

© О.О. Резвова

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ПИСЬМА В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА

Произведения известного британского писателя, лауреата многочисленных премий Дж. Барнса относятся к традиции постмодернистского письма по целому ряду содержательных и формальных признаков. Базируясь на философии деконструктивизма и постструктурализма, литература постмодернизма воплощает определенную мировоззренческую установку, согласно которой не может быть единого, неоспоримого значения. Акцент делается на семантическом смещении, на игре остаточных смыслов, на преодолении жесткой однозначности, на отделении означающего от означаемого. В этой связи основой анализа является деконструкция (термин был введен Ж. Лаканом, получил теоретическое осмысление в работах Ж. Дерриды, М. Фуко, П. де Мана, Дж. Каллера и др.). Анализируя работу Ж. Дерриды "De La grammatologie", Н. Маньковская пишет: "Знак в концепции Деррида не замещает вещь, но предшествует ей. Он произволен и не мотивирован... Означаемого как материальной вещи в этом смысле вообще не существует, знак не связывает материальный мир вещей и идеальный мир слов, практику и теорию. Означающее может отсылать лишь к другому означающему, играющему, таким образом, роль означаемого [Липовецкий 1985, с. 24].

В любом тексте, независимо от воли автора, уже присутствуют остаточные смыслы, культурные коды, языковые клише различных дискурсивных практик, порождающие мыслительные стереотипы. Следуя логике деконструктивистского анализа, текст оторван от реальности (в традиционном смысле слова) и открыт для неограниченного количества интерпретаций. Ж. Деррида в своей работе "Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук" пишет: "Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает поле и возможности игры значений до бесконечности" [Деррида 2000, с. 448].

Деконструкция не значит просто разрушение, как верно отмечает И. Скоропанова: "Деконструкция эквивалентна переконструированию, перестройке" [Скоропанова 1999, с. 18]. Принципиальная открытость текста, его бесконечная семантическая перестройка ведет к ликвидации оппозиций "текст / контекст", "чтение / письмо". В постмодернизме понятие реальности подменяется понятием текста, культуры без границ. Текстурализация действительности приводит к отождествлению человеческого сознания с текстом

культуры. Любой читатель превращается в соавтора, сотворца произведения, пытающегося пересоздать смысл им прочитанного в соответствии с текстами своего сознания, и в этом смысле как бы переписать текст по-своему. Если определить интерпретационные рамки невозможно, так как текст отсылает к бесконечности культуры, то само понятие контекст теряет объективный смысл. Рассуждая о деконструктивистском анализе, И.С. Скоропанова характеризует его как "...изохренный анализ словесной вязи, кружева слов в разнообразных контекстах, выявляющий спонтанные смещения смысла, ведущие к рассеиванию оригинального текста. Текст теряет начало и конец и превращается в дерево, лишенное ствола и корня, состоящее из одних ветвей [Скоропанова 1999, с. 19].

Деконструктивистский анализ акцентирует семантическую бесконечность текста любого направления. Авторы постмодернистских произведений используют теоретические идеи деконструктивизма, чтобы наглядно продемонстрировать языковые игры, плюрализм мнений, иллюзорность смысловой завершенности, так как основная цель постмодернистского текста – преодоление любых мыслительных стереотипов. Для этого постмодернисты используют слова с обширной семантикой, многочисленные цитаты, фрагменты цитат, символы, имеющие неоднозначные, противоречивые толкования, упоминают большое количество писателей, художников, философов, исторических событий, нарушают повествовательную логику, прибегают к разнообразным стилистическим приемам и специальной лексике, относящейся к разнородным дискурсам. М. Липовецкий описывает отношение между автором и текстом, используя термин "гено-текст": "Отношения между автором и текстом довольно полно определяются термином "гено-текст", т. е. произведение как бы рождается на наших глазах, нисколько не стесняясь своей неприглаженности, даже шеголяя ею: автор в такой прозе не только создает эту иллюзию спонтанного возникновения текста, но и кропотливо ее поддерживает самыми разнообразными средствами" [Ильин 2001, с. 8].

