

ГРА, МІСТИФІКАЦІЯ, СМИСЛ У ТВОРЧОСТІ ПОСТМОДЕРНІСТІВ

УДК 821.111–31

Е. С. Чернокова

Харьковский национальный экономический университет имени Семена Кузнецца

ПАМ'ЯТЬ И ЕЕ «ДВОРЦЫ»: «САДОВНИК» Р. КИПЛИНГА И «НАВЕЧНО» ДЖ. БАРНСА

Оповідання Р. Кіплінга і Дж. Барнса розглянуто з точки зору художньої реалізації у семантиці та поетиці мотиву пам'яті. У «Садівникові» Кіплінга проаналізовано нарративні прийоми та переглянуто традиційне потрактування фіналу (міфологізація) на користь семантики особистої відповідальності перед пам'яттю. Семіотизацію художньої реальності в оповіданні Барнса потрактовано як спосіб окреслення меж пам'яті народу й окремої людини, колективного «увічнення» та відчуття особистої втрати.

Ключові слова: Кіплінг, Барнс, дієгетичний, міметичний, семіотизація, «діалект пам'яті культури», епітафія.

Рассказы Р. Киплинг и Дж. Барнса рассмотрены с точки зрения художественной реализации в семантике и поэтике мотива памяти. В «Садовнике» Киплинг проанализированы нарративные приемы и пересмотрена традиционная трактовка финала (мифологизация) в пользу семантики личной ответственности перед памятью. Семіотизация художественной реальности в рассказе Барнса трактуется как средство установления границ между памятью народа и отдельного человека, коллективного «увечивания» и ощущения личной утраты.

Ключевые слова: Киплинг, Барнс, диететический, миметический, семиотизация, «диалект памяти культуры», эпитафия.

The stories by R. Kipling and J. Barnes are viewed from the point of the motive of memory as it is realized both in semantics and poetics. In Kipling's "The Gardener" the autobiographical tracks are watched and the narration techniques are being studied. The conventional interpretation of the ending's semantics (mythologization) is being reconsidered in favour of the idea of personal responsibility to the memory of the dead: keeping the secret of birth is crucial as it is the heroine's last debt towards her son's memory. The semiotization of artistic reality in Barnes's story is treated as the means of fixing the borders between the people's memory and the memory of every single person, mass "commemoration" and a sense of personal bereavement. It is represented in totally different "culture's memory dialects" (Lotman) – from stately war memorials to widely media-recommended "small-scale" epitaphs – and supported by visual-graphic text techniques. But Barnes oversteps the outlined image/sign limits clearly stating that his heroine's grief can't exist within any given formulas.

Keywords: Kipling, Barnes, diegetic, mimetic, semiotization, "culture's memory dialect", epitaph.

Рассказы Р. Киплинг «Садовник» (1925) и Дж. Барнса «Навечно» (1995) объединяет тема рецепции Первой мировой войны и разделяет семьдесят лет. Но именно это и показывает, насколько важной была и есть память о Великой войне в картине мира «простого» англичанина XX–XXI в. Исключительность этой войны в исторической картине мира нации находит и у Киплинг, и у Барнса свое воплощение в том, что Шпенглер определил в «Закате Европы» как «понимание

живого бытия мира по отношению к собственной жизни». «Собственная жизнь» двух одиноких женщин «определена» и «измерена» именно тем, что перестала им принадлежать. Она стала и частной и всеобщей одновременно: огромность кладбищ, в которых трудно найти одну дорогую могилу и невозможность превратить ее в матрицу индивидуальной памяти о любимом человеке – цена за то, что их личное горе стало частью памяти о Великой войне, а их единичная картина мира – частью общенациональной, всеобщей.

