

УДК 821.161.1

Н. Г. Велигіна, А. В. Левченко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

THE SENSE OF AN ENDING:  
СЕМАНТИКА «НОВОЙ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ»  
В ЗАРУБЕЖНОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Розглянуто деякі принципи нових рис семантики, що складаються в зарубіжній прозі останніх десятиліть. Автори розвідки намагаються показати, що традиційна для постмодернізму семантика та поетика «кінця світу», точніше – «життя після кінця світу», від апокаліптичного пафосу та усвідомлення невідбудності суцільної катастрофи змінюється парадоксальним чином не просто на рефлексію щодо природи «кінця світу», а на ствердження такого типу існування як єдино можливого, по-справжньому людського, такого, що виявляє «міру людяності». Основним текстом, який проаналізовано в роботі, є роман Дж. Барнса *The Sense of an Ending*; у зіставчому контексті залучено однойменну працю Ф. Кермоуда, поезію В. Б. Єйтса, твори І. Мак'юена та М. Уельбека.

*Ключові слова:* Джуліан Барнс, Ф. Кермоуд, постмодернізм, роман, поетика, семантика, пам'ять.

Рассмотрены некоторые принципы новых черт семантики, которые складываются в зарубежной прозе последних десятилетий. Авторы статьи пытаются показать, что традиционная для постмодернизма семантика и поэтика «конца света», точнее – «жизни после конца света», от апокалиптического пафоса и осознания неотвратимости абсолютной катастрофы изменяются не просто на рефлексию о природе «конца света», но на утверждения такого типа существования как единственно возможного, по-настоящему человеческого, такого, которое выявляет «меру человеческого». Основным текстом, который проанализирован в статье, является роман Дж. Барнса *The Sense of an Ending*; в сопоставительном контексте привлекаются одноименная работа Ф. Кермоуда, поэзия В. Б. Ейтса, романы И. Макьюэна и М. Уэльбека.

*Ключевые слова:* Джулиан Барнс, Ф. Кермоуд, постмодернизм, роман, поэтика, семантика, память.

The article investigates some principles of the new semantics that seem to be present in the prosaic works of the last decades. The authors argue that traditional postmodernistic semantics and poetics of the end of the world, merely, life-after-the-end-of-the-world, evolves from the apocalyptic pathos and estimation of the fatal catastrophe as the only way of life towards the reflection upon the-end-of-the-world and towards the idea of it as of the single way of understanding of human. The primary text under analysis is J. Barnes' novel *The Sense of an Ending*; other texts under review are *The Sense of an Ending* by F. Kermode, poem by W. B. Yeats, novels by I. MacEwan and M. Houellebecq.

*Keywords:* Julian Barnes, F. Kermode, postmodernism, novel, semantics, poetics, memory.

Роман «Смысл окончания» (*The Sence of an Ending*, 2011) наконец приносит Барнсу Букеровскую премию. Он оказывается первым романом Барнса, внешне не отмеченным никаким демонстративным новаторством. Если сомнение в жанровой принадлежности вызывает объем (немногим более ста страниц), то история литературы знает и более короткие романы (французский «маленький роман»). Однако основания для недоумения исследователей все же есть. В этом произведении Барнс настолько неразрывно сплавляет разные формы жанрового экспериментирования с традиционным «занимательным сюжетом», вводит их в самую ткань повествования в качестве смыслообразующих структур и тут же разрушает едва наметившиеся ориентиры, что при внешней простоте и «понятности» тек-

ста привычные представления о романых условностях оказываются взорванными изнутри. Художественный поиск направлен здесь на развитие и усложнение того, одновременно нового и закономерного для Барнса (и для всей сегодняшней литературы), вектора развития романа, при котором внешняя простота включает весь опыт предыдущей сложности.

