

# МОЛОДОЙ УЧЕНЫЙ

DOI 10.37386/2305-4077-2024-3-189-205

**М. А. Розанов<sup>1</sup>**

*Самарский национальный исследовательский  
университет имени академика С. П. Королева, (Самара, Россия)*

## ИРОНИЧЕСКИЙ ПЕРСПЕКТИВИЗМ И. МАКЬЮЭНА

Иронический перспективизм, определяемый в данной статье как художественная рефлексия границ и возможностей преодоления ограниченности, является значимым явлением для английской литературы рубежа XX-XXI вв. Прежде всего он воплощается в исследовании форм неиронического сознания, ограниченного уверенностью в своих позициях и не пытающегося или неспособного выйти за их пределы и осмыслить свои отношения с миром. Целью статьи является определение специфики иронического перспективизма в романном творчестве И. Макьюэна на материале романов «Амстердам» и «Искупление». Показано, что основной поэтологический принцип писателя – столкновение неиронического сознания с тем, что не вмещается в его границы, и исследование причин, по которым носитель такого сознания оказывается в тупике. В романе «Амстердам» И. Макьюэн исследует неироническое сознание человека, лишённого ценностного стержня и скрывающего от себя самого внутреннюю пустоту. Такой человек испытывает тревогу, поскольку не чувствует подлинной уверенности в своих позициях, но, ощущая ее необходимость, убеждает себя в надежности своих ценностей, отвергая другие взгляды и надевая на себя маску того, кем он хотел бы себя видеть. И. Макьюэн изображает личность, отказавшуюся от критического взгляда на себя и из-за этого неспособную увидеть ценностей, которые позволят ей выстроить полноценные отношения с Другим. Исследуя в романе «Искупление» формы неиронического сознания, И. Макьюэн рассматривает появившуюся благодаря художественной литературе возможность преодоления ограниченности человека. Губительный ригористический морализм сознания тринадцатилетней Брайони преодолевается формой романа в романе за счет избытка видения автора, способного исследовать границы человека и предложить возможность освобождения от этих ограничений.

**Ключевые слова.** Перспективизм, ирония, неироническое сознание, И. Макьюэн, «Амстердам», «Искупление»

**M. A. Rozanov**

*Samara National Research University named after  
Academician S. P. Korolev (Samara, Russia)*

## IAN MCEWAN'S IRONIC PERSPECTIVISM

Ironic perspectivism defined in this article as artistic reflection on the boundaries and possibilities of overcoming limitations is a significant phenomenon for English literature at the turn of the 20th and 21st centuries. It is embodied primarily in the study of forms of non-ironic consciousness, limited by confidence in its own positions and not attempting or unable to go beyond them and comprehend its relationship with the world. The aim of the article is to determine

<sup>1</sup> Максим Александрович Розанов – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева, (Самара), rozanovmax11@gmail.com. (Самара, Россия)

the specifics of ironic perspectivism in I. McEwan's novels based on the material of the works «Amsterdam» and «Atonement». It is shown that the writer's main poetological principle is the collision of non-ironic consciousness with something that does not fit within its boundaries, and the exploration of the reasons why the bearer of such consciousness finds himself in a deadlock. In the novel Amsterdam, I. McEwan explores the non-ironic consciousness of a person devoid of a value basis and hiding from himself an inner emptiness. Such a person experiences anxiety, as he does not feel genuine confidence in his positions, but, feeling the need for it, convinces himself of the reliability of his values, rejecting other views and putting on the mask of who he would like to see himself as. I. McEwan portrays a person who has abandoned a critical look at himself and, because of this, is unable to see the values that will allow him to build a full-fledged relationship with the Other. Exploring in the novel «Atonement» the forms of non-ironic consciousness, I. McEwan examines the possibility of overcoming human limitations that appeared due to fiction. The destructive rigoristic morality of the thirteen-year-old Briony's consciousness is overcome by the form of the novel in the novel due to an excess of the author's vision, which is able to explore human boundaries and suggest the possibility of liberation from these limitations.

**Keywords.** perspectivism, irony, non-ironic consciousness, I. McEwan, Amsterdam, Atonement

Философская концепция перспективизма опирается на зависимость познавательных процессов человека от его индивидуальной позиции, сформированной опытом или социально-историческими обстоятельствами. Обладая определенной перспективой, личность познает действительность в ее проекции.

В свою очередь понятие перспективизма в искусстве связано с пониманием автора как «активной формирующей энергии, данной <...> в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа» [Бахтин, 1979, с. 9]. Обладая избытком видения, автор формирует логику взаимодействия элементов внутренней структуры произведения, вектор развития героя, насыщая изображаемое дополнительными смыслами, возникающими и осмысляемыми в ходе создания произведения. Философ В. А. Подорога заключает избыток авторского видения в понятии плана: «план всегда больше, чем произведение, в нем заявлена воля к произведению» [Подорога, 2006, т. 1, с. 331]. План представляет собой обусловленное ценностными позициями автора видение проблемы, соединенное с интенцией ее эстетической разработки. При этом план не тождественен замыслу произведения, поскольку замысел произведения – это представление автора об одном из возможных вариантов воплощения плана – перспективного понимания разрабатываемой проблемы. Таким образом, определим перспективизм как ценностно обусловленную творческую волю автора, определяющую структуру эстетического объекта.

Ирония, понимаемая как риторическая фигура, направлена на не прямое выражение отношения к чему-либо. Как правило, она несет в себе исходящее из ценностной позиции человека неприятие им какого-либо феномена или сомнения в нем. Посредством иронии субъект высказывания может посмеяться над чем-либо шадяще, не переходя в жесткость сатиры. Однако, позволяя говорить не напрямую, ирония ограничивает высказывание тем, что его форма не может совпадать с содержанием. Принимая речевое ограничение, человек высказывается о том, что он не впускает в свои границы, что он не считает допустимым, не

принимает. Вместе с тем выход за границы ситуации за счет противопоставления речевого плана содержательному позволяет личности защититься от того, что на нее давит, сохранить достоинство в тяжелом положении. Так, представив удручающее или пугающее как незначительное, легко преодолеваемое, человек встает над обстоятельствами. Все вышесказанное обнаруживает сфокусированность иронии на переходе границ.

