривает сквозь призму двух философий — «философию религии» и «философию любви». Последняя, считает Радченко, выражается в том, что Барнс устремлен к поискам счастья и полноты жизни, сохраняя такие классические ценности как любовь, семья, уважение к традициям, в том числе, традициям литературным [25, с. 35].

Актуальность исследования, таким образом, обусловлена, с одной стороны, отсутствием специальных исследований, посвященных изучению феномена любви в постмодернистской культуре, а с другой, - анализу этой проблематики в выбранных нами текстах, романах Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и Дж. Барнса «До того, как она встретила меня». В них, на наш взгляд, наиболее ярко отражены социокультурные и мировоззренческие изменения, связанные с дискурсом любви второй половины XX в. Учитывая сложность и обширность интересующей нас темы, мы ограничились только теми аспектами проблемы, которые затрагиваются в данных произведениях. Этим объясняется выбор цели и задач.

Цель данной работы заключается в изучении дискурса любви в постмодернистском романе на примере произведений Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и Дж. Барнса «До того, как она встретила меня».

Для достижения данной цели были поставлены **следующие задачи**:

- изучить существующие подходы к интерпретации феномена постмодернизма, основные проблемы в его изучении;
- дать характеристику основным средствам художественной выразительности, присущие постмодернизму;
- рассмотреть интерпретацию феномена любви в историческом аспекте и определить своеобразие «постмодернистского этапа». В этой связи
- уделить особое внимание теории сексуальности З. Фрейда и ее влиянию на литературу XX в., а также

- На материале романов Фаулза и Барнса проанализировать дискурс любви с точки зрения его проявления в семейных отношениях и вне их;
- уделить особое внимание новой роли женщины и тому, как это отражается на постмодернистском дискурсе любви;
- рассмотреть понятие сексуальности как одно из центральных в современном любовном дискурсе.

Методологической основой данной работы стали работы Ильина, посвященные изучению феномена постмодернизма, диссертация А. Руденко, в которой рассматривается история изменения понятия «любовь» в свете современных достижений философской антропологии, а также статьи О. Велюго и Л. Романчук, посвященные анализу творчества Фаулза и Барнса.

Объектом исследования является постмодернистская литература. **Предметом исследования** – дискурс любви в романах Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и Дж. Барнса «До того, как она встретила меня»

В работе нашли применение **следующие методы исследования**: общенаучные методы анализа, индукции и дедукции, а также литературные методы: герменевтический и сопоставительный.

Научная новизна исследования заключается в привлечении нового материала — романов Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и Дж. Барнса «До того, как она встретила меня» для анализа таких понятий в западной культуре XX в., как «любовь», «семья», «отношения между мужчиной и женщиной», «новая роль женщины».

Практическая значимость исследования состоит в том, что результаты исследования могут найти применение в лекционных курсах по зарубежной литературе XX в., а также специальных курсах по постмодернистскому роману и современной английской литературе.

Содержание исследования изложено на 53 страницах основного текста и включает: введение, две главы, сопровождающиеся выводами;

заключение, список использованной литературы. Список использованной литературы состоит из 47 наименований, из них 9 на иностранных языках.

Глава 1.

Постмодернизм в западноевропейской культуре второй половины XX в.

1. 1. Осмысление феномена любви от античности до Фрейда.

Изучение любви и взаимоотношений между мужчиной и женщиной берет свое начало еще в античности, где человек был одним из элементов, составляющих круг единения любви, приводившей в движение вселенную. Любовь имела мифологизированный характер и понималась, с одной стороны, как вселенская «теогоническая» энергия, дающая жизнь всему живому (Гесиод «Теогония»), а с другой — как чувство, в котором заложено внутреннее противостояние вожделению, телесному соитию (миф о Зевсе и Ио), и стремление к супружеской верности (миф об Орфее и Эвридике). Оба подхода подчеркивали амбивалентную силу любви, которой свойственны одновременно и разрушительное и созидательное начала.

Примеры первого философского осмысления феномена любви находим в трудах Платона, Аристотеля и Эмпедокла. Античная классическая философия дала теоретическое обоснование мифологизированной природе любви, которую исследователи определяют, как противоречие между «платонизмом» и «гедонизмом». Примерами возвышенной, «метафизической» любви являются трагедии Еврипида и Софокла, в то время как любовная проза Лонга предлагает образец любви телесной, чувственной.

Философская мысль Возрождения, опираясь на античность, заметно отличалась от нее. В эпоху Возрождения взгляды человека были направлены на открытие глубины своего внутреннего мира и богатство эмоциональной жизни. Характерным для эпохи Возрождения было сочетание античной философии с христианской мистикой, примером чего служат работы Марсилио Фичино, яркого представителя итальянского Возрождения, труды которого стали определяющими для понимания любви в эту эпоху во всех

европейских странах. Фичино полагал, что человеческая душа предназначена для любви и стремится найти себе подобную. Любовь подобна лестнице, двигаясь по которой душа человека наделяется все большей степенью божественности, вплоть до соединения с высшей идеей Бога. Смысл жизни, по мнению философа, не в любви к конкретному человеку, а в постижении Бога через любовь к нему. Нельзя прийти к постижению божественной красоты и любви, не познав человеческую красоту и любовь, где Бог явлен человеку наиболее открыто. Любовь к женщине становится обязательной ступенью движения души человека к Богу.

По мнению О. А. Отрадной, феномен любви в эпоху Нового времени воспринимается с позиции «физического» и «метафизического» ее осмысления. «Метафизическая» трактовка любви отвергает чувственность и эмоциональность в отношениях между мужчиной и женщиной, выводя на первый план необходимость и долг [24, с. 5]. Отражение этой трактовки представлено в работах Р. Декарта, И. Канта и Г. Гегеля, где любовь находит место среди семейных ценностей в связи с необходимостью воспитания гражданского самосознания. Однако этой точке зрения противостоит сентиментальная любовь, понимаемая как волнение души, эмоциональное потрясение, чувственный порыв. В культуре начала XIX века концепция «метафизической» любви будет подхвачена романтиками, которые приравняют любовь к религиозному чувству и будут воспевать ее как возможность духовного единения и совершенствования личности (Ф. Шлегель, В. Гюго, Дж. Г. Байрон).

Во второй половине XIX в. сформировалось философское учение позитивизм, ставящее во главу инстинктивные и физиологические проявления человека и объясняющее любовь спецификой человеческой природы. У его представителей, Шопенгауэра и Ницше, любовь выступает воплощением слепой страсти и полового влечения; чувством, вызванным

инстинктом. А. Шопенгауэр даже ввел в современную философию понятие «половая любовь». Рассматривая специфику взаимоотношений между мужчиной и женщиной, философ приходит к выводу, что половая любовь является неодолимой страстью, побеждающей голос разума, толкающей людей на жертву своим благополучием. Это одновременно и таинственная сила, порождающая высокие творения искусства, и незримая воля, вводящая в губительный обман [7, с. 5]. Если Шопенгауэр подчеркивал инстинктивную, плотскую составляющую любви, Ницше говорит о ней, как о проявлении полноты жизни, богатства здоровой индивидуальности, иными словами, воли к могуществу, которая выступает у него как творческий эрос, как проявление «любви к красоте и новым поколениям». Отрицая мистический культ женщины, характерный для представителей романтизма, он также отвергает традиционный взгляд романтиков на любовь как на возвышенную страсть [49, с.100].

В конце XIX в. в западной культуре преобладали концепции, акцентирующие внимание на бессознательных и иррациональных моментах в любви. Наиболее ярким представителем этого течения в психоанализе является З. Фрейд. Среди его достижений важными являются новая разработка структурной модели человеческой психики, состоящей из трех компонентов: «Оно», «Я» и «Сверх-Я»; выделение специфических фаз психосексуального развития личности; создание теории Эдипова комплекса; выявление защитных механизмов психики; психологизация понятия «бессознательное», разработка метода свободных ассоциаций и толкование сновидений. Изучая природу человеческих неврозов, Фрейд приходит к выводу, что их причиной являются подавленные желания. Принцип удовольствия, которым руководствуется ребенок от рождения, и который Фрейд обозначил собирательным понятием либидо, по мере его взросления и формирования сексуальности никуда не исчезает: он

либо подчиняется требованиям культуры, либо вытесняется в сферу бессознательного.

Фрейд считал, что все человеческие привязанности вытекают из одного общего источника – полового влечения, либидо, которое может принимать различные формы: это и инстинктивные влечения сексуального характера, и сексуальные желания, вытесненные в сферу бессознательного. В его теории любовь неотделима от сексуальности, которая понимается очень широко. Любые формы любви – половая любовь, любовь родителей или любовь детей к родителям, любовь к себе или любовь-дружба – являются выражением «одних и тех же первичных (т.е. сексуальных, – В. Ш.) позывов». Либидо, по Фрейду, – это первооснова всех человеческих устремлений: и тяги младенца к материнской груди, и творческих замыслов художника, и влечения между мужчиной и женщиной. Любовь, таким образом, оказывается иррациональным чувством, исключая духовное начало. Она низводится к первобытной сексуальности, являющейся одним из основных стимулов развития человека [10, с. 2].

Психоанализ Фрейда достаточно быстро стал определяющей формой в понимании феномена любви и сексуальности на рубеже XIX-XX вв. Благодаря Фрейду, в обществе стало возможным открытое обсуждение сексуальных вопросов, проблем любви и ее сексуальной составляющей. Теории австрийского психолога стали основой для возникновения дискурса сексуальности. Такой уровень открытости в обсуждении сексуальной природы человека – невиданный ранее – стал основой дальнейших социокультурных изменений. Можно сказать, что Фрейд, изменив отношение общества к проблемам сексуальности и сделав их одной из центральных тем всеобщего обсуждения, стал основоположником сексуальной революции, последствия которой серьезно повлияют на культуру XX в.

Однако в литературе эти изменения происходили не так быстро. Книгой, наиболее ярко отражающей изменения в осмыслении феномена любви в конце XIX – начале XX вв., является роман Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» (1928). Книга изобилует сценами откровенного характера, которые Лоуренс вводит для того, чтобы показать, что человек не должен испытывать стыд и отвращение по отношению к своим внутренним желаниям и инстинктам, не должен стыдиться своего тела и его физиологических потребностей. Явный интерес автора к физической стороне любовных отношений вызвал скандал, и его роман находился под запретом вплоть до 60-х гг. XX в.

