

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИДАКТИКА ДЖУЛИАНА БАРНСА

Работа представлена кафедрой зарубежной литературы

Кубанского государственного университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент А. В. Татаринов

Статья посвящена анализу художественной дидактики Джулиана Барнса, одного из самых популярных прозаиков Великобритании. В рассказах и романах писателя неизменно востребованным образом оказывается жизнь как самая серьезная и безусловная ценность.

The article is devoted to the analysis of the artistic didactics of Julian Barnes, one of the most popular prose writers in Great Britain. Life as the most serious and absolute value is an unexceptionally relevant character in the writer's stories and novels.

Литературное произведение обладает дидактическим потенциалом даже тогда, когда писатель не ставит перед собой специальных задач в области нравственной философии и морального воздействия на читателя. «Литература – не только эстети-

ческий, но и этический вызов. Роман или поэму нельзя назвать «системой заповедей», но это не значит, что читатель, ищущий правду жизни, не сумеет в контакте с имплицитным автором превратить произведение в нечто более значительное, чем текст,

оставляющий в памяти лишь смутный образ давно исчезнувшего эстетического переживания», – читаем в предисловии к сборнику «Дидактика художественного текста»¹. Джулиана Барнса (Julian Barnes), одного из самых популярных прозаиков современной Великобритании, справедливо рассматривают в контексте постмодернистской поэтики, но в его рассказах и романах присутствует нравственная философия, которая, на наш взгляд, имеет все основания стать самостоятельным предметом научного исследования.

Мир Джулиана Барнса нельзя назвать слишком эффектным, вызывающим особые эмоции у читателя, интересующегося триллерами, фантастикой или альтернативной историей, столь популярной в последние годы. Неторопливость, пластичность повествования английский писатель ценит значительно больше, чем специальный динамизм действия, сближающий роман с поэтикой киноискусства. Во многих произведениях Барнса наблюдается ослабленность фабульного действия. То, что можно назвать «происшествием», «яркой драмой» или «трагедией», редко появляется в его текстах. Не слишком выражены внешние конфликты, определяющие столкновения героев. Надо сказать, что столкновений, претендующих на статус «эпических», у Барнса мало. Внешнее действие ослаблено, но, с другой стороны, динамичной и тщательно проработанной оказывается речевая сфера текста. Барнса интересуют и внешние диалоги, и внутренние монологи – упорная работа сознания человека, пытающегося найти свое место в мире. Каждое событие скорее обсуждается, чем совершается в тексте. Часто сюжетообразующим оказывается авторское стремление воссоздать биографию героя, показать путь его становления, причем это становление отличается неторопливым, постепенным характером.

Можно говорить о двух типах сюжетного движения в прозе Д. Барнса – центробежном и центростремительном. Первый

тип – в романах «Попугай Флобера» («Flaubert's Parrot», 1984) и «История мира в 10 главах» («A History of the World in 10 S Chapters», 1989), в сборниках рассказов «По ту сторону Ла-Манша» («Cross Channel», 1996) и «Лимонный стол» («The Lemon Table», 2004). Второй тип – в романах «Метроленд» («Metroland», 1980), «Как все было» («Talking it over», 1991), «Любовь и так далее» («Love, etc», 2000), «Англия, Англия» («England, England», 1998), «Артур и Джордж» («Arthur & George», 2005). Центробежный сюжет отличается принципиальным отсутствием целостности, стремлением представить текст как систему фрагментов. Такой же предстает жизнь человека, изображенная в текстах с центробежным сюжетом. Центростремительный сюжет может быть выражен и осмыслен в пересказе, его отличает тенденция к изображению состоявшейся судьбы, конкретной биографии. Жизнь Флобера («Попугай Флобера») – своеобразная мозаика, сцепление «апокрифов» (определение Барнса). Жизнь Марты Кокрейн («Англия, Англия»), героев «Метроленда», «Глядя на солнце» («Staring at the Sun», 1986), «Как все было», «Любовь и так далее», «Артура и Джорджа» отличается большей ясностью, а главное, желанием автора показать движение судьбы, присутствие цели, особенно заметной в судьбе Марты и Артура Конан Дойля.