В написанной в 1989 г. работе «Случайность, ирония и солидарность» Р. Рорти характеризует носителя иронического сознания следующим образом: «Я буду называть «ироником» того, кто удовлетворяет трем условиям: (1) он всегда радикально и беспрестанно сомневается в конечном словаре, которым он пользуется в настоящее время, потому что на него уже произвели впечатление другие словари, словари, которые принимались за окончательные людьми или книгами, с которыми он столкнулся; (2) он признает, что аргумент, выраженный в его сегодняшнем словаре, не может ни подтвердить, ни разрешить этих сомнений; (3) поскольку он философствует о своей ситуации, он не думает, что его словарь гораздо ближе к реальности, чем другие» [Рорти, 1996, с. 103–104]. Подразумеваемая под конечным словарем понятия, определяющие ценностные позиции человека, философ обнаруживает в ироническом сознании способность личности изменять набор понятий, формирующих ее картину мира. Следовательно, такая личность не находится во власти своих взглядов и благодаря критическому к ним отношению менее подвержена заблуждениям. Примечательно и определение Р. Рорти неиронического сознания: «Противоположность иронии – здравый смысл. Ибо это пароль тех, кто бессознательно описывает все важное в терминах конечного словаря, к которому они и их окружающие привыкли» [Рорти, 1996, с. 104]. Это сознание, уверенное в своих позициях, не пытающееся выйти за их границы и осмыслить свои отношения с миром. И именно сознание, опирающееся на «здравый смысл», не понимающее собственных внутренних процессов и искаженное воспринимающее действительность, становится объектом исследования английских писателей рубежа XX–XXI вв. К. Исигуро, Д. Лоджа и И. Макьюэна.

Н. С. Зинченко представляет иронию как «способность к рефлексии, к выходу из полной поглощенности ситуацией» [Зинченко, 2016, с. 128], что является чрезвычайно важным для И. Макьюэна. Главные герои его романов попадают в ситуации, в которых неспособность к рефлексии и их уверенность в своем понимании происходящего играет злую шутку с ними или окружающими их людьми. Эти ситуации для И. Макьюэна являются ключевыми – в них он очерчивает границы личности и в дальнейшем, сталкивая ее с последствиями данной ситуации, углубляется в рассмотрение перспективы героя и таким образом исследует формы неиронического сознания.

Исследуя природу иронии, С. Г. Биченко приходит к следующему выводу: «Ее задача – не дать какое то позитивное знание, а разрушить кажимость знания» [Биченко, 2012, с. 321]. Каждое суждение формируется перспективой мы-

слящего субъекта, которая ограничена опытом личности, фокусом ее внимания, ценностными позициями. Восприятие так же может быть ограничено предшествующими знаниями, телесными факторами – особенностями психики, эмоциональным фоном. И это ограничение может исказить воспринятое. Так, один собеседник может ненамеренно оскорбить другого, не учитывая или не осознавая культурных различий между ними или нечто, прежде не вызывавшее эмоций, может отвращать, раздражать или смешить в связи с изменившимся эмоциональным фоном. Ирония в таком случае, внося сомнение в мыслительный процесс, может разграничить знание и субъективное суждение. Помимо этого, она формирует критическое отношение человека как к окружающей его действительности, так и к самому себе. Так, самоироничная личность, опираясь на сформированное собственными ценностями представление об идеале человека, видит и признает свои неудачи и слабые стороны. Благодаря самоиронии она может отнестись легче к ситуации, в которой ее поступок или качество остаются за границами представления об идеальной личности, сохраняя при этом критическое отношение к себе. Соглашаясь с утверждением С. Г. Биченко, мы говорим об иронии в эпистемологических рамках и понимаем ее как характеристику сознания, въедливо рефлексующего, критически осмысляющего не только явленное извне, но и собственные суждения. Противоположность такого сознания для И. Макьюэна является предметом исследования в романах «Амстердам» и «Искушение». Упомянутая С. Г. Биченко кажимость знания ложится в основу конфликта рассматриваемых нами произведений. Изучение ее природы позволяет обратиться к проблематике романов И. Макьюэна с точки зрения иронического перспективизма.

Ироническое мировосприятие в свою очередь присуще личности, которая исследует границы человека в контексте его отношений с миром. По мысли Ф. Шлегеля, ирония «содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным» [Шлегель, 1983, т. 1, с. 287]. Обусловленное ограничивает человека: его возможности, навыки, предубеждения, способность к восприятию стоят между человеком и его амбициями, желаниями, стремлением к идеалу. Для И. Макьюэна принципиальное значение имеет противоречие между ограниченностью личности и ее амбициями, намерениями, исходящими из ложного представления о собственных возможностях. Нежизнеспособные способы преодоления этого противоречия писатель исследует в рассматриваемых нами романах.

Имеющий важное значение для романтической иронии конфликт обусловленного и безусловного Н. Я. Берковский выявляет при анализе комедии Л. Тика «Принц Цербино», в одной из сцен которой голосами мебели заговорил лес, восторженный тем, что его превратили в набор утилитарных предметов: «Она [романтическая ирония] ставит целое против целого, мир романтизма против бюргерского, филистерского мира, гениальный мир против посредственного и бездарного, могущество природы против мелкой техники и мелких поделок, бытие против быта. Столы и шкафы в комедии Тика – это быт, в котором возроп-

тало бытие» [Берковский, 2001, с. 69–70]. Бытие уменьшается до быта – сужение границ является подчинением, игнорирующим часть свойств и прав Другого в угоду какого-либо намерения. Сужение границ личности унижает ее и помещает в губительные для нее отношения. Взаимодействия границ, их наслоения, разрушение и установление составляют сущность разнородных отношений личности с ее внутренним миром и внешней данностью. Таким образом, учитывая вышесказанное, мы определим иронию как преодоление ограниченности, а иронический перспективизм как выражающуюся в структуре романа эстетическую позицию автора, обусловленную ироническим мировосприятием.