На первый взгляд, в истории взаимоотношений Констанции Чаттерлей, ее мужа Клиффорда и их егеря Оливера Меллорса не показано ничего необычного, классический любовный треугольник, в котором жена изменяет мужу. Клиффорд Чаттерлей, получив тяжелое ранение на войне, прикован к инвалидному креслу. Он – писатель и ведет напряженную интеллектуальную жизнь, в которой Кони даже пытается принимать участие. Внешне благополучная жизнь супругов оказывается лишенной того, что составляет ее суть – любви, строящейся на соединении душевного тепла и физической близости. Клиффорд полагает, что их взаимоотношения с Констанцией, заключающиеся в многочасовых беседах и совместных ужинах, — это и есть любовь, в основе которой не телесное, а духовное, интеллектуальное, наслаждение. Однако подлинную любовь Кони узнает в хижине егеря, где она учится чувствовать свое тело и откликаться на его призывы. Интеллекту противостоит инстинкт, природа. В представлении Лоуренса, испытавшего влияние Ницше и Фрейда, только любовь, откликающаяся на зов природы, раскрывает заложенную в человеке жизненную силу, она и есть настоящая жизнь.

Обобщая, можно сказать, что в поисках определения понятия «любовь» и осмысления ее феномена человечество прошло долгий путь. Поворотным рубежом стала вторая половина XIX в., когда под влиянием позитивизма формируются новые подходы в осмыслении человеческой природы. Признание решающей роли инстинктов, животного начала в поведении человека создаст базу для появления теории психоанализа Фрейда, где любые формы человеческой любви будут сведены к проявлениям первобытной сексуальности. Уравняв, по сути, любовь и секс, Фрейд подведет человечество к революционным изменениям в отношениях между мужчиной и женщиной во второй половине XX в.

1. 2. Постмодернизм: предпосылки возникновения и периодизация.

Во второй половине XX в. произошли качественно новые изменения в социокультурной жизни западного общества, определяемые чаще всего через понятие «постмодернизм». Существуют различные подходы в его осмыслении, однако мы будем придерживаться определения, предложенного Ильиным. Под постмодернизмом исследователь понимает специфический способ мировосприятия, мироощущения и оценки познавательных возможностей человека и его места в окружающем мире [10, с. 3].

Термин «постмодернизм» был впервые употреблен в книге Р. Панвица «Кризис европейской культуры» 1917 г. и введен в употребление в 30-е гг. в контексте художественной критики, а уже в 1934 г. был впервые использован у Ф. де Ониса для обозначения авангардистских поэтических опытов начала XX в., радикально отторгающих литературную традицию. Статус философского понятия постмодернизм впервые получает в книге Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», вышедшей в свет в 1979 г., где термин «постмодернизм» употребляется уже применительно к выражению «конец

века» [19, с. 10]. В зависимости от того, какой из источников выбирается в качестве первичного, хронологические рамки постмодернизма могут сужаться или раздвигаться. Несмотря на то, что проблема периодизации постмодернизма до сих пор остается предметом оживленных дискуссий в науке, мы будем придерживаться концепции Ильина, который считает, что, постмодернизм прошел долгую фазу первичного латентного формообразования, начавшуюся приблизительно с конца второй мировой войны (в самых различных сферах искусства: литературе, музыке, живописи, архитектуре и проч.) и завершившуюся к началу 1980-х. Лишь в это десятилетие, подчеркивает исследователь, постмодернизм был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление в философии, эстетике и литературной критике [10, с.8].

Становление постмодернизма связано с теми изменениями, которые были обусловлены переходом от индустриального к постиндустриальному обществу в экономически развитых странах Западной Европы и Америки: Вторая мировая война, бурное развитие научно-технического прогресса и городской культуры, сексуальная революция и политические волнения второй половины XX в. — весь комплекс событий, произошедших во второй половине XX в., в своей совокупности оставил отпечаток в сознании западного общества и послужил предпосылкой для становления постмодернизма. Возникнув как реакция на новые явления в сфере модернистского искусства, постмодернизм постепенно превращался в специфическую философию культурного сознания современности, теоретическим фундаментом которой стали концепции постструктурализма, разработанные в 60-70-х гг. в работах Ж. Дерриды, Ж. Лакана, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ю. Кристевы, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Батая и др. С превращением позднекапиталистического общества в «информационное», с

бурным развитием высоких мультимедийных технологий и, как следствие, вторжением в «расколдованный» мир «виртуальных» пространств [2, с. 1], условия для развития постмодернистского искусства становятся еще более благоприятными.

1. 3. Особенности искусства и литературы постмодернизма

Уже для искусства и литературы модернизма было характерно острое переживание распада мирового целого и фрагментация мира в сочетании с ироническим скепсисом. В постмодернизме эти тенденции стали доминирующими. Н. Гладилин, анализируя особенности постмодернистского искусства, справедливо отмечает, что, если идеалом искусства «высокого модернизма» было герметическое художественное произведение, рассчитанное на восприятие элитарной публики, то постмодернизм по сути своей демократичен; отказываясь от стремления к абсолюту, в том числе эстетическому, он стремится к общедоступности и популярности, что нашло свое выражение в практике «двойного кодирования». Искусство постмодерна широко использует художественные коды прошлых эпох, цитируя их [8, с. 1].

Голландский исследователь Д. Фоккема утверждал, что невозможно последовательно интерпретировать постмодернистский текст, так как сложно определить какой-либо однозначный смысл. О. В. Бугославская, развивая его мысль, отмечает, что одной из ключевых для постмодернистской концепции является «идея привнесенности смысла». «Текст в постмодернизме, - пишет исследователь, - не рассматривается с точки зрения презентации в нем исходного объективного наличного смысла». Фиксация изначально подвижного смыслового центра постмодернистского произведения целиком зависит от точки зрения, занимаемой читателем: «Нарратив Автора в процессе чтения снимается Нарративом Читателя, по-новому центрирующего

и означивающего текст. Источником смысла текста, таким образом, становится не Автор, но Читатель» [4, с. 4].

Во второй половине XX в. произошло то, что Р. Барт назвал «смертью автора», т.е. разрыв между личностью автора и его текстом. Автор, как считал французский философ, – это просто писатель, человек, который с помощью языка производит текст. Он не творит смыслы, их создает язык и читатель. У текста не может быть одного толкования, ибо мы никогда не можем знать, какую именно идею вкладывал автор в свое произведение. Прочтение текста подчинено принципу «здесь и сейчас»: каждый читатель при каждом новом прочтении может воспринимать его по-разному. Неоднозначность тексту задает и язык: слова накапливают различные смыслы, и каждая часть текста содержит несколько смыслов, представляющих собою хитросплетение разных стилей и литературных пластов.

Т. Голобородова предлагает своё видение проблемы «смерти автора», традиционно связывавшееся с изменением роли и статуса игры в литературном тексте. Она полагает, что «смерть автора» означает минимизацию авторской уверенности в собственной правоте. В мобильных, огромных и неоконченных произведениях, напоминающих лабиринт, авторский голос сменяется игровой комбинаторикой, проявляющейся в феноменах «плавающей точки зрения», «авторской маски» и др. По мнению Голобородовой, проявления игровой доминанты в постмодернистском искусстве рассматривается как следствие установки на разрушение структуры, изменяющей, в первую очередь, отношение к маргинальным феноменам человеческого бытия. Можно сказать, что в числе запрещенных модернистской культурой и широко освещаемых в постмодернистском искусстве тем рассматриваются: сексуальность, игра, смерть и безумие [5, с. 20].

Игра как один из наиболее характерных постмодернистских приемов может строиться на культурно-языковом плюрализме, подразумевающим наличие множества равнозначных смысловых единиц, и «двойном кодировании» культурных феноменов, утверждающем вариативность восприятия и иронию.

Еще одной формой литературной игры в постмодернизме является пастиш, создание новой версии первичного текста с сохранением его оригинальной стилистики, системы персонажей и основных контуров развития сюжета. Авторитетный американский литературовед Ф. Джеймисон в работе «Постмодернизм и общество потребления» [46] вводит понятие «пастиш» как имитацию особого единичного стиля, не содержащую, в отличие от пародии, смеха и сатирического чувства. Джеймисон говорил, что «пастиш — это белая пародия, это пародия, которая потеряла свое чувство юмора». Также он отмечает, что постмодернизм отторгает, прежде всего, модернистские ценности, что же касается классической культуры прошлого, то здесь имеет место переосмысление, заимствование ранее выработанных форм.

Французская исследовательница литературы и языка, а также участница семинаров Ж. Лакана, Ю. Кристева, следуя традициям психоанализа Лакана, исследует литературу и особенности поэтического языка с помощью семанализа, направленного на раскрытие скрытых оснований — генотекстов, которые обладают различными кодами с использованием отличных друг от друга языков [18, с. 3]. По мнению Ю. Кристевой, литература является одним из способов приближения к глубинным слоям изменяющейся субъективности, проявления которой находят свое выражение в письме. Для обозначения диалогического взаимодействия текстов между собой в модернизме и постмодернизме Кристева ввела понятия «интертекст» и «интертекстуальность». В этой связи Кристева определяет значение

интертекста как отражение других текстов, имеющих формы, функции и свойства характерные для интертекстуальности. Также Кристева утверждает, что ключевыми в понимании интертекстуальности являются: «время» как условие для существования, «человек» в качестве читателя и автора в рамках заданного текста, и «текст», являющийся полем для формирования смысла и выражения определенной идеи.

Постмодернизм в значительной степени отрицает установки прошлого, его основная идея — переоценка ценностей и переосмысление, где человек анализируется в системе равноправного диалога между разными культурами и философией. Можно сказать, что постмодернизм меняет парадигму критического мышления современной науки, он воспринимается как способ нового мироощущения, как особый менталитет новой культурной эпохи.

1. 4. Человек, сексуальность и любовь в философии постмодернизма.