В конце декабря исполнилось 150 лет со дня рождения Киплинга. Формулировка Нобелевской премии, присужденной ему в 1907 году, гласит: «За наблюдательность, яркую фантазию, зрелость идей и выдающийся талант повествователя». «Зрелость его идей» еще до сих пор мешает рассмотреть Киплинга не как «динозавра империи», а как большого писателя рубежа веков. Борхес в рецензии на книгу Эдварда Шэнкса о Киплинге очень точно заметил, что Киплинга приравнили к Британской империи, и это принесло писателю не только славу, но и позор (“insult”) [8]: интеллектуалы и «левые» видели в нем расиста и джингоиста, модернисты – просто рассказчика, журналиста. «Все просвещенные (*enlightened*) презирают его», – писал Оруэлл в эссе 1942 года. Цитируем статью Р.М. Самарина 60-х гг.: «Но талант его – сгусток сложнейших противоречий, в которых высокое и человеческое переплетено с низким и бесчеловечным» [4]. Проблема не в том, что подобная в лучшем случае «амбивалентность»¹ была общим местом в оценке наследия Киплинга в 60-е, а в том, что эта статья стала предисловием к 400-страничному избранному Киплинга, опубликованному уже в 1987 году. Можно отметить как исключение статью Максима Стрихи «Киплинг справжній і вигаданий» (1988), где автор показывает, что его стихи не только любили Марк Твен, Брехт и Хемингуэй, но над поэтикой баллад Киплинга всерьез размышлял Элиот в предисловии к избранным стихам 1941 года [5, с. 275–276]. Но тонкая статья М. Стрихи о стихах Киплинга – это все-таки исключение, чем правило: есть предисловия, но нет серьезных работ, Киплинг по-прежнему непопулярен среди отечественных исследователей. Прислушаемся еще раз к Борхесу, который считал произведения Киплинга «более сложными, чем идеи, которые они были призваны иллюстрировать», прямо называя в ряду этих «сложных» его рассказы и, в частности, «Садовника» [8]. Уже упомянутая формулировка Нобелевского комитета говорит о «выдающемся таланте повествователя», и это указывает на основной вектор развития современной англоязычной киплинггианы: исследование огромного вклада Киплинга в развитие жанра «короткого рассказа» и обнаружения его естественной связи с поэтикой модернизма.

Эта во многом определяющая критическое осмысление художественного наследия Киплинга связка «жизнь – идеология – творчество» может педалировать, как мы показали, а может игнорироваться совсем, как это происходит в некоторых новейших англо-американских исследованиях, рассматривающих поздние рассказы писателя (сборники «The Diversity of Creatures», 1917; «Debits and Credits», 1926; «Limits and Renewals», 1932). Погруженность в себя, переосмысление «костюмированного парада» войны, долга и героизма, концентрированно выразившееся в знаменитой эпитафии «*If any question why we died/ Tell them because our fathers lied*», – эти изменения в психологии мировосприятия отца пропавшего на войне сына, о которых говорят биографы Киплинга (А. Wilson, 1977; М. Seymour-Smith, 1990), можно сказать, «запустили» изменения в самой поэтике рассказов,

¹ Есть и более странные с точки зрения современного историка литературы обвинения, например: «Затем он обосновался в Англии, где вместе с поэтами Г. Ньюболтом и У.Э. Хенли, оказавшими на него сильное влияние, возглавил империалистическое направление в английской литературе, именовавшееся в тогдашней критике «неоромантическим» [4].

отражающей осмысление бытия человека как «части», как сомнение в самой возможности существования однозначных ответов и передача этого сомнения читателю. Это сближало поздние «взрослые» рассказы Киплинга с модернистской поэтикой, в частности с т.н. «omission theory» («теорией айсберга»). В автобиографии «Кое-что о себе» (*“Something of Myself: For My Friends Known and Unknown”*, 1937) Киплинг говорит об этом так: «История, куски которой изымаются, похожа на уголья, что ворошат. Никто не знает, что что-то произошло, но все чувствуют результат. Заметьте, однако, что удаляемое должно быть честно написано для включения. Я понял это, когда, для простоты, «написал коротко» *ab initio* [изначально], и острота написанного пропала». (*«A tale from which pieces has been raked out is like a fire that has been poked. One does not know that the operation has been performed, but everyone feels the effect. Note, though, that the excised stuff must have been honestly written for inclusion. I found that when, to save trouble, I “wrote short” ab initio much salt went out from the work»*) [13]. Позже Хемингуэй напишет практически теми же словами о своем рассказе «Out of Season»: нужно «пропускать что-то, если вы знаете, что пропускаете, и пропущенное усилит рассказ и заставит людей чувствовать больше, чем они поняли» (*«omit anything if you knew what you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood»* [11, с. 24]).