Иронический перспективизм И. Макьюэна воплощен прежде всего в исследовании форм неиронического сознания в романах «Амстердам» и «Искупление». Первым шагом в формировании структуры обоих произведений писатель выбирает подчиненность первых сцен формированию перспективы главных героев – их взгляда на мир, опирающегося на ценностные позиции и ограниченно-когнитивными способностями личности. И. Макьюэн намеренно откладывает развитие фабулы, останавливаясь на формировании перспектив главных героев, которые он направляет либо на уже случившееся, вынесенное за рамки сюжета событие (смерть Молли Лейн), либо на событие предстоящее (приезд Леона в усадьбу Толлисов). Это позволяет писателю сконцентрироваться на ценностных позициях, самопонимании и образе жизни героя, не изображая его эмоциональный отклик на нечто, только что случившееся.

Импульсом сюжета романа «Амстердам» является внезапная смерть ресторанный критика Молли Лейн от потери рассудка, узнав о которой, два бывших любовника погибшей – главный редактор газеты «Джадж» Вернон Холлидей и композитор Клайв Линли, работающий над «Симфонией тысячелетия», договариваются о том, что застрахуют друг друга от подобной кончины эвтаназией. Однако, с ходом развития сюжета отношения друзей накаляются, и из-за недопонимания и взаимных обид эта договоренность превращается в двойное убийство.

В первой сцене романа Вернон Холлидей и Клайв Линли находятся на похоронах Молли Лейн. Однако, герои не скорбят. Обменявшись предельно сухими репликами об умершей: «Бедная Молли. – М-мм» [Макьюэн, 2018, с. 9], они практически сразу перестают думать о ней. Мысли композитора Клайва Линли заняты написанием симфонии: «нисходящий мотив, гобой, девять нот, десять нот» [Макьюэн, 2018, с. 11] так, что даже на слова его друга об ужасе смерти, он просто жмет плечами. О смерти же говорит менее равнодушный к уходу из жизни Молли Вернон Холлидей: «Понимаешь – умирать, ничего не создавая, как животное. Ослабеть, стать полностью зависимой, не успев отдать последние распоряжения и даже попрощаться». Впрочем, и для него смерть бывшей возлюбленной – событие, отвлекающее от более важной составляющей его жизни: «С заметным усилием над собой Вернон отодвинул служебные заботы» [Макьюэн, 2018, с. 11].

Итак, в первой сцене романа «Амстердам» выражается принципиальная для сознания главных героев позиция – высочайший приоритет работы. Они не поглощены горем о потере некогда близкого человека, а сконцентрированы на себе, на своем деле. Из этой позиции И. Макьюэн будет развертывать перспективу сознания Клайва Линли и Вернона Холлидея.

Подобной стратегии он придерживается и при написании романа «Искушение», сюжет которого представляет собой рассказанную семидесятишестилетней Брайони Толлис историю о том, как она, будучи еще ребенком, сложила ложное представление о возлюбленном ее сестры Сесилии Робби и ошибочно обвинила его в изнасиловании несовершеннолетней девушки, из-за чего он сначала попадает в тюрьму, а затем становится участником военных действий.

В первой сцене романа «Искушение» Брайони готовит постановку пьесы, написанной к приезду ее старшего брата Леона: «В сущности, ее пьеса предназначалась не для кузины и кузенов, а для брата, была написана в честь его возвращения. Брайони рассчитывала вызвать его восторг и, отвадив от бесчисленной череды легкомысленных подружек, наставить на верный путь поисков такой жены, которая убедит его осесть в деревне и любезно попросит Брайони стать подружкой невесты на их свадьбе» [Макьюэн, 2019, с. 9]. Примечательно, что цель постановки прежде всего не в том, чтобы сделать подарок брату, а в том, чтобы убедить его в ценностях, близких Брайони. Она хочет, чтобы он сделал выбор, который ей по душе и это в ее сознании «верный путь». И. Макьюэн подчеркивает ее уверенность в ошибочности иных взглядов: «Брайони была из тех детей, что одержимы желанием видеть мир упорядоченным» [Макьюэн, 2019, с. 9].

Ценность упорядоченности определяет и предшествующее творчество Брайони: «сочинение рассказов не только предполагало тайну, но и позволяло наслаждаться процессом миниатюризации. Ей было дано создать целый мир, причем гораздо более увлекательный, чем игрушечная ферма, всего на пяти страницах. Детство избалованного принца можно было вместить в полстраницы, бегство лунной ночью через спящие деревушки описать одной ритмически организованной фразой, а зарождение любви – двумя словами: вспыхнувший взгляд» [Макьюэн, 2019, с. 12]. Так, под установленный объем текста подстраивается в нем изображаемое. Глубина характеров и отношений между персонажами, событийный план – все это подчинено шаблону, под который Брайони сужает создаваемый ей художественный мир. При этом авторская перспектива девочки обусловлена строгими архаическими клише: «Поклонение порядку влияло также и на представление Брайони о справедливости; смерть и свадьба были основами семейного уклада, смерть становилась уделом исключительно сомнительных личностей, свадьба оказывалась воздаянием достойным персонажам» [Макьюэн, 2019, с. 13].

Так, в первой сцене романа «Искушение» писатель начинает изображать личность, чье сознание определено поверхностными представлениями о художественной литературе и готовое для упорядочения действительности либо исключить как ненужное то, что не входит в рамки ее ценностей, либо подстроить воспринимаемое под свои задачи.

Обозначив существенные для героев позиции, И. Макьюэн разворачивает их перспективу за счет создания среды героев – их личного пространства, представляющего ключом к толкованию романов «Амстердам» и «Искушение» таким исследователям, как А. В. Кочергина и Д. Четринеску. С помощью пространственных образов писатель обращается к увлечениям и образу жизни героев, создавая таким образом пространство ценностей, в рамках которых сформирована их личность.

Дом Клайва Линли – это доставшаяся ему в наследство вилла, два этажа которой отведены под художественную мастерскую. Во времена бурной молодости композитора дом был покрашен им в пурпурный цвет и заполнен друзьями. Однако, личное пространство Клайва Линли начинает меняться после первого коммерческого успеха – написания музыки для рождественского фильма: «уже некая величавость – так казалось Клайву в счастливые минуты – нисходила с высоких сумрачных потолков <...> Съехал последний из постояльцев, и в доме установилась рабочая тишина <...> Годы и успех сузили его жизнь и сфокусировали на высшей цели; затворником он еще не стал, но от общения с людьми уклонялся» [Макьюэн, 2018, с. 56]. И. Макьюэн создает образ человека, который сводит свою личность до принадлежности к профессии. При этом написание музыки к фильмам для всей семьи, взросление и успешность не требуют от человека отстраненности от социума. Клайв Линли использует свою причастность к искусству для самоутверждения, возвышения над другими людьми.

