

УДК 820'Брайн.08
ББК 83.3(4Вел)-80'Брайн

О.А. Ананьина

АСПЕКТЫ ТЕЛЕСНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПАТРИКА О'БРАЙАНА

На основе морских романов П. О'Брайана рассмотрены авторские стратегии построения телесного дискурса, их роль в историческом повествовании с точки зрения как реконструкции, так и интерпретации прошлого.

Ключевые слова: *Патрик О'Брайан, военный морской роман, телесность, «эффект реальности», авторские стратегии*

Ананьина Ольга Александровна — канд. филол. наук, доцент кафедры английской филологии факультета филологии и журналистики Южного федерального университета
Тел.: 8 (863) 277-86-71
E-mail: hexenhammer@gmail.com

Джулиан Барнс как-то сравнил историю с эхом голосов, добавив затем, что раздаются они во тьме и служат основой для фабуляций последующих поколений, которые затем придумывают «свою повесть», взяв несколько подлинных фактов и строя на них новый сюжет. Чем дальше от наблюдателя по оси времени расположено историческое событие, тем более эфемерным оно представляется и тем больших усилий требует для убедительного воссоздания. Документальные источники могут задавать рамки и определять ключевые точки повествования, но и они, в свою очередь, несвободны от искажений и преувеличений, привнесенных по субъективным причинам современниками.

Патрик О'Брайан (урожд. Ричард Патрик Расс, 1914–2000), английский писатель и переводчик, Командор Ордена Британской Империи и лауреат литературной премии Хейвуд Хилл, не раз отмечал эту характерную для исторического романа сложность. Двадцать томов его цикла о капитане Джеке Обри и докторе Стивене Мэтьюрине посвящены приключениям вымышленных персонажей, помещенных в узнаваемые (и весьма популярные среди современных писателей) временные рамки наполеоновских войн, и опираются на огромный массив фактологических данных, собранных автором из Морских хроник, биографических сочинений и документальных свидетельств той эпохи. Однако уже в предисловии к «Командиру и штурману» ("Master and Commander", 1970), первому роману серии, О'Брайан

делает важную оговорку: «Когда пишешь о британском королевском флоте XVIII и начала XIX века, трудно удержаться от субъективных оценок и воздать должное своему герою <...> С другой стороны, я не чувствую себя рабом, прикованным к точной хронологии событий <...> и в литературно допустимых пределах я изменял имена, географические названия и второстепенные события, чтобы они вписались в канву моего повествования» [О'Брайан, с. 9–10].

Но соотношение вымысла и факта – не самая сложная из задач, которые ставит перед читателем текст О'Брайана. «Командир и штурман» обрушивает на читателя шквал имен, названий, терминов и достаточно развернутых перечислений, не только непонятных жителю XX в., но и не имеющих прямой функциональной значимости для хода повествования. Предельная детализация кулинарных, медицинских и музыкальных практик соседствует с ожидаемой для военного морского романа детальностью описаний устройства корабля, навигации и морских сражений; однако если последние обычно самым непосредственным образом определяют развитие сюжета, то детали первого типа привносят в текст информацию, избыточную с позиции изложения событий. В результате повествовательная ткань обретает необычную плотность и рельефность, благодаря которым читатель обнаруживает себя в окружении целого комплекса сигналов, запускающих механизм актуализации текста и нередко вызывающих его синестетическое восприятие.

В этом комплексе частотно тема еды является наиболее выраженной. В «Командире и штурмане» акты еды и/или питья и упоминаются около шестидесяти раз; независимо от того, где происходит действие, какая сюжетная перипетия разыгрывается перед читателем, прием пищи (или сожаление по поводу его невозможности) оказывается повествовательной константой. Именно с совместного обеда начинается дружба Обри и Мэтьюрина, и в этом эпизоде читатель в полной мере сталкивается с целостным, предельно телесным воплощением изображаемого О'Брайаном мира, где цвет, вкус, запах, расстояние и движение сливаются воедино: *«Они сидели за круглым столом в эркере, высоко над водой, и небрежно швыряли пустые устричные раковины в их родную стихию. От разгрузившейся в полтораста футов от них тартаны пахло шведским дегтем, пеньковыми тросами, парусиной и итальянским скипидаром.*

– Позвольте положить вам еще немного бараньего рагу, сэр, – произнес Джек.

– Что ж, раз вы настаиваете, – отозвался Стивен Мэтьюрин. – Очень уж оно вкусно.