В самом названии романа Дж. Барнса "A History of the World in 10 ½ Chapters" неопределенный артикль "a" указывает на то, что речь идет о какой-то одной возможной трактовке человеческой истории, так как единой исторической правды, как показано в данном произведении, не существует. Имеются только индивидуальные видения тех или иных событий, которые всегда субъективны, изобилуют массой неточностей и упущенной информацией. В главе, названной "Parenthesis", можно найти следующие рассуждения об истории: "History isn't what happened. History is just what historians tell us. There was a pattern, a plan, a movement, expansion, the march of democracy; it is a tapestry, a flow of events, a complex narrative, connected,

explicable. One good story leads to another ... And we cling the history as a series of salon pictures, conversation pieces whose participants we can easily reimagine back into life, when all the time it's more like a multi-media collage, with paint applied by decorator's roller rather than camel – hair brush" [Barnes 1990, p. 240].

Роман "A History of the World in 10 ?Chapters" состоит из глав-новелл, отличных по стилистике и сюжету. В романе нет единого хронотопа, поэтому последовательность большинства новелл произвольна, кроме первой и последней главы, которые изображают некоторое неопределенное время, начало зарождения человеческой истории, время Ноева ковчега (глава первая "Stowaway") и сюрреалистический рай (глава десятая "The Dream"), закат цивилизации. Новеллы повествуют о катастрофах глобальных и локальных, исторических и личных, происходящих в разных странах, в разные времена.

Главы не явно связаны между собой на уровне мотивов и имеют общие символы (древесный червь и ковчег), объективный смысл которых постоянно деконструируется. Так, древесный червь подтачивает Ноев Ковчег, разрушает церковь, съедает рамку картины, предвещает смерть полковника Фергюссона – все это определенные символы саморазрушения, самоуничтожения существующего бытия.

Ковчег превращается в плавучую тюрьму для животных в первой главе, повествующей о Вселенском Потоце. Во второй главе "The Visitors" речь идет о захвате арабскими террористами туристического судна "Санта Юфимия". Гид Франклин Хьюз, знакомясь с туристами, супружескими парами разных национальностей, невольно отмечает, что они словно "the animals came in two by two" [Barnes 1990, p. 33], т. е. подобны животным Ноева Ковчега, которых брали каждой твари по паре. Таким образом, в самом начале рассказа устанавливается аллюзивная связь с библейским претекстом. Добиваясь выполнения своих требований, террористы каждый час расстреливают двух человек, одну пару. Предварительно они разделили туристов на "чистых" и "нечистых", в зависимости от той роли, которую играли их страны в Ближневосточных событиях. Этим определялась и очередность экзекуции.

Поиск останков Ноева Ковчега становится смыслом жизни для Аманды Фергюссон, которая отправляется в Армению и поднимается на гору Арарат (шестая новелла "The Mountain"). Не обнаружив там Ковчега, она сознательно остается умирать в одной из горных пещер. События в главе "The Mountain" происходят в XIX веке. В десятой новелле "Project Ararat" американский астроном Спайк Тиглер, живущий во второй половине XX века, тоже отправляется на розыски Ноева Ковчега. Оказавшись на горе Арарат, герой данной новеллы находит скелет Аманды Фергюссон, который он принимает за останки Ноя.

Мотив Ноева Кочега и Всемирного Потопа звучит в четвертой главе “The Survivor”, рассказывающей о трагической судьбе Кетлин Феррис. Постоянно размышляя о загрязнении окружающей среды, о радиации, об истреблении животных, героиня постепенно сходит с ума: ей мерещится, что началась ядерная война. Она находит лодку и, взяв двух котов, отправляется вниз по реке. Кетлин думает, что ее суденышко, подобно библейскому Ковчегу, может спасти от Вселенской катастрофы.

Семантическое поле образа Ковчеха включает такие противоречащие друг другу понятия, как тюрьма, спасительное судно, смысл жизни, абсурдность бытия и т. д.

Деконструкция проявляет себя и на уровне значения отдельных слов. Вторая часть главы “Three Simple Stories” представляет собой эссе, критический разбор ветхозаветной истории об Ионе и ките. Барнс начинает повествование так: “What was Johan doing inside the whale in the first place? It is a fishy story...” [Barnes 1990, p. 175]. Выражение “fishy story” может переводиться как “история, связанная с рыбой” и как “странная, подозрительная история”. Далее Барнс как бы переписывает историю об Ионе, полностью десакрализирует и переозначивает ее, указывая на противоречивые моменты. Слов “fishy” становится маркером трагичности и смысловой деконструкции.

