

УДК 821.111

ДОКУМЕНТАЛИЗМ И ЕГО ИМИТАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛИЙСКИХ ПОСТМОДЕРНИСТОВ

(ФАУЛЗА, БАРНСА, АКРОЙДА)

© 2013 С.Н. Филюшкина

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 12 июня 2013 г.

Аннотация: В статье рассматривается соотношение документального начала и его имитации в произведениях трех выдающихся современных английских писателей, чье творчество развивается в русле поэтики постмодернизма; для нее характерна множественность точек зрения, игра с читателем, слияние элитарности и масскультуры.

Ключевые слова: постмодернизм, документ, Фаулз, викторианство, Барнс, пародия, игра, Акرويد, театр, пантомима, маргинальность.

Abstract: The article deals with combination and interaction of fiction and non-fiction in the novels of three outstanding English postmodernist writers; the distinctive traits of postmodernism are multiple point of view, the play with a reader, the junction of elite culture and pop-art.

Key words: postmodernism, document, Fawles, Victorian age, Barnes, parody, play, Acroide, theatre, pantomime, marginality.

Романы упомянутых выше авторов – «Женщина французского лейтенанта», «Попугай Флобера», «Процесс Элизабет Кри» – обращены к прошлому, к изображению XIX века, его реальных и вымышленных лиц; за пределы этого столетия выходит причудливое произведение Дж. Барнса, попытавшегося вместить в десять с половиной глав всю историю человечества, какой она представилась писателю.

С историей у теоретиков и практиков постмодернизма особые отношения. Они проявились в том феномене, который гуманитарии в 1970-е годы назвали «постмодернистским вызовом». Суть последнего состоит в следующем: «Объектом атаки постмодернистов стали принципы получения информации об исторической реальности». Постмодернисты заявили, что между свершившимся событием и рассказом о нем историка «стоит огромная дистанция, в ходе преодоления которой происходит такое искажение прошлого, что об его адекватном отражении вообще нельзя говорить». [1, 40].

Напомню традиционную точку зрения историков-позитивистов: «...история пишется по документам», «ничто не может заменить документов – нет их, нет и истории» [2, 7].

Постмодернисты же документам (летописям и другим письменным источникам) не верят, не допускают точного отражения факта в нарративе;

вместо факта, считают постмодернисты, мы имеем только рассказ о нем – летописца, мемуариста и т. д., и доверять этому рассказу – «субъективному», «тенденциозному», занесенному на страницы летописей, возможно, спустя несколько десятилетий, порой вырастающих в столетие и даже больше, мы не имеем никаких оснований.

Естественно, что ответ на такую позицию постмодернистов, утверждающих, будто нет никакой исторической реальности, а имеется лишь представленное в дискурсе некое информативное поле, составляет заботу специалистов – ученых-историков.

Но подобное отношение постмодернистов к документу, недоверие к нему проявляется не только в трактовке истории, но и в художественной практике писателей, органично сочетаясь с идейно-эстетической позицией постмодернизма, рассматривающего действительность как некий текст, который можно толковать по-разному, ориентирующегося на игру с читателем, коему внушается сомнение в возможности познания истины, тем более применительно к прошлому.

Перечисленные выше постмодернистские романы являют любопытную и разнообразную картину использования в художественном произведении документа и его имитации.

Наиболее явственно документальное начало проявляется в «Женщине французского лейтенанта» Джона Фаулза, в том, что И.В. Арнольд и Н.Я. Дьяконова в интереснейшей статье 1985

года определили как «внетекстовый комментарий автора», имея в виду многочисленные эпиграфы к главам, сноски, выписки из документальных хроник XIX века, врачебных отчетов и т. п. Особенно разнообразны эпиграфы – строки из произведений крупнейших поэтов упомянутого столетия, цитаты из работ их современников – известных ученых, философов, социологов, биологов. Писателем собран и включен в роман, как справедливо отмечают авторы упомянутой статьи, «огромный научно-публицистический, исторический, литературный материал, иллюстрирующий особенности эпохи. Это создает впечатление достоверности, подлинности» [3, 404]. Последняя характеристика относится как к изображению викторианской эпохи в целом, так и к судьбе вымышленных персонажей – Чарльза, Сары, Эрнестины, чьи непростые отношения составляют напряженную интригу романа.

