

УДК 821.111-7

**ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ КОМИЧЕСКОГО
В РОМАНАХ ДЖУЛИАНА БАРНСА: ПАРАДИГМА ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ПРИЕМОВ****М.В. РОМАНИЮК***(Белорусский государственный университет, Минск)*

С помощью комплексного анализа, включающего сравнительно-историческое литературоведение, дескриптивный подход, а также элементы структурализма и постструктурализма, исследуются средства создания комического в творчестве Джулиана Барнса (р. 1946). В белорусском литературоведении впервые предпринимается попытка определения постмодернистских приемов как таковых и специфики их реализации в тексте. Выявляется, что постмодернистские приемы воплощаются преимущественно на идейно-концептуальном уровне и в их основе лежат несоответствия между оригинальным текстом и авторскими вымышленными деталями, отклонения от первоначального тона повествования (например, замены возвышенного тона ироническим), противоречия между реальным предметом и симулякротом. К постмодернистским средствам создания комического также относится пастиш как специфическое свойство пародии. Полученные результаты могут быть успешно применены для анализа соответствующих текстов, включая произведения белорусской литературы.

Введение. Комическое является одной из системообразующих категорий литературного процесса Великобритании. Каждая новая литературная эпоха, в той или иной степени отдавая дань преемственности и специфике национальной идентичности англичан, неизбежно открывала новые формы художественного воплощения комического в тексте. Не является исключением и постмодернизм, породивший сложную систему соответствующих приемов, включающую в себя как традиционные элементы, так и инновации, не характерные для иных художественных практик.

Творчество Джулиана Барнса – одного из крупнейших современных английских прозаиков, чье влияние на мировой литературный процесс последних десятилетий все более осязаемо, – представляет собой благодатную почву для исследования средств художественной выразительности, связанных с категорией комического, обнаруживаемых в постмодернистском тексте. Не впадая в апологетику постмодернизма, мы, тем не менее, не можем игнорировать те формы воплощения комического, которые характерны для этой литературной парадигмы. Целью данной статьи является исследование и систематизация именно постмодернистских средств выражения комического. В качестве методики исследования выбран комплексный анализ, включающий сравнительно-историческое литературоведение и дескриптивный метод, совмещаемые с элементами структурализма и постструктурализма. Объектом исследования являются романы Джулиана Барнса «Англия, Англия» и «История мира в 10 ½ главах». В белорусском литературоведении имеются работы, посвященные общим проблемам постмодернизма [1–3], а также исследованию традиционных средств создания комического в тексте [4], однако отсутствуют исследования, посвященные особенностям реализации комического в постмодернистской литературе.

Основная часть. Выявление постмодернистских приемов комического сопряжено с определенными сложностями. С одной стороны, граница между традиционными и нетрадиционными средствами не всегда четко прослеживается. С другой стороны, исследователи постмодернизма зачастую не дают конкретных формулировок относительно комических приемов, типичных для данного литературного феномена. В данном случае нам представляется уместным определение самой категории комического, которая, несмотря на различные формы выражения, будет общей для любой литературной эпохи. Одним из первых обратился к этой проблеме Аристотель, определив комическое как выставление худших людей не во всей порочности, а в смешном виде. Под смешным философ понимал какую-нибудь ошибку или уродство, не причиняющее страданий [5, с. 46]. Впоследствии эта идея также прослеживается у Анри Бергсона, ассоциирующего комическое с пороком, «который приходит к нам извне, и мы переносимся в него; он нас упрощает» [6, с. 17–18]. С человеческими недостатками связывает комическое и Пропп. Он полагает, что смех – это наказание за какую-то присущую человеку скрытую, но вдруг обнаруживающуюся неполноценность [7, с. 46]. Огромную сравнительно-аналитическую работу проделывает Богдан Дземидок. Подвергая критическому рассмотрению многочисленные теории комического, он старается обобщить их и приходит к выводу, что наиболее законченными и удовлетворительными можно считать теории несоответствия и отклонения от нормы [8, с. 7–54]. Если человеческий порок, уродство, ошибку или неполноценность отнести к отклонению от нормы, то возникают все основания согласиться с точкой зрения Дземидока. Однако концепция отклонения от нормы неприменима для анализа постмодернистского текста, где нормы быть не может. В таком случае логичным представляется анализ более или менее обозначенных точек зрения относительно комического в постмодернизме, а также выделение из при-