Джулиан Барнс – не идеолог, не концептуалист, находящийся под властью той или иной идейной программы. В его произведениях неизменно востребованным образом оказывается «жизнь» как самая серьезная и безусловная ценность. На первый взгляд, в этом нет ничего особенного. Но это только на первый взгляд. В XX в. мировая литература (и модернизм, и постмодернизм) часто приближалась к мысли о том, что есть ценности, значительно превышающие значение простой реальности, – та или иная идея, игра, или экзистенциальный бунт, выражающий категорическое несогласие с бытием, устремленным к энтропии

и смерти. Бунта у Барнса нет, даже в «Истории мира в 10 главах» ощущение многообразной жизни и личного счастья противостоит «истории» как самому очевидному способу превращения «жизни» в некий «знак», который может подчинить существование человека тому или иному фантому. Жизнь становится событием, когда герой начинает осознавать ее лично, пропуская через свою душу. Герой, независимо от интеллектуального уровня, должен обнаружить в жизни философский уровень, начать мыслить о бытии, о смерти как о глубоко личных событиях, как о вопросах, на которые нельзя дать «прочитанные», «заученные» ответы. И барнсовская ирония, и недоверие к метарассказам, и скептицизм по отношению к религии не препятствуют «жизни» состояться в прозе Барнса как чрезвычайно важной проблеме, носящей сюжетобразующий характер. Конечно, жизнь очень ненадежна, но это совсем не значит, что она плоха. Еще раз подчеркнем: идеи абсурда, идейного бунта у Барнса нет. Наш взгляд, в «Истории мира в 10 главах» речь идет о бунте против отвлеченной схоластики, против упрощающей мифологии и истории, но не против самой жизни. Логика Барнса может быть выражена следующим образом: «Геологическая модель мира отсутствует, смерть – реальность, есть и перспективы абсурда, но абсурд преодолим по одной главной причине: счастье все-таки возможно. Счастье – не в абстракциях, а в обретении личной гармонии, спокойствия и уверенности в самом себе».

Не бытие вызывает авторское несогласие, а особый комплекс мыслей, слов и дел, который может быть назван «тоталитарным сюжетом». В «Метроленде» герой рискует остаться под властью инфантильных установок, с верой в условный «протест» как особый стиль иллюзорной мужественности. Преодолев комплекс наивного бунтарства, Крис находит спокойное счастье, чего не скажешь о его друге, замкнувшемся в недалекой философии протеста. В романе «Глядя на солнце» Джин вполне могла

не выбраться из той навязчивой колеи, в которую сложилась ее жизнь, далекая от счастья. Но героиня, не побоявшись остаться одна с сыном, без мужа, победила «тоталитаризм» привычки, затягивающей обыденности. Трудно сказать, обрела ли она счастье, но жизнь ее стала свободнее и интереснее. «Попугай Флобера» самой формой фрагментарного романа показывает стремление автора к неуловимости и нерациональности. В этом произведении олицетворением тоталитаризма предстают литературные критики – враги Флобера, у которого они ищут ошибки, несоответствия правде жизни и самые разные отступления от нравственных норм. Критик в этом романе – человек, лишенный творческого начала, но жаждущий одного события – суда, который поставил бы критика-судью выше подсудимого писателя. В диалогии о сложных отношениях Оливера, Джил и Стюарта («Как все было», «Любовь и так далее») каждый герой по-своему несчастен, но каждый герой и по-своему свободен. Но в этих двух романах Барнса настолько интересуют стихия любви и семьи, что он не слишком много времени уделяет моментам преодоления тех или иных отвлеченных принципов. В романе «Дикобраз» время и пространство произведения тесно связаны с тоталитарной политической системой, которая губит людей, защищавших ее, и пропитывает жизнь ощущением обреченности и несправимости. В романе «Англия, Англия» тоталитарная идея выражена в проекте Джека Питмена. Этот слишком свободный бизнесмен показывает, насколько опасным и жестоким может быть время неограниченной свободы, когда все превращается в симулякры, в «живой музей», абсолютно лишенный жизни. Утопия Питмена – реализованная необязательность традиции, веры, любви, всех святых чувств. Но в этом романе именно в игровой необязательности, за которой скрывается финансовый интерес, находит Барнс симптомы нового тоталитаризма. В «Артуре и Джордже» Джорджу предстояло преодолеть слишком