Так же сводит себя к профессии и Вернон Холлидей, но поскольку главный редактор газеты не может работать один, находясь в мастерской или дома, И. Макьюэн передает это за счет пространственного образа редакции, исключая при этом из структуры произведения дом героя: «Вернону казалось, что он растворяется; он просто сумма всех людей, которые его выслушивают, а когда он один, его просто нет. Когда он в одиночестве искал мысль, оказывалось, что думать некому. Кресло его пусто; сам он мелко рассыплен по всему зданию» [Макьюэн, 2018, с. 37]. Однако, самоощущение Вернона иное: «В последнее время он понял, что учится жить в небытии <...> постоянное неопределенное – ни холода, ни сжатости, ни пустоты, а нечто среднее. Возможно, самое правильное слово – омертвение. Его правое полушарие умерло» [Макьюэн, 2018, с. 39–40]. Растворяясь в работе, Вернон Холлидей не может характеризовать себя как личность. Ощущение своего неприятия в жизни и серьезная проблема со здоровьем сплетаются в его сознании в экзистенциальную тревогу, которая и подталкивает Вернона к созданию договора с Клайвом о взаимном спасении эвтаназией.

Пространственные образы И. Макьюэн использует и для создания второстепенных персонажей. Д. Четринеску отмечает: «Упадок Молли объясняется в рамках потери близости и личного пространства» [Chetrinescu, 2001, с. 160]. Действительно, потеряв самостоятельность, Молли Лейн оказывается полностью во власти мужа, отказавшего ей в общении с друзьями. Она страдает от изоляции и, поскольку часть ее жизни отсекается Джорджем, Молли острее ощущает

потребность иметь нечто, принадлежащее только ей, – не Лейнам как паре, не Джорджу. Исходя из этой потребности, она настаивает на разделении спален – создании своего личного пространства.

В «Искуплении» образ усадьбы Толлисов так же отражает взаимоотношения внутри семьи и характеризует отдельных ее членов. Комната Брайони пронизана ее стремлением к упорядочению действительности: «комната Брайони являлась храмом божества порядка: на игрушечной ферме, расположившейся на широком подоконнике глубоко утопленного в стене окна, было множество обычных животных, но все фигурки смотрели в одну сторону – на свою хозяйку, словно готовились по ее знаку дружно грянуть песню, и даже куры находились в аккуратном загончике. Честно говоря, комната Брайони была единственной комнатой на верхнем этаже, в которой царил порядок» [Макьюэн, 2019, с. 9].

В свою очередь комната вернувшейся из Кембриджа Сесилии была лишена порядка, присущего Брайони: «комната ее старшей сестры [Сесилии] представляла собой сущий бедлам, где были беспорядочно навалены неразрезанные книги, нераспакованные вещи, постель никогда не заправлялась, а окурки из пепельниц не выбрасывались» [Макьюэн, 2019, с. 9]. Сесилия хотела, чтобы ее приезду были рады, но поскольку ее желание столкнулось с холодным откликом: «Никто не препятствовал отъезду Сесилии, никто не стал бы особо печалиться по поводу ее отсутствия», ей тоскливо и скучно: «родной дом казался ей скучным <...> друзья предлагали найти ей работу – унылую, разумеется» [Макьюэн, 2019, с. 29–30].

У нее нет чувства дома, поэтому она не заботится о порядке своей комнаты, воспринимаемой ей как пространство временного пребывания: «Домашняя же отсидка, уютная, хоть и тоскливая, была не такой уж неприятной формой самоистязания в ожидании чего-то радостного» [Макьюэн, 2019, с. 30].

И. Макьюэн создает образ мечтательной, не обладающей сильной волей девушки, чье мировосприятие гораздо ближе к иррациональному и чувственному, чем стремящемуся к порядку взгляду Брайони. Для Сесилии чрезвычайно ценны человеческие взаимоотношения, особенно внутри семьи: «Сесилия носила подносы с чаем в комнату матери – такую же неопрятную, как ее собственная, – в надежде на доверительный разговор» [Макьюэн, 2019, с. 28]. Примечательна общая для комнат обеих героинь неприбранность, обусловленная при этом разными причинами. Эмилия страдает от сильных мигреней, из-за чего ей не хватает сил быть активной хозяйкой дома и матерью: «Эмилия Толлис ограничивалась лишь раздраженными замечаниями по поводу домашнего хозяйства или с непроницаемым выражением лица лежала в полутьме на высоко взбитых подушках и пила чай в изматывающей тишине» [Макьюэн, 2019, с. 28].

Отстраненность и безучастность глав семейства, конечно, отражается на близости друг к другу его членов. Поскольку отец почти всегда был в городе, а мама – в своей комнате, семейство Толлисов было разобцено и И. Макьюэн подчеркивает это следующей художественной деталью: «Камин этот ни разу не зажигался – ошибка в строительных чертежах не дала возможности построить



дымоход» [Макьюэн, 2019, с. 151], а, как пишет А. В. Кочергина, «камин в первую очередь является очагом, символом средоточия, сплоченности семьи» [Кочергина, 2016, с. 78]. Верна мысль Л. А. Капитановой о том, что в первой части «Искупления» перед нами «в сущности, – погибающая семья, подобно Будденброкам» [Капитанова, 2012, с. 82].