сущих постмодернизму характеристик тех, которые способствуют реализации теорий несоответствия в тексте. Во многих случаях комический эффект достигается за счет пародии, однако стоит учесть, что комизм в подобных ситуациях не является самоцелью, а проявляется как своего рода «побочный эффект». Согласно Ю.Н. Тынянову, ошибочно считать пародию сугубо комическим жанром, так как она нередко может представлять собой достаточно серьезное произведение [9, с. 284–285]. Г.К. Косиков рассматривает пародию как одно из средств борьбы против устаревших литературных форм, при условии, что новые художественные языки достаточно окрепли и более истинно отражают действительность [10, с. 70–71]. Таким образом, традиционная пародия противостоит пародируемым жанрам, которые уже закрепились в литературе и завоевали авторитет. Постмодернистская же пародия (получившая название «пастиш») выполняет иную роль. Как отметил Ф. Джеймсон, в пастише полностью утрачено чувство нормы на фоне того, что изображается в комическом свете [11, с. 114]. Другими словами, функцией пастиша является опровержение самой возможности авторитетности какого-либо текста, в том числе самого себя, в связи с чем его нередко называют автопародией.

Для постмодернизма характерна своеобразная ирония, поэтому данный термин нуждается в конкретизации. Так, иронию рассматривают как одну из форм комического, занимающую промежуточное место между юмором и сатирой, [8, с. 101] как модификацию комического наряду с остроумием, пародией, гротеском и т.д. [12, с. 117]. Ирония представляет собой и стилистический прием, и субъективную ценностную ориентацию, и особый эстетический способ рефлексии. При всем разнообразии подходов к определению иронии можно выделить наиболее общие черты данного явления в контексте различных толкований. Как правило, в основе иронии лежит завуалированная насмешка, в ней всегда присутствует второй план, стимулирующий порождение двусмысленности и иносказания. Весьма резонной нам также представляется точка зрения, согласно которой ирония является одним из видов техники комического, а не его формой, аналогичной юмору и сатире [13, с. 112; 8, с. 101–102]. В отличие от традиционной иронии, которая базируется преимущественно на отрицании буквального, выражении противоположного тому, что сказано, ирония постмодернизма отличается неопределенностью, подрывом смысла структурированного текста, плюрализмом значений. Являясь добавочным смыслом в структуре текстов, она обыгрывает мифологемы прошлого, стереотипы массовой культуры и таким образом выступает в роли провокационного жеста в отношении сложившегося образа жизни и стиля мышления людей [14].

На становление постмодернизма существенно повлияли идеи Жака Дерриды. В качестве одной из ключевых проблем он отмечал, что в современном мире связь между человеком и истиной чрезвычайно усложнилась, так как между ними фигурирует ряд посредников, выросший в языке. «Наличие» нам недоступно, все, что мы имеем, – это цепь «следов». Однако следы отличаются друг от друга, а поскольку мир находится в становлении, каждому следу присуща неполнота [15, с. 135–136, 169–134]. Эта идея перекликается с метафорой «мертвая рука», введенной Кристин Брук-Роуз. Изначально понятие «мертвая рука» предполагало владение недвижимостью без права передачи по наследству. Так как наши представления о реальности оказались производными от наших же многочисленных систем репрезентации, очевиден скепсис в отношении доступности исторического сознания современному человеку [16, с. 187].

Неслучайно канадская исследовательница Линда Хатчен утверждает, что постмодернизм, как правило, приравнивается к историографической метапрозе, которая характеризуется нескрываемой пародийной интертекстуальностью. В постмодернистском романе условности литературы и историографии вкрапляются и свертгаются, утверждаются и отрицаются одновременно. Двойная природа такого рода интертекстуальной пародии является одним из основных средств текстового воплощения парадоксальной сущности постмодернизма. Ирония отмечает разрыв с прошлым, но интертекстуальные отношения в то же время текстуально и герменевтически утверждают связь с прошлым. Историографическая метапроза выступает как против любой наивной концепции реалистичной репрезентации, так и против текстологических или формалистских утверждений о полном отделении искусства от мира. Постмодернистский парадокс заключается в том, что пародирование и легитимизирует прошлое, и ставит его под вопрос [17, с. 3–6]. Отсюда вытекает, что в постмодернизме так или иначе фигурируют несоответствия между реальностью и ее знаковым отражением, историей и ее текстовым представлением. Следовательно, те формы проявления комического, в которых наблюдаются вышеназванные несоответствия, логично отнести к постмодернистским.