Роман написан в традиционной для Барнса форме воспоминаний, переходящих в какой-то момент в описание событий настоящего времени. Типично-барнсовские приемы использования мотива воспоминания и его ненадежности, сомнения в точности воспроизводимого памятью, открывают свои новые грани и в «Смысле окончания», и в непосредственно предшествующей роману книге воспоминаний «Нечего бояться». В мемуарах Барнс постоянно следит за тем, как и почему купюры памяти обращаются иной раз непониманием происходящего, или просто наблюдает разнообразные, часто курьезные случаи несовпадений собственных воспоминаний и версий других, превращая рассуждения о частном в глубокие метафорические обобщения. То же происходит и в романе, однако в целом созвучные авторским мысли о непроницаемости прошлого на этот раз высказываются рассказчиком совершенно особого типа. Тони Вебстер, пенсионер, обращается к событиям своей юности, образам друзей и собственному, на первый взгляд, непохожему на сегодняшний, портрету, вопросам, оставшимся без ответов, к самоубийству друга и кумира юности Адриана, к первой любви. Герой напоминает Брейсвейта из «Попугая Флобера»: Барнс снова выводит свой излюбленный типаж – одновременно простодушного и в определенном смысле компетентного рассказчика. Выпускник исторического факультета, Тони подходит к вопросу восстановления прошлого с долей скепсиса, красноречиво характеризующей круг его чтения в студенческие годы. Его психологический тип не особенно сложен с точки зрения читательской идентификации, но в качестве единственного рассказчика вызывает ряд вопросов: прежде всего, почему возникает необходимость в исповеди?

Это, пожалуй, одно из явных отличий постмодернистского повествователя: он не просто высказывает точку зрения относительно неких событий; как правило, автор дает понять, что рассказ чем-то мотивирован, и эта мотивация определяет стиль повествования. «Ненадежного рассказчика» сменяет вполне надежный, который, однако, либо «рассказывает так, как умеет», невольно оставляя пробелы или вообще переходя на другую тему, либо все время сомневается в собственных словах. Например, м-р Стивенс, дворецкий из романа «Остаток дня» К. Исигуро, даже самому себе не признается, что цель его путешествия (предоставившего ему свободное время впервые за долгие годы, которое он и посвящает неторопливому рассказу о своей жизни и воспоминаниям), – повидать мисс Кентон, бывшую экономку: об этом постепенно догадывается читатель благодаря точно прописанному портрету говорящего, его речевому поведению. Тони же приступает к воспоминаниям и с целью педантичного подведения неких жизненных итогов: не раз герой как бы вскользь и не без гордости сообщает читателю, насколько все у него «в порядке» (скромный быт, в прошлом – спокойный брак, ровные отношения с бывшей женой и с дочерью – «многим дети вообще не звонят; <...> я ношу фотографии внучат в бумажнике, на них они всегда младше, чем на самом деле» [3, с. 43]), однако чувствуется и растерянность, недоумение по поводу *сложившейся жизни*, ее итогов. Н. Шрейдер называет «недовольство собой и одновременно самолюбование» [2, с. 168] характерными признаками исповеди. Герой надеется реализовать в качестве компетентного историка собственного поколения, умеющего проводить тонкие обобщения, видеть призрачность прошлого как предмета изучения. Понять, удалась ли жизнь, убедить читателя и прежде всего себя самого, что все сложилось так, как «должно было» – цель рассказчика: «Это и есть жизнь, разве нет? Какие-то достижения, какие-то разочарования. Для меня все это