– Это одно из блюд, которое в «Короне» умеют приготовить, – продолжал Джек. – Хотя не мне хвалить здешних поваров. Кроме закуску я заказал пирог с утиной, говяжье жаркое и свиную щеку под соусом. Вне всякого сомнения, мальчик не понял меня. Я несколько раз повторил ему: *«Visage de porco»*, и он закивал, как китайский болванчик.

Странные люди: когда хочешь, чтобы тебе приготовили пять блюд, cinco platos, и старательно объясняешь им это по-испански, оказывается, что принесли тебе только три, да и то два из них совсем не те, что заказал. Мне стыдно, что ничем лучшим я не могу вас угостить, но это вовсе не из-за невнимания к вам, уверяю вас».

Дальнейшее описание блюд, составивших обед, и кулинарные комментарии персонажей занимают три страницы [О'Брайан, с. 43–45]. Уже с этой первой совместной трапезы намечаются контуры различий, которые затем станут постоянной характеристикой этих персонажей, центральных для всей серии. Для Обри (склонного к чревоугодию и лишнему весу) совместная трапеза – не только повод потворствовать своей слабости, но и своего рода язык общения, в котором изобилие на столе прямым образом соотносено с эмоциональным состоянием и взаимоотношениями участников обеда как во время него, так и после. Став капитаном, он не раз будет использовать акт приема пищи как коммуникативный инструмент, более надежный, чем обычные лингвистические средства: устраивая обеды для офицеров в своей каюте, чтобы лучше узнать их, чтобы смягчить разногласия среди подчиненных, наконец, чтобы избавиться от собственного одиночества, неизбежного при его звании. Мэтьюрин же, врач по профессии и натурфилософ по мировоззрению, обладает гораздо большей сдержанностью в своих аппетитах и большей точностью – в восприятии; даже наслаждаясь обедом, он, как ученый, мыслит категориями денотативными, а не коннотативно-оценочными:

«– <...> Скажите, а что это за вкусные темные колбаски?

– Вы меня ставите в тупик. По-каталански они называются *bolets*, а как по-английски – не знаю. Очевидно, у них нет названия, я имею в виду английское название, хотя натуралист сразу определил бы их как Линнеевы *boletus edulis*». [О'Брайан, с. 45]

Раблезианская атмосфера и живая телесность характеризуют и шлюп «Софи», на который Обри назначен капитаном. Описания этого небольшого по меркам военного флота корабля разительно отличаются от традиционных для морского романа, где обычно акцентируются различия в пространственно-временной организации бытования на корабле и на суше, кастовая закрытость сообщества моряков, героизм и патриотические настроения, сопутствующие историям о войне на море. Обри же, поднявшись на борт, обнаруживает следующую картину: «Он сделал вид, будто не замечает того, что на самом деле сразу приметил: куска ветчины, которую стащил кот – любимец команды; девок, которых мичманы укрыли под парусиной в складском отсеке, что не мешало им высовываться из-под груд парусов. «Не заметил» ни козла за клюз-баком, который вперил в него свои дьявольские зрачки и тут же нарочно нагадил, ни сомнительного предмета, похожего на пудинг, который кто-то с перепугу спрятал под бушпритом» [О'Брайан, с. 38]. Однако эти бытовые детали не создают негативного облика корабля: Обри отмечает, что «походка у нижних чинов

свободная, нескованная» и что в лицах матросов нет ни заботности, ни мстительности. Образ корабля как военной машины вытеснен образом корабля-дома; на место абсолютизации вертикальной иерархии и формальной стороны дисциплины приходит понимание дисциплины как личностно окрашенной связи корабля и команды, образующих единый – и живой – организм.

Установление и поддержание этой связи отражено в концепции «а happy ship» (в русском переводе антропоморфизм потерян, например: «...создания на судне благоприятных отношений» [О'Брайан, с. 287]), который постепенно становится главным в характеристике «Софи». И вновь в описаниях преобладает подчеркнутая материалистичность детали, усиливающаяся перед боем: *«Просвистали команду убрать койки и уложить в сетки; в воздухе стоял аромат кофе и запах жареной ветчины, которые смешивались воздушным вихрем на наветренной стороне туго натянутого триселя <...> Солнце нагревало поверхность воды, чудесным образом окрашивая ее в различные цвета, порождая одни туманы, рассеивая другие, рисуя замысловатые узоры теней, отбрасываемых туго натянутыми снастями и чистыми изгибами парусов на белую палубу, которую под настойчивый звук скребков драили, чтобы она стала еще белей»* [О'Брайан, с. 383]. Гиперболизированная конкретика в описании частных деталей, не имеющих значения в сюжетном структурировании эпизода с грядущим морским сражением, создает «эффект присутствия», теснее вовлекающий читателя в текст, при этом повествование не переходит от одного дискретного объекта к другому, а охватывает всю сцену сразу так, как ее восприняли бы органы чувств наблюдателя. Возникает возможность увидеть мир военного корабля «изнутри», где привычки, приобретенные за годы службы на флоте, честолюбие, азарт, вызванный надеждой на призовые деньги от захвата вражеского корабля, и инстинктивное чувство общности, когда уверенность капитана подхватывается всей командой, заменяют внешнюю, искусственную героiku. Команда «Софи» редко вспоминает о высоких мотивах патриотизма и политических интересов Англии, которые должна защищать в этой войне; ее экипаж движим более приземленными, прагматическими интересами, но именно они гарантируют, что матросы перед боем чувствуют *«радостное возбуждение»*, как будто *«отправляются на ярмарку»* [О'Брайан, с. 385].