Многие исследователи обращают внимание на то, что герои постмодернистских произведений лишены глубины, они – марионетки авторского произвола. В этой связи следует обратить внимание на то, что персонажи постмодернистских текстов полны противоречий, как бы наглядно демонстрируя то, что составить истинный, предельно точный психологический портрет кого-либо в принципе невозможно, так как цель постмодернизма – показать иллюзорность любой смысловой завершенности.

В романе “Porcupine” Барнс описывает суд над бывшим диктатором какой-то неназванной восточноевропейской страны Стойо Петкановым после свержения коммунистического режима. Бывший коммунист, а затем новоявленный демократ, профессор-юрист Петр Солинский оказывается самым подходящим претендентом на место обвинителя. Инициалы и у обвиняемого, и у обвинителя одни и те же (“Stoyo Petkanov”, “Peter Solinsky”). Как верно отмечает исследователь Мичико Какутани, Петканов и Солинский – это переделанные его друг друга [Moseley 1997, p. 154]. Принимая во внимание мысль Какутани, следует обратить внимание на буквы инициалов “S” и “P”, которые являются начальными в словах “swine” и “pig”. Само название романа “Porcupine”, т. е. “иглистая свинья”, относится к обоим персонажам. Образ свиньи базируется на различных протообразах. Так, в Библии свиньи связываются с сатанинской властью. Символ сатаны возникает

и в самом начале романа. Ассоциации с числом зверя “три шестерки” возникают при описании демонстрации, начавшейся в шесть часов на площади с шестью фонарями, и бывший диктатор Петканов наблюдает за происходящим с шестого этажа. В романе описывается карикатура, на которой Солинский предстает в виде легендарного воина Георгия, поражающего “дракона” Петканова (дракон, как известно, олицетворяет демонические силы).

С другой стороны, “драконоборец” Петр Солинский предстает в пародийном свете, так как он не имеет устоявшихся принципов, и его демократические взгляды во многом объясняются стремлением приспособиться к новому порядку. Петканов, хотя и является грубым диктатором, от веры в коммунистические идеалы, от своих убеждений не отказывается. В романе иронически переосмысливается мотив христианской верности. Атеист Петканов невольно сравнивает Горбачева с Иудой, который получил “thirty pieces of silver” [Barnes 1993, p. 89] от Запада за предательство социализма, за вывод советских войск с территории ГДР. По контрасту с Горбачевым Стойко Петканов приобретает хриstopодобные черты мученика за свою веру. В ходе деконструкции образов главных героев происходит смешение понятий добро / зло, божественное / сатанинское, вера / предательство.

Деконструкция образа Г. Флобера является темой романа “Flaubert’s Parrot”. Главный герой, доктор на пенсии Брэйтуэйт поглощен Флобером, проводит литературные исследования, собирает биографические сведения о своем кумире. Он невольно проводит параллель между героиней флоберовского романа Эммой Бовари и своей неверной женой, покончившей жизнь самоубийством. Герой не может избавиться от пугающей мысли, что он никто иной, как попугай Флобера, еще один Чарльз Бовари. Все попытки главного героя разобраться как в своей жизни, так и в жизни Гюстава Флобера терпят фиаско. Барнс дает три хронологии жизни великого французского писателя. Первый образ содержит триумф, второй – поражение, третий состоит из цитат самого Флобера, которые ничего не разъясняют, а еще больше деконструируют психологический портрет писателя.

Деконструкция затрагивает не только смысл текста, но и его форму. Для постмодернистского текста характерна фрагментарность и коллажность стилей и жанров. По форме текст напоминает разнородные и разностилевые фрагменты, соединенные по принципу монтажа. В произведении “A History of the World in 10 ½ Chapters” можно найти апокриф, детектив, эссеистику, элементы философского романа и т. д. “Pogscipine” сочетает в себе черты политического романа, документальной прозы, элементы функциональных стилей (публицистического и официально-делового и т. д.). “Flaubert’s Parrot” – это беллетризованная биография, литературоведческое эссе, философский роман и даже тест по литературе одновременно.