Философия постмодернизма, отталкиваясь от идеи, что изменение мира и общества неизбежно должно было привести к изменению самой человеческой природы, предложила ее новое понимание. Как и в классической философии, акцентируется целостность человека, но в постмодернизме она достигается путем снятия оппозиции души и тела. Это привело к радикальному переосмыслению чувственного опыта человека, его практической деятельности и, в первую очередь, его телесности и духовности.

Постмодернизм исходит из того, что человек живет в нестабильном мире, где он может надеяться только на себя. Человек, с одной стороны, атомизирован, а с другой, - должен обладать такими качествами, которые помогли бы ему выжить в новых условиях. Такой человек, с одной стороны, лишен иллюзий, не верит в прочность социальных связей, а с другой, - лишен героизма и склонен к психопатии (Батай). Его сознание, если отталкиваться

от Дерриды, основано на принципах интертекстуальности и не способно к чистому восприятию чего бы то ни было, оно расщеплено и пытается выбраться, по выражению философа, «из толщи языка-посредника». Человек не может жить без поиска смысла и вместе с тем, не может его выразить, ибо между суждением и реальностью стоит язык. Сделав мысль объектом деконструкции, Деррида показал ее зависимость от чисто художественных приемов: мифа, аллегии, метафоры. Это освободило человека из-под власти языковых конструкций, но поместило в лабиринты языковой игры, где все размыто и относительно. Стремясь дать человеку освобождение от власти навязанных смыслов, Деррида в конечном счете привел его к утрате любых смыслов.

Вместо воли и нравственности, как главных человеческих качеств, теперь на первый план выходят вожделение и телесность. Телесность – одно из базовых понятий постмодернизма. С одной стороны, после Барта, оно рассматривается в семиотическом аспекте – как текст, и умение пользоваться своей телесностью как системой знаков (подбор фасона, цвета одежды, прически и макияжа в зависимости от того, какие качества человек хочет экстраполировать вовне) развилось в новый социальный институт имиджмейкерства. Тело сегодня воспринимается инструментом получения выгоды, решения карьерных или жизненных задач, т.е. своеобразным капиталом человека. Такое отношение к телу ведет к его отчуждению от индивида, к потере человеком своего центра.

С другой стороны, телесность в постмодернизме выступает антитезой понятию «духовность» и предполагает опору на импульс, удовольствие, желание, а сам человек рассматривается в понятиях сексуальности, эротической чувственности и либидо. Поставив «сексуальность телесности на место духовности классической философии и христианского богословия»,

постмодернизм, по замечанию Фуко, сделал ее главным двигателем всей интеллектуально-чувственной деятельности человека.

В 1984 г. Фуко опубликовал работу «История сексуальности», посвященную сексуальности и ее функционированию в обществе. Философ отмечает следующий парадокс: на протяжении всей жизни человек подвержен социальному подавлению своей сексуальности, в то время, как в три последние века «вещи предстают совсем иначе: вокруг и по поводу секса — настоящий дискурсивный взрыв» [10, с. 23].

Рассуждая о процессах осмысления собственной сексуальности человеком, Фуко настаивает на том, что индивид находится под властью как государственной, общественной, так и семейной. Именно семья поддерживает систему власти в масштабе всего общества, потому что постоянный контроль за сексуальной нормальностью как ничто другое приучает человека быть объектом процедур власти, быть под неусыпным надзором, сопоставлять с нормой и оценивать себя по степени соответствия ей [35, с. 38].

Фуко обращает внимание на важность осознания возможности перемен в восприятии и отношении к сексуальности и сексу в современном обществе, необходимости открытого диалога и анализа человеческих взаимоотношений в эпоху постмодернизма. В этой связи Фуко разработал описание последовательных трансформаций сексуальности субъектов и показал, что «современная одержимость сексом далека от свидетельства нашего освобождения и указывает на отсутствие у нас какого-либо понятия о том, как мы должны жить» [43, с 49].

Опора на телесность, понятую таким образом, приводит к утрате принципов гармонии, единства, цельности. На место человека приходит «постчеловек», а вместо общества — «постобщество» (А. Дугин), совокупность отчужденных и разрозненных между собою индивидуумов.

Новое видение человека определило и новые подходы в понимании любви. Постмодернизм исходит из ситуации, когда любовь и выбор партнера больше не являются сокровенно-личными аспектами жизни человека: возлюбленного заменяет партнер, романтические взаимоотношения — удовлетворение сексуального влечения в любой момент и с любым партнером, а возвышенные отношения между мужчиной и женщиной характеризуются ироничным восприятием. На осмысление любви в постмодернистском дискурсе большое влияние оказали последствия сексуальной революции: сведение любовных отношений к выгодному взаимодействию для удовлетворения физических потребностей, отделение сексуальности от функции воспроизводства, а также игнорирование стандартов половой морали между партнерами, что привело к отрицанию каких-либо обязательств партнеров друг перед другом.

Любовь является жизненно необходимой потребностью человека, однако философия постмодернизма, возводя в качестве главной ценности человека — свободу выбора и независимость индивида, стирает границу, отделяющую романтическое восприятие любовных отношений от их физического выражения — половой любви, в которой видится цель жизни человека (Батай). По мнению Руденко, любовь теперь рассматривается не как метафизическая сущность, а как удовлетворение одной из личных потребностей индивида: множественность проявлений самого субъекта заставляет его стремиться к вариативности удовлетворения своих половых влечений. Для культуры постмодернизма становится характерным вариативность в выборе пола и партнера, свобода самоопределения сексуальной ориентации, размытая сексуальная мораль, уход от классического идеала романтической любви к ее отождествлению с взаимовыгодным партнерством на равных условиях. В сознании человека

постмодернизма, справедливо подчеркивает Руденко, доминирует значимость «физической» любви по отношению к «метафизической».

Глава 2.

Любовь в постмодернистском романе второй половины XX в.

2. 1. 1. Институт семьи в эпоху постмодернизма.

Начиная со второй половины XX в., в связи с развитием постмодернизма как нового мировосприятия в отношениях между людьми происходит ряд изменений, которые находят свое отражение в интерпретации взаимоотношений между мужчиной и женщиной в рамках семьи.

Существует целый ряд работ, посвященных изучению проблем семьи в парадигме социологического постмодернизма. В связи с этим стоит отметить работы отечественных и зарубежных социологов. Так, американский социолог Дж. Ритцер считает, что наступление новой исторической эпохи, реалии которой невозможно описать с помощью терминов эпохи модерна, приводит к появлению постмодернистской социальной теории, которая представляет собой новый теоретический дискурс, новый тип теоретизирования о социальном мире [26, с. 540].

Российский социолог Т. Савинкова уверена, что в эпоху, когда всё становится конвенциональным, перестает выражать внятные смыслы и укладываться в принятые дефиниции, институт семьи не может сохранить прежние социокультурные параметры. Савинкова также обращает внимание на возникновение таких феноменов как: многовариантность семейных союзов, меняющаяся условия и характер личностной, социальной и культурной идентификации индивидов. Более того, происходит размывание внутренней иерархичности семьи, социальных статусов и ролей ее членов (дезорганизация систем родства, стирание границ между поколениями и т. д.) [29, с. 66–74].

Трансформации, пришедшие с эпохой постмодернизма, во многом определили новые формы взаимоотношений в семье. Можно сказать, что с 60-х гг. XX в. люди, руководствуясь возможностью выбора партнера, постепенно стали разрушать представление о семье как о союзе, заключенным однажды и на всю жизнь. В попытке найти свое счастье и любовь, мужчина и женщина обретали уверенность в том, что имеют право на ошибку, на «черновой брак», после которого возможен новый, но уже усовершенствованный с учетом всех ошибок союз.

Следует отметить изменение социальных ролей в семье: мужчина способен вести хозяйство, ухаживать за детьми, в то время как женщина обеспечивает семью; появление партнерских браки, подразумевающих равноправное разделение социальных ролей для обоих партнеров. Очевидно, что изменения в осознании человеком своего места в обществе во второй половине XX в. стали основой для зарождения переоценки ролей, поведения, а также отношений между мужчиной и женщиной, отражение которых нашли в литературе постмодернизма.

2. 1. 2. Мужчина и женщина в семейных отношениях (по роману Барнса «До того, как она встретила меня»)

В романе Барнса нам представлено две семьи Грэма Хендрика: старая и новая, две сюжетных линии: отношения Грэма с Барбарой и Грэма с Энн, отображающие проблемы постмодернистского общества, актуальные не только для второй половины XX в., но и для XXI в. Автор описывает Великобританию в период сексуальной революции и зарождения массовой культуры. Рассматривая вопрос сексуальных отношений в постмодернистской литературе, О. Велуго утверждает, что основной спецификой этого романа является тесная связь любовного дискурса с

дискурсом сексуальности. Именно в связи с сексуальной революцией, сексуальность вторгается в сферу дискурса, где, с одной стороны, занимает собственную нишу, а с другой стороны, сближается с дискурсом любви [3, с.38]. Велюго также отмечает, что в романе представлен конфликт многовековых традиционных ценностей в любовных отношениях (невинность, длительная любовь к одному избраннику, дозволенность сексуальных отношений только как физической составляющей любви, супружеская верность) с новой парадигмой установок, реализуемых на уровне практикуемых типов дискурса: дискурс романтической любви противопоставляется любовному дискурсу нового типа [3, с. 39].

Главные герои Грэм и Энн являются людьми, которые любят друг друга, но имеют разные цели и предпочтения в любви. Грэм — это классический образ человека, ориентированного на длительные моногамные отношения, тогда как Энн больше склонна к сексуальному раскрепощению, наслаждению, и как свидетельствует ее прошлое — полигамии. Таким образом, Барнс показывает конфликт в любовных взглядах между главными героями.

В романе отражается кризис идеала романтической любви. Она становится объектом тотальной постмодернистской иронии и пародирования, являющейся типичным для современного любовного дискурса. Следует отметить, что, раскрывая становление новых отношений между мужчиной и женщиной, Барнс акцентирует внимание на влиянии истории и развивает в этом романе свою любимую тему — зависимость настоящего от прошлого и наоборот.

В эпиграфе к роману «До того, как они встретились» Барнс приводит знаменитые слова Мольера из пьесы «Проделки Скапена»: «Лучше быть

женатым, чем мертвым», — тем самым обозначая тон всего произведения. С первых строк описания взаимоотношений между героями, Грэмом и его женой Барбарой, Барнс дает нам понять, что главный герой — Грэм, человек, ориентирующийся на традиционный уклад жизни: семья, дети, работа. Находясь в этом браке, он страдает от угнетения его женой, закономерного течения жизни, отсутствия смелости изменить что-либо.

