

Н. Г. Велигіна

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

**ЖАНРОВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В МАЛОЙ ПРОЗЕ
ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ПРЕДИСЛОВИЕ
К СБОРНИКУ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ»**

Проаналізовано передмову до збірки Джуліана Барнса «Маю що сказати» як різновид постмодерністського тексту. Есе є цілком самостійним текстом і виступає в якості авторського літературного маніфесту так само як і в класичній літературі, однак торкається задуму та горизонтів тексту у інший спосіб: ідею книги розтлумачено самим способом компактного метафоричного письма, його стилістикою та здатністю по-новому розглядати культурні та історичні явища. Такий підхід є яскравим прикладом нового історизму в літературі. Аналіз тексту Барнса дозволяє не лише конкретизувати риси його власної письменницької манери, але й спробувати побачити той зсув у жанровій системі, який намітився в яскравих представників постмодернізму та сучасної літератури, від знаних авторів (Дж. Барнс, І. Макьюен, М. Каннінгем, Т. Толстая) до сьогоденних письменників соціальних мереж.

Ключові слова: постмодернізм, Джуліан Барнс, передмова, новий історизм, жанр, поезика.

Рассмотрено предисловие к сборнику Джулиана Барнса «Есть что сказать» как разновидность постмодернистского текста. Это самостоятельное эссе выступает в качестве авторского литературного манифеста так же, как и в классической литературе, однако касается замысла и горизонтов текста иначе: идея книги разъясняется с помощью самого способа компактного метафорического письма, его стилистики и способности по-новому описывать культурные и исторические явления. Этот подход – яркий пример нового историзма в литературе. Анализ текста Барнса позволяет не только конкретизировать черты его собственной писательской манеры, но и попытаться увидеть тот «сдвиг» в жанровой системе, который наметился у ярких представителей постмодернизма и современной литературы, от известных авторов (Дж. Барнс, И. Макьюэн, М. Каннингем, Т. Толстая) до сегодняшних писателей социальных сетей.

Ключевые слова: постмодернизм, Джулиан Барнс, предисловие, новый историзм, жанр, поэтика.

A postmodern type of preface (in Julian Barnes' "Something to Declare") is analyzed in the article. This essay is not a part of a book and serves a kind of writer's literary manifesto as in classic literature, but deals with genesis, purpose and limitations of the text in a different way: the idea of the book is explained by means of this compact metaphorical writing itself, its stylistics and unusual approaches to understanding and describing history and culture (a good example of new historicism writing). The author of the article is considering the essay by Barnes the marker of the shift in the genre paradigm which is obvious in the works of postmodernistic and modern authors (J. Barnes, I. McEwan, M. Cunningham, T. Tolstaya) as well as in the modern social networks writings.

Keywords: postmodernism, Julian Barnes, preface, new historicism, genre, poetics.

Одной из ярких примет модернизации литературного текста в наше ускоренное время кажется утверждение новой плотности письма: эссеистика, журналистика, документалистика, литературная и кинокритика, искусствоведение – вот те малые жанры, в пределах которых могут проявляться сегодня большие темы, широкий охват действительности, историческая глубина. Сокращается и объем романа – в самых удачных примерах без ущерба для остальных его жанровых составляющих («Остаток дня» Казуо Исигуро, «Смысл конца» Джулиана Барн-

са, «Сластена», «Закон о детях», «На берегу» Иэна Макьюэна). Достигается это, в основном, за счет центробежной, ветвящейся метафорики, непременно учитывающей некий «договор» с читателем: его собственную уже не только и не столько образованность, как в постмодернистском искусстве, а *личную ситуацию*, как в лирике. («Новой лирикой» называет свои заметки Татьяна Толстая).