Особо следует отметить, что в постмодернистском тексте трансформируются, как бы гибридизируются жанры высокой и массовой культуры. Л.А. Фидлер в своей известной статье “Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism” рассматривает литературу постмодернизма, принимая во внимание социокультурную парадигму, получившую распространение с 60-х годов XX века. По мнению ученого, общество массового потребления стремится к устранению классовости, к разрешению проблемы отцов и детей (“generation gap”) [Fiedler 1987, p. 344]. Литература постмодернизма пытается преодолеть ограниченность модернизма, которая заключается в элитарности, в направленности только на интеллектуальную публику, получившую хорошее образование, и потому способную оценить модернистские произведения. Фидлер пишет: “...closing of the gap between elite and mass culture is precisely the function of the novel now” [Fiedler 1987, p. 336]. Постмодернизм использует массовую литературу (точнее, ее отдельные составляющие: жанровые элементы, тематику, сюжетные повороты), чтобы расширить круг своих читателей. Однако истинное удовольствие от прочтения постмодернистских текстов может получить только тот, кто хорошо знаком с наследием Высокой мировой культуры, так как переосмысление классических модернистских и немодернистских текстов – основная цель постмодернистов.

Данное свойство постмодернистской литературы может быть названо двойным кодом прочтения. Теоретик Т. Д’ан “... подчеркивает тот факт, что постмодернизм как художественный код “закодирован дважды”. С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всех людей... С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних... произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов он апеллирует к самой искушенной аудитории” [Маньковская 2000, с. 48].

Например, вторая глава романа “A History of the World in 10 ½ Chapters” – это детективный рассказ о террористах и заложниках. Тема суда и уголовного разбирательства используется в произведении “Porcupine”. “Flaubert’s Ratot” содержит элементы скандальной, желтой литературы: в романе можно найти подробности, относящиеся к сексуальной жизни Гюстава Флобера. С другой стороны, данные романы интересны для подготовленного читателя, способного увидеть многочисленные отсылки к другим произведениям и оценить бесконечную игру смыслов, ироническое переосмысление стереотипов мышления. Романы Барнса основаны на деконструкции понятий “история”, “правда”, “объективность”. Интеллектуальный читатель получает удовольствие, пытаясь найти какие-то общие ориентиры в хаотическом пространстве постмодернистского текста, который не является означающим реальности, а отсылает к бесконечным текстам мировой культуры.

Интертекстуальность вносит свой вклад в порождение семантического хаоса. Теория интертекстуальности была введена теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой на основе концепции “диалогизма” М. Бахтина, согласно которой писатель вступает в диалог с предшествующей и современной литературой. Кристева перенесла идею “диалога” только на сферу текста и сделала акцент на безличной продуктивности.

Иначе говоря, интертекстуальность – это свойство любого текста независимо от авторской интенции отсылать читателя к другим текстам. В этой связи текст понимается как мозаика цитаций из безграничного наследия прошлого и современности. Представитель “новых романистов” М. Бютон отмечает: “Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани... Индивид по своему происхождению – всего лишь элемент этой культурной ткани. Точно так же и его произведение – это всегда коллективное произведение” [Маньковская 2000, с. 105].

Писатели постмодернисты делают акцент на интертекстуальности как свойстве текста. Произведения постмодернизма перенасыщены заимствованиями (претекстами) из различных сфер человеческой практики. Претексты принимают форму цитат, аллюзий (явных отсылок к первоисточнику), реминисценций (неявных или неосознанных отсылок), парафразов. Заимствования могут быть выявлены на уровне сюжетов, тем, мотивов, образов и т. д. Заимствованные претексты иронически трансформируются, обыгрываются, так как для постмодернистской практики важно показать карнавальный подрыв истеблишмента, недоверие к любым устоявшимся авторитетам.

Роман “A History of the World in 10 ½ Chapters” представляет собой типичный постмодернистский коллаж, состоящий из множества претекстов, смысл которых иронически деконструируется. Данное произведение изобилует библейскими сюжетами. Первая глава романа “The Stowaway” – это постмодернистский апокриф на сюжет Всемирного Потопа, с явными элементами дописывания и осовременивания сюжета (используются реалии и лексика сегодняшнего дня).