В рассказе «Садовник», как и в более раннем рассказе «Они» (сборник «Пути и открытия», 1904), перед нами Киплинг, воплощающий самое потаенное свое страдание, такое, о котором он не хочет говорить даже в упомянутой выше автобиографии – смерть дочери и сына. И если в рассказе «Они» память о маленькой Джозефин – это загадочное путешествие в мир призраков, духов, тайной веры в возможность продолжения за гранью, то «Садовник» («Дебет и кредит» (1926) – это путешествие туда, где память и скорбь могут стать материальными и воплощенными. Могли бы, но не стали для Киплинга-писателя, ведь, как известно, тело погибшего лейтенанта Ирландской Гвардии Джона Киплинга так и не было найдено при жизни писателя, его, с большой долей вероятности, идентифицировали только в 1992 году.

Повествование «Садовника» сосредоточено, в основном, на образах живых, что дает читателю возможность судить и о мертвых. В начале рассказа это английский мини-роман воспитания (тайна рождения, колоритное окружение типичной английской глубинки, преданные слуги и т.д.). Мастерство Киплинга-рассказчика заключается в том, что все это «уложено» в первые три страницы рассказа. Такая конденсация достигается использованием миметического модуса повествования: детальный психологический портрет «человека долга», правдивой и искренней Хелен Таррелл дается как показ самых важных моментов ее жизни-любви (история с «домашним прозвищем «мама»; сомнения Майкла в законности своего происхождения; «жертвоприношение мальчишек» вместо учебы в Оксфорде). Вспышка освещает и фиксирует «драгоценные камни на нити» воспоминаний Хелен. Технически это достигается в том числе и комбинацией в указанных фрагментах «драматического модуса» (если следовать нарративной типологии Нормана Фридмена) – сочетания прямой, несобственно-прямой и косвенной речи; опусканием слов автора (особенно в речи Майкла), что делает миметический фрагмент более резким, «выступающим», не позволяющим ему «округлиться» до задумчивой интонации горестного пересказа.

Диегетическим («рассказывающим») повествование становится ненадолго – только, когда уже все кончено, когда нужно передать формальности и реакции, расписание и технические детали путешествия героини. Однако и здесь повествование до конца не определяется «всезнающим нарратором»: то и дело внешняя фокализация сменяется внутренней и наоборот. Вот вдруг ниоткуда вторгается полная прямая речь жены настоятеля, рассуждающей о том, как Хелен по-

везло с географией кладбища («*Совсем другое дело, – как сказала жена настоятеля, – если бы его убили в Месопотамии или даже в Галлиполи*») (Здесь и далее цит. по [12], перевод мой. – Е. Ч.). Или воспоминание Хелен (сочетание т. н. свободной косвенной – free indirect – и прямой речи) об экскурсии на оружейный завод и «полном цикле» изготовления снаряда: «*Тогда ее поразило, что проклятую штуку ни на секунду не отпускают из виду. «Из меня делают безутешную ближайшую родню», – повторяла она, готова свои бумаги.*

Впрочем, и в диететическом модусе повествования нарратор не воспринимается как «всезнающий». Потому что за (формально) его рассказом всегда отчетливо слышен голос рассудительной Хелен: «*Так Хелен обнаружила, что передвинулась к следующей стадии производства – в мир торжествующих или убитых горем родственников, обретших теперь уверенность в том, что есть на земле алтарь, куда они могут возложить свою любовь. Они ей вскоре и рассказали – уточнив с помощью железнодорожного расписания, – как просто это сделать и как мало посещение могил нарушит привычное течение жизни.* Алтарь и железнодорожное расписание; смерть и привычное течение жизни; мука ее «второго пришествия в жизнь» и тут же трижды повторенное “comfortable” в применении к поезду, гостинице, ночлегу – конечно, это и иронический голос рассказчика (не всезнающего), и голос самой героини, их взаимная интерференция.

И опять повествование возвращается к миметическому модусу, чтобы показать встречу с мисс Скарсворт (Scarsworth – «говорящая» фамилия). Рациональность и рассудительность сдержанного горя сталкиваются с неизбежным отчаянием и болью: они ведь такие разные, эта «правдивая» Хелен и «never truthful» мисс Скарсворт. Тайная страсть и жизненная катастрофа последней тоже могут быть выражены в виде «дебета и кредита» (напомним, это название сборника) – «*six years and four months before, and two and three-quarters after*» и девятое посещение кладбища. Пока этот бухгалтерский баланс в пользу годов «неправильной» любви, но ее страдание видит неумолимую перспективу его изменения, поэтому откровенное признание женщины в своей запретной любви хоть кому-то, видимо, спасает ей жизнь. Как любовь к Майклу спасла жизнь Хелен.

