

МОДИФИКАЦИИ ДНЕВНИКОВОЙ ФОРМЫ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ (А.С. БАЙЕТТ И У. БОЙД)

© 2007 Н.А. Евграфова

Волгоградский государственный университет

Романы, написанные в форме дневника, пережили период особой популярности еще в XVIII веке. Тогда, как справедливо полагают многие ученые (Д. Лодж, Н.А. Соловьева, А. Елистратова), дневники, наряду с письмами, были одним из способов мотивации проникновения автора во внутренний мир персонажа. Жизнеподобие и достоверность в то время считались синонимами истины. В XIX столетии, с появлением приема несобственно прямой речи, повествование от первого лица¹ приобретает новое значение: писателей начинает интересовать не само по себе сознание отдельной личности, а в большей мере пропущенные через него социальные события. Именно поэтому классическим примером воспроизведения современной ситуации чаще всего называют «Мидмарч» Дж. Элиот, где объективность изображения истории достигается за счет использования точек зрения разных персонажей.

XX век поднимает вопрос об авторе в литературном творчестве. «А до этого времени, - пишет В.А. Пестерев, - он [автор] как-то сам собой имелся в виду, без претензий и без вопросов, хотя автора всегда разумели, говорили и об авторстве произведения, и о том, что сказал автор. Но автор не был проблемой художественного творчества» [2, с.6]. Именно проблема автора в литературе заставила многих писателей по-новому взглянуть на традиционные жанры. Дневниковая форма, как,

¹ В. Шмид ввел более общий термин «диегетический нарратор» - нарратор, который одновременно ведет повествование и является участником описываемых событий. Таким образом, тип нарратора любого произведения в форме дневника всегда диегетический. Несмотря на правомерность объяснения В. Шмидом причины отказа от понятия «первое лицо»: «грамматическая форма не должна лежать в основе типологии нарратора, поскольку любой рассказ ведется, собственно говоря, от первого лица, даже если грамматическое лицо в тексте выражено не эксплицитно» [1, с. 83], в данной статье представляется важным сохранить традиционное разграничение типов повествования для более четкого обозначения путей модификации дневниковой формы.

впрочем, и любая форма романа, находящаяся на границе вымышленного и реального (письма, мемуары, путевые заметки) обладает потенциалом для раскрытия новых принципов повествования. Думается, этим и объясняется достаточно частое обращение к ней писателей-постмодернистов.

Так, например, ученый и писатель Д. Лодж, заинтересовавшись проблемой сознания и ее репрезентацией в художественной литературе, создает традиционный для своего творчества университетский роман «Думают...» (2001) в дневниковой форме. Писатель учитывает открытия XX столетия: его герой Ральф Мессенджер использует для записей технические средства (диктофон, а затем программу распознавания голоса «Войсмастер»). Однако роман Лоджа больше напоминает эксперимент, пример использования постмодернистских приемов (фрагментарность, полистилистика, пародия, смена точек зрения) на практике и является хорошей иллюстрацией его теоретической работы «Сознание и роман» (2002), где он рассматривает эволюцию принципов повествования от первого лица (дневник Хелен Рид) к всеведущему автору (главы от третьего лица) и к модернистскому потоку сознания (записи Ральфа Мессенджера). В этой объемной статье Лодж также говорит о том, что в современной науке история понимается как «сумма индивидуальных человеческих жизней». «Историография, - продолжает исследователь, - предлагает выборочные мнения о событиях из отобранных человеческих жизней, но чем более научной является дисциплина, тем более скрупулезны ее попытки доказать реалистичность описываемого и тем меньше ее возможность показать полноту этих событий, воспринятых индивидуальным сознанием. А это именно то, на что способна повествовательная литература, а особенно роман» [3, с.13,14].

Итак, во второй половине XX века писателей, впрочем, как и многих ученых, уже не интересует объективная историческая правда. Напротив, каждый из них предлагает свое видение событий

прошлого. Этот факт объясняет все возрастающее увлечение литературой non-fiction. Произведения о реальных людях и достоверных событиях из их жизни дополняются новыми фактами, зачастую коренным образом изменяющих общепринятую интерпретацию. Так, в романе А.С. Байетт «Ангел супружества» (1992) опровергается представление о У.Теннисоне как об искренне страдающем верном друге рано умершего поэта А. Галлама, а в «Чаттертоне» (1987) П. Акройда предлагается новая версия причины смерти поэта – неудачная попытка излечиться от сифилиса с помощью мышьяка.