религиозное воспитание, и ему это удалось – без пафоса и бунта. Артур ведет борьбу с неподвижной судейской машиной, олицетворяющей в романе бездушное начало суда – не только английской юридической сферы, но суда – как принципа отношения к действительности, метода оценки человека. В «Истории мира в 10 главах» антиталитарные мотивы наиболее сильны. Барнсовский Ной делит живые существа на чистых и нечистых, решая, кого спасать, а кого нет. Ною подражают (сами того не зная) террористы, захватившие корабль и ставшие злыми «богами» для пассажиров. Внутренние схемы, рационализирующие сознание, приводят «смешных» героев на гору Арарат, преподносят образ рая, который скоро надоеет. Мир в этом романе предстает как некая пустота, вопросительно обращенная к человеку. Пустоту можно заполнить «историей» – фабуляцией, сжимающей время, упрощающей лица, сохраняющей идеи, а не живую реальность. История догматична и бесчеловечна. Она, безжалостно жертвующая миллионами ради той или иной прямой линии, представляется Барнсу самым тяжким насилием над человеком. Поэтому в «Истории мира в 10 главах» мир-пустота заполняется любовью – не к человечеству, а к самому близкому человеку. Впрочем, есть и другой взгляд на самый известный текст Барнса. Например, Д. В. Затонский считает, что модель мира, воссозданная английским писателем, принципиальная для автора ирония исключает присутствие любви как спасительной силы².

Но даже «История мира...», самый постмодернистский роман Джулиана Барнса, показывает, что деконструкцией, корректирующей иронией и критикой метарассказов постмодернистское повествование не ограничивается. Любовь может не стать основой покоя и счастья, но в любом случае она и есть то «настоящее», ради чего стоит жить. Для сообщения этой основополагающей для себя мысли Барнсу необходимо прервать фабульное повествование и со-

здать «Интермедию» – кульминацию философско-публицистической речи в «Истории мира в 10 главах». Человек – под страхом пустоты, под угрозой неизбежной смерти, обязательного уничтожения. Альтернативой уничтожению не может стать всемирная история. История, по Барнсу, слишком формальна, слишком риторична. Барнсовского повествователя не может утешить мысль о вечности каких-то общих начал, не относящихся к живому человеку. История касается человечества как собирательного целого. Человека касается лишь любовь. Концептуальной роли любви в прозе Дж. Барнса посвящена книга Меррит Мосли – одно из самых целостных исследований творчества английского писателя³.

Говорить о дидактических задачах художественного произведения в эпоху постмодернизма непросто, ведь критика и деконструкция метарассказов, столь популярная в постмодернистском искусстве, предполагает определенный кризис доверия, возможно, и кризис веры, который должен вывести текст из обязательного нравственного контекста. «Роман – это не жизнь», – такая мысль часто появляется на страницах произведений Джулиана Барнса. Это не значит, что английский писатель не решает никаких дидактических задач. Но это не только деконструкция тех или иных типов веры, способных подчинить человека ложным целям. Скорее, это попытка освобождения от фантомов, которая предусматривает сохранение таких классических ценностей, как любовь, семья, уважение к традициям, в том числе традициям литературным.

Дидактична, по Барнсу, сама литература – как тип творческого отношения к миру, исключаящего доверие к «истории». Есть несовершенство писателя, есть и необязательность чтения. К этой мысли можно прийти, анализируя сюжеты произведений Барнса. Они не говорят об «истории», которая должна стать общезначимой. Литература – допустимое несовершенство, в этом ее – свобода. Литература не претенду-

ет на особую роль, она не является учением об изменении жизни, о борьбе со смертью. Литература не связана с идеологией, она отстраняется от политики, не желает обслуживать интересы тех или иных партий. Литература перестает быть стройным метасюжетом, не претендует на роль мифа, который сумел бы объяснить, как устроен наш мир и почему он именно так устроен. Литература – область художественного знания, которая согласна со своим скромным мес-

том. Но раз текст остается текстом, признающим свою относительность и даже необязательность, то никто не должен указывать писателю, как ему поступать с сюжетом и героями, какие речи ему произносить от лица разных повествовательных инстанций. Подлинной литературой, по Барнсу, является произведение, стремящееся воссоздать жизнь в ее единичных проявлениях, в неповторимых мыслях и чувствах, не подлежащих копированию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Татаринов А. В.* Дидактика художественного текста и литературное оправдание мира // Дидактика художественного текста: Сб. статей. Вып. 2. Краснодар, 2007. С. 3.

² *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков; М., 2000. С. 31–40.

³ *Moseley M.* Understanding Julian Barnes. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1997.