

УДК 81.26
ББК 81.006

А.А. Боровкова

**ЧИТАТЕЛЬ
КАК СОБЕСЕДНИК
ПЕРСОНАЖА
В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ
ТЕКСТАХ ДЖ. БАРНСА**

Рассмотрены тексты романов Дж. Барнса «Talking It Over» и «Love, Etc.», характеризующиеся заметным отсутствием фигуры повествователя, который бы выступал активным посредником между повествованием и читателями, воображаемым миром текстов и реальным миром субъектов, воспринимающих эти художественные произведения. Дж. Барнс исключает возможность проявления какой бы то ни было системы представлений «закадрового» голоса, авторской интерпретации текста. Базовой организационной единицей анализируемых текстов выступает своеобразная инициальная реплика, состоящая из повествования персонажа в определенный момент разворачивания сюжетной линии текста. Адресатом подобной реплики выступает, несомненно, читатель.

Ключевые слова: *читатель, персонаж, интерпретация постмодернистского художественного текста, повествовательная техника, коммуникативный стиль, диалогическое взаимодействие.*

DOI 10.23683/1995-0640-2018-3-33-40

Боровкова Анастасия Андреевна – учитель английского языка Гимназии № 36 г. Ростова-на-Дону
Тел.: 8-904-444-21-40
E-mail: anastasia.borovkova@yandex.ru

© Боровкова А.А., 2018

Когда в 1992 г. Джулиан Барнс опубликовал свой шестой роман «Как все было» («Talking It Over») [Barnes, 1992], многие исследователи узрели в нем «обманчивую простоту сюжета» [Guignery, 2006, p. 73], а поэтому сфокусировали свое внимание на авторских повествовательных техниках. Сюжет романа формируется за счет классического любовного треугольника между тремя персонажами: Джиллиан выходит замуж за Стюарта, Оливер, лучший друг Стюарта, влюбляется в Джиллиан, ухаживает за ней и, наконец, завладевает ее сердцем. Джиллиан разводится со Стюартом и выходит замуж за Оливера. Новобрачные уезжают на юг Франции, где у них рождается дочь, а Стюарт начинает свои преследования. Роман заканчивается тем, что Джиллиан оказывается посередине дороги, разгневанный Оливер поспешно уезжает на своей дорогой машине; Стюарт наблюдает за происходящим из окна гостиницы, расположенной у дороги. Текст романа характеризуется сюжетной незавершенностью, многое осталось необъясненным, невысказанным, произнесенным.

Вполне возможно, что сюжетная незавершенность этого произведения стимулировала автора на написание продолжения, которым, в свою очередь, стал роман «Любовь и так далее» («Love, Etc.») [Barnes, 2001]. Текст этого романа-продолжения можно рассматривать в качестве готической версии первого романа, поскольку романтическая комедия в нем оборачивается ужасом и сумасшествием. Трое персонажей возвра-

щаются в Англию, у Джиллиан и Оливера родилась вторая дочь, Оливер испытал нервный срыв и оказался неработоспособным. Стюарт решает «помочь» супругам, проявляет настойчивую любезность, за которой скрывается желание вернуть былое расположение Джиллиан. Восстанавливается любовный треугольник.

В процессе воспроизведения эпизодов своей частной жизни читателю персонажи преимущественно фокусируются на тех событиях, которые имели место в прошлом. По мере смещения темпоральных планов повествования уменьшается дистанция между моментами инициации событий и их представления читателю. Другими словами, сами и события и повествование о них разворачиваются, фактически, одновременно. Информация, которую сообщают персонажи, не воспринимается читателем как предварительно структурированная, создается общее впечатление, что повествование формируется за счет скриптов спонтанного диалогического общения, а не письменно зафиксированных высказываний.

Воображаемый мир, который «расцветает» перед читательскими глазами, воспринимается как первородный, не предполагающий даже ненавязчивого проводника. При отсутствии рассказчика повествовательный мир многогранно объективируется в тексте романов с опорой на диалогические взаимоотношения между персонажами и их адресатами. Читатель начинает воспринимать себя в качестве полноправного участника общения, которое имеет место между персонажами. В текстах двух анализируемых нами романов всё проявляет зависимость от протекающих диалогических процессов – начиная с заглавия первого романа и заканчивая тем фактом, что персонажи живут и действуют исключительно как повествовательные голоса. Хотя, на первый взгляд, может показаться, что романские тексты конструируются последовательностями сопоставленных внутренних монологов, а общая повествовательная матрица представляет собой диалогичность, источниками которой выступают, как правило, три персонажа.

