

Ольга Резвова

(Белорусский государственный университет, г. Минск)

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ВЕРСИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ
ДЖ. БАРНСА “ИСТОРИЯ МИРА В 10 1/2 ГЛАВАХ”**

Еще в первой половине XX в. известный английский политолог и философ К. Поппер утверждал, что не может быть всеобщей истории как реальной исто-

рии человечества. Во-первых, приходится всегда от чего-то абстрагироваться, и, по мнению философа, в итоге появляется множество историй: история религии, поэзии, искусства, политической власти [3: 312]. Во-вторых, каждое новое поколение по-своему интерпретирует историю, отбирая лишь определенные факты. “Причиной избирательности любого научного описания является... бесконечное богатство и многообразие возможных фактуальных аспектов нашего мира” [3: 301]. Эта концепция получила дальнейшее развитие в теории и практике модернизма.

Проблема постмодернистского видения истории рассматривается в романе Дж. Барнса “История мира в 10 ½ главах”. Роман, опубликованный в 1989 г. в Лондоне, вызвал большой резонанс в английском обществе. О нем много писала британская пресса, в том числе такие издания, как “Observer”, “Sunday Times”, “Literary Review”, “Financial Times”, “The Times”, “The Guardian”. Роман называли “пленительным”, “шокирующим”, “дерзким”, “неординарным”. В английском названии романа (“A History of the World in 10 ½ Chapters”) перед словом “история” стоит неопределенный артикль, таким образом, писатель подчеркивает, что речь идет о некой версии, о возможностях толкования известных событий, поскольку неоспоримой конечной истины, согласно постмодернистскому видению мира, не существует. Есть только версии, которые тенденциозны и, следовательно, недостоверны.

Следуя традициям постмодернистского письма, Барнс использует ряд характерных приемов: фрагментарность (нониерархическое построение текста); многочисленные заимствования (реальные исторические события; аллюзии и реминисценции на библейские сюжеты Ветхого Завета; цитируются Флобер, Делакруа, Голлант, Ларкин, Оден, Форстер, Маркс); игра с читателем (Барнс сознательно завуалировал целые смысловые пласты); множественность прочтения и интерпретаций; черный юмор, окрашивающий многие эпизоды романа. В целом роман представляет некий диалог с предшествующей культурой, в ходе которого отчетливо заметна перекодировка смысловых значений: ниспровергаются общеизвестные истины, отвергаются религиозные, морально-этические постулаты, сдвигаются грани “познаваемого”, сама история человеческой цивилизации предстает в непривычном свете. Глобальность замысла произведения проясняется в его сюрреалистической концовке, где автор не скрывает своей тревоги за судьбу современного мира.

Одним из главных для постмодернистского письма является принцип нон-иерархии. В постмодернизме невозможно сконструировать модель мира, так как им не признается никаких приоритетов. Если и допускается возможность сконструировать определенную структуру, то основанную лишь на “максимальной энтропии”, на равнозначности составных элементов. Данный принцип и определяет структурообразование постмодернистского текста. Роман Барнса состоит из 10 глав, каждая из которых представляет собой законченный рассказ. Нет единой тематики, единых героев, единого времени и пространства. Можно выделить лишь два связующих звена – это мотив плавания, который проходит через весь роман, и древесный червь. Он (червь) подтачивает Ноев ковчег (глава “Безбилетник”), разрушает церковь (глава “Религиозные войны”), съедает рамку картины (глава “Кораблекрушение”), предвещает смерть полковника Фергюссона (глава “Гора”) – все это определенные символы саморазрушения, само-

уничтожения бытия. “По существу, Барнс в этой книге занят прежде всего опровержением бытующих критериев художественного единства, за которым скрывается все та же неприемлемая для него, как для всех постмодернистов, иерархичность восприятия действительности, будто бы интересной и важной лишь в строго отсортированных проявлениях и вовсе не увлекательной во всех остальных. Не признавая самого этого подхода, Барнс, естественно, не признает и создаваемого на такой основе художественного единства” [1: 231].