Еще острее телесность окружающей реальности ощущается в эпизодах после боя с испанским кораблем «Какафуэго», который завершился победой, но и сопровождался неминуемыми потерями, из-за которых структура сообщества, сложившегося на корабле, на время нарушилась. Чувства Обри от печали переходят к радости победы, так как *«у боевого офицера, глядевшего смерти в глаза, горе велико, но не продолжительно»* [О'Брайан, с. 398]. Мэтьюрин, составлявший списки убитых и раненых, затем обсуждает их с хирургом Флори, прерывая опыты по препарированию на завтрак:

« – Некоторые капитаны считают самой разумной политикой включать в список убитых и раненых – жертв столкновений или временного недоумения, – говорил мистер Флори, – поскольку перечень кровавых потерь выглядит солидно в официальной газете <...> По-моему, ваш перечень – это золотая середина, хотя, возможно, он составлен с некоторой опаской. Вы его, разумеется, рассматриваете с точки зрения продвижения вашего друга по службе?

– Совершенно верно.

– Понятно... Позвольте предложить вам ломтик холодной телятины. Пожалуйста, передайте мне острый нож. Для того чтобы насладиться ее вкусом, телятину нужно резать тоненькими ломтиками.

– Этот нож недостаточно остер, – отозвался Стивен. – Попробуйте использовать скальпель». [О'Брайан, с. 405].

Серьезность потерь в этом эпизоде, постоянное чувство опасности, которое сопровождает «Софи» во время ее крейсирования у берегов Испании (потери за время боевых действий в романе составили 202 человека убитыми и 66 ранеными – см. [Schuyler]), контрастируют с подчеркнутым отсутствием драматизма в их описаниях. Смерть воспринимается как анатомо-физиологический факт, как обезличенное событие, промежуточное в череде других и не уникальное. И вновь повествовательные интонации О'Брайана в своих целях обнаруживают сходство с раблезианской картиной мира, особенности которой отметил М. Бахтин: «показать ее (смерть) в объемлющем временном ряду жизни, которая шагает дальше и не спотыкается о смерть и не проваливается в потусторонние бездны, а остается вся здесь, в этом времени и пространстве, под этим солнцем» [Бахтин].

Внимательная детализация, с одинаковой тщательностью описывающая как крупные сюжетные перипетии, так и частные элементы, их декорирующие, усиливается до гротеска в последних главах книги, когда «Софи» проигрывает неравный бой, и ее экипаж оказывается в испанском плену. Обри и капитан Пальер, взявший его в плен, затракают, когда в бухту Альхесирас входят английские корабли; ситуация, кульминационная по сюжетному значению, внезапно обретает явные комические черты: «Оба они продолжали беседовать как ни в чем не бывало, повысив голоса, поскольку раздался грохот батарей на Зеленом острове и материке и гул бортовых залпов сотрясал бухту. Но тут Джек заметил, что намазывает повидло на жареную камбалу и что-то отвечает невпопад. Со звоном и треском разлетелись кормовые окна "Дезэ". Через всю каюту пролетел служивший вместо дивана рундук, в котором капитан Пальер хранил отборные вина. На палубу устремились потоки шампанского, мадеры и осколки посуды, а посередине этого бедлама крутилось утратившее силу ядро, выпущенное кораблем Его Величества "Помпеи"» [О'Брайан, с. 453]. Комический тон в этом случае сближает стилистику О'Брайана с концепцией «веселой смерти» у Рабле, в которой «...смех вовсе не противопоставляется

ужасу смерти: этого ужаса вовсе нет, нет, следовательно, и никакого острого контраста» [Бахтин].