Еще в 70-е годы XX века литературоведы и критики объяснили резкое повышение интереса к произведениям мемуарного и дневникового жанра «усилением личностного начала в литературе, в котором обострен историзм, а также ощущение единства личности и истории» [4, с. 169]. В качестве доказательств своих гипотез о прошлом писатели часто обращаются к эпистолярным жанрам, которые в последнее время, по справедливому замечанию А. Барабаша, анализирующего документальные архивы, представляют собой «погружение внешне-исторических событий в собственный контекст» [5, с. 226]. В художественных произведениях многообразные стилизации дневников, писем, мемуаров дают еще большую свободу в обращении с фактами истории. Это связано со способностью художественной литературы преодолевать «ограниченность нашего эмпирического сознания» и создавать «новые формы видения человека» [6, с. 235].

Так, например, в романах А.С. Байетт «Обладание» (1990) и У. Бойда «Нутро любого человека» (2002) дневники вымышленных писателей позволяют через восприятие конкретной личности воссоздать особенности описываемых эпох.

«Нутро любого человека» полностью состоит из дневников разных периодов вымышленного писателя и журналиста Логана Маунтстюарта, опубликованных одним из родственников после его смерти. Отклонение от жанрового канона наблюдается в эпизодах, где исчезает одна из отличительных особенностей дневников – интимность, предназначенность для самого себя. Так, в начале романа Логан упрекает себя в неискренности, в попытке скрыть за выражениями из художественной литературы истину: «Разумеется, сейчас, когда я это пишу, меня одолевают сомнения – и стыд. Откуда мне, собственно, знать, что такое взгляд, полный беспримесной чувственности?» [7, с. 146]. В более поздних записях упоминается о возможности опубликования дневников. Предвидение вероятности обнародования личных переживаний, как предстоит убедиться при анализе романа А.С. Байетт, нарушает принцип

секретности, а следовательно исчезает свойственная дневникам искренность. Маунтстюарт даже обращается к предполагаемому читателю, что противоречит канону дневникового жанра: «Вы могли видеть меня мелькающим в телевизионных новостях» [7, с. 695], «только представьте» [7, с. 774], «помните отель “Рембрандт” в Париже, я обычно останавливался в нем?» [7, с. 774].

Модификации дневниковой формы очевидна и во внешней организации произведения. Записи Логана, как любое документальное издание личных архивов знаменитого человека, снабжены уточняющими вставками, комментариями, сносками, именным указателем, изложением событий из жизни героя, не отраженных в дневнике. Однако, если в традиционном романе, написанном в дневниковой форме, издатель сразу обозначает свою роль в появлении личных записей с помощью, скажем, предисловия, то в произведении У. Бойда личность комментатора остается неизвестной: читатель даже может предположить, что дневники были оформлены самим Маунтстюартом, тем более что он упоминает о возможности издания мемуаров: «Ни с того ни с сего придумал название для моей автобиографии, если, конечно, я ее когда-нибудь напишу» [7, с. 688]. Воспользовавшись терминологией В. Шмида, можно говорить о проблеме, возникающей при характеристике первичного нарратора (в данном романе издателя). Его личность невозможно охарактеризовать, несмотря на то, что он отстраняется как от героя (вторичного, диегетического нарратора Логана Маунтстюарта) за счет обособления его и своих комментариев, использования повествования от третьего лица в вставках, дополняющих события, не включенные в дневник², так и от конкретного автора У. Бойда, упоминая его имя и произведение в одной из сносок. Такое использование повествовательной структуры, думается, призвано подчеркнуть установку на «нероманность» дневникового жанра, его близость к документальности, но при этом романские приемы и средства подсказывают читателю, что эта документальность недостоверна, создана воображением.

Интерес к дневникам Логана обусловлен не известностью его как писателя или журналиста (герой умирает в бедности и безызвестности, да и удачливым писателем его с трудом можно назвать), а неохватностью его жизненного опыта и обширными знакомствами с людьми эпохи. Бойд использует достаточно характерный для историографических повествований прием столкновения вымышленных персонажей и реально существовавших людей. Логан высказывает свою неприязнь В. Вульф на вечеринке 4 марта 1935 года (упоминание об этом обеде содержится и

2 Этот прием позволяет рассматривать издателя одновременно как абстрактного и всеведущего автора.