В литературе постмодерна особый акцент делается на маргинальность, на литературный эксперимент в любой, ранее считавшейся запретной области. “Типовое произведение постмодернизма по сути всегда представляет собой высмеивание, варьирующееся от снисходительной иронии до желчного трагифарса...” [2: 5]. Нет ничего неприкосновенного, табуированного. Даже библейские образы и сюжеты нещадно высмеиваются и предстают совсем в ином обличье. Так, например, события Вселенского потопа в первой главе романа “Безбилетник” принимают форму трагикомедии. Повествование ведется от имени личинки древесного червя, не попавших в число избранных и тайком пробравшихся на Ноев ковчег. В данной главе отчетливо заметна перекодировка значений: Барнс блестяще оспаривает укоренившиеся оппозиции “чистые – нечистые”, “праведники – грешники” [1: 230]. Подробно описываются порядки, установленные на Ковчеге и превратившие его в “плавучую тюрьму”. Все животные были разделены на два типа: “чистые” (т. е. годные в пищу) и “нечистые”. Барнс добивается полного разрушения традиционного образа Ноя. Он (Ной) показан человеком злобным и завистливым, горделивым и лживым. Гибель многих видов животных последовала не только по “объективным” причинам (ведь Ною с его семейкой нужно было чем-нибудь питаться, – а тут под рукой “плавучий кафетерий”)* (75), но и по ряду субъективных причин. Во-первых, Ной был сторонником “чистоты вида” и поэтому уничтожал всех животных, являющихся гибридами; во-вторых, некоторые просто вызвали у него антипатию – были слишком красивы и благородны. Итак, наш общий прародитель был отнюдь не образцом добродетели.

Аллюзия на Ноев ковчег очевидна во второй главе романа “Гости”. Повествование переносится из мифологического времени в наши дни. Теперь Барнс прибегает к детективному жанру. Семейные пары разных национальностей совершают круиз по Средиземному морю. Путешествие прерывается появлением на борту арабских террористов, взявших туристов в заложники. Подобно обитателям Ноева ковчега, люди отрезаны от внешнего мира и поделены по национальному признаку на “чистых” и “нечистых”. В первую очередь террористы собираются расстрелять “нечистых”, т. е. американцев и англичан как пособников Израиля. Значит, все, что изложено в первой главе, не просто дьявольская фантазмагория: по мнению Барнса, такие истории повторяются из века в век.

В третьей главе романа “Религиозные войны” Барнс стилизует текст под документы средневекового судопроизводства. В данной главе блестяще изображены сцены средневекового суда над древесными червями, съедающими престол в церкви Св. Михаила. Подобный случай действительно имел место в истории юриспруденции. Но речь в романе идет, конечно же, не о животных, а о челове-

* Барнс Д. История мира в 10 1/2 главах // Иностранная литература. 1994. № 1. Страницы этого издания в статье даются в круглых скобках.

ке. “Мы не лучше древесных червей, не выше их и не ниже”, – такие слова произносятся на суде (102). Адвокат древесных червей, который призван защищать определенную популяцию, говорит: “...bestioles живут лишь несколько кратких лет... прежде, чем пораженное дерево рассыплется... должно смениться на одно человеческое поколение. Следовательно, черви, вызванные сегодня в суд, суть не кто иные, как потомки многих поколений древесных червей, обитавших в церкви Св. Михаила” (105).

Любой постмодернистский образ или символ заключает в себе множество прочтений и интерпретаций. Церковный престол можно понимать как аллерию, связанную с нравственностью, религией, культурой, природой. В любом случае вывод очевиден: в том, что церковный престол рассыпался, виновато не одно поколение древесных точильщиков. А кто в ответе за то, что разрушается наш общий дом – Природа, например? Виновны в этом не отдельные личности или даже поколения, а сама история человеческой цивилизации, которая изначально несет в себе зерно разрушения.