Комната Робби Тернера, сына прислуги в доме Толлисов, аккумулирует его увлечения и профессиональные амбиции: «В углу была свалена альпинистская амуниция Робби – ботинки, альпеншток, кожаный рюкзак. Большую часть комнатки занимал иссеченный ножом кухонный стол <...> лежала стопка папок и тетрадей, оставшаяся там с тех пор, как он несколько месяцев назад готовился к выпускным экзаменам. Записи ему больше не пригодятся, но в них вложено слишком много труда и слишком много успехов связано с ними, чтобы он мог уже сейчас равнодушно выкинуть их. Наискосок от папок лежали его туристские карты – карта Северного Уэльса, Гэмпшира, Суррея и еще карта, по которой он прокладывал маршрут несостоявшегося похода в Стамбул. Там же находился компас со смотровой щелью, им Робби пользовался, когда без карты совершал поход в бухту Лалворт. Еще дальше – томик стихотворений Одена и «Парень из Шропшира» Хаусмена. На другом конце стола были сложены книги по истории, теоретические трактаты и практические руководства по парковому дизайну» [Макьюэн, 2019, с. 99–100]. И. Макьюэн создает образ молодого человека, обладающего исследовательским интересом, способного идти на риск, эрудированного и имеющего широкий спектр интересов. Важно отметить, что комната Робби описывается после сцены у фонтана, всколыхнувшей чувства Робби и Сесилии друг к другу: «Неубранная постель, беспорядочно разбросанная одежда, полотенце на полу, тропическая жара в комнате – во всем этом ощущалась некая изломанная чувственность» [Макьюэн, 2019, с. 97]. Так, И. Макьюэн использует пространственные образы не только для создания фона, характеризующего персонажа и его позиции, но и для передачи его состояния.

Затем, сформировав перспективы героев, писатель направляет их на ключевое событие произведения, подталкивающее носителей неиронического сознания к поступкам, последствия которых несут разрушительный характер. Так И. Макьюэн сталкивает ограниченную перспективу с жизнью, не вмещающуюся в ее рамки, и благодаря этому столкновению обнаруживает зыбкость ключевых для героев позиций и искаженность их мировосприятия.

В романе «Амстердам» таких событий два – получение Верноном Холлидеем компрометирующих министра иностранных дел фотографий и сцена в Озерном краю.

Когда Вернон Холлидей получает от Джорджа Лейна фотографии Джулиана Гармони, способные погубить карьеру министра, этический взгляд на создавшуюся ситуацию сплетается в сознании редактора «Джадж» с пониманием выгоды этой сделки: «Затем ощутил груз ответственности – или власти? Жизнь человека или по крайней мере карьера – в его руках. И кто знает, может быть,

ему суждено изменить к лучшему будущее страны. И тираж его газеты» [Макьюэн, 2018, с. 65]. В дальнейшем в перспективе Вернона отчетливо вырисовывается его стремление самоутвердиться, замаскированное под служение интересам своей газеты или даже государства: «он ощущал себя великодушным и милостивым, может быть, немного безжалостным, но в целом праведником: он был один в поле воин, он шел против течения, видел поверх голов современников, сознавая, что решает судьбу своей страны, – и готов был нести эту ответственность. Больше, чем нести, – он нуждался в этой ноше, его дарования требовали задачи, которая остальным не по плечу» [Макьюэн, 2018, с. 109–110]. Поскольку материал, который он собирается выпустить, может иметь последствия государственного масштаба, Вернон создает в своем сознании образ вершителя правосудия, который приятно примерить на себя, потому что благодаря ему можно почувствовать себя значимым и ощутить экзистенциальную уверенность. В виду отсутствия надежных внутренних моральных оснований, Вернон стремится к внешним подтверждениям бессмысленности его жизни – признанию, профессиональному успеху. Однако, не достигает их, потому что жена министра иностранных дел Роз Гармони проводит пресс-конференцию, на которой она, опережая Вернона, демонстрирует фотографии, подготавливаемые им к публикации, и, заявив о том, что увлечение Джулиана не вносит раздора в жизнь их семьи, спасает мужа от проблем, которые мог создать Вернон Холлидей: «В самом начале, продолжала она, Джулиан сделал ей одно признание, довольно поразительное, даже несколько шокирующее. Но любви их это не могло быть преградой, а с годами она стала видеть в этом свою прелесть и стала относиться к этому с уважением, как к неотъемлемой черте его индивидуальности» [Макьюэн, 2018, с. 133–134]. Благодаря этим словам план Вернона обернулся против него и его уволили. В этот же день он получает открытку от Клайва Линли, в которой тот говорит, что Вернон заслуживает увольнения. Обида бывшего редактора «Джадж» подталкивает его к мысли о помутнении рассудка композитора: «Ибо Клайв явно лишился рассудка, и надо было что-то предпринимать. Эту решимость в Верноне подкрепляла мысль, что в то время, когда мир обходился с ним плохо, когда жизнь его рассыпалась в прах, хуже всех обошелся с ним старый друг – и это непроситительно. И безумие» [Макьюэн, 2018, с. 160]. Неироническое сознание Вернона Холлидея неспособно признать собственные ошибки, поэтому убеждает себя в неправоте всех остальных. Представление о правильности собственных суждений и надежности своих ценностей – неотъемлемая черта неиронического сознания, позволяющего его носителю отказаться от самопознания, не видеть собственных слабостей и заглушить экзистенциальную тревогу самообманом.

Ключевым событием, на которое направлена перспектива Клайва Линли, является попытка изнасилования женщины в Озерном краю, от спасения которой он отказывается, заботясь о вдохновении: «Мелодия не пережила бы психической суматохи» [Макьюэн, 2018, с. 97]. Поэтому, покидая Озерный край, композитор успешно убегает от своей совести, испытывая волнение не за женщину, а за свое произведение. Занимаясь написанием «Симфонии тысячелетия», представляю-

щейся ему делом максимально возвышенным, композитор оказывается неспособным к элементарному сочувствию: «Его судьба, их судьба, разные дороги. Вот – его дело, и оно не легкое, и он ни у кого не просит помощи» [Макьюэн, 2018, с. 97]. Для Клайва служение делу – то, что дает ему возможность, не падая в собственных глазах, не проявлять гражданскую ответственность и эмпатию в целом.

В дальнейшем, столкнувшись с трудностями в завершении симфонии, композитор переложил вину на Вернона, из-за которого ему пришлось давать показания как свидетелю случившегося в Озерном краю и отвлечься от работы: «оказалось, что [он] не может из-за Вернона работать, и гнев его удвоился. Потерял сосредоточенность. Из-за идиота» [Макьюэн, 2018, с. 153]. Клайв приходит к выводу о помутнении рассудка его друга по абсолютно той же причине, что и Вернон – от неспособности признать свои ошибки и взглянуть на себя настоящего: «То, что Вернон искал мира и поэтому захотел приехать в Амстердам, безусловно, не было простым совпадением или желанием примазаться к празднику. Где-то в глубине почерневшей и нездоровой души он принял свою судьбу. Он отдал себя в руки Клайва» [Макьюэн, 2018, с. 168].