имеет значение, но я не буду жаловаться или обижаться, если другим будет не так интересно. Адриан знал, что он делал» [3, с. 160]. Важно, что все тонкости его психологического портрета читателю необходимо уяснить для себя до того, как *настоящее* становится «активным» и медитативный настрой мемуаров уступает место суетливым попыткам разгадать загадки, внезапно явившиеся из прошлого. То, что перед нами не просто воспоминание о неких событиях, а воспоминание-философствование, окрашенное явным желанием героя произвести впечатление своей пронизательностью, вызывает в памяти эффект от встречи с героями «В ходе обсуждения»: повествование от первого лица убеждает читателя в его собственной «необходимости» в качестве слушателя-арбитра, слушателя-свидетеля. Первые строки намеренно загадочны, как всегда у Барнса: «Я помню, в произвольном порядке: <...> пар, поднимающийся из раковины, в которую только что со смехом швырнули горячую сковороду; <...> реку, абсурдно повернувшую вспять, воду и волны, освещенные полудюжиной преследующих фонарей; <...> ванну, наполненную медленно остывающей водой за запертой дверью. Эту последнюю сцену я не видел собственными глазами. Но то, что мы в итоге помним – не всегда именно то, чему мы были свидетелями» [3, с. 3]. Уже в первом абзаце намечены дальнейшие темы: память хаотична и ее отбор обладает собственной непостижимой логикой, уравнивающей приземленно-бытовое и символически-прекрасное, зависима от воображения, добавляющего какие-то элементы. Ирония состоит в том, что каждая непонятная фраза первого абзаца будет разъяснена в повествовании (отлив на Темзе, удивительное природное явление, при котором река как бы начинает течь вспять становится метафорой необратимости прошлого), но приоткроется лишь «мотив отбора», внутренняя логика памяти героя, а не смысл произведения. В остывающей воде за запертой дверью оказывается лучший друг Тони, вскрывший вены: загадка его самоубийства в юном возрасте, в зените успеха и всеобщей любви, терзает героя всю жизнь, поэтому неудивительно, что воображение помогает памяти, замещает собою память в воспроизведении жуткой картины. Необычно другое: если Тони в конце концов «понимает», что подтолкнуло Адриана к роковому решению, то читателю далеко не все ясно. Или ключ все же здесь, в первых строках, как в ряде предыдущих произведений Барнса? В романе «Смысл окончания» прослеживается ряд интертекстуальных связей: одна из очевидных – литература экзистенциализма (предмет увлечения героев в юные годы), прежде всего «Миф о Сизифе» Камю как источник поставленной Барнсом проблемы самоубийства; а также глубинные параллели с монографией Ф. Кермоуда (1966 г.), в которой ученый, в свою очередь, развивает мысли, навеянные «Плаваньем в Византий» (1930) У.Б. Йейтса. Барнс, утверждающий, что романы возникают из жизни, а не из теорий [4, с. 57], в данном случае заимствует у Кермоуда и название, и идеи. Тот факт, что роман при этом выполнен в узнаваемом барнсовском стиле, позволяет сделать вывод о прочном влиянии философских взглядов Кермоуда, его мыслей о «незавершенности» идеального романа [4, с. 239], на творчество Барнса. Для Кермоуда главным в образе золотой кованной птицы Йейтса, способной разбудить дремлющего императора, оказывается не ее мифологическая природа (в стихотворении «Византий» образ получает развитие: *Miracle, bird or golden handiwork / More miracle than bird or handiwork* [6] сравнивается с петухом Аида, воплощая «символику воскресения из мертвых, вечного возрождения жизни»), а ее рукотворность, искусственность: «чтобы [заинтересовать императора], птица должна быть «вне природы («out of nature»)» [4, с. 4]; иными словами, принадлежать сфере созданного, вымышленного и лишь в этом случае быть способной «to sing / To lords and ladies of Byzantium / Of what is past, or passing, or to come» [4, с. 317]. Согласно Кермоуду, вымысел способен соединить прошлое, настоящее и будущее, что является необходимым условием жизни и происходит постоянно: «Не имеет большого значения,

<...> считаете ли вы, что нашему миру шесть тысяч лет или пять миллионов лет, что время когда-нибудь остановится, или что мир вечен; человеку по-прежнему необходимо рассуждать о важности жизни в связи с этим – с необходимостью принадлежать к какому-то определенному моменту времени, быть связанным и с началом, и с концом» [4, с. 4]; и далее: «мы постоянно мысленно обращаемся (или подстраиваемся, приравниваем, проектируем себя, project) к Концу, для того чтобы видеть структуру (structure) полностью, то, что недоступно нам из точки нашего расположения посередине» [4, с. 8]: для того чтобы понять начало, необходимо знать окончание. В каждом произведении в той или иной степени Барнс реализует этот принцип одновременной зависимости самоосознания человека, его уверенности в понимании происходящего с ним, и от *начала* (его жизни, его истории, большой истории), и от *окончания* на композиционно-семантическом уровне: в «Артуре и Джордже» многочисленные «начала» и «концы» составляют неразрывную ткань переплетающихся причин-следствий (названия глав, первые воспоминания мальчиков, к которым приходится возвращаться читателю, чтобы понять концовку романа). В «Смысле окончания» герой в какой-то момент начинает получать неожиданные сведения о прошлом. Эта новая информация каждый раз заставляет его переосмысливать и переоценивать события прошлого и создавать новую версию своей жизни как целого, каждый раз с новым пониманием своей роли в тех или иных событиях. *Смысл* романа и его *окончания* «перестраивается» каждый раз с каждым новым «прозрением» героя, превращая ткань текста в необыкновенно подвижную, текучую смысловую материю. Тони ориентируется в вопросах психологии и понимает, что нежелательную информацию можно вытеснить из памяти усилием воли: бывшую возлюбленную Веронику, девушку с неуравновешенным характером и склонностью к одиозным поступкам, доставившую герою много страданий (а вскоре после разрыва завязавшую отношения с Адрианом, что и стало «последней каплей»), он намеренно «вытесняет» из своих воспоминаний «как первую любовь», «поставив» на это место другую подружку. Но полученное от Вероники через много лет собственное письмо с жуткими проклятиями в адрес их с Адрианом союза и их потомков, лексика, стиль и эмоциональность которого резко контрастируют с плавным монологом рассказчика, ставшим привычным читателю, шокируют и героя, и читателя, оказывается действительно *бесследно вытесненным* из его памяти. Это неизбежно ставит под сомнение и все, рассказанное героем прежде.