В четвертой главе романа “Уцелевшая” Барнс затрагивает глобальную проблему современности – экологию. Следуя принципам фрагментарного письма, автор вновь переносит действия романа в наши дни, рассказывая о трагической судьбе Кэтлин Феррис. Роковым событием для Кэт стала авария на Чернобыльской АЭС, не имевшая, казалось бы, прямого касательства к жизни героини. Англичанка Кэт понимает, что чернобыльское бедствие касается не только России, что это общая боль, общая забота. “Облако прошло над оленьими пастбищами, яд выпал с дождем, лишайник стал радиоактивным... все связано” (109), – это пытается объяснить всем Кэт, но остается непонятой. Она не верит больше ни политикам, ни ученым. “Была война тут, битва там, где-то свергли короля – вечно эти великие люди, я устала от великих людей – вот настоящие виновники событий” (116).

Кэт понимает, что, разрушая природу, человек подрывает естественные основы существования. Она верит, что единственный способ уцелеть, выжить – это вернуться к прошлому: “...надо учиться все делать по-старому, будущее лежит в прошлом” (115). Кэт полагает, что надо учиться у животных и представителей диких племен, как жить в гармонии с природой. “Нельзя же представить себе животное, которое готовит свою собственную погибель” (119). Взяв двух когов, героиня находит лодку и отправляется вниз по реке, сама не зная куда, возможно, чтоб найти землю, не тронутую цивилизацией, или чтобы повстречать в пути единомышленников. Ее, уже полностью потерявшую рассудок, полуживую, находят и помещают в психиатрическую лечебницу. Будущее – в прошлом: к такому выводу приходит героиня.

У Кэтлин есть единомышленники. Это актер Чарли, герой восьмой главы “Вверх по реке”. Чарли вместе со съемочной группой отправляется в джунгли, в индейское племя на съемки исторического боевика. Повествование ведется в форме писем, которые герой пишет своей подруге, оставшейся в Лондоне. По общей тональности писем, по тому, как отличаются его первые письма от последующих, можно судить о том, какие глубокие перемены происходят в человеке, находящемся вдали от цивилизации. “Я начинаю видеть вещи в истинном свете”, – пишет Чарли (169). Индейцы “такие открытые, такие бесхитростные... говорят то, что думают, делают, что им хочется, едят, когда голодные, занимают

ся любовью, словно это самая естественная вещь на свете, и ложатся умирать, когда их жизнь подходит к концу” (168). Чарли начинает анализировать свои собственные ошибки: “Мне начинает казаться, что я и приехал-то сюда именно ради того, чтобы они немного научили меня жизни” (168). Теперь Чарли собирается играть только настоящие роли, уехать в провинцию, жениться, завести детей. Он сожалеет о своей прежней жизни, раскаивается, что изменил своей подруге, что в погоне за славой и деньгами снимался в пустых, бессердечных боевиках. Чарли начинает осознавать, что дело не столько в нем самом, сколько в том, что его окружает. В одном из своих писем он приходит к заключению: “Это все наш гнусный Лондон с его грязными улицами, копотью и пойлом. В городе нельзя жить настоящей жизнью, правда? И потому, я думаю, города заставляют людей враг друг другу” (172). Чарли больше никому и ничему не верит, потому что “... великие идеи вроде Церкви увязают в бюрократии... Христианство, которое вначале ратовало за всеобщий мир, подобно другим религиям кончает насилем. То же самое можно сказать и о коммунизме, о любой великой идее” (173). Начнет ли Чарли новую жизнь? Изменит ли он status quo? Вряд ли. Увидев смерть своего коллеги, поняв, что люди слишком далеко ушли от диких племен, что им не понятны их обычаи, традиции мироощущения, Чарли “цивилизованный” берет верх над Чарли “обновленным”. Судя по его последним посланиям, он снова пьян, снова циничен и развязен.