Диалог порождается в результате смены повествовательных голосов Джиллиан, Стюарта и Оливера, репликам персонажей предшествует указание на то, кто из них говорит, как это имеет место в тексте пьесы. Вместе с тем, в отличие от текста пьесы, в романах отсутствуют авторские ремарки, что в свою очередь еще более снижает возможность вторжения автора в те взаимоотношения, которые развиваются между персонажами и читателями.

В самом начале романа «Как все было», где содержится представление персонажей, читатель знакомится с коммуникативным стилем последующего разворачивания повествования. В то же самое время выявляется тип диалогических взаимоотношений между участниками художественной коммуникации, который будет доминировать на всем протяжении развития сюжетной линии в двух текстах романов. Ср.: (1) «*Stuart. My mane is Stuart and I remember everything... Sorry, I'm not very good at jokes*» [Barnes, 1992, p. 1]; (2) «*Gillian. Look, I just don't particularly*

think it's anyone's business. I really don't. I'm an ordinary, private person» [Barnes, 1992, p. 7]; (3) «*Oliver. Hi, I'm Oliver, Oliver Russell»* [p. 8].

Представляя себя, персонажи обращаются напрямую к читателям, тем самым сразу же вовлекая их в воображаемую реальность. Читатели становятся непосредственными свидетелями рождения этой реальности: персонажи и читатели начинают сосуществовать на одном уровне текста. У читателя сиюминутно складывается впечатление, что коммуникация разворачивается не в виртуальном, текстовом вакууме, а при физически обнаруживаемых обстоятельствах, которые являются общими для трех персонажей и самого читателя. Персонажи и читатель буквально присутствуют в одном и том же пространственном и временном универсуме. Создается иллюзия, что персонажи не только «подслушивают» читателя, а читательский голос резонирует в мире романного повествования, но и видят его, как это имеет место в зале театра во время спектакля.

Позиция, навязываемая читателю, заключается не только в молчаливом слушании и беспристрастном наблюдении за персонажами. Напротив, читательская роль является динамической и интерактивной. От читателя ожидается, что он будет замечать различные изменения в эмоционально-волевом состоянии персонажей, реагировать, выражать мнение, формировать точку зрения, совместную с одним или более персонажами, как это имеет место в реальной повседневной коммуникации. По мере разворачивания повествования иллюзия того, что поддерживается именно такой тип коммуникации, только усиливается. Ср.: (4) «*Stuart. Mow, did you notice how I said everyone followed by their? "Everyone changed their name"»* [Barnes, 1992, p. 1]; (5) «*Oliver. Cigarette? No, I didn't think you would. You don't mind if I do? Yes I do know it's a bad for my health as a matter of fact, that's why I like it. God, we've only just met and you're coming on like some rampant nut-eater»* [p. 8].

Диалогическая речь персонажей неявно предполагает, что читатель не только слушает, но также и реагирует на эту речь, устанавливая обратную связь. Каждый из персонажей осознает, что его диалог с читателем – это не единственный формат общения в разворачивающемся тексте, вполне допускает, что другие два персонажа также обсуждают с читателем «как все было». Ср.: (6) «*Oliver...wait a minute. You've been talking to him, haven't you? You've been talking to Stuart, I sensed that little hesitation when I floated the subject of his double chin. You mean you didn't notice it?... Ah. Got it. Stuart's been bleating on about how I changed my name, hasn't he?»* [Ibid., p. 11–12].

Совместно порождаемый контекст диалогического общения также включает в себя физические реакции, эмоциональный отклик читателя, что усиливает впечатление того, что персонажи и читатели не только имеют возможность слышать, но и видеть друг друга. Тот факт, что Оливер осознает читательские реакции, фиксируется выражением лица читателя, которое он, как предполагается, видит. Ср.: (7) «*Oliver. What are you smirking at now?... Oh dear, you've giving me that look again»* [Ibid., p. 11].

Иллюзорное чувство участия в текущем диалогическом событии поддерживается некоторыми ощутимыми деталями (ср. предложение сигареты в (5)). Когда впоследствии Стюарт произносит: (8) «*And you've still got that siggy behind your ear, by the way. Why don't you smoke it?*» [Ibid., p. 145], становится очевидным, что физический объект передается одним из персонажей читателю, что, опять-таки, усиливает иллюзию того, что персонажи и читатели разделяют один и тот же пространственный континуум, испытывая общий сенсорный опыт восприятия происходящего. Находясь в этом пространстве, читатель имеет возможность видеть, слышать и чувствовать то же самое, что и персонажи (например, музыку Пэтси Клайна, которую Стюарт слушает в десятой главе романа «Как все было»).

