



ФИЛОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ФЕНОМЕН ГРАНИЦЫ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКАХ

ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИЗОЛЯЦИИ И ПРАКТИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА (творчество Дж. Барта)

© Е. П. Тарнаруккая

Тарнаруккая
Елена Петровна

старший преподаватель
Самарский
государственный университет
участник проекта Института
немецкой культуры СаГА
«Граница и опыт границы
в художественных языках»

На примере одного из романов Дж. Барта и его эссеистики в статье показано, что описанное Бахтиным явление изоляции (отрешения) как первичной функции формы своеобразно преломляется и демонстрируется постмодернистским романом, который выводит эстетическую изоляцию на передний план своей формальной структуры.

Ключевые слова: Джон Барт, изоляция, отрешение, граница, обрамление, текст в тексте, дистанция, вневнаходимость, ирония, миф, архетип, рефлексия, деавтоматизация.

В семантику глагола «изолировать» входит разрыв и лишение связей, которые приводят к амбивалентности отделения и выделения предмета или явления¹. В эстетической теории М. М. Бахтина изоляция понимается как «отрешение» с позиции вневнаходимости, представляющее собой скрытый алгоритм творческого процесса. Изолирующая содержание граница «позволяет автору-творцу стать конститутивным моментом формы»², а сама форма начинает выступать как «граница, обработанная эстетически»³. В работе «Пробле-

¹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М. : Азбуковник, 1999. С. 242.

² Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М., 1975. С. 6–71, 59–61.

³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М. : Искусство, 1979. С. 7–180, 81.

ма содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» Бахтин фактически вводит изоляцию в поле поэтологических исследований с точки зрения развертывания литературного текста, понимаемого как процесс творческой деятельности. Изоляция выхватывает предмет «из единства природы», «уничтожает все вешные моменты содержания» и порождает поэтическую реальность⁴. Поэтому, хотя изоляция разрабатывалась Бахтиным как понятие эстетики, «эта граница поддается описанию также в терминах поэтики» и с успехом используется Н. Т. Рымарем как инструмент поэтологических исследований⁵. Подчеркивая особенные последствия изоляции внутри литературного произведения, Н. Т. Рымарь пишет, что изолированное в нем слово обыденного языка перестает быть средством и становится целью, «не только референциально, но и автореференциально», приобретает «плотность» и теряет свою «прозрачность», характерную для обыденной коммуникации. Н. Т. Рымарь видит в изоляции также начало диалога с другим, который позволяет понять другого, а другому обрести себя⁶.

В результате творческой деятельности произведение и само «отрешается» – отделяется от действительности, и одновременно отделяет «кусочек» действительности, кардинально изменяя его качества. Изоляция как изъятие форм одного дискурса или одного контекста с постановкой их в новые с позиции вневнаходимости, влекущей различного рода деавтоматизирующие изменения первоначальных форм, является одним из типичных и плодотворных способов создания композиционных и повествовательных форм постмодернистского романа.

Наиболее явной формой изоляции в художественном языке романа является модель обрамленного повествования «текст в тексте». Изоляция создает границу в форме рамки, которая обладает свойством активного взаимодействия и взаимовлияния с обрамленным текстом⁷. Ю. М. Лотман пишет, что структуре «текст в тексте» присуще двойное кодирование. Оно «обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер – иронический, пародийный, театрализованный и т. п. смысл. Одновременно подчеркивается роль границ текста: как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Причем границы актуализуются своей подвиж-

⁴ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М., 1975. С. 6–71, 60.

⁵ Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения : сб. Самара : Самар. гуманит. акад., 2004. С. 28–43, 31–38.

⁶ Рымарь Н. Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство / не искусство» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2006. № 1 (4). С. 247–256, 250.

⁷ Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке. С. 28–43, 38.

ностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ». При этом именно переключение различных семиотических кодов обрамляющего и обрамленного текстов составляет «основу генерирования смысла»⁸.

Ц. Тодоров сравнивает обрамленные истории со структурой сложно-подчиненного предложения, где главное предложение прервано придаточными, то есть в конструкции «текст в тексте» преломляется синтаксическая категория соподчинения. «Текст в тексте», таким образом, есть эхо глубоких лингвистических структур. О чем бы ни было повествование, оно всегда повествует о языке, а значит, о самом себе. Х.-Л. Борхес считает, что это построение потому так привлекает людей, что пробуждает в них метафизическое беспокойство⁹ – возможно, потому, что текстовый дизайн в виде «китайской шкатулки» аналогичен математическому символу, изображающему бесконечность в замкнутом пространстве¹⁰. Обрамленный текст напоминает о «следующей рамке», обрамляющей нашу жизнь, в которой мы предстаем и как авторы, и как протагонисты, и где ситуация чтения текста уже представляет собой текст внутри текста¹¹.