И вот наконец взору Хелен Таррелл открывается Хагензееле-3 с его двадцатью одной тысячей могил. Киплинг, посетивший много мемориалов во Фландрии, в письме к Райдеру Хаггарду писал о кладбище в Руане: «Невозможно передать шок этого Мертвого Моря остановленных (прерванных) жизней» («*One never gets over the shock of this Dead Sea of arrested lives*») (Цит. по [10, с. 106]). Хелен тоже видит «безжалостное море черных крестов»: «*Она не различала ни порядка, ни системы в их массе; ничего, кроме, казалось, сорняков-мертвецов, стоящих по пояс и наступающих на нее.* Эти агрессивные мертвые сорняки-кресты не могут представлять ее любовь и ее скорбь, и она устремляется к «виднеющейся вдали полосе белизны» («*A great distance away there was a line of whiteness*»). Именно здесь, среди уже ухоженных могил с надгробьями, цветами и травой, она и встречает садовника.²

Именно здесь начинается и подавляющее количество англо-американских исследований рассказа. Большинство из них направлено на прояснение загадки финала. Действительно, именно встреча с садовником придает сюжету неожиданный поворот. Кто такой этот садовник? Может быть, Христос или даже воскресший Майкл, а Хелен – это Мария Магдалина?

² После окончания войны 1362 ветерана британской армии стали смотрителями военных кладбищ во Фландрии. Комиссия по военным захоронениям считала важным, чтобы за могилами погибших ухаживали не посторонние, а их боевые товарищи.

Большинство критиков (здесь особняком стоят только работы Вильяма Диллингема [9]) единодушно в том, что концовка явно указывает на то, что Майкл действительно был сыном Хелен. Киплинг не только ничего не умалчивает, но дает для этой интерпретации дополнительный весомый аргумент: следуя собственной традиции, начатой в сборнике рассказов 1904 года, он сопровождает рассказ стихотворением «Бремя» (“The Burden”), прямо указывающим на эпизод из Евангелия Святого Иоанна – приход Марии Магдалины на могилу после Воскресения Христа: «Иисус говорит ей: жена! Что ты плачешь? Кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит Ему: господин! Если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его» (Ин. 20, 15).

Джордж Оруэлл пишет в уже упомянутом выше эссе, что «сила хорошего плохого поэта Киплинга – в чувстве ответственности, сквозь призму которого он воспринимал мир, даже если это восприятие было ложным» [14]. Именно это отличало его от «просвещенных» и утонченных (прямо указывается Уайлд), справедливо полагает Оруэлл. Именно это делает его «легкой добычей» для современных критиков.

Киплинг заканчивает рассказ усеченной цитатой из приведенного здесь стиха Евангелия: «Когда Хелен уходила с Кладбища, она обернулась на миг. Вдали она увидела человека, склонившегося над своими саженцами; и она ушла, думая, что это садовник.» («*When Helen left the Cemetery she turned for a fast look. In the distance she saw the man bending over his young plants; and she went away, supposing him to be the gardener*»). Ее тайна раскрыта, но это не имеет для нее никакого значения. Как представляется в финале рассказа любимая героиня Киплинга – воплощение того, как он видел ответственность перед памятью. Хелен не уберегла своего дорогого мальчика, как не уберег, а наоборот, помог попасть на фронт негодному к службе сыну сам Киплинг-отец. Теперь она должна во что бы то ни стало держаться изо всех сил, стоять до конца, чтобы даже тень сомнения в «законности» его жизни не упала на его память. Поэтому садовник так и останется для всех только садовником.

Киплинг был одним из членов комиссии по военным захоронениям, выбравших фразу из Экклезиаста «Their Name Liveth for Evermore» («Их имена будут жить вечно»), которая стала частью всех больших мемориалов и дала название рассказу Джулиана Барнса.