Главное действующее лицо шестой главы “Гора” Аманда Фергюссон тоже решает обратиться к прошлому. Узреть “божественный смысл”, достигнуть “разумного порядка” и “торжества справедливости” (141) возможно, по мнению героини, только если обратиться к христианству, найти Ноев ковчег. После смерти отца, полковника Фергюссона, Аманда вместе со своей приятельницей решает отправиться на гору Арарат, чтобы там, где наш прародитель Ной основал первое селение, замолить грехи умершего. Во время своего нелегкого путешествия Аманда проявляет практическую смекалку, неиссякаемую энергию, необычную выносливость. Но что касается других людей, к ним Аманда относится отнюдь не по-христиански. Гостеприимство жителей она принимает за лицемерие, национальные традиции – за богоульство. Аманда несдержанна, резка, бестактна. Когда она увидела, что землетрясение стерло с лица земли армянский поселок, на ее лице появляется “выражение сдержанного удовлетворения” (150). Мисс Лоуган, компаньонка паломницы, напугана и поражена поведением Аманды. Она не может не думать о том, что “целью их паломничества было вымолить прощение для полковника Фергюссона. Однако до сих пор Аманда Фергюссон ни разу не молилась; она словно еще спорила со своим отцом...” (150). Компаньонка спрашивает себя: “Что она делает на Ноевой горе бок о бок с паломницей, обратившейся в фанатичку?” (150). Здесь вновь можно отметить уже упомянутую выше перекодировку смысловых значений: “грешница”, “христианка”, “паломница”, “фанатичка”. Мисс Фергюссон инсценирует несчастный случай: преднамеренно спотыкается и падает. Она отправляет мисс Лоуган за подмогой, предварительно попросив проводника не возвращаться. Аманда остается умирать в одной из небольших пещер, которые, по ее собственному сравнению, подобны “отпечаткам Божьего большого пальца” (151).

Кэглин Феррис не захотела возвращаться в мир и остается в лодке, чтобы быть ближе к природе, Аманда Фергюссон принимает решение остаться на Но-

своей горе, чтоб быть ближе к Богу. Обе женщины приходят к неизбежному выводу, что в мире людей ничего хорошего нет, да и быть не может.

Один из героев романа говорит: “Будучи отчаянно образованным восемнадцатилетним, я знал Марксово доосмысление Гегеля: история повторяется, первый раз как трагедия, второй раз как фарс” (158). История с Ноевой горой действительно повторяется в романе, в девятой главе – “проект Арарат”.

Американский астронавт Спайк Тиглер, оказавшийся на Луне, слышит некий голос, который велит ему отправляться на гору Арарат и найти Ноев ковчег. Вернувшись на Землю, Спайк не может думать ни о чем, кроме как о Ноевом ковчеге. Он вспоминает свое детство, юность, службу в армии. Теперь все видится ему в ином свете. Во всем он ищет закономерную связь. Спайк начинает верить в свою избранность, в свое высокое предназначение. Астронавт признается жене: “Каждый возвращается туда, откуда начал. Я одолел двести сорок тысяч миль, чтобы посмотреть на Луну, – а смотреть-то стоит только на Землю” (200). Он отказывается от карьеры (которая, кстати, сулит ему деньги и славу) и отправляется в Турцию разыскивать останки Ноевого ковчega. Сопровождает Спайка геолог, некий Джулиан Фулгуд.

Барнс описывает момент находки с присущим ему утонченным юмором: “...вскоре тишину нарушил усиленный эхом вопль. Сначала Джимми подумал о медведях – даже об ужасном снежном человеке, – однако продолжительный вопль почти без задержки дыхания перешел в серию коротких спортивных кличей. Джимми обнаружил главу экспедиции в пещере, недалеко от входа: коленапреклоненный Спайк Тиглер творил молитву” (209). То, что происходит потом, точно подходит под определение “фарс”. Найдя скелет Аманды Фергюссон, Спайк принимает его за скелет самого Ноя. Затем “паломников” начинают обуревать некоторые сомнения. Лабораторные исследования Ноевой одежды могут не подтвердить находку. “Завязалась незримая борьба между благочестием, соображениями удобства и алчностью” (211). Нет, Спайк и Джимми, как люди “глубоко верующие, несколько не сомневаются в своей удивительной находке. Одеждой мог накрыть Ноя какой-то другой паломник, не захотевший рассказать о найденных мощах. Ведь могла же история с Ноевой наготой повториться.

Врач психиатрической клиники, куда попала Кэт, героиня главы “Уцелевшая”, объясняет ей происхождение ее фантазий. “Есть такой технический термин – фабуляция. Вы придумываете небылицу, чтобы обойти факты, о которых не знаете или которые не хотите принять. Береге несколько подлинных фактов и строите на них новый сюжет” (124). Именно этим способом и воспользовались Спайк и Джимми, пытаясь оправдать свое совсем не христианское поведение. Они “стали решать, какие части Ноева скелета умыкнуть из Восточной Турции” (124). Джимми достался кусочек пальца, а Спайку – отвалившийся позвонок.