Показателен в этом отношении роман «История мира в 10¹² главах», который представляет собой совокупность десяти фрагментов, отличающихся стилистически и лишь косвенно связанных отдельными мотивами, персонажами или деталями. В первой главе произведения воссоздается ветхозаветное семантическое пространство, представленное с точки зрения червя-древоточца, который проник в качестве «безбилетника» на Ноев ковчег. Такой способ повествования позволяет радикально изменить традиционный тон передачи библейских событий и показать их в сниженно-саркастическом свете. Именно благодаря отклонению от оригинального пафоса, привычно ассоциирующегося с сюжетом о Всемирном Потопе, создается богатое поле для средств выражения комического. Акценты расставлены на тех вещах,

которые в Библии либо упоминаются вскользь, либо вовсе опускаются. Ной характеризуется как старый истеричный мошенник, имеющий проблемы с алкоголем. В дальнейшем он предстает в качестве сумасбродного тирана, раболепствующего перед Богом и отыгрывающегося на животных [18, с. 14]. Объясняя несоответствие такой характеристики традиционным представлениям, рассказчик заявляет, что остальные представители человечества были гораздо хуже, и это не делает чести их создателю [18, с. 7]. Далеко не в самых лучших красках представлены его умственные способности: *He was an ignorant man in many respects* [18, с. 16]. 'Он был невеждой во многих отношениях' [19]. В Священном Писании процесс отбора животных констатируется как некий благородный акт, направленный на сохранение фауны, в то время как в романе в центре внимания выступает человеческий фактор, послуживший причиной поверхностной проверки претендентов на спасение. Ной показан скорее не как человек, который сохранил животный мир, а как виновник гибели великого множества существовавших некогда видов. Однако не только невнимательность повлекла за собой потери для современной фауны. Так, василиски были истреблены из-за своего неприглядного внешнего вида [18, с. 18]. Саламандры, уникальные существа, жившие в огне, были признаны слишком опасными для того, чтобы их содержать на деревянном ковчеге. Причиной гибели карбункулов стала алчность жены Хама, которая считала, что в головах этих существ спрятан драгоценный камень [18, с. 17]. Рассказчик отмечает особую тенденцию к истреблению гибридов на корабле, в результате которой погибли сфинксы, грифоны, гиппогрифы [18, с. 18]. Здесь заметна параллель между заботой Ноя о чистоте видов и расовой враждой. Комично представлено разделение животных на чистых и нечистых: к первым видам относили тех животных, которых можно было употребить в пищу, только поэтому их брали по семеро [18, с. 12]. Подвергается изменению описание Потопа: в повествовании остроумно замечается, что дождь, длящийся сорок дней, не отличался бы от обычного английского лета, а на самом деле он шел около полутора лет, и вода не сходила еще четыре года [18, с. 5]. Библейские эпизоды, где змей искусил Адама и Еву, а Ной открыл вино благодаря козлу, интерпретируются как типичные для людей попытки свалить вину на другого [18, с. 35]. Обобщая вышесказанное, мы можем заключить, что основными формами воплощения комического в данной главе является отклонение от традиционного тона повествования, а также противоречие, основанное на контрасте между содержанием канонического текста и авторскими додуманными деталями.

В другой главе романа Барнс возвращается к ветхозаветной тематике, анализируя миф о пророке Ионе с точки зрения современности. Автор пересказывает сюжет мифа, дополняя его ироническими комментариями: *...the mariners, being superstitious folk, cast lots to determine which of those on board was the cause of the evil, and the short straw, broken domino or queen of spades was drawn by Jonah* [18, с. 209] '...корабельщики, будучи людьми суеверными, кинули жребий, дабы определить, кто из плывущих на судне является причиной этой беды, и короткую соломинку, треснувшую доминошку или пиковую даму вытянул Иона' [19]; *...Lord, despite his well-known, indeed historic taste for wrecking cities...* [18, с. 210] '...Господь, несмотря на свое хорошо известное, историческое пристрастие к разрушению городов...' [19]. Писатель критично оценивает саму художественную ценность данной истории: *If we examine God not as protagonist and moral bully but as author of this story, we have to mark him down for plot, motivation, suspense and characterization* [18, с. 211] 'Если мы посмотрим на Бога не как на главного героя и морализирующего громилу, а как на автора этой истории, нам придется поставить ему невысокую оценку и за сюжет, и за мотивировку, и за уровень напряженности повествования, и за проработку характеров' [19]. Барнс также отмечает в качестве недостатка идейную составляющую мифа, отличающегося гнетущим отсутствием свободной воли у всех персонажей кроме Бога [18, с. 210]. Наконец, критике подвергается и правдоподобность сюжета. Свои доводы писатель подтверждает сравнением библейского эпизода со случаем, когда в 1891 году матрос Джеймс Бартли был проглочен китом и впоследствии остался жив [18, с. 213–214]. В данной главе ироничность повествования достигается главным образом посредством сопоставления мифологической формы сознания и представлениями нашей эпохи, основывающимися на логике и здравом смысле. Кроме того, немаловажную роль играют иронические ремарки автора, вступающие в полемику с содержанием оригинального текста. Заслуживает внимания и глава *The War of Religion* 'Религиозные войны', представляющая собой стилизацию средневековых судебных процессов. Однако в качестве ответчика выступает не человек, а древесные черви, которые подточили трон епископа, за что им и был предъявлен иск [18, с. 73–96]. Целью вышеозначенных форм повествования является не высмеивание оригинальных текстов, а критика идеи их авторитетности, что позволяет на данных примерах показать разницу между пародией и пастишем как специфическим для постмодернизма видом иронии.