в дневниках писательницы), Э. Пауэлл советует герою перевестись с исторического факультета на английскую литературу, И. Во неоднократно с ним беседует на различные темы, а Я. Флеминг играет решающую роль в жизни Маунтстюарта в период войны. Список знакомств героя романа можно было бы продолжить, однако смысл введения знаменитостей в сюжетный план остается неизменным: создать субъективную картину эпохи XX века. Несмотря на несомненную важность изображения внутреннего мира человека, изменения личности под воздействием внешних условий, что подтверждает и эпиграф из Г. Джеймса: «И никогда не думай, что проник в нутро любого человека». А также неоднократные упоминания об этом в тексте произведения: «Мы ведем дневники, чтобы ухватить и удержать ту совокупность наших “я”, которые и образуют нас, отдельных человеческих существ» [7, с.14], «Дэвид Гаскойн сказал мне однажды, что единственный смысл ведения дневника состоит в том, чтобы сосредоточиться на личных, повседневных мелочах, а о великих и значительных событиях, происходящих в мире в целом, попросту забыть» [7, с.605].

Анализируя роман У. Бойда, А. Брукнер перечисляет все невероятные перипетии в жизни Маунтстюарта и делает вывод: «Это художественные приемы, но они работают» [8, с.41]. Одним из таких приемов, модифицирующих традиционную дневниковую форму, является постмодернистская полижанровость. Записи Маунтстюарта в зависимости от периода его жизни и окружающих его реальных и вымышленных людей перекликаются то с плутовским романом Испании или ранней университетской прозой Великобритании³ («Школьный дневник» и «Оксфордский дневник»), то превращаются в реалистический роман в манере Э. Хемингуэя (Дневники времен гражданской войны), а после знакомства с Я. Флемингом Логан становится шпионом и соответственно его описания очень близки историям о Дж. Бонде.

Полижанровость у Бойда можно определить как внутреннюю, так как внешняя организация романа реализуется только на основе дневников⁴ (не считая двух памятных записок тоже, однако,

3 Тема Испании и Латинской Америки играет важную роль в развитии сюжета романа. Первые записи были сделаны на испанском языке, так как до шести лет Логан жил на родине своей матери в Уругвае, а затем переехал в Великобританию – родную страну отца. Двунациональное происхождение героя подчеркивается его полным именем Логан Гонсаго.

4 В тексте уже упоминалось о перекличках дневников в романе Бойда с мемуарами и автобиографией, однако смешение этих жанровых образований не выходит за рамки традиции, например, в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо это размытие границ внутри автобиографических повествований уже присутствует.

обладающих характеристиками личных записей). Что касается «Обладания» Байетт, то здесь следует отметить как внутреннюю, так и внешнюю полистилистику на уровне жанровых образований. В критике неоднократно отмечалась оригинальность фрагментарной структуры произведения, представляющей собой синтез дневников, писем, стихотворных текстов, сказок, научных и газетных статей. Помимо модификаций формы романа, обеспечивающей развитие сюжета за счет неканонического использования канонических жанров, произведение Байетт обладает чертами полижанровости, отражая в повествовании черты исторического, философского, готического, университетского, детективного и многих других жанров. Одна из ведущих ролей в создании этой многоуровневости принадлежит форме дневниковых записей.

В тексте романа упоминаются дневники четырех героев: реально существовавшего историка, автора объемного дневника К. Робинсона и вымышленных Эллен Эш (жены поэта Рэндольфа Эша), Бланш Гловер, подруги поэтессы Кристибель Ла Мотт, и двоюродной сестры последней – Сабины де Керкоз. Дневники отличаются друг от друга, но подчинены общей идее: поиску правды об отношениях известных поэтов XIX века Эша и Ла Мотт.

На первый взгляд может показаться, что функции дневниковой формы Байетт соотносятся с классическим канонам викторианского романа, где эпистолярные образцы, как полагала Дж. Остен, должны быть использованы «для интерпретации, а не для повествования или создания психологического портрета» [9, с.180]. Однако за счет двуплановости развития сюжета (в XIX и XX столетиях) это назначение дневников модифицируется. Герой-литературовед Роланд, пытаясь открыть истину, ищет подсказки в записях различных людей XIX века, то есть работает в архивах. Обилие документов, на которые опирается Митчелл, заставляет вспомнить понятие «всемирной библиотеки» Х. Л. Борхеса, а сам герой в своих размышлениях уподобляется Пьеру Менару – автору «Дон Кихота»: «Переписанные довольно-таки неразборчивым почерком Роланда, записи Робинсона выглядели странно, не так полнокровно и словно бы потеряли связь с обстоятельствами жизни писавшего» [10, с.38].