В начале романа Барнс представляет Грэма как тридцативосьмилетнего преподавателя истории в Лондонском университете, который носит очки и коричневый твидовый пиджак, а его волосы уже отмечены сединой. Он был человеком, который много читал, работал в саду, решал кроссворды, и оберегал свою собственность и «в тридцать восемь это уже ощущалось как почти уход на пенсию» [4, с. 3]. Пятнадцать лет брака с Барбарой, занятия одной и той же работой, однообразие быта привели его к осознанию того, что половина жизненного пути уже пройдена, в этой связи мы можем сделать вывод, что семья для Грэма не является «спасательным кругом» от невзгод внешнего мира и его некой отдушиной, она скорее представляет один из необходимых социальных институтов для создания образа успешного человека, нежели воплощение обоюдного решения двух людей прожить всю жизнь в любви и согласии.

Согласно описанию Грэма, его жена Барбара предстает перед нами как: «женщина с черными волосами нечеловечески совершенного цвета, с круглым, не остающимся в памяти лицом, с «прокурорскими глазами» [3, с. 10]. Он характеризует Барбару как женщину, занимающую лидирующую позицию в семье: она регулирует их сексуальные отношения, она выбирает их форму досуга, она решает, как должны взаимодействовать между собой ее муж и дочь. Ее образ является наглядным примером произошедших

изменений в осознании женщиной своей социальной роли во второй половине XX в.

Можно сказать, что в любовных отношениях Грэма и Барбары прослеживаются изменения социальных ролей не только в семье — жена доминирует над мужем, но и вне ее — женщина доминирует, а мужчине отводится второстепенная роль. Барбара не переживает о том, что после развода ей пришлось остаться одной, ведь она знает, что Грэм будет обеспечивать не только их дочь Элис, но и ее тоже. Именно Барбара решает не только, что будет делать и говорить их дочь Элис, но и что должен отвечать ей Грэм. Она обладает мощным характером, и Грэм не решается спорить с ней, примирившись с ролью подчиненного. В качестве средства влияния на своего мужа Барбара использует Элис, так она «единолично утвердила свою власть над их дочерью, обеспечила, что та останется дома, как дальняя свидетельница суда над ее непутевым отцом, и выставила себя будущей освободительницей Элис, таким образом укрепив их союз против Грэма» [3, с. 5]. Из этого следует вывод о том, что фактически Барбара настраивала Элис против Грэма, тем самым укрепляя негативное отношение дочери к отцу.

Изучая любовный дискурс в семейных отношениях, важно подчеркнуть, как Барнс представляет его во взаимоотношениях Грэма и Барбары. Грэм никогда по-настоящему не любил Барбару и уже долгое время он не испытывал ни гордости, ни интереса к их браку, но он чтит супружескую верность. Барнс, показывая особенности во взаимоотношениях Грэма и Барбары представляет нам выражение любовного дискурса через эмоциональное состояние главного героя: «как-то вечером на седьмом году их брака после обеда, почти лишенного напряжения, когда Элис была уложена спать и он почувствовал себя настолько умиротворенным и

счастливым, насколько тогда казалось возможным, он сказал Барбаре, лишь слегка преувеличив: «Я чувствую себя таким счастливым!» И Барбара <...> ответила: «И что ты стараешься замаять?» [3, с. 25] Приняв на себя роль беспрекословного лидера, изображающего жертву, Барбара страдала от невыносимой жалости к своему никчемному мужу, она стремилась найти подвох в словах Грэма, даже тогда, когда он выражал свою любовь к ней. Она открыто выражает недоверие к его словам и искренне удивляется проявлением чувств Грэма, так как чувственная сторона их отношений была не только полностью под контролем Барбары, но и не занимала одну из центральных ролей в их взаимосвязи, в противоположность отношениям между Грэмом и Энн.

В этих отношениях Грэм осознанно не поддавался соблазнам, во-первых, потому что считал, что неверность является непорядочностью, а, во-вторых, он не представлял, что существует другая женщина, способная справиться с ним и полюбить его. Поэтому встретив Энн, он влюбился в нее с первого взгляда, не скрывая от нее, что женат, - на первом свидании он спросил о том, не согласится ли она пообедать с ним еще раз, несмотря на то, что он женат. Следовательно, анализируя их дальнейшие отношения, в том числе в браке, необходимо подчеркнуть, что с момента их первой встречи и далее, между Энн и Грэмом не было недоверия и недосказанности, так как для них главенствующим принципом в их любовных отношениях всегда являлось партнерство.

Обобщая сказанное, можно утверждать, что любовь и ее выражение во взаимоотношениях в семье Грэма и Барбары не были представлены Барнсом в той степени, которая позволяла бы нам судить о ее присутствии в них, скорее можно сказать, что любовь «умерла» в этом браке, так как, знакомя нас с этой семьей Барнс подчеркивает, отсутствие партнерских отношений,

уважения со стороны Барбары, а также любви к их дочери Элис. Главные герои никогда не размышляли о любви, приняв свой брак как союз лишь исходя из того, что муж (Грэм) хранит супружескую верность, не смея перечить жене, а также осознание того, что его половина жизнь уже спускается под уклон, а жена (Барбара) довольствуется доминированием в их отношениях и социальной ролью «хранительницы домашнего очага», не претендующей на карьеру. Их семейная жизнь не была построена на любви, простоте, непосредственности и прямоте, в отличие от его брака с Энн, где она смогла восстановить его связь с телом и помогла вспомнить о наслаждении.

Рассматривая отношения во второй семье Грэма, Барнс намеренно усиливает различия в нашем восприятии пар Грэма и Энн и Грэма и Барбары. Эта семья представляет собой новую модель отношений между мужчиной и женщиной — партнерство. Именно Энн и их любовь послужили катализатором для изменения отношения Грэма к тому, что происходит с ним и вокруг него.

Так, в браке с первой женой Барбарой Грэм «не уделял должного внимания своему телу, будучи словно запертым изнутри, он как минимум десять лет находил все меньше применений для тела; все наслаждения и эмоции, прежде будто рвавшиеся вон из кожи, отступили в тесное пространство внутри его головы» [3, с. 13]. Все изменилось во втором браке, прежде всего потому что изменился партнер — Энн, она была противоположностью Барбары. Во-первых, она работала и имела высокооплачиваемую должность заместителя заведующего отдела закупок, а до этого на протяжении восьми лет она работала актрисой, что позволяет сделать вывод о том, что несмотря на возможное денежное превосходство Энн над Грэмом, их отношения развивались гармонично, основываясь на

равноправии. Во-вторых, Грэм и Энн любили друг друга, и как следствие хотели строить свой брак на доверии и открытости, а, в-третьих, сексуальной стороне отношений в этом союзе была отведена не менее значимая составляющая, чем равноправию супругов. И тем не менее иногда «она чувствовала себя одновременно и более старой, и более молодой, чем он. Иногда она испытывала жалость к нему за скудость его прежней жизни, а иногда ее подавляла мысль, что она никогда не узнает столько всего, что известно Грэму, никогда не сможет вести споры с прямоотой и логикой, какие замечала в нем» [4, с. 76].

Следует добавить, что Энн, являлась олицетворением сексуальной революции, она чувственно радовалась жизни и не испытывала угрызений совести, страданий несчастной любви, а «секс ей представлялся человеческой константой, неизменно освежающим и доставляющим радость» [4, с. 149]. Рассуждая о своем прошлом, Энн говорила, что «много лет назад она нормально и хорошо проводила время, получая радость» [4, с. 205].

Раскрывая образ главного героя, Барнс подчеркивает разницу между ним и его возлюбленной. Грэм после шестимесячной связи с Энн не желает хранить больше это в тайне, так как считает нечестным, во-первых, по отношению к Барбаре, а, во-вторых, к ним с Энн. Энн, напротив, считает, что присваивает, лишь то, что плохо лежит: «если брак выдохся, то не по ее вине, ведь верно?» [4, с. 18]. В начале их отношений герои имеют разное, в силу своих особенностей, любовного опыта и предпочтений, отношение к их начинающемуся роману: Энн больше склонна довериться себе и своим чувствам, но не делать прогнозы на будущее, тогда как Грэм настроен решительно — уход из семьи и женитьба на возлюбленной.

Безусловно, Грэм и Энн были разными людьми, но стремились к одному и тому же — любви. Энн — тридцатилетняя женщина, которая не

искала в тот момент партнера, и Грэм — сорокалетний женатый профессор истории: «неуравновешенный и нескоординированный», который, «вставая, чтобы уйти, пинал ножки ресторанных столиков, тогда как мужчины, к которым в прошлом она почти чувствовала любовь, были уравновешенными и непринужденными» [4, с. 18]. Но несмотря на очевидную разницу в увлечениях («ей нравилось современное искусство и прежняя музыка; она ненавидела спорт и хождение за покупками; она любила вкусную еду и чтение» [4, с. 80]), мировосприятия («история была для нее библиотекой закрытых книг», «новости ее не интересовали из-за их неизбежности и невозможности воздействовать на них. Политика наводила на нее скуку» [3, с. 80]), и жизненном опыте, им было хорошо вместе, и они любили друг друга.

Ключевую роль в развитии конфликта в отношениях между героями сыграла Барбара. Она пригласила Грэма сходить с Элис в кино под выдуманным предлогом, чтобы дочка смогла убедиться, что ее отец оставил их семью ради разлучницы Энн, и мать оказалась жертвой. Экранный адюльтер Энн послужил началом для возникновения маниакальной ревности Грэма к прошлому новой жены. Ревность и недоверие к партнеру, сделали отношения между Грэмом и Энн невыносимыми.

Барнс подчеркивает медицинский характер проблемы Грэма — он психически серьезно болен: начинает специально ездить в кинотеатры для того, чтобы посмотреть все фильмы, в которых в прошлом играла его жена, стремится определить, с кем у нее был секс, как в кино, так и в жизни. Он находит все рекламы и журнальные статьи, в которых упомянута Энн. Пытаясь найти признаки неверности жены в прошлом, Грэм постепенно сходит с ума от ретроспективной ревности и теряет связь с реальностью.