Еще одно подтверждение тому, что второй раз история повторяется как фарс, можно найти в седьмой главе, где рассказывается о Лоренсе Бизли, уцелевшем пассажире “Титаника”. В возрасте 35 лет учитель колледжа Лоренс Бизли бежал с “Титаника” в женском белье. Само собой разумеется, что для историков, документалистов, журналистов, неоднократно посещавших его, у Бизли была запасена совсем иная версия своего счастливого спасения. Много лет спустя снимается фильм о гибели “Титаника”, и мистер Бизли приглашен в качестве главного консультанта. Он жаждет оказаться среди статистов на новом “Титанике”.

Находчивый Бизли подделывает удостоверение актера и оказывается на борту тонущего корабля. Режиссер заметил это и “вежливо предложил хитроумному безбилетнику сойти”. Лоренс Бизли второй раз сходит с тонущего “Титаника” “как раз перед его погружением в пучину” (155).

Автор подводит читателей к неизбежному выводу, что жизнь Лоренса Бизли, который дожил до очень преклонного возраста, является “убедительным подтверждением того, что дурная кровь забивает добрую” (155). “...Жизнь есть выживание самых приспособленных...” (128).

“Интермедия” (половина главы) написана в форме литературного эссе, где основные мысли романа принимают форму тезисов. Автор пишет: “Всякое событие порождает множество субъективных истин, а мы затем оцениваем их и сочиняем историю, которая якобы повествует о том, что произошло в действительности” (193). По мнению Барнса, прогресс научного знания невозможен, так как объективная истина недостижима. Человек постоянно прибегает к фабуляции (Барнс неоднократно употребляет этот термин в своем романе, когда, например, пытается передать историю Ноя).

Автор полагает, что никакие идеи – ни христианство, ни гуманизм – не исправляли человеческую натуру. Барнс пишет: “В год тысяча четыреста девяносто второй Колумб переплыл океан голубой. И что? У людей прибавилось после этого ума? Они перестали строить новые гетто?.. Перестали совершать старые ошибки или новые ошибки?..” (191). Нет, человек не стал более гуманным, доброжелательным, бескорыстным. “Ужасы Ноева ковчега” продолжаютя и по сей день. И теперь мучают, убивают, терроризируют, сбрасывают за борт жизни слабого. Таково мнение автора.

Барнс считает, что нет и не может быть ничего общего между различными этапами истории. Это подтверждается следующим текстом “Интермедии”: “Мы упорно продолжаем смотреть на историю как на ряд салонных портретов и разговоров, чьи участники легко оживают в нашем воображении, хотя она больше напоминает хаотический коллаж, краски на который наносятся скорее малярным валиком, нежели беличьей кистью” (190). И далее: “Действительно ли история повторяется, первый раз как трагедия, второй – как фарс? Нет... Она просто рыгает, и мы снова чувствуем дух сэндвича с сыром и луком, который она проглотила несколько веков назад” (190).

Как видно, Барнс не отрицает единства истории, но оно, по его мнению, не в общественной, а в природной сущности человека, которая не может измениться. Писатель не поддерживает идею о прогрессивной направленности истории. Прогресс, по мнению Барнса, невозможен. Согласно концепции писателя, история – нелогичная, необъяснимая последовательность событий, лишенная прогрессивной тенденции развития. Иными словами, он отрицает объективный характер законов функционирования общества, познаваемость мира и диалектический характер развития, что полностью совпадает с постмодернистским мироощущением.

Литература

1. *Зверев А.* Послесловие к роману Д. Барнса. История мира в 10 1/2 главах // Иностранная литература. 1994. № 1.
2. *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.

3. *Понтер К.* Открытое общество и его враги. М.: Междунар. фонд “Культурная инициатива”, 1992. Т. 2.

Электронный архив библиотеки МГУ имени А.А. Кулешова