Рассуждая о документальности и «сопряженной с ней псевдодокументальности» как об «одной из существенных тенденций прозы века» [1, с. 14] в конце 1970-х годов Л. Гинзбург отмечает в качестве простой констатации факта: «Любая память (особенно через многие годы) удерживает одни звенья события, теряет другие, преобразует и добавляет третьи» [1, с. 10]. Естественное свойство памяти просто *названо*, оно не становится предметом детальнейшего анализа мемуарных текстов как таковое даже у литературоведа. В сегодняшней прозе скрупулезный анализ механизмов запоминания и забывания не только формирует само повествование, но и сопрягается с новым прочтением проблематичности исторического знания как такового, превращаясь в одну из ведущих тенденций в английской литературе последних десятилетий.

Все новые и новые необъяснимые детали преподносит прошлое Тони, загадка и кратковременная уверенность героя, что он «наконец все понял» (и в прошлом, и в настоящем) сменяется новой загадкой и читатель снова вынужден теряться в предположениях вместе с Тони. Во второй части романа преобладают события, а воспоминания становятся материалом для трактовки этих событий (и героем, и читателем): неожиданное наследство, доставшееся Тони от матери Вероники, видевшей его всего раз, и абсурдная фраза Вероники «Blood money» (деньги, причитающиеся убийце) по этому поводу; присланная Тони страничка из днев-