В финале романа мы видим главных героев, погибшими в масках людей, которыми они себе казались: «У Вернона был приоткрыт рот, как будто он не успел досказать что-то интересное, а у Клайва на лице застыло счастливое выражение человека, осыпаемого аплодисментами» [Макьюэн, 2018, с. 189]. Смерть в бреду И. Макьюэн делает закономерным итогом жизни в бреду – отказе от самопознания, самообмане в угоду самолюбия, непонимания истинных мотивов своих действий.

На последних страницах произведения писатель выдвигает на передний план двух второстепенных персонажей – Джорджа Лейна и Джулиана Гармони и обнаруживает близость первого с главными героями романа. Понимая, что на панихиде по Молли не будет ни Вернона, ни Клайва, ни Гармони, он радуется: «речь произнесет он один, больше никто. И бывшие любовники не будут переглядываться. Он улыбнулся и, поднимая руку к звонку, сладко задумался о будущем списке приглашенных» [Макьюэн, 2018, с. 190]. Панихида предстает для него возможностью оказаться в центре внимания, причем только тех людей, которые будут к нему благосклонны.

Джулиан Гармони в свою очередь стоит особняком среди вышеупомянутых персонажей. Вложенные автором в уста Джорджа Лейна слова «вы распутались с этой историей чертовски удачно» [Макьюэн, 2018, с. 188] верно характеризуют итог, к которому И. Макьюэн приводит этого героя. После ситуации с фотографиями его выдвижение не приветствуется, но даже несмотря на это, он все еще занимает престижную должность и живет в крепкой семье. И. Макьюэн изображает министра, не участвующего ни в каких политических играх – даже риск публикации компрометирующих фотографий был улажен более активными действиями его жены, а он живет по озвученному ей принципу «любовь сильнее злобы» [Макьюэн, 2018, с. 134]: он не старается добиться чего-либо за счет

других, не перекладывает вину на других людей и, что важнее всего, совершает поступки, мотивация которых ему ясна. Доказательством этому могут служить сделанные Молли фотографии.

В романе «Амстердам» И. Макьюэн исследует неироническое сознание человека, лишённого ценностного стержня и скрывающего от себя самого внутреннюю пустоту. Такой человек ощущает тревогу, поскольку не чувствует подлинной уверенности в своих позициях, но, ощущая ее необходимость, убеждает себя в надежности своих ценностей, отвергая другие взгляды и надевая на себя маску того, кем он хотел бы себя видеть. И. Макьюэн изображает личность, отказавшуюся от критического взгляда на себя и из-за этого неспособную увидеть ценностей, которые позволят ей выстроить полноценные отношения с Другим. В свою очередь образ Джулиана Гармони писатель создает, показывая личность, обладающую ценностной опорой, благодаря которой она понимает мотивацию своих действий, не сводит себя к чему-то одному, а живет полноценно во всех сферах жизни, осознанно подобрав подходящие себе личные интересы, семейный быт и профессиональную деятельность.

В романе «Искушение» ключевым событием является встреча Сесилии и Робби у фонтана, которую одна из исследователей жанрового своеобразия этого произведения (Л. А. Капитанова, Д. К. Карслиева, Б. Финни) Д. К. Карслиева, называет «знаковой для всего романа как символ иллюзорности мировосприятия» [Карслиева, 2013, с. 128], поскольку в ней на одно и то же событие обращены три перспективы, каждая из которых породила оценку случившегося, отличную от двух других.

В этой сцене Сесилия подходит к фонтану, чтобы набрать в вазу воды для цветов. Когда Робби предлагает ей свою помощь, она сопротивляется, и от неосторожности молодых людей от вазы откалывается два осколка. Робби хочет нырнуть в фонтан за этими осколками, но и в этом Сесилия ему отказывает, раздвываясь и делая это самостоятельно. С ее перспективы мы видим это событие в первую очередь. Незадолго до этого Робби начал вызывать у Сесилии раздражение, однако она «нервничала в его присутствии и сердилась на себя» [Макьюэн, 2019, с. 36]. Нервно-раздраженное состояние героини идет, как отметила Л. А. Капитанова, от ««хмеля» ее неосознанной любви к Робби» [Капитанова, 2012, с. 86]. Так, раздражение Сесилии – это обостренно чувственная реакция на объект симпатии, еще не связанная с однозначным к нему отношением в связи с незнанием героини о своей влюбленности. Ей интересно, действительно ли Робби ее ревнует: «Сесилия улыбнулась. Интересно, Робби притворяется, что ревнует, желая скрыть свою ревность?» [Макьюэн, 2019, с. 35], но в то же время безобидное предложение помощи она воспринимает в штыки: «– Послушай, твоя папироса намокнет, давай я ее возьму. – Он действительно зажал папиросу между большим и указательным пальцами. – И достань цветы. Это уже была команда, в которой прозвучала непререкаемая мужская властность. Она произвела на Сесилию прямо противоположный эффект и заставила лишь крепче сжать вазу» [Макьюэн, 2019,

с. 39]. А инцидент с вазой Сесилию даже радует, потому что предстает для нее возможностью выразить скопившиеся в ней неосознанные чувства: «Она испытывала невыразимое удовольствие, даже восторг, потому что чем ужаснее было происшествие, тем хуже для Робби <...> Идиот! Смотри, что ты наделал!» [Макьюэн, 2019, с. 39–40], но то, что она испытывает сильнее, и выкрикнутых слов недостаточно, чтобы выразить чувства героини, поэтому она совершает действие, которое воспринимает, как ответ на раздражающее ее поведение Робби: «Раз, проходя к ним в дом, он снимает ботинки и носки, она ему тоже покажет! Скинув босоножки, Сесилия растянула блузку, сбросила ее, затем растянула юбку и, переступив через нее, направилась к фонтану» [Макьюэн, 2019, с. 40]. Поскольку поступки Робби кажутся героине брошенным ей вызовом, она смело его принимает и делает это, как ей кажется, ему в наказание: «Отказ от его помощи и любых попыток примирения был наказанием ему. Неожиданно холодная вода, от которой у нее захватило дух, тоже была наказанием ему. Задержав дыхание, Сесилия нырнула, волосы веером покрыли поверхность воды. Если бы она утонула, это тоже было бы наказанием ему» [Макьюэн, 2019, с. 40].