«Есть что сказать» (Something to Declare, 2002) – книга рассуждений Барнса, посвященных Франции, французским художникам и художникам, связанным с Францией, собрана им из очерков, печатавшихся в английской и американской периодике и в сборниках, посвященных проблемам культуры, на протяжении почти двадцати лет. Английский исследователь Дж. Коули считает, что именно в этом сборнике раскрывается писательский талант Барнса, что его проза – это «в первую очередь проза эссеиста, одного из наших лучших» [2]. Тем не менее некоторых критиков смутило, что сборник в целом «не о Франции», что подзаголовок «обманывает, как всегда»: «Коротко говоря, это лишь частично Франция, ведь он выбирает лишь то, что ему нравится»; «в большей части книги Барнс проявляет свое остроумие и красноречие в литературной и кинокритике, а не описывает окружающую действительность» [4]. Однако в этом-то и суть, книга Барнса не имеет ничего общего ни с путеводителем, ни даже с художественным страноведением, с травелогом; предельно индивидуалистический, в данном случае – сквозь призму искусства, взгляд преподносит читателю именно барнсовскую Францию, складывающуюся из его собственного, во многом оригинального, понимания духа страны и самой сути французскости. Говорить «о том, что нравится», выражая определенную доктрину самой логикой отбора – неотъемлемое право писателя, однако Барнс все же считает нужным «помочь читателю», разъясняя в предисловии некоторые ключевые моменты своего подхода. В классической эссеистике традиционно выделяются как минимум две ветви – «formal essay» и «familiar essay» [3], и этот второй, тематически и формально нежесткий, «свободный», «лишенный правил», даже «фамильярный» или «семейный», тип эссе, безусловно, ближе Барнсу.

Семнадцать очерков, составляющих главы книги, расположены отнюдь не в соответствии с хронологией их создания и публикации: этим подчеркнута их интегрированность, их превращение в полном смысле слова в главы – некий внутренний, а не хронологический порядок диктует их расположение. Этот порядок всегда возможно оправдать: первая глава – об историзме, проблеме, охватывающей всю книгу; главы, начиная с восьмой, объединены по тематическому принципу, посвящены литературе и искусству: Бодлеру, Курбе, Малларме, Флоберу (его любовным и дружеским связям, режиссерам, экранизовавшим «Мадам Бовари»). Труднее объяснить, почему в ближайшем соседстве с главой об историке Ричарде Коббе, внутренний смысл которой, думается, можно определить как дефиницию «нового историзма» – концепции, органичной для Барнса, – оказываются главы о французских шансонье 1950–60-х гг., о Трюффо с анализом его фильмов и его режиссерских принципов, об Элизабет Дэвид, написавшей самую знаменитую в Англии после «Миссис Биттон» кулинарную книгу, о знаменитых современных гонщиках. Далее – о Сименоне, с погружением в его личную жизнь, его любовные связи, его эмоциональный натиск (проиллюстрированный и в названии «The Rouser» – «Пробойщик», «Человек натиска»), и только после Сименона – Бодлер и другие классики. Принцип контраста недейственен – скорее, здесь принцип пестроты, накопления как бы случайных, выхваченных из жизни конкретных явлений и деталей. Цельность книги обеспечивается не только устойчивостью интересов Барнса, его тематическими константами, но и личностью автора, как той, что остается за текстом и проявляется лишь стихийно, так и той, что стала художественным фактом – «образом автора», сознательно отраженным

в повествующем голосе, в подчеркнутой субъективности комментариев, в стилистическом отборе и особой интонации.