Но дело не только в эффекте подлинности.

Идейно-художественные функции внетекстового, документального материала широки и разнообразны, что наглядно показали И.В. Арнольд и Н.Я. Дьяконова. Я позволю себе повторить некоторые из выявленных ими приемов. Так, эпиграфы (скажем, из Томаса Гарди или Мэтью Арнольда) могут служить углублению идейного содержания главы, в том случае, если они соответствуют ее содержанию. Но бывает и наоборот: налицо преднамеренное несоответствие, например, «устарелых по поэтичности» стихов Альфреда Теннисона «горькой прозе описываемых в главе фактов и ситуаций» [3, 397]. Как справедливо отмечают авторы статьи, в результате возникает иронический эффект. Тот же результат мы видим при «столкновении» «ученой фразеологии, устремленного к широчайшим обобщениям» эпиграфа из Карла Маркса с «легкомысленным светским содержанием главы, которая повествует о вещах заведомо эмпирических и мелких» [3, 397].

Соглашаясь с уважаемыми учеными, хочу внести и некоторые уточнения. Упомянутый «документализм» повествования создает очень сложный рисунок текста, требующего при его прочтении предельного внимания, постоянного отвлечения читателя от занимательной интриги ради серьезной работы мысли. Но в то же время преднамеренная пестрота тех же эпиграфов, их довольно частое вызывающее несоответствие тексту главы создает ощущение игры, что подрывает нашу веру в прочность документального контекста повествования, намекая не просто на сложность, но и на амбивалентность авторской позиции. С одной стороны, мы убеждаемся в явном стремлении автора опереться на документальный материал, с другой – ощущаем определенную

имитацию «документализма», что рождает у нас скептическое отношение к последнему.

Еще более интересной предстает рассматриваемая проблема в произведении Дж. Барнса «История мира в десяти с половиной главах». В романе можно найти примеры откровенной имитации «документов». Такова глава «Религиозные войны», в которой изображается процесс средневекового суда над насекомыми, изгрызшими в церкви ножку кресла епископа, в результате чего последний вместе с сидением упал и, ударившись головой о ступени, впал в неразумие. Перед нами блестящая пародия на стиль схоластов XVI века, проявившаяся и в речах обвинителей, и в выступлении защитника древесных червей, и в двусмысленном приговоре суда, предъявившем претензии равным образом и той, и другой стороне.

Вместе с тем в повествование, причудливое в каждой главе и по своему жанровому облику, и по стилю, вкрапливаются точные даты, документальные факты, претендующие на достоверность газетные свидетельства, касающиеся и истории моряка, якобы проглоченного китом, но чудом спасшегося, и судьбы пассажиров лайнера «Сент-Луис», первых жертв холокоста, и лунной экспедиции американских космонавтов. Наконец, со ссылкой на источники, насыщенный множеством выразительных, подробных деталей, предстает рассказ о кораблекрушении «Медузы» и последующих страданиях тех, кто не сразу пошел ко дну. Эти трагические страницы в истории Франции XIX века вписаны Барнсом в контекст политической ситуации, сложившейся тогда в стране. И все-таки для писателя важнее всего другое. Обращаясь к фигуре художника Теодора Жерико, к тому, как тот работал над созданием своей знаменитой картины «Плот «Медузы», Барнс ставит проблему правды документальной, правды жизни и правды художественной, права творца при осмыслении потрясающих реалий на фантазию, вымысел, на постановку более широких и глубоких вопросов бытия, нежели те, которые ему подсказывали установленные и подтвержденные факты человеческих страданий, героических действий людей в борьбе за выживание и их озверения, каннибализма,