Его героиня мисс Мосс, имени которой читатель так и не узнает, в течение пятидесяти лет совершает свое ежегодное паломничество на могилу брата, рядового Сэма Мосса. Это путешествие становится исчерпывающим смыслом ее жизни, ее «дворцом памяти»³, способом не утратить, не забыть, не потерять.

Кроме беглого портрета («темные глаза, оттопыренные уши и беспечная улыбка») и того, что он был евреем и заботливым сыном, читатель рассказа Барнса почти ничего так и не узнает о Сэме Моссе. С художественной точки зрения можно сказать, что перед нами кенотаф, пустая могила, с постмодернистским «пустым телом». Весь рассказ сосредоточен на жизни его сестры, корректора-лексикографа: не зная ее имени, читатель узнает о ней почти все. Как и о войне, на которой она не была, но которая перевернула жизнь отдельных людей и всей нации и которую Дэвид Кэмерон назвал сейчас, в 2012 году,

³ «Дворец памяти», «чертоги разума» (“memory palace” или “method of loci”) – мнемоническая техника, которая имеет под собой более чем двухтысячелетнюю историю и была описана в трактатах древних римлян, посвященных искусству риторики. Метод основан на мысленно-пространственных ассоциациях, целью которых является создание, упорядочивание, хранение информации и дальнейшее использование всего содержимого человеческой памяти. Его часто называют «умственной прогулкой», потому что его сущность заключается в развитии памяти посредством визуализации.

«a fundamental part of [Britain's] national consciousness». Первая мировая война – до сих пор предмет непрекращающейся рефлексии, в том числе, о сущности и метаморфозах памяти.⁴

Жизнь мисс Мосс – это память и ее знаки: от торжественных церемоний до рядов могил-домино, от трех последних открыток из окопов до «триумфальных арок» мемориалов, испещренных многочисленными именами. Жизнь как текст памяти о смерти – нагромождение чисел и букв, в котором тонет последняя попытка «коррекции-замещения» отчаяния человеческим сочувствием, Сэма Денисом, и остается только «функция» памяти. Все аспекты ее реальности текстуализированы, как сказал бы Деррида. Трагедия памяти мисс Мосс – именно в ее «привычке» корректировать и невозможности скорректировать тотально неправильную реальность-текст: нужно менять слишком многое, весь текст обречен. Он обречен, потому что представляет ущербность так называемой «коллективной» памяти, которая может стать палимпсестом в один прекрасный момент, как это периодически бывает. Как становится у Барнса память о Великой войне, которую хотят сделать ответственной за реванш и Холокост Второй мировой, и вот уже эти погибшие – не жертвы, а предтечи новой бойни («*Она отталкивает от себя вторую войну, которая все только запутала. Он был английским солдатом, из Восточно-Ланкаширского полка, похоронен в Кабаре-Руж под звездой Давида*») (Здесь и далее цит. по [6], перевод мой. – Е.Ч.). Может, только кладбище и становится тем «дворцом» коллективной памяти, по которому еще может без отращения к ошибкам (истории, национальных предрассудков, человеческих отношений) путешествовать память героини? Именно как апологию коллективной памяти можно прочитать финал рассказа: «*Неужели вспыхнет когда-то последний отблеск огня памяти? ...Неужели люди все вдруг не обернутся назад, чтобы посмотреть на скошенную траву десятилетий, неужели в просвете между деревьями не проглянут изогнутые ряды узких надгробий, белые плиты, открывающие взору свои славные имена и ужасающие даты, свои арфы и газели, кленовые листья и папоротники, свои христианские кресты и свои звезды Давида?*».⁵

Но коллективная память – это антагонист индивидуальной: нельзя заменить жесткую французскую траву на влажный английский дерн (здесь очевидная аллюзия на знаменитое стихотворение Руперта Брука – «*If I should die, think only this of me: / That there's some corner of a foreign land / That is forever England*»), пыльные герани на любимые Сэмом желтые тюльпаны, нельзя развеять свой прах здесь, соединившись с Сэмом навечно. Пережив все стадии восприятия горя (от коллективных ритуалов с горнистом и почетным караулом до ощущения бессмысленности его гибели и подобного поклонения его памяти), она поняла, что «*жаждала одиночества, чтобы эгоистически сладострастно предаваться горю: Сэм – ее утрата, только ее, это скорбь, недоступная для других*».