Читатель анализируемых нами текстов Дж. Барнса предстает не пассивным созерцателем, находящимся за рамками установленного коммуникативного канала. Напротив, информативные и эмоциональные реакции приобретают сущностную функцию для прагматических эффектов, оказываемых художественным повествованием. Персонажи романов «Как все было» и «Любовь и так далее» обращаются к читателю не только с потребностью быть услышанными, но и в надежде получить одобрение, поддержку, завоевать симпатию. Они ищут от читателя помощи и совета. Ср.: (9) «*Gillian. Shall I pick up the phone tomorrow?*» [Barnes, 1992, p. 136]; (10) «*Gillian.... What should I do?*» [p. 143].

Адресатом подобных диалогических реплик персонажа выступает читатель. Персонажи не добиваются от читателя объективности и беспристрастности, напротив, они стремятся убедить адресата в правоте своей позиции, очаровать его, завоевать его сердце. Оливер желает, чтобы читатель сменил выражение неодобрения на своем лице и дал ему возможность передохнуть. Джиллиан добивается от читателя, чтобы тот рассказал, что на самом деле происходит в ее жизни, когда начинается разрушаться ее первый брак. Стюарт умоляет читателя не выступать против Оливера, но позже гневно заявляет: (11) «*Of course, you know if they're really fucking, don't you? You know. So tell me. Go on, tell me*» [Barnes, 1992, p. 156].

Читатель становится для персонажей постоянным собеседником, незаменимым участником разворачиваемых диалогических событий, носителем повествовательного голоса, который пользуется особым авторитетом. Диалоги между персонажами и читателем не затрудняют процессы восприятия характеристик самих персонажей, напротив, заметно усиливают эти характеристики. Содержание высказываний персонажей, общая манера их произнесения, сообщают читателю информацию о том, что сами персонажи думают о себе, о других персонажах, реализуют коммуникативные стратегии самопрезентации и презентации иных субъектов. Особую важность приобретает стиль мышления, характерный для каждого персонажа.

В случаях, когда не указывается на говорящее лицо, читатели узнают, кому принадлежат реплики на основе особенностей стиля повество-

вания, используемой лексики и общего взгляда на мир. Персонажи определяют себя с опорой на то, что и как они говорят. Стюарт – типичный банкир, присущая ему манера говорения выявляет, что он является надежным другом, прагматичным профессионалом, но в определенном отношении скучным собеседником. Джиллиан сдержанна, немногословна, стремится защитить свою частную жизнь от посторонних. Оливер, учитель английского языка, предстает разговорчивым собеседником с утонченной душевной организацией, обаятельным человеком. В то же время для него характерна слабая воля, ненадежность, склонность к флирту.

Каждый из персонажей обладает уникальной идентичностью во взаимоотношениях как с другими персонажами, так и с читателем. Ср.: (12) «Stuart. *“Well, at least he dealt you a tranche de bonheur while he was there”*. “A wotsit?” I asked, playing Dumb Stu. He smiled his smile, playing sophisticated Ollie» [Barnes, 1992, p. 19]; (13) «Gillian. *I don’t know why they’re doing this, Stuart and Oliver. It must be another of their games. Like Stuart pretending he hasn’t heard of Picasso and Oliver pretending he doesn’t understand any machinery invented after the spinning-jenny. But it’s not a game I want to play, this one, thank you very much*» [Ibid., p. 36–37].

Несмотря на то что голоса Стюарта, Джиллиан и Оливера – три вершины любовного треугольника – отличаются уникальной выразительностью, ни один из них не может быть описан как главный фокализатор. Проблема усложняется и тем, что по мере разворачивания повествования начинают звучать и другие, второстепенные голоса, которые поддерживают или опровергают суждения главных персонажей или обеспечивают дополнительный угол зрения для той или иной ситуации. Подобная диалогичность, в свою очередь, предопределяет коммуникативный контакт самих персонажей с воображаемым миром повествования.