В промежутках между приступами герой пытается разобраться в причинах возникновения ревности, анализируя, почему же продолжает существовать эта ревность «нежеланная, ненавистная, с единственным назначением – доводить себя?» [4, с. 180]. Грэм не может прийти к какому-либо заключению, а Энн продолжает терпеть его приступы гнева и раскаяния после них. Энн выражает свою любовь через попытки сохранения их отношения, не задумываясь о том, что у Грэма психические проблемы. Ради него она устраивает вечеринку, завершением которой становится приступ ревности Грэма к Джеку — другу семьи. В отчаянии Энн готова не только собирать дома друзей, но и снова стать девственницей [4, с. 192].

Оба героя на протяжении романа ищут пути для выхода из сложившейся ситуации, пути для того, чтобы снова обрести любовь между ними. Грэм пытается уличить Энн в измене, но «осознавая свою беспомощность, он плачет в четыре ручья вместо обычных трех и выглядит вдвое печальнее. Грэм говорит ей, что весь его неудобопонятный гнев обращен не против нее, а против него самого; что ему не в чем ее упрекнуть и что он любит ее» [4, с. 200]. Для того, чтобы решить их нарастающие проблемы, Энн обращается к Джеку как к своему бывшему партнеру с просьбой сохранить их отношения в тайне. Она терпит и потакает прихотям Грэма, потому что осознает, что любит его, и еще она «знала, что никогда его не покинет. Расставание с ним ничего не решило бы» [4, с. 200].

В кульминационной части романа перед нами представлена картина разрушающейся семьи, в которой несчастны оба. В финале романа Грэм убивает Джека, а потом заканчивает жизнь самоубийством на глазах у Энн.

Отношения главного героя в двух семьях, старой и новой, отражают меняющиеся устои традиционного семейного уклада, и вместе с тем новое понимание любви в XX в., где выбор партнера уже не так сокровенен, как

прежде, до начала сексуальной революции второй половины XX в. - человек приобретает шанс на вторую попытку, если первый брак не оправдал возложенных на него ожиданий. Отношения между героями отражают новые ролевые модели поведения мужчины и женщины в браке. Если первая семья, Грэма и Барбары, строится на взаимовыгодном сосуществовании в браке, подмене авторитета в семье (контроль сексуальных отношений женой, подавление мужа), то вторая семья, Грэма и Энн, создается на основе любви, понятой как партнерство. Порожденная сексуальной революцией свобода выбора, и, как следствие, новая роль женщины в социокультурном обществе стали основой конфликта между мужчиной и женщиной, обладателями отличающихся друг от друга представлений о любви, чувственной стороне взаимоотношений, отношениях в браке.

2. 2. 1. Женщина в эпоху постмодернизма.

Дискурс любви в постмодернистском романе во много определяется новой ролью женщины во второй половине XX в. Для этого стоит обратить внимание на меняющуюся роль женщины в мировой истории. Древнегреческий философ Аристотель, определяя место женщины, утверждал, что родителем всего является мужчина, который оплодотворяет пассивную материю. Женщина всего лишь бесплодный мужчина [21, с. 86]. Он дает «жар» всему, а женщина - всего лишь сосуд.

В Средние века и эпоху Возрождения поэтизация и спиритуализация женщины в рыцарской культуре мало отразились на ее положении в обществе. Вплоть до Нового времени общественная функция женщины была ограничена семейной сферой и подразумевала деторождение и ведение хозяйства. Вплоть до конца XIX в. женщина продолжала оставаться в тени мужчины. Лишь в конце XIX в. общество стало учитывать желания и

потребности женщины как личности, что послужило предпосылкой для обновления роли женщины в отношениях с мужчиной. Значительный вклад в этот процесс внесла теория психоанализа Фрейда.

В этой связи интересно отметить исследование О. Ворошиловой, которая подчеркивает, что под влиянием ряда факторов в современном обществе, начиная со второй половины XX в. существенно изменился социальный статус женщин, и, соответственно, образы женщин в общественном сознании [24, с. 25]. Женщина приобрела больше возможностей, в том числе на самоопределение: у нее появилась возможность не только быть женой и хозяйкой, но и работать, становясь тем самым независимой от мужчины; в XX в. женщины стали способны самостоятельно решать, чему посвящать жизнь: семье, работе или личностному саморазвитию, в связи с этим, женский образ перестал ассоциироваться только с ролью супруги. Женщина заняла место полноправного с мужчиной члена общества, способного совершать любой осознанный выбор, в том числе спутника жизни. Контроль над рождаемостью окончательно освободил женщину из-под зависимости от мужчины.

2. 2. 2. Женские образы в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта»

Начало событий, описанных в романе, относится к концу марта 1867 года. В этот период под влиянием теории эволюции Ч. Дарвина и других естественнонаучных открытий представления о мире и человеке стремительно менялись. Фаулз изобразил переходную эпоху, когда возникали новые формы общественного сознания, специфическая социокультурная система, диктующая человеку жесткие нормы поведения, подавляющая человеческие чувства, подвергающая страсть и воображение осуждению. Как

отмечает А. Долинин, выбор временной эпохи связан с тем, что Викторианская Англия, по мнению Фаулза, связана с Англией сегодняшнего дня кровными узами, и, не поняв одну, мы рискуем никогда не понять и другую. Более того, в умонастроениях передовых викторианцев Фаулз усматривает прямую параллель с кризисным сознанием буржуазной интеллигенции второй половины XX в. [11, с. 9].

Фаулз, считая, что художник должен откликаться на все общественно значимые проблемы современности, часто высказывал взгляды, идущие вразрез с мнениями литературных и идеологических законодателей своей страны [11, с. 3]. Именно поэтому Фаулз в этом романе выступает в качестве независимого зрителя, иронично комментирующего происходящие события в псевдоисторическом викторианском романе, который ссылается на Фрейда, Сартра, Брехта, - авторов, живших значительно позже описываемого периода. Это является отступлением от канонов классического викторианского романа XIX в., в котором автор-повествователь остается вне романа, вне общения с персонажами, тогда как Фаулз принимает участие в повествовании романа на протяжении всего произведения. Для того, чтобы выразить свою точку зрения, Фаулз наделяет главных героев романа - Сару, Чарльза и Эрнестину наиболее характерными для викторианского общества особенностями, и вместе с тем иронично сопоставляет их со своими современниками, британцами второй половины XX в.

Чарльзу Смитсону тридцать два года. Он считает себя талантливым ученым-палеонтологом, и для него, как и для большинства его современников, равных ему по положению в обществе, «жизнь шла, безусловно, в темпе адажио» [31, с. 18]. Отличительной особенностью героя является лень в паре с «байроническим сплином при отсутствии обеих байронических отдушин – гения и распутства» [31, с.24]. После поисков

своего призвания в жизни — учебы в Кембридже и попытки принять духовный сан, Чарльза отправляют в Париж, после чего становится единственным наследником своего дяди, богатого холостяка, и выгодным женихом.

Любовь для Чарльза остается одной из неразгаданных тайн в его научном познании мира. Чарльз сексуально не удовлетворен, но дает обет не брать в постель случайных женщин и держать взаперти здоровый половой инстинкт [31, с. 99], поэтому познакомившись с Эрнестиной Фримен, ему кажется, что он влюблен в нее – он обнаруживает в ней незаурядный ум и приятную сдержанность, он решает взять ее в жены.

Эрнестина – представительница элиты. Она является полной противоположностью Сары Вудраф, начиная от внешнего вида и заканчивая умением держаться в обществе. Фаулз обыгрывает различие между представительницей XIX в. Эрнестиной и ее современницей Сарой Вудраф, воплощающей женщину второй половины XX в. Эрнестина желает создать семью, быть любимой, стать «хранительницей домашнего очага»; она ничего не знает о сексуальных отношениях, подозревая в них лишь грубое насилие, потому любые мысли героини о сексуальных взаимоотношениях сопровождаются фразой «не смей!» Героиня тихонько повторяла эти слова всякий раз, когда в ее сознание закрадывались мысли о физической стороне ее женского естества [31, с. 28]. В отличие от Сары, женщины независимой, способной самостоятельно определять свою судьбу и свой выбор партнера, ей нравится скорее идея замужества, чем сам Чарльз.

Тема эмансипации женщины в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» связана с образом Сары Вудраф. Сара выражает свободу на самоопределение современной женщины: несогласие выходить замуж, желание работать (работа в качестве компаньонки в доме миссис

Поултни): «я не хочу выходить замуж <...> Я не хочу ни с кем делить свою жизнь. Я хочу оставаться самой собою, не принаравливаясь к тому, чего неизбежно будет ожидать от меня даже самый добросердечный, самый снисходительный супруг» [31, с. 438].

Сара Вудра – главная героиня романа, чье прошлое Фаулз представляет загадочным и неоднозначным. В городе за Сарой закрепилось прозвище «Женщина французского лейтенанта» в связи с событиями двухлетней давности. Во время шторма погибло судно, а выброшенного на берег со сломанной ногой офицера подобрали местные жители. Сара Вудраф, работающая в доме миссис Поултни гувернанткой и владеющая французским языком, выходила лейтенанта, который после выздоровления, уехал в Уэймут, пообещав вернуться и жениться на Саре. Лейтенант не вернулся, а Сара обрела в глазах местных жителей репутацию падшей женщины, ожидающей на берегу моря своего спасителя.

По мере развития романа Фаулз дает понять, что ее история с лейтенантом была не более, чем выдумкой, которую героиня использовала для самоутверждения. Долинин отмечает, что в отличие от всех остальных персонажей романа, Сара не имеет определенного места в социальной структуре и находится словно бы между ее разными уровнями. Она - изгнанница, пария, «чужая»; не случайно она обретает убежище лишь в узком кругу художников «прерафаэлитского братства». Подобно тому, как прерафаэлиты своим искусством бросили вызов нормативной викторианской эстетике, Сара своим поступком, своей внутренней свободой, своей открытой чувственностью бросает вызов викторианской морали, противопоставляя ей мораль общечеловеческую [31, с. 13].