Подобных сцен, возвышенных и жестоких, на картине Жерико нет. Как нет и изображения изможденных тел, ран, вызывающих и сочувствие и отвращение, следов истощения и болезней. Барнс подробно останавливается на объяснении того, почему художник показал персонажей своей картины, даже мертвеца, внешне здоровыми людьми. «Несмотря на весь свой конкретный характер, – пишет Барнс, – «Сцена кораблекрушения» (так поначалу называлось полот-

но. — С.Ф.) полна мощи и динамизма. Фигуры на плоту точно волны: они тоже дышат энергией бушующего внизу океана. Будь они дистрофичны, чего требует правда жизни, они были бы не полноценными проводниками этой энергии, а скорее брызгами пены». «Что произошло? — продолжает писатель. — Картина снялась с якоря истории. Это уже не «Сцена кораблекрушения», тем более не «Плот “Медузы”». Мы не просто воображаем себе жестокие страдания людей на этом плоту; не просто становимся этими людьми. Они становятся нами. И секрет картины кроется в ее энергетическом заряде. Взгляните на нее еще раз: на эти мускулистые спины, в своем порыве к спасению водяным смерчем взмывающие к крошечному кораблю на горизонте. Весь этот буйный всплеск — ради чего? Главный импульс, заложенный в картине, остается по сути безответным, так же как безответно большинство человеческих чувств. Не только надежда, но любая обуревающая нас страсть: честолюбие, ненависть, любовь (особенно любовь) — часто ли эти стремления приводят нас к тому, чего мы, по нашему мнению, заслуживаем?» [4, 137].

Развивая далее эти размышления, Барнс делает вывод: «Катастрофа стала искусством; может быть именно в этом и есть ее главный смысл» [4, 137], далеко выходящий, добавим от себя, за пределы документальной основы.

В романе того же Барнса «Попугай Флобера», в котором писатель ставит целью (одновременно осознавая ее недостижимость!) воссоздать Вселенную автора «Госпожи Бовари», разворачивается настоящий калейдоскоп документальных фактов и их имитации, реальных и вымышленных деталей.

Устами рассказчика, английского врача Брэйтуэйта, автор извещает нас о состоянии железных дорог во времена Флобера, дает три варианта его биографии: официальную, помпезную, претендующую на документальность и противоречащую ей, явно сниженную, но обоснованную с помощью ссылок на реальные свидетельства наличия неприятных болезней у писателя, его неудовлетворенности своим творчеством и самим собой; это подтверждается и в третьем варианте биографии, основанной на высказываниях Флобера о собственном «я». В повествование вводится глава о животных и птицах, так или иначе присутствовавших в жизни писателя, вызывавших его интерес. С полными выходными данными упоминаются книги некоего Масгрейва, художника, путешественника и духовного лица, на свидетельство которого касательно маленьких и невысоких карет во Франции того времени, когда Флобер еще писал «Госпожу Бовари», весьма настойчиво ссылается рассказчик. Последний, по воле автора, сообщает, что готов подарить

ученым и критикам эти сведения о каретах, доказывающие, что свидание Эммы и Леона происходило в достаточно не удобном для любовников месте! Очевидная авторская насмешка над мелочным копанием филологов в тексте соответствует общему эмоциональному облику произведения, содержащего жанровые черты литературного краеведения, литературоведческого исследования вообще и одновременно явной пародии на подобные труды, откровенно издевательские замечания в их адрес.

Своеобразным проявлением «документализма» — деталей, доказывающих реальность существования Флобера, являются упоминания о реликвиях, связанных с писателем и сохранившихся в музеях и отчасти в местах его пребывания и до наших дней. Отношение к ним у Барнса двойное, что опять-таки соответствует общему духу романа. Увидев стакан и платок — свидетелей последних минут Флобера, рассказчик, в данный момент представляющий автора, признается, что он ощутил себя присутствующим на похоронах друга. Вместе с тем явной авторской иронией окрашена реакция Брэйтуэйта, рассматривающего остатки ворот гостиницы, где Флобер встречался с Луизой Коле: рассказчик с разочарованием признается, что, глядя на ворота, он так и не понял, насколько страстными были свидания влюбленных. Гонимый за реликвиями поклонник французского писателя предстает как объект насмешки Барнса.