Уровень диалога между персонажами и читателями, уровень внутритекстуального диалога между персонажами гармонично интегрируются друг в друга. Ср., в частности, ситуацию, когда Оливер и Стюарт объединяются в одну команду против Вэл, а сама Вэл ожидает, что читатели придут ей на помощь: (14) «Val. *Can’t you see what’s going on? This is a direct challenge to your authority. Help me. Please....* Oliver. *Have you got a scarf, Stu?... I’ll hold her, you gag her.* Stuart. *Right*» [Barnes, 1992, p. 209].

Даже когда три главных персонажа напрямую обращаются к читателю, выступая участниками одного общего диалога, они часто перебивают друг друга, завершают реплики, начатые собеседником: (15) «Gillian. *That’s what Stuart was like. Whereas Oliver – Oliver. – was le roi soleil, right? The nicest spousal compliment I’ve had in some time*» [Ibid., p. 3–4]; (16) «Oliver. *Have you noticed this change in Gillian? The way she puts people into categories?...* Gillian. *Actually, I don’t think I do put people into categories*» [p. 4].

В тексте романа «Как все было» персонажи адресуют свои замечания исключительно читателю, воздерживаются от словесных перепалок друг с другом. Однако под воздействием негодования и других негатив-

ных эмоций подобная тенденция нарушается: один из персонажей начинает призывать других персонажей к порядку, соблюдению правил игры с читателем. Так, в тексте романа «Любовь и так далее» он обнаруживает, что это художественное произведение является продолжением романа «Как все было», факт, который хорошо известен не только автору и читателям, но и самим персонажам: (17) «*Gillian. Look, stop it, you two, just stop it. This isn't working. What sort of impression do you think you're giving?... If we're getting into this again, we have to play by the rules. No talking among ourselves*» [Barnes, 2001, p. 7].

То, что в данный момент происходит между персонажами, не скрывается от читателя, напротив, открыто заявляется как нечто фундаментальное для текстуального мира, разворачиваемое перед глазами читателя. Повторим еще раз, что персонажи имеют возможность слышать друг друга, реагировать на слова друг друга, что, по мнению Вэл и Джиллиан, является «против правил», которые делают читателя уникальным, хотя и молчаливым собеседником, который призван услышать подсказки, а не явно прочитать о них в тексте. Теоретически автор художественного произведения является всеведущим и вездесущим собеседником (более подробно см. [Клеменова, Кудряшов, 2013, с. 110]). Подобное утверждение не противоречит тому, что персонажи осознают фикциональность мира, в котором они живут, его предопределенность законами, созданными всемогущей фигурой автора. Однако Дж. Барнс делает удачную попытку не проецировать свой образ на разворачиваемое повествование, его цель заключается не в том, чтобы рассекретить себя и свое мастерство, а вызвать у читателя гиперинтенсивное впечатление реальности происходящего.

В обоих анализируемых нами романах главные и второстепенные персонажи обсуждают череду происходящих событий в интересах читателя, который, в свою очередь, в попытке выявить смысл текстов собирает сегменты предлагаемой ему информации. У читателя не остается выбора, как только активно вовлечься в процесс конструирования повествования, и не только потому, что персонажи настоятельно требуют от него этого, но и чтобы определить глубинную семантику художественных текстов.

Автор усложняет диалогический характер процесса чтения, по особому поднимает проблему истины, с которой сталкиваются адресаты любых художественных текстов. Эта проблема является центральной в поэтике постмодернизма (более подробно см. [Кудряшов, 2014]). Воспринимая сообщения разных персонажей об одном и том же событии, читатель невольно начинает размышлять о том, достоверными ли являются все эти сообщения, истинной ли предстает информация, извлекаемая из беспрестанных диалогов с персонажами.

В конце концов, читатель приходит к заключению, что в постмодернистском универсуме истина никогда не может быть абсолютной, всё, что имеется в его распоряжении, – это множественные версии и детали одного и того же события. Уже сам эпиграф к роману «Как всё было» –

«Ложь похожа на очевидца» – неявно проливает свет на указанное выше положение постмодернистской эстетики. Стюарт, Оливер и Джиллиан не приходят к согласию относительно тех событий, в которых они непосредственно участвовали. Стюарт и Джиллиан выявляют несходные мнения о таком важном событии совместной жизни, как день свадьбы: (18) «Stuart. *It was a beautiful day... A soft morning with a blue sky and a gentle breeze*» [Barnes, 1992, p. 6]; «Oliver. *I remember the sky that day: swirling clouds like marbled end papers. A little too much wind and everyone putting his hair back into place inside the door of the register office*» [p. 10].