⁴ Назовем здесь только некоторые работы: Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975. Oxford: Oxford UP, 2000), Jay Winter, *Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century* (New Haven and London: Yale UP, 2006). Michèle Barrett, “The Great War and Post-Modern Memory,” (*New Formations* 41, 2000, pp. 138–157); Patrick J. Quinn and Steven Trout (eds.), *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory* (New York: Palgrave Macmillan, 2001); Stefan Goebel, *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940* (Cambridge: Cambridge UP, 2006) и др.

⁵ Ср. “*Might there be one last fiery glow of remembering?*” – «*Возможно ли, что напоследок вновь воссияет память о павших?*». Так это выглядит в русском переводе Инны Стам [1], так привнесенный ложный пафос полностью стирает интонацию “matter-of-fact” оригинала, которая составляет сердцевину художественного эффекта всего рассказа. Впрочем, этот перевод может стать темой отдельного разговора.

«Память – это идентичность. Я верил в это с того самого момента, как себя помню», – пишет Барнс в автобиографической книге «Нечего бояться» (“Nothing to Be Frightened Of”, 2008) [7, с. 140]. Конечно, здесь идет речь о личных воспоминаниях, о событиях собственного прошлого, именно они составляют «несгораемую сумму» идентичности человека. Но героиня рассказа Барнса уже так давно «знаток горя» (здесь неслучайно, наверное, французское “*a connoisseur of grief*”), что место реальных детских семейных воспоминаний заполняет воображение. И об этом говорит Барнс, о «дополнении» памяти воображением, в «Нечего бояться» – о том, как он раскрашивал дешевыми красками черно-белые семейные фотографии или как воображение, вмешиваясь в память, делало одни и те же воспоминания его и брата совсем не похожими.⁶ А мисс Мосс делает все сама, сначала черно-белый снимок (описание памятника «Пропавшие без вести на Сомме» с упоминанием имени официального архитектора британского правительства Эдвина Лаченса), а затем ее воображение-память «раскрашивает» его до не существующего в реальности страшного «воспоминания»: имена неизвестны, потому что их, уже опознанных и захороненных с почестями в индивидуальных могилах на временном погосте, убивают во второй раз из-за ошибки артиллеристов, «истребляя окончательно» (“*final extermination*”).

Память мисс Мосс – очень надежна, на первый взгляд, благодаря тому, что определяется в философии постмодерна как семиотизация, «ознаковление» реальности. Линейное повествование, описывающее в подробностях привычный маршрут, буквально переполнено обозначающими знаками – названия кладбищ и деревень, точные номера дорог и топографические детали, точное количество погибших и даты смерти, точное название полков и соотношение погибших в каждой из двух войн: «*Последнюю ночь она проведет в Экс-Нулетт (101 к 7); в Суше (48 к 6), где она помнит убитых 17 декабря 1916 года Плувьера, Максима, Сердженга, убитых 17 декабря 1916 – последних из его деревни, которые погибли раньше ее Сэма ...*».

И все-таки у Барнса обозначающие знаки, занимая важное место, не подминают под себя мир, «физическими референтами» многочисленных знаков оказываются «нефизическая», но такая реальная скорбь и такая цепкая человеческая память, которые не только не отступают на второй план, не исчезают, но «выходят победителями», определяя интонацию повествования. Потому что вслед за этим слышится простой голос настоящего страдания: «*Потом, на следующее утро, «на взводе» от горя, она отправится в Кабаре Руж, пока трава еще в росе. Одиночество и мокрые колени приносят облегчение. Она уже не разговаривает с Сэмом; все переговорено десятки лет назад. И душу излила, и прощенья испросила, и тайны поведала. Она не плачет больше; слезы иссякли. Но те часы, что она проводит с ним в Кабаре-Руж, самые важные в ее жизни. Всегда были.*».

«Семиотический фетишизм» корректора приходит потом, с посещением огромных, «упорядоченных» для коллективной памяти мемориалов – сначала сестра, потерявшая брата, назовет «свои любимые кладбища» [6, с. 94]. И это не грандиозные памятники-мемориалы коллективной памяти с могилами, напоминающими «косячки домино», а Блайти-Вэлли и Тисл-Дамп, «оба наполовину скрытые в складке долины», или похожее на заброшенный деревенский погост Кворри, или крошечное уединенное Девоншир – «для тех девонширцев, кто погиб в первый день на Сомме, кто бился за этот выступ и кто удерживает его до сих пор» [Ibid].