Перспектива Сесилии обусловлена бурлящими в ней чувствами, ищущими повода для выражения, поэтому она воспринимает произошедшее как соперничество с Робби, от которого она получает изощренное удовольствие.

В этой же главе И. Макьюэн показывает поступки Робби вне связи с приятием Сесилии, не углубляясь, однако, в его перспективу: «Робби посмотрел на воду, потом снова перевел взгляд на Сесилию и, качая головой, прикрыл рот ладонью. Этим жестом он полностью признавал свою ответственность <...> Ему показалось, что Сесилия собирается сделать шаг назад и при этом неизбежно наступит на вазу, поэтому он поднял руку и предостерег ее жестом» [Макьюэн, 2019, с. 40]. Действия Робби лишены желания разозлить или бросить вызов. В главе, посвященной написанию им извинений перед Сесилией за случившееся, И. Макьюэн показывает, как в сознании Робби восхищение девушкой сплетается с неуверенностью в себе, сомнениями в ее чувствах, страхами и влечением. Робби очарован Сесилией, и в то же время он ощущает власть, которую она над ним имеет: «Сесилия разделась перед ним – невозмутимо, словно он был ребенком, – Робби опять застонал, не заботясь о том, что его услышат внизу. Ну разумеется. Теперь он отчетливо это понимал, и мысль об этом была унижительной. Вот он, факт, не подлежащий сомнению: унижение. Она хотела его унижить. В ней есть не только обаяние, и он не может позволить себе унижаться перед ней, потому что в этой девушке заключена сила, которая может выбросить его на поверхность, а может и потянуть ко дну» [Макьюэн, 2019, с. 98]. Мысль об унижении Сесилией, о том, что он ее не достоин, не покидает Робби: «Что бы сказал в этом случае Фрейд? Ну, например: прячась за маской гнева, она подсознательно хотела разоблачиться перед ним. Жалкая надежда! Скорее это было демонстрацией того, что Сесилия не считает его мужчиной <...> Не злится ли она теперь именно потому, что он много лет не обращал на нее внимания? Жалкая надежда» [Макьюэн, 2019, с. 98]. При этом неуверенность Робби не исходит из их с Сесилией

различий в социальном положении или низкой самооценки: «Он никогда не испытывал неловкости из-за своего социального положения. <...> В университете, поняв, что он гораздо умнее большинства окружающих, Робби окончательно избавился от комплексов» [Макьюэн, 2019, с. 105–106]. Герой пребывает в муках любви, связанных с переполняющим человека восхищением, волнением и ощущением уязвимости.

Также сцену у фонтана И. Макьюэн изображает с перспективы Брайони, воспринявшей случившееся сквозь призму своих представлений об искусстве: «лицом к лицу стояли ее сестра и Робби Тернер. В их позах угадывалась некая торжественность: ноги слегка расставлены, головы гордо подняты. Предложение руки и сердца? Брайони это несколько не удивило бы. Она как-то написала сказку, в которой скромный дровосек спас тонущую принцессу и дело кончилось свадьбой» [Макьюэн, 2019, с. 48–49]. Практически сразу девочка начинает ошибочно истолковывать увиденное: «Менее понятно, однако, было то, как надменно вдруг Робби вскинул руку, словно что-то повелевая Сесилии. Удивительно, но, судя по всему, сестра была не в состоянии противиться Робби. Вероятно, по его повелению она начала раздеваться, причем очень поспешно. <...> Что за странная у него над ней власть? Шантаж? Угрозы?» [Макьюэн, 2019, с. 49]. Именно представлению о власти Робби над Сесилией будет подчинено восприятие Брайони всего связанного с ним. Вышеупомянутое желание упорядочить действительность и склонность девочки ставить какую-либо идею во главу угла и подстраивать все под нее сыграют злую шутку, сложив образ Робби как коварного человека, имеющего власть над Сесилией и смотивировав Брайони выдвинуть против него ложные обвинения в изнасиловании Лолы. Уверенность девочки в своем восприятии действительности оказывается губительной для других людей.

Исследуя в романе «Искушение» формы неиронического сознания, И. Макьюэн рассматривает появившуюся благодаря художественной литературе возможность преодоления ограниченности человека. «Робби Тернер умер от сепсиса в деревушке Поюшие Дюны первого июня 1940 года, Сесилия погибла в сентябре того же года во время бомбежки на станции метро «Бэлхем»» [Макьюэн, 2019, с. 443], а Брайони создает роман, в котором пара смогла воссоединиться, несмотря на разлуку и войну. Таким образом, она признает свою ошибку и искупает вину, создавая художественный мир, в котором она проходит путь наказания, а пострадавшие из-за нее Робби и Сесилия обретают счастье. Авторская перспектива позволяет Брайони создать путь героя, исключив власть внешних обстоятельств. В сознании, ограниченном уверенностью в собственных представлениях о действительности и желанием свести многообразие жизни к ранее усвоенным моделям и сценариям И. Макьюэн обнаруживает ригористический морализм, который преодолевается формой романа в романе. Таким образом, писатель, исследуя формы неиронического сознания, рефлексивирует и над границами художественной литературы. Авторская перспектива позволяет создать триумф ценности, но эта ценность должна исходить из осознания уникальности и хрупкости человеческой судьбы, иначе она несет разрушительный характер.