Соотношение истинного и вымышленного, оригинала и копии играет ключевую роль в романе «Англия, Англия», являясь основой для реализации новых способов воплощения комического. В начале произведения в юмористическом ключе показаны тщетные попытки главной героини Марты Кокрейн воскресить свое первое воспоминание. С одной стороны, воспоминания ведут к более ранним воспоминаниям, а с другой стороны, они искажаются со временем, дополняясь новыми деталями. Поэтому Марта считала все свои «первые» воспоминания ложью [20, с. 3–4]. В дальнейшем эта идея экстраполируется на такие явления, как история, менталитет, национальные особенности и ценности.

В центре романа лежит идея создания квинтэссенции Англии как исторически-культурного феномена в виде парка отдыха. Разработчики во главе с сэром Джеком составили на основе опроса список из 50 концептов, ассоциирующихся с Англией. В список вошли такие вещи, как королевская семья и порка в школах, Биг Бен и теплое пиво, Робин Гуд и нечистоплотность [20, с. 83–85]. Однако реконструкция прошлого представляет собой едва ли разрешимую проблему. Например, в современных условиях даже воплощение такого единогласно одобренного символа, как Робин Гуд, оказалось сопряженным с рядом вопросов. Состояла ли банда исключительно из мужчин? Какого пола был сам предводитель? (Роберт или Роберта?) Какой сексуальной ориентации в таком случае придерживались члены шайки? Не последнюю роль играет и их маргинальный статус: священник-расстрига, хронический обжора, алкоголик и другие [20, с.146–152]. Кроме того, сохранение аутентичности становится также проблемой, которую мы можем наблюдать по мере развития сюжета: будучи разбойниками, стрелки Робин Гуда начинают вести себя соответствующим образом, представляя опасность для социума [20, с. 221–225]. В то же время цель разработчиков новой Англии заключалась не столько в том, чтобы посетители узнали что-то новое об истории, сколько в том, чтобы у них создалось такое впечатление и улучшилось настроение [20, с. 70]. Это давало возможность заменить национальные памятники копиями или симулякрами. Например, для воссоздания команды «Манчестер Юнайтед» рассматривался вариант перекупки названия [20, с. 85–86]. Соотношение оригинала и симулякра легло в основу анекдотической истории, которую Пол рассказывает Марте на первом свидании. Во время Великой Отечественной войны Сталин приказал композиторам писать музыку, основанную на народных мотивах. Однако композиторы обнаружили, что во время репрессий с уничтожением крестьянства была уничтожена и вся народная музыка. Тогда они придумали новые народные песни и на их основе составили сюиту, таким образом выполнив приказ вождя [20, с. 65–66].

Сопоставление вымышленного и реального придает комичность и некоторым образам. Так, для поднятия своего авторитета Джерри Бэтсон выдумывает несуществующих заграничных партнеров Боба Кабо и Сильвио Альбертаччи [20, с. 35]. Сэр Джек, осведомленный об этом, произносит следующую остроту: *Ik now, Ik now, Silvio and Bob handle all the new accounts. Which is very clever of them in view what you would probably call their lack of existential reality* [20, с.216]. 'Знаю-знаю, всеми новыми счетами занимаются Боб и Сильвио. Очень умно с их стороны в свете их... как бы вы сказали...недостаточно экзистенциальной реальности' [21, с. 283].

Выводы. В произведениях Джулиана Барнса присутствуют разнообразные постмодернистские формы выражения комического, реализующиеся благодаря несоответствию между оригинальным текстом и авторскими вымышленными деталями, отклонению от первоначального тона повествования (например, замена возвышенного тона ироническим), противоречию между реальным предметом и симулякром, пастишу. Постмодернистские средства выражения комического главным образом воплощаются на идейно-концептуальном уровне, в отличие от традиционных форм, которые преимущественно реализуются на ситуативно-смысловом и языковом уровнях. Основной идейной составляющей описанных выше средств является выражение скепсиса по отношению к возможности авторитетности текстов.