Коллективная память знаков-мемориалов проигрывает эту битву. Мертвые живут в памяти, пока есть живые. И именно память живых преобразует сами знаки: поэтому НА ВЕЧНО, по мнению мисс Мосс, – не устаревшее написание, как утверждает словарь, не игра слов, а убеждение в могуществе каждого отдельного воспоминания воскрешать мертвых, продлевать их жизнь до нашего последнего вздоха, до конца нашего человеческого «века». Это сплетение жизни живых и

⁶ Об этом подробнее – в статье О.В. Горбуновой [2].

мертвых, каждый день и навечно. И вот уже капли конденсата на окнах сырого подвала редакции Словаря для вдумчивого читателя соединяются с конденсатом внутри пакетиков с последними открытками с фронта, которые мисс Мосс постоянно носит на шее. Но никакой полиэтилен, проколотый вилкой, не спасает ветхий картон от влаги душевного тепла, горячего тока родной крови. Как стандартные фразы («*If anything else is added the postcard will be destroyed*») не мешают увидеть за «бездушными» фразами на выбор (“*brutal choices*”) картины утопающих во влажной грязи окопов людей и лошадей (“*There had been so much wet back then, so much rain, churned mud and drowned horses*”) [6, с. 92].

Важную роль в семантике рассказа играют визуально-графические приемы организации текста: графически «процитированные» открытки [6, с. 92], надписи над центральной аркой по-французски [6, с. 99]; включение в текст пометок корректора [6, с. 99, 103]. Высокий регистр (“NOTHING”, “THEIR NAME LIVETH FOR EVERMORE”) [6, с. 92, 94] используется здесь «от противоположного», как навязанный извне знак: «ей никогда не нравилась надпись над главной аркой» (“*She had never cared for the main inscription over the central arch*”) [6, с. 99].

Пять раз употребленное в тексте EVERMORE – это семантическая ось и композиционный маркер, «двигатель смысла» в динамике размышлений о смерти и бессмертии, о памяти в ее историческом и человеческом измерениях, о тревоге за ее будущее. Первые два «НАВЕЧНО» – это почти только корректорская «придирка», рассуждение о семантике слитно-раздельного бытия слова. Следующие два – это картина надежды, на мгновение прерывающая внутренний монолог героини: посреди громады мемориала мама и маленький мальчик (“*That reluctant child, whining about the strange food its mother produced from plastic boxes, might receive memory here*”), который потом приведет сюда своего сына, «и так далее, поколение за поколением НАВЕЧНО» [6, с. 100–101]. Однако последнее НАВЕЧНО окончательно отделяет знак от значения. Для этого Барнсу не нужна «тонкость» постмодернистской иронии. Искреннее личное горе мисс Мосс, осознание конечности ее собственной жизни рисует ей и конец памяти: с одобрения священников и политиков кладбища могут распахать (“*Priests and politicians would make it all right, and the farmers would get their land back, fertilized with blood and bone*”), и «дальше может начаться великое забывание, исчезновение в пейзаже» (“*Then the great forgetting could begin, the fading into the landscape*”) [6, с. 110].

Огромные мемориалы и тихие маленькие кладбища в рассказе Барнса – это разные, по выражению Ю.М. Лотмана, «диалекты памяти» культуры [3, с. 200]. Как мы показали, с одной стороны, – это величие и безличность, с другой – камерность и «данность» включения бытия смерти-памяти в «текст» индивидуальной человеческой жизни. Диалектика художественного обобщения «по-постмодернистски» заключается в том, что последнее – не значит автоматический отказ от «ознаковления». И личное горе может предстать как «стертое», только его знак будет другим. Неслучайно дважды в тексте во внутреннем монологе мисс Мосс звучит “*No Morning Dawns/ No Night Returns/ But What We Think of Thee*” (Утро не придет/ И ночь не падет/ Без мыслей о тебе) [6, с. 93]. Несмотря на аллюзию на Ветхий Завет (“*They are a people for whom no morning dawns*” (Isaiah, 8:20), которую отмечают исследователи, нам представляется более важным другое – это «формула скорби», рекомендуемая в новейших списках эпитафий. Здесь – целый пласт массовой культуры, поэтика которого не менее «традиционна»⁷, чем поэтика мемориалов, и так же настойчиво диктует «рамки скорби» (еще

⁷ См., например, перечень рекомендуемых эпитафий мужу: jerseyeveningpost.com/husband-memorium/. Вот пример одной из них: “*Softly the leaves of memory fall,/ Gently we gather and treasure them all,/ Unseen, unheard, you are always near,/ Still loved, still missed and ever dear*”. Эпитафия из рассказа Барнса тоже включена в этот список.