В контексте описания смерти (неизбежного в силу военно-исторической тематики книги) примечательны два эпизода, где человечески-телесное восприятие умирания проявляется особенно ярко, пересекаясь с мотивом еды/питья. Первый – история смерти матроса Тома Симонса, умершего после празднования своего пятидесятилетия:

« – Так он выпил литр рома? Чистого рома? – воскликнул Стивен.

– Вот именно, сэр. Каждый член экипажа получает пол-литра в день. Сюда-то и добавляют воду. Ах боже ты мой, – засмеялся он негромко и легонько похлопал бездыханного беднягу, – если бы матросы получали пол-литра грога, на три четверти разбавленного водой, то на судне разразился бы бунт. И поделом» [О'Брайан, с. 360].

Признавая, что пьянство запрещено уставом, экипаж шлюпа (впрочем, не являясь при этом каким-то особенным случаем во флотской практике) пытается намеренно смягчить ситуацию, говоря, что «Том никогда не отличался крепким здоровьем» и в этом единственная причина его гибели от принятого количества алкоголя; Мэтьюрину же – лицу гражданскому и до этого момента незнакомому с этой стороной флотского быта – такое объяснение представляется фантастической гиперболой, которая не укладывается в масштаб сухопутной жизни, в которую трудно поверить и признать как обычный и распространенный факт. Выдвигая на первый план такую тривиальную деталь, акцентируя внимание на том, что обычно оставалось вне рамок мифологии о героизме и благородстве моряков, О'Брайан разрушает конвенции, сложившиеся в историографии изображаемого им периода.

Второй эпизод также ставит бок о бок концепты еды и смерти, но в этом случае речь идет не об излишествах, граничащих с гротеском, а, напротив, о преднамеренном лишении. Обеспеченность, избыток (или стремление к избытку) – в еде и питье, победах, призовых деньгах, признании в социуме – в текстах О'Брайана во многом определяют наполнение концепции «a happy ship», и отказ в праве на эту обеспеченность является мощным инструментом воздействия на тех, кто может разрушить гармонию корабельного сообщества. Свидетелем такого воздействия Мэтьюрин становится, получив в пациенты матроса Чеслина, до прихода на флот бывшего «поедателем грехов»: «Когда кто-то умирал, посылали за Чеслином. На груди у покойника лежал кусок хлеба; он съедал его, принимая на себя грехи умершего. Ему совали в руку серебряную монету и выгоняли из дома, провозжая плевками и швыряя вдогонку камни. <...> Дело обыкновенное, хотя об этом никто не рассказывает» [О'Брайан, с. 230]. Узнав об этом, остальной экипаж делает все, чтобы исключить его из своего пространства, не разговаривая с ним, не позволяя спать рядом – и не давая есть. Мэтьюрина поражает контраст между праздничной, пиршественной атмосферой, в которой матросы собираются на обед, и негласным при-

говором, который все согласованно исполняют независимо от возраста и образованности: «Добрые люди, такие приветливые лица, но они морят голодом Чеслина» [О'Брайан, с. 230]. Позже казначей шлюпа в ответ на рассуждения Мэтьюрина о варварской суеверности команды замечает: «Матросы ни за что не разрешат этому малому трапезовать вместе с ними, даже если пройдет полсотни лет» [О'Брайан, с. 231]. Единственный способ спасти этого человека доктор находит в том, чтобы сделать его своим помощником и тем самым вывести его из границ материально-телесной модели репрезентации духовного, которая определяла и его прошлую профессию, и вынесенный ему смертный приговор.

Можно заключить, что весь представленный в тексте О'Брайана массив деталей, не являющихся частью событийного акта как предмета рассказа и в целом иррелевантных для дискурса исторического морского романа, служит инструментом не только исторической реконструкции, которую предпринимает писатель, но и интерпретации. С одной стороны, эти нефункциональные элементы способствуют созданию «эффекта реальности», при котором такие детали «непосредственно отсылают к реальности» и «начинают неявным образом означать ее» [Барт, с. 399-400]. С другой, частотное превалирование среди этих деталей определенных тематических рядов (как, например, ряда еды и питья, рассмотренного выше) указывает на интерпретативный выбор автора, благодаря чему воссозданное прошлое индивидуализируется. На пересечении этих векторов и рождается специфика текстов О'Брайана, в которых персонажи иной эпохи предстают не как маски, но как целостные образы, наделенные конкретной, осязаемой телесностью.

Литература

Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/bahtin-hronotop/rablezianskij-hronotop.htm>.

О'Брайан П. Командир и штурман / пер. с англ. В.В. Кузнецова. СПб., 2005.

Schuyler M. Butcher's Bill. URL: <http://www.patrickobrian.com/butchersbill.htm>