Во второй части седьмой главы “Three Simple Stories” используется парафраз известной ветхозаветной истории об Ионе, проглоченном огромным китом. В данном случае интертекстуальный анализ не будет полным, если не принять во внимание произведение американского романтизма, роман Г. Мелвилла “Моби Дик”. Тексты относятся к разным эстетикам, но на уровне аллюзий сближаются, во-первых, благодаря использованию мифа об Ионе и ките, во-вторых, библейский претекст в обоих произведениях осовременивается путем введения лексики, соответственно, XIX и XX веков, в-третьих, в жанровом плане и Г. Мелвилл, и Дж. Барнс, пересказывая историю Ионы, используют форму эссе.

У Барнса много заимствований, относящихся не только к сфере литературы в традиционном смысле этого слова. Интертекст романа включает претексты живописи, кинематографии, философии: картины Жерико, Герена, Пуссена, Гро, Микеланджело, Рафаэля и т. д.; фильмы “Ванесса – история любви”, “Зорба грек”, “Челюсти”; теории Дарвина, Ламарка, Юнга и т. д.

Роман “Flaubert’s Parrot”, как отмечалось выше, содержит явные черты литературоведческой биографии, а для нее как раз характерна высокая степень интертекстуальности: любая биография основывается на мемуарах, переписке, дневниках разных авторов. Интертекст данного романа включает исследование Сартра “Идиот в семье”, посвященное жизни Флобера, обширную переписку французского писателя, воспоминания его друзей и близких. Претекстами “Flaubert’s Parrot” являются также тексты Лафонтена, Дюма-сына, Бодлера, Скотта, Теннисона, Голдинга, Набокова, Пушкина, Евтушенко, Р. Барта и т. д. Больше всего цитируется сам Флобер. Некоторые цитаты используются несколько раз, приобретая в определенных контекстах разные смыслы. Например, известное изречение Флобера “Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity” приводится в разных главах романа [Barnes 1985, p. 51, 161]. В главе “The Flaubert Bestiary” рассматривается понятие “bearishness” как свойство, внутренне присущее Флоберу, который ревел “as loudly as any bear in its cave” [Barnes 1985, p. 51], обличая пороки буржуазного общества. В главе “Pure Story” рассказчик Брэйтуэйт сетует на то, что он не может подобрать нужные слова, чтобы описать свое горе, утрату любимой жены. Для него человеческая речь так же неуклюжа, как “tunes for bears” [Barnes 1985, p. 161].

Интертекст романа “Porcupine” включает ряд авторских и анонимных претекстов. К первым можно отнести такие произведения, как “Слепящая тьма” А. Кестлера, “Скотный двор”, “1984” Дж. Оруэлла. Анонимными составляющими интертекста являются заимствования, относящиеся к эпохе в целом. Роман Барнса изобилует выражениями, являющимися маркерами включения в интертекст романа претекстов социалистической пропаганды. В качестве примеров можно привести следующие выражения: “the leaders stood proudly shoulder to shoulder” [Barnes 1993, p. 79], “helmsman of the nation” [Barnes 1993, p. 81], “defender of Socialism” [Barnes 1993, p. 81], “an expression of solidarity, goodwill” [Barnes 1993, c. 89], “the chains of imperialism and colonialism” [Barnes 1993, p. 125].

Таким образом, романы “A History of the World in 10 ½ Chapters”, “Flaubert’s Parrot”, “Porcupine” обладают целым рядом характеристик, свойственных эстетике постмодернистского письма. В текстах Дж. Барнса явно прослеживается деконструкция формы и содержания, жанро-стилевая фрагментарность и

коллажность, двойной код прочтения, интертекстуальность, семантический хаос, пародия и всепроникающая ирония.

Литература

- Деррида Ж.* Письмо и различие. – М., 2000.
- Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000.
- Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
- Липовецкий М.* Закон крутизны // Вопросы литературы. – 1985. – Ноябрь-декабрь. – С. 3 – 36.
- Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. – М., 1999.
- Barnes J.* Flaubert's Parrot. – L., 1985.
- Barnes J.* A History of the World in 10 ½ Chapters. – N.-Y., 1990.
- Barnes J.* Porcupine. – N.-Y., 1993.
- Fiedler L.A.* Cross the Border-Close that Gap: Post-Modernism / American Literature since 1900 / Ed. by Cunliffe. – M.-L., 1987. –P. 329 – 351.
- Moseley M.* Understanding Julian Barnes. – Carolina Press, 1997.