раз напомним, что Хелен трижды в рассказе называет себя ее «знатоком»). Но героиня Барнса не может существовать и в этих общепринятых рамках. Камерность ее горя – не значит его философское или «бытовое» (“*memento mori*”) принятие. Свидетельством тому является сильнейший образ, заставляющий вспомнить циркуль метафизика Донна: «Ее горе было металлическим стержнем, необходимым и поддерживающим; она не могла себе представить, как без него ходить» (“*Her grief was a calliper, necessary and supporting; she could not imagine walking without it*” [6, с. 96]).⁸ Именно в этом «стержне» ясно видится конец инерционной «семиотики увековечивания», коллективной или «индивидуально-массовой», именно здесь, как сказал поэт, «дышат почва и судьба».

Память и «увековечивание» – разные вещи, говорят и Киплинг, и Барнс. Настоящее горе – не всеобщее, а отдельное, исключительное: “*One grave to me was given./ One watch till Judgement Day...*” [12]. Жизнь-в-памяти Хелен сопротивляется мифологизации и побеждает, как личный опыт памяти мисс Мосс становится сильнее, раз за разом отвергая мертвые формулы-знаки. Жизни героинь Киплинга и Барнса сломаны, но живые и *их* мертвые связаны императивом памяти, и ради этого они будут жить – чтобы выполнить свой долг до конца.

А имена погибших на плитах больших мемориалов и маленьких погостов составят тот Словарь Памяти, которому не нужен корректор.

Библиографические ссылки

1. Барнс Дж. По ту сторону Ла-Манша / Дж. Барнс – М. : АСТ, Люкс, 2005. – 224 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: book-online.com.ua/read.php?book=4923
2. Горбунова О. В. Механизмы памяти в «Нечего бояться» Джулиана Барнса/ О. Горбунова // Известия Саратовского ун-та, 2011. – Сер. Филология, журналистика. Вып. 4. – С. 106–111.
3. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3-х т. – Т.1 Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 200–202.
4. Самарин Р. М. Редьярд Киплинг / Р. М. Самарин // Киплинг Р. Свет погас. Отважные мореплаватели : рассказы. – Мн. : Маст. літ., 1987. – 398 с.
5. Стріха М. Улюблені англійські вірші та навколо них / М. Стріха. – К. : Факт, 2003. – 456 с.
6. Barnes J. Cross Channel / J. Barnes. – Lnd. : Macmillan Publishers, 1997.
7. Barnes J. Nothing to Be Frightened Of / J. Barnes. – Random House Canada, 2008.
8. Borges J. L. Selected Non-Fictions. Ed. by Eliot Weinberger / J.L. Borges. – N.Y.: Viking Pinguin, 1999. – 559 p. [Kipling 250–251]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: libraryofbabel.info/Borges/Borges-SelectedNonFictions.pdf
9. Dillingham W. Rudyard Kipling: Hell and Heroism. – Springer, 2005. – 383 p.
10. Gilmour D. The Long Recessional: The Imperial Life of Rudyard Kipling / D. Gilmour. – Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 368 p.
11. Hunter A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English / A. Hunter. – Cambridge UP, 2007. – 212 p.
12. Kipling R. Debits and Credits / R. Kipling. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/debits/chapter34.html
13. Kipling R. Something of Myself: For My Friends Known and Unknown / R. Kipling. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: gutenberg.net.au/ebooks04/0400691.txt
14. Orwell G. Rudyard Kipling : Essay / G. Orwell. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: george-orwell.org/Rudyard_Kipling/0.html

Поступила в редколлегию 17.03.2016 г.

⁸ Calliper – это металлическая шина, используемая при переломе ноги. Поэтому здесь абсолютно не подходит выбранный вместо него «посох» в переводе Инны Стам.