Научная новизна статьи заключается в попытке определения постмодернистских приемов как таковых и их реализации в творчестве Джулиана Барнса. Проблема соотношения традиционных и новаторских форм выражения комического ранее не исследовалась в отечественном литературоведении, соответственно, она также является актуальной для анализа произведений белорусской литературы, которые относятся к данному направлению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кісліцына, Т. Постмадэрнізм і актуальныя праблемы нацыянальнай літаратуры / Т. Кісліцына // Літаратура пераходнага перыяду. Тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – С. 161–179.
2. Мажэйка, М.А. Станаўленне тэорыі нелінейных дынамік у сучаснай культуры: параўнальны аналіз сінергетычнай і постмадэрнісцкай парадыгмаў / М.А. Мажэйка. – Мінск, 1999.
3. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык : моногр. / И.С. Скоропанова. – Минск : Ин-т соврем.знаний, 2000. – 350 с.
4. Плешкунова, А.У. Камічнае ў беларускай паэзіі XIX стагоддзя: спецыфіка мастацкай мовы : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.08 / А.У. Плешкунова ; Нац. акад. навук Беларусі. – Мінск, 2014. – 25 с.
5. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – Л. : Academia, 1927. – 120 с.
6. Бергсон, А. Смех / А. Бергсон. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.
7. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – СПб. : Алетей, 1997. – 282 с.
8. Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. – М. : Прогресс, 1974. – 224 с.
9. Тынянов, Ю.Н. О пародии / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.

10. Косиков, Г.К. «Адская машина» Лотреамона / Г.К. Косиков // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / сост., общ. ред., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Ad Marginem, 1998. – С. 7–80.
11. Jameson, F. Postmodernism and consumer society / F. Jameson // The antiaesthetic: Essays on postmodern culture / ed. by H. Forster. – Port Townsend, 1984. – P. 111–126.
12. Рюмина, М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / М.Т.Рюмина. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 311 с.
13. Кирюхин, Ю.А. Ирония как актуальная форма комического : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Ю.А. Кирюхин ; Моск. гос. ун-т культуры и искусства. – М., 2011. – 24 с.
14. Пигулевский, В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму : науч. издание [Электронный ресурс] / В.О. Пигулевский. – Режим доступа: <http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya>. – Дата доступа: 05.03.2015.
15. Деррида, Ж. О грамматологии. / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.
16. Brooke-Rose, Ch. The dissolution of character in the novel / Ch. Brooke-Rose // Reconstructing individualism: Autonomy, individuality, and the self in western thought / T.C. Heller, Ch. Brooke-Rose. – Stanford, 1986. – P. 184–196.
17. Hutcheon, L. Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History / L. Hutcheon // Intertextuality and Contemporary American Fiction / ed. P. O'Donnell, R. Con Davis. – Baltimore, 1989. – P. 3–32.
18. Barnes, J. A History of the World in 10 ½ Chapters / J. Barnes. – London : PICADOR, 2005. – 266 p.
19. Барнс Дж. История мира в 10 1/2 главах [Электронный ресурс] / Дж. Барнс ; пер. с англ. В. Бабкова. – Режим доступа: <http://lib.ru/inproz/barns/history.txt/>. – Дата доступа: 10.02.2014.
20. Barnes, J. England, England / J. Barnes. – London : Vintage Books, 2012. – 376 p.
21. Барнс, Дж. Англия, Англия / Дж. Барнс ; пер. с англ. С. Силаковой. – М., 2003. – 348 с.

Поступила 17.04.2014

**PRINCIPLES OF ARTISTIC PRESENTATION OF THE COMIC
IN THE NOVELS BY JULIAN BARNES: POSTMODERN DEVICES PARADIGM**

M. RAMANIUK

In the article the means of producing comic effect in the creative works by Julian Barnes (b. 1946) are investigated with the help of complex analysis which includes comparative literary studies, descriptive approach and elements of structuralism and post-structuralism. For the first time in Belarusian literary studies the attempt is made to define postmodern devices and the way they are realized in the text. It is discovered that postmodern means are embodied mainly at the conceptual level and are based on a discrepancy between the original text and the author's fictional details, deviation from initial tone of narration (for example, elevated tone is replaced by ironical), contradiction between real object and simulacrum. Postmodern devices also include pastiche as a specific quality of parody. The findings can be applied to analysis in relevant areas, including Belarusian literary works.