

Велигина Наталья Геннадьевна

"ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ" ДЖ. БАРНСА: КЛАССИЧЕСКАЯ ЭССЕИСТИЧНОСТЬ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ СИТУАЦИИ

В статье изучается специфика современной английской постмодернистской эссеистики на примере анализа сборника очерков Дж. Барнса "Есть что сказать". Рассматриваются особенности поэтики книги как художественного целого; особое внимание уделяется филологическому анализу предисловия - важнейшего структурного элемента, обеспечивающего внутреннее единство подчеркнуто разнопланового материала.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2012/12-1/8.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 12 (67): в 2-х ч. Ч. I. С. 35-37. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2012/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

УДК 821.111-31«19»

Филологические науки

В статье изучается специфика современной английской постмодернистской эссеистики на примере анализа сборника очерков Дж. Барнса «Есть что сказать». Рассматриваются особенности поэтики книги как художественного целого; особое внимание уделяется филологическому анализу предисловия - важнейшего структурного элемента, обеспечивающего внутреннее единство подчеркнуто разнопланового материала.

Ключевые слова и фразы: Джулиан Барнс; эссе; постмодернизм; *art - literature; literature - literature*; «новый историзм»; французскость.

Наталья Геннадьевна Велигина*Кафедра зарубежной литературы**Днепропетровский национальный университет им. О. Гончара, Украина**nveligina@gmail.com***«ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ» ДЖ. БАРНСА: КЛАССИЧЕСКАЯ ЭССЕИСТИЧНОСТЬ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ СИТУАЦИИ[©]**

«Есть что сказать» (Something to Declare, 2002) - книга рассуждений Барнса, посвященных Франции, французским художникам и артистам, связанным с Францией, собрана им из очерков, печатавшихся в английской и американской периодике и в сборниках, посвященных проблемам культуры на протяжении почти двадцати лет. Английский исследователь Дж. Коули считает, что именно в этом сборнике раскрывается писательский талант Барнса, что его проза - это «в первую очередь проза эссеиста, одного из наших лучших» [2]. Тем не менее, некоторых критиков смутило, что сборник в целом «не о Франции», что подзаголовок «обманывает, как всегда»: «Коротко говоря, это лишь частично Франция, ведь он выбирает лишь то, что ему нравится»; «в большей части книги Барнс проявляет свое остроумие и красноречие в литературной и кинокритике, а не описывает окружающую действительность» [4]. Однако в этом-то и суть, книга Барнса не имеет ничего общего ни с путеводителем, ни даже с художественным страноведением, с травелогом; предельно индивидуалистический, в данном случае - сквозь призму искусства, взгляд преподносит читателю именно барнсовскую Францию, складывающуюся из его собственного, во многом оригинального, понимания духа страны и самой сути французскости. Говорить «о том, что нравится», выражая определенную доктрину самой логикой отбора - неотъемлемое право писателя, однако Барнс все же считает нужным «помочь читателю», разъясняя в предисловии некоторые ключевые моменты своего подхода. В классической эссеистике традиционно выделяются как минимум две ветви - «formal essay» и «familiar essay» [3], и этот второй, тематический и формально нежесткий, «свободный», «лишенный правил», даже «фамильярный» или «семейный», тип эссе, безусловно, ближе Барнсу.