Что касается образа «всемирной библиотеки» или «архива», он соотносится практически с любым постмодернистским метароманом. Неслучайно С. Кин было введено понятие «архивного романа» для анализа современных произведений. Единственный недостаток термина исследовательницы заключается в том, что она ограничивает понятие архива реальным или виртуальным мес-

том собрания письменных документов, которое можно посетить, и подчеркивает, что ее «архив» не имеет ничего общего с понятием М. Фуко: «мощные дискурсы, которые существуют во времени, вне произведений индивидуальных авторов» [11, с.50]. А ведь именно такое пространство предлагает в своем романе Байетт, что отчетливо проявляется при сопоставлении текстов, написанных людьми, которые часто даже не были знакомы друг с другом. Важно, что дневники разных авторов вплетаются в «игру зеркалами» романа и образуют, во-первых, текст-архив в понимании М. Фуко, становясь необходимыми для продвижения сюжета свидетельствами о прошлом, которые помогают героям-литературоведам в исследовании, а во-вторых, являются основополагающей составляющей целостности постмодернистского романа. Так, например, Эллен Эш признается в дневнике, что «воображала себя одновременно и дамой сердца каждого из рыцарей – непорочной Гиневрой – и сочинительницей этих историй» [10, с.154], и в записях Сабины де Керкоз находим похожее описание: «я воображала себя сэром Ланселотом, пока не поняла, что я всего лишь женщина и должна довольствоваться ролью Элены Белорукой – страдать и сохнуть по Ланселоту» [10, с.426], а дискуссия об интерпретация легенды о Вивиан и Мерлине, отраженная в дневнике де Керкоз, переключается с рассуждениями о работе над картиной о «пленении Мерлина девой Ниневой» [10, с.63]. Повторение этих моментов можно было бы назвать случайным, если бы они не отражались в идейном содержании романа в целом: соотношение мужского и женского начала в творчестве и жизни XIX – XX веков.

Для доказательства этой мысли следует более подробно проанализировать роль дневников в жизни трех женщин: Кристабель, Эллен и Сабины. Из документов Ла Мотт исследователям известны только письма. Она настоятельно советует своей племяннице никогда не вести дневник, так как «ничто так не связывает женщину в ее стремлении создать нечто достойное и прожить жизнь свою с пользой, как эта привычка [вглядывания в себя – Н.Е.]» [10, с.58]. И в то же время, поселившись в доме дяди, Кристабель рекомендует кукле, мечтающей стать писательницей, взяться за дневник для развития стиля и наблюдательности, но подчеркивает, что в ее записях «не должно быть места “многословным проявлениям девичьей меланхолии, экстаическим охам и вздохам, которые обожают разводить у себя в дневниках заурядные барышни с их трафаретными чувствами”» [10, с.427]. Таким образом, очевидно отступление от канона формы личного дневника. Сабина как будущая писательница берет на себя роль всеведущего автора, пытающегося проникнуть в сознание

героев. Вместе с тем, Байетт не наделяет ее полной свободой, учитывая, что ее дневник – это первый писательский опыт двадцатилетней девушки, единственное окружение которой отец-ученый и гувернантка. Записи Сабины, несмотря на то, что она все время это отрицает, предназначены Кристабель как литературному критику. Однако, когда она испытывает искренние чувства (ревность и ненависть к Ла Мотт), ее дневник становится по-настоящему личным, но эти записи уже не представляют интереса для ученых-литературоведов (или не помогают в развитии основной сюжетной линии?), и поэтому французская исследовательница Ариана Ле Минье, обнаружившая дневник, прерывает его своим примечанием: «Здесь я пропустила несколько страниц, рассуждения Сабины становятся поверхностными и изобилуют повторами» [10, с.462].