Упрекая потомков и самого себя в этой бессмысленной погоне, Барнс (в данном случае используя рассказчика уже как рупор) задает вопрос: разве мало нам того, что сказал писатель? Ответ автора, как и в других случаях, внутренне полемичен. Отстаивая и даже с пафосом утверждая значительность того, что «сказал» Флобер как творец, как исключительная личность, противостоящая унылым, ограниченным современникам, Барнс с сомнением воспринимает высказывания писателя, запечатленные в воспоминаниях его друзей и близких. И здесь на первый план выступает игра «версиями»: в какой обстановке было что-то произнесено, правильно ли услышано и понято, серьезен или ироничен был тогда Флобер — налицо знакомое постмодернистское недоверие к «документу»!

Особняком среди рассматриваемых произведений стоит роман Питера Акройда «Дэн Лено и Голем из Лаймхауса», в русском переводе «Процесс Элизабет Кри». Реальные исторические лица (Карл Маркс, писатель-натуралист Джордж Гиссинг, популярный актер английской пантомимы, известный под псевдонимом Дэн Лено), обрисованные автором предельно субъективно, подчинены постановке интересующих Акройда проблем. Среди них — соотношение в жизни

закономерного и случайного, настоящего и поддельного, а в искусстве — реальности и вымысла, возможность эстетически идеального убийства. Именно в свете подобного подхода к преступлению, который анализирует в известном трактате де Квинси, разворачивается в романе параллель между серией вымышленных автором убийств и преступлениями, потрясшими Лондон в конце восьмидесятых годов XIX века, совершенными так и не пойманным маньяком, получившим прозвище Джек Потрошитель.

Документов, связанных с этой кровавой историей, Акرويد не приводит. Но принцип «документализма» имитируется на уровне сюжета, в котором большую роль играет дневник одного из персонажей — Джона Кри, а также протоколы допросов отравившей Джона его жены Элизабет. Интрига состоит в том, что читателю то предлагается верить этим «документам», то последние либо открыто объявляются подделкой (дневник за Джона Кри сочинила его жена, приписавшая мужу признание в убийствах, которые якобы совершила она сама), либо вызывают у читателя закономерный вопрос: почему он должен верить допрашиваемой Элизабет, не один раз меняющей свои показания? В то же время благодаря прессе обретает реальность и возникший в воображении инспектора Килдера мистический персонаж Голем; на страницах газет, постоянно муссиру-

ющих эту тему, рождается новый «документ», формируется некая виртуальная реальность. Тема подлинного и мнимого, настоящего и воображаемого, действительного и его имитации в разных вариантах проходит через весь роман. Разработке этой темы подчинен и мотив трансвестизма, и эстетика театра пантомимы, и неожиданная трагическая развязка одного из спектаклей: казнь героини, представляемая на сцене «понарошку», на деле оборачивается реальной гибелью актрисы, исполнявшей роль осужденной преступницы ...

Как видим, искусство постмодернизма являет разные варианты художественного осмысления «документа»: и спорит с ним, и подчиняет его своим целям, всякий раз усиливая излюбленный прием игры с читателем.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Филюшкин А.И. Методологические инновации в современной российской науке (вместо предисловия) / А.И. Филюшкин // АСТНО NOVA 2000. — Сб. научных статей. — М.: Глобус, 2000. — 544с.
2. Цит. по: там же.
3. Арнольд И.В. Авторский комментарий в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» / И.В. Арнольд, Н.Я. Дьяконова // Известия Академии наук СССР. — Сер. литературы и языка. — Т. 44. — № 5. — 1985. — С. 393-405.
4. Барнс Джулиан. История мира в 10 ½ главах / Джулиан Барнс // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С. 67-229.

Филюшкина С.Н.

Воронежский государственный университет. Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной литературы

Filushkina S.N

Voronezh State University Doctor of Philology, professor, Head of the Department of Foreign Literature