Семнадцать очерков, составляющих главы книги, расположены отнюдь не в соответствии с хронологией их создания и публикации: этим подчеркнута их интегрированность, их превращение в полном смысле слова в главы - некий внутренний, а не хронологический порядок диктует их расположение. Этот порядок всегда возможно оправдать: первая глава - об историзме, проблеме, охватывающей всю книгу; главы, начиная с восьмой, объединены по тематическому принципу, посвящены литературе и искусству: Бодлеру, Курбе, Малларме, Флоберу (его любовным и дружеским связям, режиссерам, экранизовавшим «Мадам Бовари»). Труднее объяснить, почему в ближайшем соседстве с главой об историке Ричарде Коббе, внутренний смысл которой, думается, можно определить как дефиницию «нового историзма» - концепции, органичной для Барнса, - оказываются главы о французских шансонье 1950-60-х гг., о Трюффо с анализом его фильмов и его режиссерских принципов, об Элизабет Дэвид, написавшей самую знаменитую в Англии после «Миссис Биттон» кулинарную книгу, о знаменитых современных гонщиках. Далее - о Сименоне, с погружением в его личную жизнь, его любовные связи, его эмоциональный натиск (проиллюстрированный и в названии «The Pounce» - «Пробойщик», «Человек натиска»), и только после Сименона - Бодлер и другие классики. Принцип контраста недейственен - скорее здесь принцип пестроты, накопления как бы случайных, выхваченных из жизни конкретных явлений и деталей. Цельность книги обеспечивается не только устойчивостью интересов Барнса, его тематическими константами, но и личностью автора, как той, что остается за текстом и проявляется лишь стихийно, так и той, что стала художественным фактом - «образом автора», сознательно отраженным в повествующем голосе, в подчеркнутой субъективности комментариев, в стилистическом отборе и особой интонации.

Немалую роль в создании общей стройности книги играет предисловие, именно поэтому оно заслуживает специального анализа. Этот структурный элемент обладает самостоятельным интересом и в то же время является зеркалом всей книги. Автор начинает с описания первых поездок во Францию и отношения его семьи к автомобилям: он обыгрывает название их первого автомобиля - Триумф - с «фамилией Мэйфлауэр» - название корабля первых поселенцев. Так, уже первым намеком, вводится несколько тем - освоение чужого

континента, контакт с неизвестным, путешествие, не лишенное опасностей, и это тут же разворачивается в тексте: «Что эти машины рассчитаны не только на безопасную езду, но и на рискованные плавания, подтверждалось их вторым названием, а также иллюстративной выпуклостью колпаков для колесных дисков: в центре у них имелась эмблемоносная выпуклость, изображающая синей и красной эмалевой краской Меркаторову проекцию глобуса» [1, р. ix]. Средства барнсовского юмора таковы, что вносят в простое описание автомобиля культурные и исторические мотивы: привлечение «неподходящей лексики» - «subtitle», «illustrative» - как при описании книги, введение исторического имени - Меркатор - создатель картографической проекции (XVI в.), игра многозначностью выражения - «fog safe commuting»: можно понять и как «для безопасности передвижения», и как для «смягчения наказания», и даже, парадоксально, «для безопасности кары»; использование для обозначения автомобильного тура слова, употребляющегося со значением «морское путешествие» (voyage); все это вместе - прием буквализации, развертывание ассоциаций, вызванных названием исторически известного корабля.

Пестрота этих путевых заметок мотивируется субъективными впечатлениями, сначала - мальчика, пораженного различием двух стран, а затем - взрослого, знатока и поклонника Франции, для которого фиксация своеобразия «французности» и «английскости» становится постоянным моментом внутренней жизни. Неожиданность соседствования тем, субъективность, почти произвол, возникающие оттого, что логика выбора - внутренне-ассоциативная, заставляют вспомнить «Сентиментальное путешествие» Стерна по Франции. Стерновское начало отрицается в открытой эмоциональности, в смеси иронии и сочувствия, в стилистической свободе - отказе от автоцензуры, вольном введении (в дальнейших главах) современных «крепких» выражений и техницизмов, анахроничных, когда речь идет о Шатобриане, Курбе или Флобере.