Отметим, что английское слово “frame” гораздо более семантически емко, нежели русское «рама», неся в себе обобщенное понятие структуры, основы, что подсказывает носителю английского языка базовый, основополагающий смысл границы-рамки, позволяющий уподобить его роман-ным обрамлениям: «Современная метапроза акцентирует внимание на том, что жизнь, так же, как и роман, построена с помощью рамок (“frames”) и что в конечном счете невозможно узнать, где заканчивается одна рама и начинается следующая <...>. Жизненные рамки действуют как условности романа: они облегчают действие и участие в ситуации»¹².

Джон Барт, который является не только практиком, но и видным теоретиком постмодернистского романа, в своем эссе под названием «Рассказы в рассказах в рассказах» (“Tales within tales within tales”) назвал феномен обрамления одного текста другим «древним, повсеместным, устойчивым и таким же разнообразным, как сам повествовательный импульс»¹³. Автор постмодернистских романов проводит в эссе подробную классификацию «рассказов в рассказах в рассказах»: с точки зрения сюжетной связанности обрамляющей и обрамленной историй, взаимного «драматургического» влияния повествований, количества рамок. Самым «амбициозным

⁸ Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб. : Искусство-СПб, 2004. С. 12–148, 72.

⁹ Цит. по: Barth J. The Friday Book: Essays and Other Nonfiction. New York: G.P.P., 1984. P. 235.

¹⁰ Conte J. M. Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction / J.M. Conte. Tuscaloosa; London: The University of Alabama Press, 2002. P. 45.

¹¹ Цит. по: Barth, J. The Friday Book: Essays and Other Nonfiction. P. 235–236.

¹² Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. London: Methuen, 1984. P. 29–30.

¹³ Barth, J. The Friday Book: Essays and Other Nonfiction. New York : G.P.P., 1984. P. 221.

вызовом» он считает многоуровневые обрамления, обращая внимание на то, что они повторяют схему развития действия романа: завязка – события – кульминация, совпадающая с самым дальним обрамленным текстом, – быстрый спад действия – развязка. Кроме того, в таких сложных построениях повествование время от времени возвращается от внутренних рамок к внешним¹⁴. Причем больше всего уровней обрамления рассказов он находит в далекой древности: четырехуровневое обрамление в «Метаморфозах» Овидия и шесть рамочных слоев в диалоге Платона «Пир». Изоляция обладала для античных авторов эксплицитно смыслоразличительной функцией: по словам писателя, сама «оригинальность была всего лишь делом перестановки (rearrangement)»¹⁵.

Поэтому не случайно, что этот «вызов» был впервые опробован Бартом на материале античного эпоса, в рассказе «Менелайада», который Дж.Барт впоследствии включил в роман-сериал «Заблудившись в комнате смеха». В «Менелайаде» семь уровней обрамлений: (1) Голос Менелая рассказывает, (2) как он рассказал Лисистрату и Телемаху о том, (3) как он рассказывал Елене в Египте, (4) как он сказал Протею, (5) как он изложил Эйдотее, (6) как он спросил Елену в Трое, (7) почему она выбрала из более достойных женихов именно его, Менелая, – на что Елена отвечает одним словом: «Любовь!».

Возвращаясь в архаику и на сюжетном уровне, и на уровне приема «рассказ в рассказе», постмодернистский роман таким образом тренирует свои сюжетные и нарративные возможности. Композиционно и визуально «Менелайада» пробует приблизиться к модели концентрических кругов обрамленных историй: нумерация частей сначала идет от первой (внешний слой обрамления) до седьмой (самый внутренний слой, где Елена отвечает на вопрос мужа). После кульминации номера частей повествования «повторяются», следуя от седьмой к еще одной первой части (которая на самом деле является последней). Например, во второй части «восходящей» половины «Менелайады» Менелай обращается с рассказом к Лисистрату и Телемаху, а во второй части «нисходящей» половины повествования Телемах благодарит Менелая за рассказ, будит заснувшего друга и уходит. Рамки «рассказов-в-рассказах» в «Менелайаде» обозначаются также кавычками, то есть речь героев закавычена столько же раз, сколько рамок вокруг каждого рассказа. Таким образом, в седьмой части реплики диалогов окружены семью парами кавычек. В то же время повествование из внутренних рамок постоянно возвращается к более внешним, о чем в этом случае сообщает меньшее количество кавычек вокруг высказываний героев. Кавычки, как известно, являются языковым маркером человеческой коммуникации, диалога, но при этом они одновременно маркируют здесь непонятные силы, «рамки», препятствующие диалогу. Герой вопрошает: “When will I reach my goal through its cloaks of story? How many veils to naked Helen?” («Когда я доберусь до цели через ее повествова-

¹⁴ Ibid. P. 231.

¹⁵ Ibid. P. 159.