Фаулз наделяет Сару чертами женщины второй половины XX в., такими как: свобода, целеустремленность, независимость от мнения

общества и мужчин. Помещая героиню XX в. в нетипичные для нее условия - викторианское общество XIX в., Фаулз достигает поставленной цели: он высмеивает абсурдность человеческих норм, поддерживаемых обществом, будь то нормы поведения в любви или поведения в обществе. Любовь для героини романа Сары означает свободу, которая в свою очередь означает свободу выбора любовного партнера, что является невероятно дерзким вызовом обществу в рамках романа, описывающего викторианскую эпоху.

Чарльз, как его возлюбленная Сара, волен выбирать между двумя женщинами, которых он любит. Сара свободна, женственна, но имеет дурную репутацию, и Эрнестина — дочь богатого промышленника, которая является полной противоположностью Саре. Сара сама выбрала историю о возлюбленном, которого она обязалась ждать на берегу моря, и сама выбрала Чарльза, с которым у героини проходили тайные встречи, изменившие судьбу не только Сары и Чарльза, но и его невесты Эрнестины.

Несмотря на многочисленные авторские отступления, Фаулз закрепляет за Сарой образ таинственной женщины, не представляя ни разу ее размышлений о происходящих с ней событиях. Фаулз подчёркивает, что Сара для всех остаётся загадкой, женщину, подобную ей, никто никогда не понимал [31 с. 91], героиня символизирует «жестокую, но необходимую свободу» [31, с. 354]. Встреча с Сарой, мужественно взявшей на себя роль падшей женщины, послужила началом для переосмысления Чарльзом его жизни. В. Фрейбергс не случайно сравнивает героя с Одиссеем, который отправился в путешествие, чтобы возвратиться с новым пониманием себя и мира: Чарльз Смитсон совершает символическое странствие, итогом которого является обретение собственного «я» и переосмысление отношений к окружающей действительности» [34, с. 52].

В одном из возможных финалов романа (третьем) Чарльз уходит из общества, он не может остаться с женщиной, сделавшей из него игрушку, он теряет Сару, но он настроен продолжить свой трудный путь по враждебному и бесприютному миру, путь человека, лишившегося всех опор, которые предоставил ему «мир других», но обретшего взамен «частицу веры в себя» [5, с. 5]. В отношениях с Сарой он обретает надежду на обретение смысла жизни, ему представляется возможным найти свое место в обществе. До знакомства с Сарой Чарльз вел заурядную, скучную жизнь, в которой он играл роль человека с интересными увлечениями, такими как палеонтология. Но после встречи с «женщиной французского лейтенанта» он обнаруживает в себе желание выйти из привычных границ жизни.

По мнению Л. Романчук, любовная история изменяет судьбы многих персонажей романа: самого Чарльза, выбирающего путь свободного развития и уезжающего в Америку; Сары, покидающей город и примкнувшей в конце концов к артистической среде; Эрнестины, оставшейся без жениха и познавшей в обществе весь позор отвергнутой [5, с. 5]. По мнению Романчук, Сара является олицетворением вечной женственности, свободной любви, жертвенности. Сара воплощает героиню нового времени — бесстрашную, готовую примириться не только с дурной репутацией в обществе, но и разделить постель вне брака с Чарльзом.

Главное отличие Сары от викторианских героинь, которое подчеркивает Фаулз, — свобода выбора, она стремится стать единоличным автором своей судьбы. Она сама придумывает историю своего романа с лейтенантом, тем самым бросая вызов викторианскому обществу. Испортив свою репутацию, Сара приобретает себя новую, добиваясь независимости от общественного мнения. Фаулз создаёт героиню, которая оказывается вне общества с его нормами и порядками, он намеренно утрирует образ Сары, которая в романе

воплощает полную свободу. Изучая образ главной героини — Сары Вудраф, Е. Аминева считает, что автор ставит знак равенства между понятиями «свободная» и «загадочная», именно поэтому Сара воспринимается как тайна. Для Фаулза «свобода» и «утрата» становятся словами-синонимами [1, с. 2]. Главные герои, Чарльз и Сара являются противопоставленными друг другу: он — претендующий на необычность молодой человек, находящийся в поисках смысла жизни; она — отверженная обществом, загадочная, оклеветанная.

Стоит отметить, что в отношениях между Сарой и Чарльзом Фаулз не места духовной связи, для них это связь на чувственном уровне. Родившись из сострадания и любопытства, а, возможно, и от скуки Чарльза, и желания самоутверждения для Сары, этому чувству не суждено было перерасти в любовь. Это – страсть, которая повлияла на судьбы всех героев романа. Поэтому в финале романа Фаулз предоставляет Чарльзу право выбора. Чарльзу приходится выбирать между двумя женщинами: Сарой, символизирующей чувства, и Эрнестиной, символизирующей моральный долг. Фаулз вводит в роман три варианта финала. В первом — женитьба Чарльза на Эрнестине, в котором герой остается верен слову джентльмена и ведет непримечательную жизнь, потерявшего потенциальное наследство и титул барона. Во втором герой выбирает Сару и их ребенка, завершение романа предполагает, что герои воссоединились и обрели счастье. В третьем Сара жестоко отвергает Чарльза, признавая, что он был лишь способом для познания себя и своей роли в обществе. Взамен Чарльз осознает этот урок судьбы и понимает необходимость поиска своего призвания и развития личности.

Предоставляя герою выбор, Фаулз обращается в первую очередь к Саре. Ведь именно Сара, как женщина, способная выбирать не только свое

положение в обществе (работа секретаря, а не замужество), но и сексуального партнера, воплощает стремительно меняющееся представление о положении женщины во второй половине XX в. Примечательно то, как Фаулз на примере своей героини передает перемены в осознании места женщины в обществе. Не менее примечательным в этом отношении является и образ Энн, созданный Дж. Барнсом, современником Фаулза, в его произведении «До того, как она встретила меня». Энн предстает как любящая, терпеливая и преданная жене. Автор не забывает подчеркнуть, что именно разнообразная сексуальная жизнь главной героини и неразрешенность сексуальных проблем составляют основу для конфликта всего романа.

Обобщая сказанное, следует сказать, что Барнс и Фаулз в интерпретации женских образов своих романов - Энн и Барбары, Сары и Эрнестины, подчеркивают изменения, произошедшие в обществе второй половины XX в. С одной стороны, свобода, которой обладает женщина в XX в., безусловно, означает независимость от общественного мнения, от мужчин и возможность выбора своего жизненного предназначения. С другой, - рассматривая, новую роль женщины во второй половине XX в., стоит уделить особое внимание ее внутреннему состоянию: стала ли женщина счастливее, увереннее или действительно свободнее? Чтобы ответить на этот вопрос необходимо затронуть еще одну проблему – сексуальность в любовном дискурсе постмодернизма.

2. 3. Секс вместо любви (на материале романов Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и романа Дж. Барнса «До того, как она встретила меня»)

Основой конфликта в романе Фаулза является неразрешенность сексуального вопроса. Сары из-за вымышленной связи с лейтенантом

получает репутацию порочной женщины; после ночи с Чарльзом героиня покидает его, дав понять, что для нее эта ночь была еще одним способом самоутверждения. Для Эрнестины как для типичной представительницы викторианского романа, любые разговоры на тему секса являются табу, она не осмеливается даже думать о них, ведь сексуальные отношения в ее представлении — это акт грубого насилия, не имеющий ничего общего с настоящей любовью.

Чарльз, сексуально неудовлетворенный тридцатидвухлетний мужчина, становится заложником своего инстинкта. Ему сложно отделить любовь от секса, поэтому ночь, проведенная с Сарой, служит ему доказательством ее любви. Он не может понять мотивы Сары, покидающей Эксетер: «Чарльз не отличался от большинства викторианцев. Мысль о том, что порядочная, благовоспитанная женщина, унижая себя в угоду мужской похоти, сама может получать удовольствие, просто не укладывалась у него в голове» [31, с. 300].

Образ Сары меняется на протяжении всей сцены в гостинице. Сначала, ожидая Чарльза, она примеряет на себя роль жертвы, которая оказалась в беде — покинутая, отрешенная, безнадежная. По мере развития сюжета, обстановка в номере становится напряженнее. Это передает внутренний монолог Чарльза. Герой чувствует, что его «охватывает небывалой силы желание — в тысячу раз сильнее того, которое он испытал в ту ночь у проститутки... — так или иначе, он осознал вдруг, почему ее лицо так неотступно преследует его, откуда эта неизъяснимая потребность снова ее увидеть; он понял, что хочет обладать ею, раствориться в ней до конца, сгореть, сгореть дотла в этом теле, в этих глазах» [31, с. 298].

Меняя роль жертвы на обольстительницу, поддавшуюся соблазну, Сара сама становится соблазнительницей. Добившись от Чарльза того, что так

долго она ждала, испытав наслаждение от секса, она не испытывает нужды в дальнейших отношениях и... «Сара преобразилась, и в ее глазах все еще пряталась едва заметная улыбка, улыбка удовлетворенного знания — духовный или психологический эквивалент того удовлетворения, которое ощутил Чарльз, познав ее физически» [31, с. 310]. Фаулз намеренно подчеркивает абсурдность викторианской морали, которая подразумевает под сексуальными отношениями акт, лишенный всякого приличия, выделяя лишь «одобренную» любовь, как это того требует викторианское общество. Можно сказать, что конфликт, основанный на неразрешенности сексуального вопроса, несет разрушающий характер.

В анализируемых произведениях проблеме секса отведено значительное место. Так, в романе Дж. Барнса «До того, как она встретила меня» сексуальные отношения являются основой для возникновения конфликта между главными героями. Несмотря на неразрешенность сексуального вопроса, Грэм и Энн любят друг друга, но их ценностные ориентиры, их взгляды на любовные и сексуальные взаимоотношения отличаются друг от друга. Грэм в браке с Барбарой скорее предпочитает длительные моногамные отношения. Он обладает чувством долга перед своей женой, он не поддается соблазну — отношениям со своими юными студентками, легко вступающими в связь с преподавателями. В браке с Барбарой Грэм не позволяет себе не только измен, но и самоудовлетворения, т.к. относится к этому как к одному из видов предательства. Отношения с Барбарой обеспечены супружеским сексом, где «в юбилейные ночи Барбара всегда позволяла Грэму не гасить свет <...> В его глазах она уловила не то чтобы отвращение и не отсутствие интереса. Нет, нечто куда более оскорбительное: в них наличествовала искорка интереса, смутно благожелательная, но унижительно слабая <...> После этого в их свадебные

годовщины Барбара ставила ультиматум: либо они оставляют свет и читают, либо гасят его и занимаются любовью. Что именно, ей безразлично, дала она понять» [13, с. 45].