Пейзаж, дороги, авто, города, здания, еда, крестьянство, спорт, искусство - каждый из этих мотивов окажется центром отдельного или нескольких эссе, и каждый построен на парадоксе по формуле «хорошо, но плохо»; последнее («плохо») не без иронии будет приравнено к «непривычно - значит неприемлемо». «Они выращивают прекрасные помидоры, но поливают их уксусом в несъедобных салатах»; «они заливают вполне съедобное мясо и рыбу соусами сомнительного происхождения и названия»; «их вино похоже на уксус»; и венец всего - «они чистят зубы чесночной пастой» [Ibidem, р. xi-xii]. Так предисловие настраивает читателя на дальнейшее развенчание общих мест, предчувствие парадоксального, сложного ответа на простой и привычный вопрос «Откуда происходит ваша любовь к Франции, месье Барнс?» [Ibidem, р. xii]. Часть парадокса - то, что среди не очень важных подробностей личной биографии (родители преподавали французский, я учился французскому в школе и университете) фигурируют общезначимые культурные ценности: любовь к Флоберу и французскому интеллектуализму - мотивы, происхождение которых само нуждается в объяснении. В результате - «Все это сойдет за ответ; но это - неправдоподобно гладкая отговорка» [Ibidem]. Итак, внутренняя тема прямо названа: аналитическое разрушение «гладких отговорок», восстание против «родительских ценностей»: «только начиная с тридцати лет, я научился видеть Францию по-новому, не сыновними и не-академическими глазами» [Ibidem].

Барнс перечисляет «общие места» предпочтений, разделяемых в юности - «их романтики казались более романтическими, чем наши, их декаденты более декадентскими, их модернисты более модернистскими. Рембо по сравнению с Суинберном был просто вне конкуренции, Вольтер казался более элегантным (smart), чем д-р Джонсон» [Ibidem, р. xiii]. Он характеризует свои «автоматические образы» [Ibidem] Франции как невольно навеянные живописью, картинные (pictorial): не называет художников, но они ощутимы - Констебл, Коро, Ван Гог: «спокойные каналы, обсаженные рядами деревьев, правильными, как зубья гребешка; горбатые мостики через мелкую воду с камешками на дне; сонные лозы, освежавшие руки которых покоятся на туго натянутой проволоке»; «утренний туман, колеблющийся, как испарения сухого льда, вокруг толстого стога» [Ibidem]. Здесь везде «тайные», то есть неназванные ассоциации с живописью: линии гребенки на земле напоминают «После дождя» Ван Гога, освежавшие, без кожи плети лозы - его же «Красные виноградники в Арле» (по колориту) и вообще его пейзажи (по внутренней тревоге); утренний туман - «Стог» Клода Монэ.

И здесь проявляется общее свойство прозы Барнса: ее ассоциативность, во-первых, и, во-вторых, воспитанность ассоциативного видения искусством, идет ли речь о зрительных или об исторических ассоциациях. Как раз в этой книге Барнс отчетливо виден как создатель «art - literature» второй половины XX в. и ее новизности, «literature - literature» (литература во второй половине книги вырвется на первый план: Бодлер, Жорж Санд, Сименон, Луиза Коле). Барнс говорит, что за этими пейзажами стоят острые и неразрешенные конфликты, но он отстаивает право знатока чужой культуры - «право выбирать», что воспринимать и что любить, подчеркивая отсутствие обязательной проблематики. Его выбор - прежде всего период «от кульминации реализма до распада модернизма» (1850-1925) [Ibidem, р. xiv]. Наконец, появляются названия шедевров и имена их создателей - «Девушки из Авиньона» Пикассо, «Весна священная» Стравинского, «Улисс» Джойса (связанного с Парижем, как и американская писательница Эдит Уортон, персонаж пятой главы). Здесь же возникает, как главная тема, тема Флобера. Особенности метода Барнса отчетливо выступают при сопоставлении двух рядом стоящих фрагментов предисловия, обещающих флоберовскую тематику глав.