Предисловие играет немалую роль в создании общей стройности сборника, именно поэтому оно заслуживает специального анализа. Этот структурный элемент обладает самостоятельным интересом и в то же время является зеркалом всей книги. Автор начинает с описания первых поездок во Францию и отношения его семьи к автомобилям: он обыгрывает название их первого автомобиля – Триумф – с «фамилией Мэйфлауэр» – название корабля первых поселенцев. Так, уже первым намеком, вводится несколько тем – освоение чужого континента, контакт с неизвестным, путешествие, не лишенное опасностей, и это тут же развертывается в тексте: «Что эти машины рассчитаны не только на безопасную езду, но и на рискованные плавания, подтверждалось их вторым названием, а также иллюстративной выпуклостью колпаков для колесных дисков: в центре у них имелась эмблемоносная выпуклость, изображающая синей и красной эмалевой краской Меркаторову проекцию глобуса» [1, p. ix]. Средства барнсовского юмора таковы, что вносят в простое описание автомобиля культурные и исторические мотивы: привлечение «неподходящей лексики» – «subtitle», «illustrative» – как при описании книги, введение исторического имени – Меркатор – создатель картографической проекции (XVI в.), игра многозначностью выражения – «for safe commuting»: можно понять и как «для безопасности передвижения», и как для «смягчения наказания», и даже, парадоксально, «для безопасности карьер»; использование для обозначения автомобильного тура слова, употребляющегося со значением «морское путешествие» (voyage); все это вместе – прием буквализации, развертывание ассоциаций, вызванных названием исторически известного корабля. Пестрота этих путевых заметок мотивируется субъективными впечатлениями, сначала – мальчика, пораженного различием двух стран, а затем – взрослого, знатока и поклонника Франции, для которого фиксация своеобразия «французскости» и «английскости» становится постоянным моментом внутренней жизни. Неожиданность соседствования тем, субъективность, почти произвол, возникающие оттого, что логика выбора – внутренне-ассоциативная, заставляют вспомнить «Сентиментальное путешествие» Стерна по Франции. Стерновское начало отражается в открытой эмоциональности, в смеси иронии и сочувствия, в стилистической свободе – отказе от автоцензуры, вольном введении (в дальнейших главах) современных выражений и техницизмов, анахроничных, когда речь идет о Шатобриане, Курбе или Флобере. Пейзаж, дороги, авто, города, здания, еда, крестьянство, спорт, искусство – каждый из этих мотивов окажется центром отдельного или нескольких эссе, и каждый построен на парадоксе по формуле «хорошо, но плохо»; последнее («плохо») не без иронии будет приравнено к «непривычно – значит неприемлемо». «Они выращивают прекрасные помидоры, но поливают их уксусом в несъедобных салатах»; «они заливают вполне съедобное мясо и рыбу соусами сомнительного происхождения и названия»; «их вино похоже на уксус»; и венец всего – «они чистят зубы чесночной пастой» [1, p. xi-xii].

Так предисловие настраивает читателя на дальнейшее развенчание общих мест, предчувствие парадоксального, сложного ответа на простой и привычный вопрос: «Откуда происходит ваша любовь к Франции, месье Барнс?» [1, p. xii]. Часть парадокса – то, что среди не очень важных подробностей личной биографии (родители преподавали французский, я учился французскому в школе и университете) фигурируют общезначимые культурные ценности: любовь к Флоберу и французскому интеллектуализму – мотивы, происхождение которых само нуждается в объяснении. В результате – «Все это сойдет за ответ; но это – неправдоподобно гладкая отговорка» [1, p. xii]. Итак, внутренняя тема прямо названа: аналитическое разрушение «гладких отговорок», восстание против «родительских ценностей»: «только начиная с тридцати лет, я научился видеть Францию

по-новому, несиньними і не-академічними очима» [1, р. хii]. Барнс перерахує «загальні місця» переважності, розділює в юності – «їх романтики казалися більш романтичними, ніж наші, їх декаденти більш декадентськими, їх модернисти більш модернистськими. Рембо порівняно з Суїнберном був просто поза конкуренції, Вольтер казався більш елегантним (*smart*), ніж д-р Джонсон» [1, р. хiii]. Він характеризує свої «автоматичні образи» [1, р. хiii] Франції як невольні навесні живописом, картинні (*pictorial*): не називає художників, але вони очевидні – Констебл, Коро, Ван Гог: «спокійні канали, обсажені рядами дерев'їв, правильними, як зуб'я гребешка; горбаті мости через мелку воду з камішками на дні; сонні лози, освіжевані руки яких покляються на туго натягнутій проволочці»; «утренній туман, колючий, як випаровування сухого льда, навкруг товстого стога» [1, р. хiii]. Тут всюди «таїні», тобто неіменовані асоціації з живописом: лінії гребенки на землі нагадують «Після дощу» Ван Гога, освіжевані, без шкіри плеті лози – його ж «Червоні виноградники в Арле» (за колоритом) і взагалі його пейзажі (за внутрішнім тривогою); утренній туман – «Стог» Клода Моне. І тут проявляється загальна властивість прози Барнса: її асоціативність, по-перше, і, по-друге, вихованість асоціативного бачення мистецтвом, йде ли мова про зорові чи про історичні асоціації.