В момент кризиса в отношениях Грэма и Энн, Джек, лучший друг Грэма советует ему заняться чем-нибудь, к делу не относящемуся, но заняться всерьез: «П...и, напейся, сходи, купи новый галстук. Неважно что, лишь бы найти способ противостоять. Или это тебя прикончит. Прикончит вас обоих» [13, с. 15]. Но по мере развития сюжета романа, а вместе с тем болезни Грэма, именно такой способ секса предоставляет ему возможность отвлечься от ревности к Энн и от ее выдуманных любовников. Его отношения с Энн — это логическое продолжение его взаимоотношений с женщинами вообще. Грэм вновь почувствовал себя способным на безрассудство и идеализм. И еще он чувствовал, будто его тело вновь обрело существование. Под этим он не просто подразумевал, что глубоко наслаждается сексом, «он перестал рассматривать себя просто как мозг, помещенный в контейнер» [13, с. 8].

Энн олицетворяет образ современной женщины второй половины XX в. Она настроена на сексуальную свободу и наслаждение. Несомненно, что сексуальность, чувственная радость, воплощенные в ее образе, являются неотъемлемым условием человеческого счастья. Энн глубоко сексуальна и умеет получать удовольствие от этой стороны человеческих отношений. Она различала несколько видов секса: дневной секс, являющийся самым лучшим из всех возможных, который не бывал вежливым закруглением, это был целеустремленный преднамеренный секс. Утренний секс обычно означал: «Прошу извинения за прошедшую ночь, но все-таки получи»; а иногда он означал: «Вот уж ТЕПЕРЬ тебе сегодня меня не забыть»; но оба варианта ее равно не прельщали. Вечерний секс был таким прекрасным или

безразличным и, уж во всяком случае, максимально непредсказуемым, насколько способен быть секс. Он был, варьирующимся от обволакивающего счастья через сонное согласие до раздраженного: «Послушай, мы же легли пораньше из-за ЭТОГО, так почему бы нам не приступить?» [13, с. 70]. Она сумела пробудить сексуальную чувственность Грэма: «они сначала занимались любовью так, как если бы это подразумевалось правилами поведения. Но постепенно их сближения приобрели нормальную частоту и подчинились нормальным побуждениям» [13, с. 11]. Барнс подчеркивает важную роль секса в человеческих отношениях.

Примечательно, впрочем, другое. В обоих романах сексуальные отношения скорее выполняют деструктивную функцию, особенно явную в романе Барнса. Предыдущие сексуальные отношения его новой жены Энн становятся причиной маниакальной ревности. Герой видит сны, в которых он испытывает разную гамму чувств: от ненависти до унижения, но все они связаны с сексом. В связи с прогрессирующей болезнью вся жизнь молодой пары становится подчиненной сексу. Грэм замечал изменения: «он мог бы приняться за новую биографию Бальфура, к которой уже настолько приступил, что купил ее. И охотно, так как нынешние биографии – во всяком случае, такое у него сложилось впечатление, – все больше и больше сосредоточивались на сексе. Историки, летаргические м...и даже в самые лучшие времена, наконец-то открыли отфильтрованного Фрейда. Внезапно все свелось к сексу» [13, с. 85]. Герой страдает настолько, что в конце концов приходит к убийству. Убийство Джека является попыткой избавиться от всех возможных любовников своей жены.

Обобщая сказанное, важно подчеркнуть, что в современной культуре, прежде всего, в философии и литературе, наблюдаются тенденции, с одной стороны, к преодолению неразрешимости противоречия духовного и

чувственного начал в любви, а с другой стороны, особенно в массовой культуре, к упрощению проблематики любви через ее полное отрицание.

Заключение

Любовь — это многогранный феномен, над осмыслением которого человечество бьется на протяжении веков. Начиная со времен древнегреческих философов и заканчивая романтиками, любовь имела возвышенный и преимущественно спиритуальный характер. Позитивисты второй половины XIX в. «спустили ее землю», провозгласив физиологию и инстинкт определяющими факторами в поведении человека. Открытия в области психоанализа окончательно развеяли романтизированные и идеализированные представления о любви. Таким образом, в XX в. под влиянием теории психоанализа Фрейда, последствий сексуальной революции и снятия запретов на дискурс сексуальности феномен любви стал осмысляться как телесная связь между мужчиной и женщиной, где удовлетворение сексуальных потребностей не предполагает никаких обязательств перед партнером.

В этой связи с возникновением во второй половине XX в. качественно нового переосмысления мировосприятия социокультурной жизни в западном обществе (постмодернизма), появилась необходимость определить периодизацию и конкретный подход к его осмыслению, и исходя из этого, Ильин И. охарактеризовал постмодернизм как определенный менталитет, особенное мировосприятие и мироощущение, временные рамки которого определяются в искусстве (литература, музыка, живопись и проч.) приблизительно с конца второй мировой войны, а начиная с 80-х гг. он начинает рассматриваться как феномен западной культуры и влиятельнейшее в своем роде явление в философии, литературе и эстетике.

Что касается литературы постмодернизма, то здесь уместно отметить появление возможности для читателя в собственно-личной интерпретации замысла автора, фактически, означающего воплощение принципа «смерть

автора», где понимание основного смысла целиком и полностью зависит от точки зрения читателя. В этой связи, Голобородова настаивает, что игровая доминанта литературы постмодернизма освещает разрушение авторской уверенности в собственной правоте, а также рассматривает запрещенные модернистской культурой темы: сексуальность, игру, смерть и безумие для того, чтобы показать истинное отношение людей к маргинальным феноменам человеческого бытия. Пользуясь различными художественными приемами, такими как: интертекстуальность, пастиш и игра, любовь в постмодернистском романе отображает некую игру между главными героями (мужчиной и женщиной), в которой любовь считается сложным философско-психологическим феноменом для осмысления и, в этой связи, все человеческие отношения, по сути, сводятся к «игре в любовь», где мужчина и женщина изображают любовь, фактически, соглашаясь на предоставленные правила заданной игры: партнерство, стабильность (в том числе в сексуальных отношениях), свобода выбора и отсутствие какой-либо ответственности.

Можно сказать, что любовь в постмодернизме рассматривается в игровом ключе, с точки зрения человеческой психологии: затрагивая в своих произведениях тему любовных отношений, авторы стремятся передать всю сложность любовного дискурса, в рамках которого прослеживается основная мысль: человек одинок и ему необходимо присутствие другого человека в его жизни, а современное принятие «партнерства» как способа сосуществования, фактически ничего не означает, и человек по-прежнему остается одинок будучи в данном союзе. Таким образом, любовный дискурс в постмодернизме насыщен игровым началом и то, как в нем написано о любви, является тяжелым для осмысления, но, на самом деле, никто уже не говорит о любви серьезно.

В этой связи, Руденко, утверждает, что значимость «физической» любви по отношению к «метафизической» доминирует, а многовариативность в выборе пола и партнера, размытая сексуальная мораль, самоопределение сексуальной ориентации и постепенный уход от классического идеала романтической любви к ее приравниванию к взаимовыгодным партнерством на равных условиях наилучшим образом характеризует осмысление феномена любви в постмодернизме.

Характерные перемены можно проследить в романах Дж. Барнса и Дж. Фаулза, а именно: изменение отношения к значимости любви в жизни людей и ее понимание в каждодневном взаимодействии двух партнеров: мужа и жены. В связи с этим, важно отметить, что изменения в осознании человеком своего места в обществе во второй половине XX в. стали своеобразной платформой для переоценки ценностей, ролей и поведения между мужчиной и женщиной как в браке, так и вне его, которые безусловно нашли свое отражение в литературе постмодернизма.

Исследуя любовный дискурс с точки зрения отношений в двух семьях главного героя - старой и новой в романе Барнса «До того, как она встретила меня», можно сделать вывод о том, что такие отношения являются олицетворением меняющихся устоев традиционного семейного уклада, а вместе с тем новым пониманием любви в XX в. В отношениях главных героев Барнс подчеркивает, что выбор партнера больше не является лично — сокровенным выбором человека, а любовь между главными героями — есть понимание одного человека другим, и она не может быть рассмотрена без анализа психологического состояния отношений.

Так, любовь в отношениях главных героев Барнс отражает формирующиеся предпосылки к новым ролевым моделям поведения мужчины и женщины в браке и вне его. Для первой семьи, Грэма и Барбары,

это подмена авторитета в семье, доминирующая роль женщины в отношениях, а также контроль сексуальных отношений между супругами женой; для второй пары, Грэма и Энн, это построение взаимоотношений на партнерстве, открытости, и доверии. Исходя из этого, начиная со второй половины XX в. человек приобрел право на «второй шанс», на вторую попытку создания «улучшенной версии» семьи.

Фаулз в романе «Женщина французского лейтенанта» затрагивает не только любовный, но и не менее сложный дискурс — сексуальный дискурс, говорить о котором можно в связи с образом Сары Вудраф. Фаулз выражает её взгляды на любовные отношения, брак, на роль женщины в обществе через её постоянную игру на протяжении всего романа. Таким образом, Сара постоянно находится в состоянии «игры»: она играет с чувствами Чарльза, играет роль «падшей женщины — французской шлюхи», но в то же время именно она выражает свободу на самоопределение современной женщины: нежелание ограничивать свою жизнь только замужеством, стремление реализовать себя социально наравне с мужчиной. Фаулз наделяет Сару чертами, характерными для женщины второй половины XX в.: ей присущи свобода (в том числе при выборе сексуального партнера), целеустремленность, независимость как от мнения общества, так и от мужчин. Следовательно, примеряя разные роли в романе Сара олицетворяет новый женский образ в любовных отношениях, а Фаулз подчеркивает вопрос осмысления необходимости равноправия (партнерства) в отношениях между мужчиной и женщиной исходя из нового понимания любви в постмодернизме.