В повествованиях персонажей о событии, в котором они участвовали, обнаруживаются расхождения: абсолютной истины нет, есть только многочисленные индивидуальные и альтернативные видения, которые объективируются в диалогическом контакте. Тексты исследуемых нами романов построены на диалогических принципах, отвергают любое проявление монологизма, который в парадоксальном смысле является истинным. Так, на первый взгляд, отсутствующий голос автора имплицитно проектируется в голоса персонажей, устанавливает фатический контакт с читателем в метадиалоге о неопределенном характере неопределенности, как и о неопределенности определенности. Создание и интерпретация художественного текста оказываются диалогическими процессами по своей прагматической сущности.

Как и любое другое произведение искусства романы «Как все было» и «Любовь и так далее» были созданы автором в рамках сложной матрицы интертекстуальных и – шире – интердискурсивных факторов. В данных романах игра, разворачиваемая между множественными и альтернативными повествовательными голосами, порождает полифонию, с опорой на которую репрезентируются различные личностные точки зрения. Как и другие художественные произведения Дж. Барнса, эти тексты формируют глобальный постмодернистский диалог с иными текстами и фильмами, в которых также осуществляется поиск истины.

Литература

Клеменова Е.Н., Кудряшов И.А. Герменевтический анализ текста: когнитивные основания // Междунар. журн. прикладных и фундаментальных исследований. 2013. № 7. С. 109–113.

Кудряшов И.А. Полифонизм как способ повествовательной организации постмодернистского текста // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2014. С. 175–182.

Barnes J. *Talking It Over*. L.: Picador, 1992. 162 p.

Barnes J. *Love, Etc.* L.: Picador, 2001. 250 p.

Guignery V. *The Fiction of Julian Barnes*. NY.: Pelgrave MacMillan, 2006. 240 p.

References

Klemenova E.N., Kudryashov I.A. *Герменевтический анализ текста: когнитивные основания. Mezhdunar. zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2013, no. 7, pp. 109-113. (In Russian).

Kudryashov I.A. Polifonizm kak sposob povestvovatel'noy organizatsii postmodernistskogo teksta. *Inostrannyye yazyki: lingvisticheskiye i metodicheskiye aspekty*. Tver': Tverskoy gos. universitet, 2014, pp. 175-182. (In Russian).

Barnes J. Talking It Over. L.: Picador, 1992. 162 p.

Barnes J. Love, Etc. L.: Picador, 2001. 250 p.

Guignery V. The Fiction of Julian Barnes. N.Y.: Pelgrave MacMillan, 2006. 240 p.

Anastasia A. Borovkova (Rostov-on-Don, Russian Federation)

Reader as a Character's Interlocutor in J. Barnes' Postmodernist

Texts

The texts of both novels are characterized by a notable lack of the narrator figure, which would have acted as an intermediary between the narrative and the readers, the imagined text world and the real world actors who perceive these works of art. In fact, both texts resemble the play script, which reveals a direct dialogue on several levels at once-between imaginary characters and the implied readers, the characters themselves and the fictional world of novel texts, the author and the real reader. The absence of an intermediary narrator in a literary – especially postmodern – work is not an innovation. J. Barnes eliminates the possibility of any system of ideas «behind the stage» voice, the author's interpretation of the text. The basic organizational unit of the texts analyzed by us is not so much the chapter, as a kind of initial replica, consisting of a narrative character at some point unfolding the text storyline. The recipient of such remarks is the reader.

The imaginary world, which «blossoms» in front of the reader's eyes, is perceived as a primordial one, which does not even suggest a non-viscous conductor. In the absence of the narrator the narrative world is multi-faceted objectified in the text of novels based on the dialogical relationships between the characters and their addressees. The reader begins to perceive itself as a full participant in the communication that takes place between characters. In the texts of the two novels everything shows dependence on the flowing dialogical processes – starting with the title of the first novel and ending with the factor that the characters live and act solely as the narrative voices. Although, at first glance, it may seem that the novel texts are designed with the sequences of matched inner monologues and the general narrative matrix is a dialogic, the sources of which are usually three characters.

Key words: *reader, character, postmodernist fiction interpretation, narrative technique, communicative style, dialogic interaction.*

Anastasia A. Borovkova – English language teacher. Gymnasium No 36. Rostov-on-Don. Phone: 8-904-444-21-40; e-mail: anastasia.borovkova@yandex.ru