Дневник Эллен Эш в большей мере связан с особенностями жизни аристократии викторианской эпохи. Эллен записывает каждую мелочь, происходящую в доме, что заставляет многих исследователей творчества ее мужа относиться к ней как к «милой бесцветности» (279). Однако Беатриса Нест, изучающая эти записи, подчеркивает: «Она [Эллен] понимала, что Падуб – великий поэт, и, конечно, догадывалась, что рано или поздно, если дневники не сжечь, то они – любители покопаться в грязном белье – до них доберутся. Догадывалась – но не сожгла» [10, с.278]. Именно умалчивание, написание дневников, «чтобы сбить с толку» [10, с.278] становится отличительной чертой записей миссис Эш. Справедливость предположения доктора Нест обнаруживается не только в главе 25, рассказанной от лица всеведущего автора, где эпизод, записанный Эллен в дневнике, воспринимается как эпиграф, требующий расшифровки: «Напиши она эти слова [об отношениях Рэндольфа и Кристабель – Н.Е.], они были бы правдивы; но не отразили бы правды во всей ее подлинности, полноте, со всеми оттенками той минуты, предшествовавшими и последующими умалчиваниями, не отразили бы жизни, обратившейся в сплошную недомолвку» [10, с.565]. Размышления, вызванные прочтением «Мелюзины» Кристабель, – это, пожалуй, единственные мысли Эллен, не прикрытые полуправдой, а отражающие ее «я», а не сознание рабыни, «трепетавшей от каждого его [Роланда] слова» [10, с.573].

Дневник миссис Эш явно предназначен для читателя XX века, знакомого с теорией подсознания З. Фрейда. Эллен описывает свой сон о шахматной игре, где ее королеве «большой, красный» [10, с.288] король не позволяет ходить больше, чем на одну клетку и, конечно же, современный читатель (а значит, интерпретация документов XIX

столетия выходит за рамки романного повествования) увидит в этом описание подавление прав женщины в викторианскую эпоху. Другой момент «оговорки» (зачеркнутая фраза «несмотря на все» перед предложением «мы так счастливы друг с другом» [10, с.289]) по Фрейду, которые сообщают о том, что Эллиен знала о связи своего мужа до того, как это было доказано ходом сюжета.

Несмотря на все предположения, следует помнить, что «Обладание» – это метароман, и поэтому только соотнесение всех частей произведения, всех жанровых образований, его составляющих, позволяет делать конкретные выводы, которые, однако, не всегда приводят к постижению конечной правды о прошлом.

Итак, модификации дневниковой формы в романе Великобритании не выходят за рамки традиции психологизма. Писателей интересует внутренний мир героев, однако излагающиеся через призму индивидуального сознания исторические события позволяют говорить о ставших традиционными в XX веке «пере-писывании» истории и создании «историографического метаромана» (Л. Хатчеон). В рамках этой разновидности произведения в дневниковой форме воссоздают архив исторических фактов, зачастую являющихся фальсификациями из-за нарушения одного из основных принципов личных записей – интимности, предназначенности для самого себя. Что касается модификации на уровне формы, то здесь следует отметить использование различных интертекстуальных элементов (комментарии, примечания, письма, газетные и научные статьи), создающих характерную для постмодернизма жанровую и стилистическую фрагментарность. Таким образом, романы в форме дневников У.Бойда и А.С.Байетт органично вписываются в складывающийся канон английского постмодернизма, с его интересом к социально-бытовой стороне жизни индивида. При этом, художественный синтез представляет собой «объединение реалистического тезиса [значимость и опора на литера-

турную традицию – Н.Е.] с постмодернистским антирезисом [обновление этой традиции за счет новейших приемов и идей – Н.Е.] – в искусстве высокой пробы, в романе, привлекающем ныне всеобщий интерес» [12, с. 24].

ЛИТЕРАТУРА

1. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
2. Пестерев В.А. Роль автора в современном зарубежном романе как художественная проблема. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1996.
3. Lodge D. Consciousness and the Novel. Connected Essays. L.: Penguin Books, 2003.
4. Новожилова А.М. Дневники писателей Серебряного века как литературный жанр // Диалектика модернизма. СПб.: Издательский дом «Миръ», 2006. – С.169.
5. Барабаш А. Архив как жанр. Архитектоника личной памяти // НЛО, №79, 2006.
6. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы в 2 т. Т.2. М.: Издательский центр «Академия», 2004.
7. Бойд У. Нутро любого человека. / Пер. с англ. С. Ильина. М.: Росмэн, 2004.
8. Brookner A. Insouciance of a True Hero // The Spectator, 20 April, 2002.
9. Beebee T.O. Epistolary Fiction in Europe 1500 – 1850. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
10. Байетт А.С. Обладать / Пер. с англ. В.К. Ланчиков, Д.В. Псурцев. – М.: Торнтон и Сагден, - 2002.
11. Keen S. Romances of the Archive in Contemporary British Fiction. Toronto: Toronto University Press, 2003.
12. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. №1.

Рецензент – В.В. Хорольский.

Статья принята к печати 17.01.2006.