«Для меня центральной фигурой в развитии современной чувствительности является фигура Гюстава Флобера. «Хотел бы я, чтобы он заткнулся про Флобера», - однажды пожаловался моему другу Кингсли Эмис, яростно выкатив глаза. Про Флобера, писателя для писателей *par excellence*, святого и мученика

литературы, усовершенствователя реализма, создателя современного романа в «Мадам Бовари», а потом, через четверть столетия, со-творца модернистского романа в «Буваре и Пекюше». <...> Не Затыкаться Про Флобера - смотри вторую половину этой книги - остается неким необходимым удовольствием...» [Ibidem]. И далее в этом фрагменте от Буvara, испуганного фантазиями Пекюше о возможном сближении береговых линий Англии и Франции (в результате океанского землетрясения), - ведь тогда начнется нашествие англичан на материк! - Барнс переходит к франкофобии англичан и ее причинам. «Несмотря на наше членство в Европейском Союзе, несмотря на то, что туннель под Ла-Маншем зримо освободил нас от воды и утесов <...>, франкофобия остается нашей главной формой еврофобии, хотя и не ксенофобии (этнические меньшинства вытеснили французов в этом отношении)» [Ibidem, p. xv]. Этот второй текст насыщен примерами современности: на небольшом пространстве в три предложения перечислены и членство в Евросоюзе, и подводный туннель, и острая ситуация с этническими меньшинствами в Британии; это подводит к выводу: французов не любят потому, что «все» начинается с Кале. Субъективность специально подчеркнута: «С каждым разом <...> я все меньше уверен в своих словах», они - только «как будто правда» (they're sort of true) [Ibidem]. Таким образом, современность, политика, геополитика лишь *названы* во втором фрагменте, в то время как предмет любви и интереса - литература, Флобер - *изложены* в первом фрагменте с оживлением и воодушевлением, с разноплановыми подробностями: здесь и роль Флобера в его настоящем и будущем литературы XX века, и писательские имена, и ссылки на специалистов, и горький трагический анекдот, почерпнутый из переписки Флобера, в котором демонстрируется до сих пор шокирующее обыкновенного читателя мышление. Речь идет о письме Флобера Максиму Дюкану, содержащем описание похорон сестры; о гробе, не входящем в слишком узкую яму, о могильщиках, топавших по крышке «как раз у нее над головой», чтобы его протолкнуть. Флобер завершает письмо так: «надеюсь, это доставит тебе удовольствие. Ты достаточно умен и достаточно любишь меня, чтобы понять это слово «удовольствие», которое заставило бы буржуа смеяться» [Ibidem, p. xviii].

Барнс оставляет цитату без комментария, хотя это - концовка предисловия. Отсутствие его в таком важном структурном элементе композиции (традиционно подчеркнуто акцентированном у Барнса) указывает на многозначительность и применимость этих слов. Это - посыл читателю: *если ты умен и любишь Францию* (искусство, Флобера, человека...), ты поймешь и иронию, и бескомпромиссный анализ, и неоднозначный юмор на грани горечи или открытого вопроса, и точность зарисовки печального - все то, что составляет «удовольствие» от хорошей прозы постмодернистского периода.

Список литературы

1. Barnes J. Something to Declare. L.: Picador, 2002. 318 p.
2. Cowley J. New Gauls, Please // Observer. 2002. 6 January.
3. Encyclopedia of the Essay / ed. by T. Chevalier. L.: Fitzroy & Dearborn, 1997. 1024 p.
4. Messud C. Tour de France // The New York Times. 2002. 6 October.

УДК 81

Филологические науки

В статье анализируются базовые концепты калмыцкой культуры: цвет, число, пространство и время на материале народных сказок. Исследование осуществлено в рамках актуального направления когнитивной лингвистики, рассматривающего фольклорный текст как репрезентацию концептов коллективного сознания.

Ключевые слова и фразы: фольклорная картина мира; концепт; фольклор; сказка.

Евгения Владимировна Голубева, к. филол. н.

Кафедра русского языка как иностранного и общегуманитарных дисциплин

Калмыцкий государственный университет

Lisa101@yandex.ru

ФОЛЬКЛОРНАЯ КАРТИНА МИРА В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ[©]

Исследование подготовлено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 12-34-01256).

Национальная специфика понимания мира проявляется чаще всего в поведении народа, физическом и вербальном, в стереотипных ситуациях, в общих представлениях этноса о действительности, в высказываниях и «общих мнениях», в пословицах, поговорках, афоризмах и, безусловно, в сказках.