Як раз в цій книжці Барнс чітко видно як творець «art – literature» другої половини ХХ ст. і її різновидності «*literature – literature*» (література во другій половині книжки вийде на перший план: Бодлер, Жорж Санд, Сіменон, Луїза Коле). Барнс каже, що за цими пейзажами стоять гострі і неразрешені конфлікти, але він відстоює право знайома чужої культури – «право вибирати», що сприймати і що любити, підкреслюючи відсутність обов'язкової проблематики. Його вибір – раніше всього період «*от кульмінації реалізму до розпаду модернізму*» (1850–1925) [1, р. хiv]. Нарешті, з'являються назви шедеврів і імена їх творців – «Дівчата з Авиньона» Пікассо, «Весна священна» Стравинського, «Улісс» Джойса (зв'язаного з Парижем, як і американська письменниця Едіт Уортон, персонаж п'ятої глави). Тут же виникає, як головна тема, тема Флобера. Особливості методу Барнса чітко виступають при порівнянні двох поруч стоячих фрагментів передмови, обіцяючих флюберовську тематику глав. «Для мене центральною фігурою в розвитку сучасної чутливості є фігура Гюстава Флобера. «Хотів би я, щоб він заткнувся про Флобера», – колись пожалувався моєму другу Кінгслі Еміс, жарливо викатив очі. Про Флобера, письменника для письменників *parexcellence*, святого і мученика літератури, удосконалювача реалізму, творця сучасного роману в «Мадам Бовари», а потім, через чверть століття, співавтора модерністського роману в «Буварі і Пекюше». Не Затишатися Про Флобера – дивись другу половину цієї книжки – залишається певним необхідним задоволенням...» [1, р. хiv]. І далі в цьому фрагменті від Бувара, наляканого фантазіями Пекюше про можливе зближення берегових ліній Англії і Франції (в результаті океанського землетрусу), – адже тоді почнеться нашествие англичан на материк! – Барнс переходить до франкофобії англичан і її причин. «Незважаючи на наше членство в Європейському Союзі, незважаючи на те, що тунель під Ла-Маншем зримі звільнив нас від води і утесів, франкофобія залишається нашої головною формою єврофобії, хоча і не ксенофобії (етнічні меншинства витіснили французів в цьому відношенні)» [1, р. хv]. Цей другий текст насичений прикладами сучасності: на невеличкому просторі в три речення перераховані і членство в Євросоюзі, і підводний тунель, і гостра ситуація з етнічними меншинами в Британії; це підводить до висновку: французів не люблять тому, що «все» починається з Кале. Суб'єктивність спеціально підкреслена: «С кожним разом я все менше впевнений в своїх словах», вони – тільки «якби правда» (*they're sort*

of true) [1, p. xv]. Таким образом, современность, политика, геополитика лишь названы во втором фрагменте, в то время как предмет любви и интереса – литература, Флобер – изложены в первом фрагменте с оживлением и воодушевлением, с разноплановыми подробностями: здесь и роль Флобера в его настоящем и будущем литературы XX века, и писательские имена, и ссылки на специалистов, и горький трагический анекдот, почерпнутый из переписки Флобера, в котором демонстрируется до сих пор шокирующее обыкновенного читателя мышление. Речь идет о письме Флобера Максиму Дюкану, содержащем описание похорон сестры писателя; о гробе, не входящем в слишком узкую яму, о могильщиках, топавших по крышке «как раз у нее над головой», чтобы его протолкнуть. Флобер завершает письмо так: «надеюсь, это доставит тебе удовольствие. Ты достаточно умен и достаточно любишь меня, чтобы понять это слово «удовольствие», которое заставило бы буржуа смеяться» [1, p. xviii]. Барнс оставляет цитату без комментария, хотя это – концовка предисловия. Отсутствие его в таком важном структурном элементе композиции (и всегда подчеркнуто акцентированном у Барнса) указывает на многозначительность и применимость этих слов. Это – посыл читателю: если ты умен и любишь Францию (искусство, Флобера, человека...), ты поймешь и иронию, и бескомпромиссный анализ, и неоднозначный юмор на грани горечи или открытого вопроса, и точность зарисовки печального – все то, что составляет «удовольствие» от хорошей прозы постмодернистского периода.

Библиографические ссылки

1. Barnes J. Something to Declare / Julian Barnes. – L. : Picador, 2002. – 318 p.
2. Cowley J. New Gauls, Please / J. Cowley // Observer. – 2002. – 6 January.
3. *Encyclopedia of the Essay* / ed. by T. Chevalier. – L. : Fitzroy & Dearborn, 1997. – 1024 p.
4. Messud C. Tour de France / C. Messud // The New York Times. – 2002. – 6 October.