ника Адриана, которая демонстрирует читателю неординарный склад мышления юноши, а герою дает почву для дальнейших заблуждений, особенно мучительна для Тони незаконченная фраза «Если бы Тони...»; намечающееся возвращение былых отношений с Вероникой (как кажется персонажу) и т. д. В романе начинает реализовываться настоящая детективная интрига: загадка самоубийства, наметившийся поиск виновного («Blood money»), расследование, осуществляемое одновременно в нескольких направлениях героем (тайны Адриана, собственной роли в трагедии) и читателем (что случилось на самом деле). Однако, как и в «Артуре и Джордже», условности детективного жанра одновременно приковывают внимание и создают необходимый настрой, но и не позволяют читательским ожиданиям реализоваться: нет ни преступлений, ни виновных, ни отгадок. Знакомство с ментально больным юношей, как две капли воды похожим на Адриана, вызывает в Тони бездну раскаяния и сожалений в совершенном, как он теперь осознает, преступлении: проклятия его рокового письма действительно пали на голову ни в чем не повинного ребенка Вероники и Адриана. Читатель, возможно имеющий собственное мнение о действенности проклятий, произнесенных сгоряча юным, оскорбленным и не вполне трезвым человеком, озадачен: как же связаны самоубийство, увлечение философскими теориями дней юности, яркая неординарность Адриана, обещавшего превратиться в настоящего крупного ученого или философа, ребенок, явно родившийся уже после смерти Адриана и, главное, что все это означает в контексте истории жизни Тони и смысла романа? То, что ребенок оказывается сыном Адриана и матери Вероники, персонажа, казавшегося эпизодическим, проливает свет на особенности характера погибшего молодого человека, на слова матери Вероники в ее письме Тони: «мне кажется, в последние месяцы он чувствовал себя очень счастливым» [3, с. 123], но никак не раскрывает проблемы его самоубийства. Эта последняя порция новой информации в самом конце романа заставляет снова, в который раз полностью переосмыслить все прочитанное, связать начало романа с этой очередной версией концовки. Концовка не просто открыта или двусмысленна, венцом читательского недоумения оказывается утверждение Тони Вебстера в самом финале о том, что теперь-то он все понял: «Адриан испугался коляски в коридоре» [3, с. 145]. Герой в простодушной пронизательности связывает объясняемый им подобным образом поступок друга с упомянутым в начале романа самоубийством старшеклассника, «избежавшего» таким образом ответственности перед беременной подружкой. Параллель здесь, конечно, иная: Барнс на примере нелепых совпадений в совершенно разных человеческих судьбах очередной раз демонстрирует свой излюбленный тезис о повторяемости истории (частной и большой истории) то в виде трагедии, то в виде фарса. Мысль автора, видимо, такова: проблема самоубийства неразрешима, человек непрозрачен даже для самого себя, личностное прошлое как «не более чем наша собственная версия о прошлом» может измениться в любой момент, реальность хаотична и никогда не завершена; отразить все это и предстоит роману на современном этапе. О том, что не должен представлять собой «идеальную кристаллическую решетку» [5, с. 20], в которой до конца прописаны и разъяснены все причинно-следственные связи, а персонаж изображен как «brave naked will surrounded by an easily comprehended empirical world.» [5, с. 18], неоднократно говорит А. Мердок в своих теоретических работах: «удобству (consolations) формы» и «упрощенному мифу-фантазии» необходимо противопоставить «мощь вышедшей сегодня из моды естественной идеи характера (naturalistic idea of character) [5, с. 20], «роман-дом», в котором смогут «свободно жить свободные персонажи» (free house for free characters) [5, с. 286]. То же значение и у вулфовских «оконных щелей» или «сквозняков» – прекрасных несовершенств жизни, отраженных в настоящем романе. «Смысл окончания» демонстрирует развитие подобных «открытых» литературных моделей на современном этапе, их актуальность и свежесть.

Здесь напрашивается еще одно предположение о заимствовании и адаптации сегодняшней психологической прозой приемов документальной литературы. Сравнимая литература вымысла («люди и вещи, создаваемые художником, содержат только те элементы и только в тех соотношениях, какие нужны для того, чтобы они могли выполнять свое назначение») и литературу факта («никаким искусством невозместимое переживание подлинности жизненного события»), Л. Гинзбург подчеркивает неисчерпаемость вымысла как «средства самого полного (без неукладывающегося остатка), свободного, точного выражения того, что хочет сказать о мире художник» [1, с. 7]. Стремление современных авторов к максимальной достоверности передачи сугубо конкретного жизненного опыта – странного, незначительного, непримечательного, буднично-повседневного, но наполненного неким глубоко индивидуальным, единичным (и именно по этой причине зачастую нелепым и непонятым), значением – говорит о том, что сегодня литературе вымысла потребовался тот самый «неукладывающийся остаток», и этот способ имитации «подлинности» события можно считать новым шагом постмодернистских авторов в поиске собственных экспериментальных средств воплощения хаотичной и непредсказуемой реальности, ведь этот хаос – и есть сама жизнь.

### Библиографические ссылки

1. *Гинзбург Л.* О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. – 464 с.
2. *Шрейдер Н. С.* Из историко-литературного наследия : сб. науч. работ / Н. С. Шрейдер. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2011. – 418 с.
3. *Barnes J.* The Sence of an Ending / J. Barnes. – L. : Jonathan Cape, 2011. – 185 p.
4. *Kermode F.* The sense of an ending: studies in the theory of fiction: with a new epilogue / F. Kermode. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 206 p.
5. *Murdoch I.* Against Dryness / I. Murdoch // Encounter. – 1961. – № 1. – P. 16–20.
6. *Yeats W. B.* Sailing to Byzantium / W. B. Yeats [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.poetry-archive.com/y/yeats\\_w\\_b.html](http://www.poetry-archive.com/y/yeats_w_b.html)