Можно сказать, что в анализируемых произведениях проблеме сексуальных отношений отведено значительное место. Фаулз описывая отношения между Чарльзом и Сарой, и Чарльзом и Эрнестиной, во-первых,

подчеркивает контраст между главными женскими образами (новый образ женщины в постмодернизме), а, во-вторых, намеренно подчеркивает абсурдность викторианской морали, которая подразумевает под сексуальными отношениями акт, лишенный всякого приличия, выделяя лишь «одобренную» любовь, как это того требует викторианское общество. Таким образом, конфликт, основанный на неразрешенности сексуального вопроса, несет разрушающий характер. Так, в романе Дж. Барнса «До того, как она встретила меня» сексуальные отношения являются основой для возникновения конфликта между главными героями. Несмотря на неразрешенность сексуального вопроса, Грэм и Энн любят друг друга, но их ценностные ориентиры, их взгляды на любовные и сексуальные взаимоотношения отличаются друг от друга. Грэм в браке с Барбарой скорее предпочитает длительные моногамные отношения. Важно отметить, что в обоих романах сексуальные отношения скорее выполняют деструктивную функцию, особенно явную в романе Барнса. Предыдущие сексуальные отношения его новой жены Энн становятся причиной маниакальной ревности и в связи с прогрессирующей болезнью вся жизнь молодой пары становится подчиненной сексу.

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что порожденная сексуальной революцией свобода выбора, и, как следствие, новая роль женщины в эпоху постмодернизма стали основой конфликта между мужчиной и женщиной. Свобода, которой обладает женщина в XXI в., безусловно, означает независимость от общественного мнения, от мужчин, равно как возможность выбора своего жизненного предназначения, но, в то же время, рассматривая, новую роль женщины во второй половине XX в., нельзя «избежать» вопроса внутреннего состояния женщины а именно ее определения своей роли в отношениях с мужчиной. В этой связи, следует

отметить, что в результате превосходства физического (чувственного) начала в осмыслении феномена любви во второй половине XX в., размытия границ между понятиями «любовь» и «секс», ушла ценность романтической любви. Следовательно, любовь в постмодернистском романе является своеобразным «зеркалом», призванным отразить современное состояние человеческих отношений, а вместе с тем осознание феномена любви.

Список использованной литературы

1. Аминева Е. С. Концепция «новой» героини в произведениях викторианских писателей и романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» / Е. С. Аминева // *The Way of Science: international scientific journal*. – 2015. – № 1 (11). – С. 89–91.
2. Барлевен фон К. Наумова Г. Юлия Кристева: изоляция, идентичность, опасность, культура / Г. Наумова // Вестник Европы. – 2005. – №15. – С. 20–25.
3. Барнс Дж. До того, как она встретила меня : пер. с англ. / И. Гурова. – М. : АСТ, 2005. – 256 с.
4. Велюго О. А. Дискурсы любви и сексуальности в романе Дж. Барнса «До того, как она встретила меня»: опыт литературоведческого дискурса-анализа / О. А. Велюго // *Научный журнал: современный дискурс-анализ*. – 2011. – №5. – С. 35–48.
5. Голобородова Т. Н. Феномен игры в культуре постмодернизма: проблемы философского анализа: автореф. дис. ... канд. философ. наук / Т. Н. Голобородова. – Барнаул : Том. гос. ун-т, 2000. – 25 с.
6. Голованова, И.С. История мировой литературы / И.С. Голованова. – М. : АСТ, 1997. – 165 с.
7. Грицанов А. А. Всемирная энциклопедия: философия XX век /А. А. Грицанов. — М. : АСТ, 2002. – 976 с.
8. Грицанов А. А. Постмодернизм. Энциклопедия /А. А. Грицанов. — Минск : Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.
9. Демидов А. Б. Феномены человеческого счастья : учеб. пособие / А. Б. Демидов. – Минск : «Экономпресс», 1999. – 180 с.

10. Дианова В. М. Постмодернистская ситуация в культуре XX века // Философия культуры: Становление и развитие / В. М. Дианова. – СПб. : Лань, 1998. – С. 351–362.
11. Долинин А. С. Паломничество Чарльза Смитсона // Фаулз. Дж. Подруга французского лейтенанта / А. С. Долинин. – Л.: Художественная литература, 1985. – С.3–18.
12. Емелин В. А. Постмодернизм: в поисках определения / В. А. Емелин // Постмодернизм и культура. – 1998. – №5. – С.8–12.
13. Жанбуршина Р. Б. Онтологическое обоснование любви. Философско-антропологический аспект: автореф. дис. ... канд. философ. наук / Р. Б. Жанбуршина. – Уфа : Башк. гос. ун-т, 1996. – 17 с.
14. Затонский Д. В. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. В. Затонский // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С.182–205.
15. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН - INTRADA, 2001. – 374 с.
16. Клименкова Т. А. Феминизм и постмодернизм // Феминизм: Восток. Запад. Россия / Т. А. Клименкова. – М. : Наука. 1993. – 176–188 с.
17. Коваленко А. Г. Литература и постмодернизм : учебное пособие / А. Г. Коваленко. – М. : Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 2004. – 142 с.
18. Ландольт Э. Один невозможный диалог между семиотикой: Юлия Кристева — Юрий Лотман / Э. Ландольт // Новое Литературное Обозрение. – 2011. – №109. – С. 135–150.
19. Лиотар. Ж.-Ф. Состояние постмодерна : пер с фр. / Н. А. Шматко. – М. : «Институт экспериментальной социологии», 1998. – 144 с.
20. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

21. Можейко М. А. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис, 2001. – 1038 с.
22. Муравьев А. Н. 18 лекция: Философствование эпохи Возрождения. [Электронный ресурс] / А. Н. Муравьев. – Электронные текстовые данные // <http://klimentjev.ru> : образовательный проект «Философия & Я — школа мысли». – [Б. м., б. г.]. – Режим доступа: <http://klimentjev.ru/content/articles/lectures-history-philosophy-Muravev-AN/Pompronazzi-Telezio/> – Загл. с экрана.
23. Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 1 / отв. ред В. С. Степин. – М. : Мысль, 2010. – 816 с.
24. Отраднава О. А. Антиномичность понимания любви в контексте западноевропейской и отечественной культуры : автореф. дис. ... канд. философ. наук / О. А. Отраднава. – Астрахань : Астрах. гос. ун-т, 2010. – 23 с.
25. Радченко Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора : автореф. дис. ... канд. философ. наук / Д. А. Радченко. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2008. – 28 с.
26. Ритцер Дж. Современные социологические теории / Дж. Ритцер. – СПб. : Питер, 2002. – 686 с.
27. Романчук Л. А. Проблематика романа Фаулза «Подруга французского лейтенанта» [Электронный ресурс] / Л.А. Романчук. – Электронные текстовые данные // <http://maxpark.com> : социальный портал. – [Б. м., б. г.] Режим доступа: <http://maxpark.com/community/1115/content/748132#discuss>. – Загл. с экрана.
28. Руденко А. М. Философско-антропологическая экспликация феномена любви: от классики до постмодерна : автореф. дис. ... канд. философ.

- наук / А. М. Руденко. – Ростов-на-Дону : Южный федеральный ун-т, 2007. – 28 с.
29. Савинкова Т. В. Институт семьи в эпоху постмодерна / Т. В. Савинкова // Настоящее и будущее социальных технологий. Социальные технологии XXI века: инновации и реальность : мат-лы IX междунар. науч.-практ. конф. – СПб. : СЗИ РАНХиГС, 2012. – С. 66–74.
30. Смирнова Н. А. Эволюция метотекста английского романтизма: автореф. дис. ... канд. философ. наук / Н. А. Смирнова. – Нальчик : Кабардино-Балкарский гос. ун-т им. Х.М. Бербекова, 2001. – 23 с.
31. Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта : пер. с англ. / М. Беккер и И. Комаровой; под ред. Н. Рахмановой. – Л. : Худ. лит., 1985. – 480 с.
32. Филина О. Н. О некоторых репрезентациях концепта «любовь» в романах Джулиана Барнса / О. Н. Филина // Научные ведомости Бел. го с. ун-та. – 2011. – № 6 . – С. 1–4.
33. Фрай М. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая [Электронный ресурс] / М. Фрай. – Электронные текстовые данные // <http://azbuka.gif.ru> : электронный словарь. – [Б. м., б. г.]. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/>. – Загл. с экрана.
34. Фрейбергс В. Л. Самобытность литературного таланта Джона Фаулза / В. Л. Фрейсберг / Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1992. – С. 50–57.
35. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с франц. / С. Табачникова; общ. ред. А. Пузыря. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
36. Хасан У. Культура постмодернізму / У. Хасан // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 99–111.

- 37.Шестаков В. П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / В. П. Шестаков. — М. : Терра. — Книжный клуб, 1999. — 464 с.
- 38.D'haen T. Postmodernism in American Fiction and Art / T. D'haen. / ed. by D.Fokkema, H. Bertens. — Amsterdam : Univ. of Utrecht 1986. — 231 p.
- 39.Fokkema D. W. Literary History, Modernism, and Postmodernism / D.W. Fokkema. — Amsterdam : Univ. Press, 1984. — III. — 63 p.
- 40.Jameson F. Postmodernism and consumer society // The Antiathetic: Essays on postmodern culture / ed.by Forster H. — Washington : Port Townsend, 1984.— P.111–126.
- 41.Jameson F. Postmodernism & Consumer Society / F. Jameson. / ed. by Haul Foster. London : Pluto Press Limited, 1985. — 114 p.
- 42.Jameson F. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. — Durham : Duke Univ. Press, 1991. — 437 p.
- 43.Jencks C. Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture / C. Jencks. — London : Academy Editions, 1987. — 360 p.
- 44.Kaufman W. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist / W. Kaufman. — Princeton : Univ. Press, 1974. — 258 p.
- 45.Lodge D. Routledge and Kegan Paul. - London, 1981. — XII. — 207 p.
- 46.McHale Br. From Modernist to Postmodernist Fiction / Br. McHale. — Routledge : London, 1987. — 278 p.
47. Strathern, P. Foucault in 90 minutes / P. Strathern. — М.: Астрель, 2005. — 246 с.