Таким образом, иронический перспективизм – это художественная рефлексия границ и возможностей преодоления ограниченности. И. Макьюэн сталкивает неироническое сознание с тем, что не вмещается в его границы и, обнаружив личность в тупике, исследует, что ее туда загнало. В романе «Амстердам» писатель обнаруживает, что крах личных амбиций оказывается сокрушительным ударом для человека, который заглушает вызванную внутренней пустотой и отсутствием надежных моральных оснований тревогу стремлением к социальному успеху. Такая личность не понимает ни себя, ни окружающую ее действительность, поскольку она сконцентрирована на убеждении себя в собственной успешности, правоте и превосходстве над другими. В романе «Искушение» И. Макьюэн обнаруживает зависимость ограниченного уверенностью в собственных позициях сознания от заранее сделанных им выводов и предрассудков, которые искажают восприятие действительности, подгоняя ее под свои рамки. Писатель рассматривает неироническое сознание как препятствующее полноценным отношениям человека с миром и с самим собой. Оно концентрируется на сохранении уверенности в позициях, которые занимает человек, потому что эта уверенность позволяет не чувствовать тревогу и не видеть своих слабостей и ошибок. Это сознание человека, не желающего тратить силы на развитие и поддерживающего образ, созданный им для самоуспокоения. Средством преодоления ограниченности человеческой перспективы является ироническое к ней отношение, предполагающее сомнение в познании и критический взгляд личности на ее суждения. В художественной литературе ограниченность личности преодолевается избытком видения автора, способного исследовать границы человека, обнаружить то, что их создает и предложить возможность освобождения от этих ограничений.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
2. **Берковский, Н. Я.** Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
3. **Биченко, С. Г.** Романтическая ирония в философии / С. Г. Биченко // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – №2. – С. 319–322.
4. **Зинченко, Н. С.** Ирония как многоаспектный феномен: Методологические основы анализа художественного дискурса / Н. С. Зинченко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – №3 (57): в 2 ч. Ч. 1. – С. 126–130.
5. **Капитанова, Л. А.** Остиновский «синдром» в романе Иэна Макьюэна «Искушение». Статья первая / Л. А. Капитанова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 28 (282). Филология. Искусствоведение. – Вып. 70. – С. 80–90.

6. **Карслиева, Д. К.** Жанровая полифония в романе И. Макьюэна «Искушение» / Д. К. Карслиева // Филология и культура. – Казань, 2013. – №2(32). – С. 127–130.
7. **Кочергина, А. В.** Художественное пространство и время в романах Й. Макьюэна: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская литература) Кочергина Ангелина Владиславовна. – Казань, 2016. – 163 с.
8. **Макьюэн, И.** Амстердам [пер. с англ. В. П. Голышева] / И. Макьюэн. – Москва: Издательство «Э», 2018. – 192 с.
9. **Макьюэн, И.** Искупление [пер. с англ. И. Дорониной] / И. Макьюэн. – Москва: Эксмо, 2019. – 448 с.
10. **Подорога, В. А.** Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera. 2006. – 688 с.
11. **Рорти, Р.** Случайность, ирония и солидарность. / Перевод с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. – Москва: Русское феноменологическое общество, 1996. – 282 с.
12. **Шлегель, Ф.** Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 1. Вступ. статья, пер. с нем. Ю. Н. Попова: Примеч. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова / Ф. Шлегель. – Москва: Искусство, 1983. – 479 с.
13. **Chetrinescu D.** Rethinking spatiality: the degraded body in Ian McEwan's Amsterdam // В. А. S.: British and American Studies // Revista de Studii Britanice si Americane, 2001. – Vol. 7. – P. 157–165.

## REFERENCES

1. **Bahtin, M. M.** Estetika slovesnogo tvorchestva / Sost. S. G. Bocharov; Tekst podgot. G. S. Bernshtejn i L. V. Deryugina; Primech. S. S. Averinceva i S. G. Bocharova / M. M. Bahtin. – Moskva: Iskusstvo, 1979. – 424 s.
2. **Berkovskij, N. Ya.** Romantizm v Germanii / N.Ya. Berkovskij. – Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2001. – 512 s.
3. **Bichenko, S. G.** Romanticheskaya ironiya v filosofii / S. G. Bichenko // Znanie. Ponimanie. Umenie. – 2012. – №2. – S. 319–322.
4. **Kapitanova, L. A.** Ostinovskij «sindrom» v romane Iena Mak'yvena «Iskuplenie». Stat'ya pervaya / L. A. Kapitanova // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2012. – № 28 (282). Filologiya. Iskusstvedenie. – Vyp. 70. – S. 80–90.
5. **Karslieva, D. K.** Zhanrovaya polifoniya v romane I. Mak'yvena «Iskuplenie» / D. K. Karslieva // Filologiya i kul'tura. – Kazan', 2013. – №2 (32). – S. 127–130.
6. **Kochergina, A. V.** Hudozhestvennoe prostranstvo i vremya v romanah J. Mak'yvena: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.03 – Literatura narodov stran zarubezh'ya (anglijskaya literatura) Kochergina Angelina Vladislavovna. – Kazan', 2016. – 163 s.



7. **Mak'yuen, I.** Amsterdam [per. s angl. V. P. Golysheva] / I. Mak'yuen. – Moskva: Izdatel'stvo «E», 2018. – 192 s.
8. **Mak'yuen, I.** Iskuplenie [per. s angl. I. Doroninoy] / I. Mak'yuen. – Moskva: Eksmo, 2019. – 448 s.
9. **Podoroga, V. A.** Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury. T. 1. N. Gogol', F. Dostoevskij. – Moskva: Kul'turnaya revolyuciya, Logos, Logos-altera. 2006. – 688 c.
10. **Rorti, R.** Sluchajnost', ironiya i solidarnost'. / Perevod s angl. I. Hestanovoj, R. Hstanova. – Moskva: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1996. – 282 s.
11. **Shlegel', F.** Estetika. Filosofiya. Kritika: v 2 t. T. 1. Vstup. stat'ya, per. s nem. Yu. N. Popova: Primech. Al. V. Mihajlova i Yu. N. Popova / F. Shlegel'. – Moskva: Iskusstvo, 1983. – 479 s.
12. **Zinchenko, N. S.** Ironiya kak mnogoaspektnyj fenomen: Metodologicheskie osnovy analiza hudozhestvennogo diskursa / N. S. Zinchenko // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. – 2016. – №3(57): v 2 ch. Ch.1. – S. 126–130.
13. **Chetrinescu D.** Rethinking spatiality: the degraded body in Ian McEwan's Amsterdam // B. A. S.: British and American Studies // Revista de Studii Britanice si Americane, 2001. – Vol. 7. – P. 157–165.