тельные одежды? Сколькo еще покрывал до обнаженной Елены?»)¹⁶. Меллау чрезвычайно трудно пробиться через паутину завышенных границ к подлинной Елене. Он слушает, но рамки-кавычки не дают ему услышать признание Елены в любви к нему.

С помощью изоляции постмодернистский роман делает попытку творчески понять культурные архетипы, то есть художественные структуры-праобразы, повторяющиеся «везде, где свободно действует творческая фантазия», и несущие в себе образную память о так называемом «коллективном бессознательном»¹⁷. Наиболее отчетливо эти культурные праобразы выражены в мифах, древнейших текстах человеческой культуры. По словам О. М. Фрейденаберга, «миф был всем – мыслью, вещью, действием, существом, словом»¹⁸. Исследователи называют архаический миф «феноменом сознания»¹⁹ и смыслополагающим импульсом в своей натуральной чистоте²⁰, создавшим семантически богатые, энергетические, имеющие силу примера образы действительности²¹. Особенностью мифологического мышления является то, что оно лишено логической причинности; вещь, пространство, время поняти не расчленены и конкретно, человек и мир, субъект и объект едины²². Как известно, предшественники постмодернизма, европейские романы модернистского направления, искали ключ к пониманию человека именно в мифологическом единстве, пытались проявить архетипические структуры мифа в обыденной жизни и создать на их основе герметичные миры. Постмодернизм выработал несколько иную, ироническую стратегию репрезентации мифологических архетипов. Так, в «Меллааде» иронически разыгрывается постепенная утрата коммуникативных свойств мифа. Он предстает как диалог: многократно завышенный, цитируемый, стершийся, но все-таки диалог. Закодированная в мифе коммуникация способствует тому, что роман путем многократной изоляции, нагромождения языковых рамок, сгущения и выпячивания своего языка пытается вырваться за границы и рамки привычного восприятия, а его герой – прорваться через поведенческие стандарты, психологические комплексы к подлинной любви.

Дж. Барт в своей эссеистике также называет своим принципом использование «как можно большего числа аспектов текста» для выражения смысловой символики – «до тех пор, пока не только композиционное

¹⁶ Barth J. Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice. New York: Anchor Books, 1988. P. 144.

¹⁷ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М. : Изд-во МГУ, 1987. С. 214–231, 228–229.

¹⁸ Фрейденаберг О. М. Миф и литература древности. М. : ГРВЛ, 1978. С. 227.

¹⁹ Пятигосский А. М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 46.

²⁰ Бальбуров Э. А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий // Критика и семиотика. Вып. 5. Новосибирск, 2002. С. 71–78, 71.

²¹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М. : Прогресс, 1995. С. 5.

²² Фрейденаберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. С. 50–52.

построение, но и сюжет, повествовательная перспектива и процесс повествования, тон текста и его хореография, даже сам текст как материальный артефакт не превратятся в знаки этого смысла»²³. Данный принцип можно было бы также назвать принципом «интенсификации изоляции художественной формы».

Как это было показано на примере «интенсифицированных» рамок «рассказов в рассказах», постмодернистский роман демонстрирует осознание изоляции своих форм и смыслов. Поэтому прием изоляции отнюдь не скрывается – напротив, осознанно интенсифицируется и выпячивается.

С одной стороны, это можно считать намеком постмодернистского романа на то, что и изолированные (обрамленные) тексты, и изолированные смыслы (мифа) являются “original” в обоих значениях этого слова: первоначальными и оригинальными. Они именно «изолируются», возвращаясь из архаики по кругу или спирали, но сама изоляция в иную (текстовую, семантическую) оболочку придает им оригинальность. Кроме того, «преувеличение» изоляции подчеркивает «непрозрачность слова», о которой говорит Н. Т. Ръмарь²⁴. Наконец, с помощью резкого обозначения рамок «рассказов» как кода своего создания роман данного литературного направления выявляет и подчеркивает алгоритм творческого акта как коммуницирования. По этим причинам явная изоляция в форме «экстремальных» рамочных построений представляется наиболее эффективным средством иронической рефлексии постмодернистского романа над возможностями романного слова – с одновременным максимальным испытанием этих возможностей.

The theory of aesthetic isolation and the practice of postmodernist novel by John Barth

E. Tamarutskaya

Analyzing a novel by John Barth and his collection of non-fiction, the paper shows how isolation ("renouncement") described by Bakhtin is peculiarly revealed by postmodernist novel, which brings aesthetic isolation to the foreground of its formal structure.

Key words: John Barth, isolation, renouncement, border, frame, "text-in-the-text", distance, "outside-being", irony, myth, archetype, reflection, deautomatization.

²³ Barth J. Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984–1994. Boston ; New York ; Toronto ; London : Little, Brown and Company, 1995. P. 341.

²⁴ Ръмарь Н. Т. Еще раз о «прозрачном» и «непрозрачном» слове: к вопросу о структуре поэтического слова // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2007. № 2. С. 28–43.