

УДК 811.111'373'272 : 374.73

Кухаренко В.А.

ЛАУРЕАТ БУКЕРОВСКОЙ ПРЕМИИ 2011 ГОДА ДЖУЛИАН БАРНС: THE SENSE OF AN ENDING

В статье рассматриваются кумулятивные образы разных степеней сложности структурирования, в сумме своей формирующие финальный гештальтный образ текста – Концепт Текста.

Ключевые слова: заголовок, кумулятивный образ, Концепт Текста.

Кухаренко В.А. Лауреат Букеровської премії 2011 року Джуліан Барнс: The Sense of an Ending. У статті розглянуто формування кумулятивних образів різного ступеня складності структуривання, які, в свою чергу, формують фінальний гештальтний образ – Концепт Тексту.

Ключові слова: заголовок, кумулятивний образ, Концепт Тексту.

Kukhareno V. Winner of 2011 Man-Booker Prize Julian Barnes: The Sense of an Ending. The article deals with the formation of cumulative images in the process of text developing, which eventually construe the final Gestalt image – Concept of the Text.

Key words: title, cumulative image, Concept of the Text.

В названии предлагаемой статьи главным элементом является заглавие романа.

Заголовок – парадоксальный феномен: первый и неотъемлемый элемент текста, он физически, материально отчужден от него: называя книгу, он – до ее прочтения – понятен лишь частично или непонятен вообще (Ср., напр., заголовок произведения Тома МакКарти "С", 2010-го года, или Эли Смит "There But For The" 2011-го, или даже более традиционные *Vanity Fair* или *Midnight's Children*).

По свидетельству авторов разной величины, разных времен, разных народов и разных жанров – от Льва Толстого до Ильфа и Петрова, от Теккерера до Салмана Рушди, этот **первый** знак текста, не без авторских мук выбора из ряда возможных вариантов, ложится на бумагу **последним**. Наконец, заголовок функционирует самостоятельно, в отрыве от означиваемого текста – как его онимный представитель.

Учитывая специфику заголовка, можно понять интерес широкого круга лингвистов и литературоведов к его семасиологическим, структурным, ономазиологическим, функциональным характеристикам. Не обошла его и я, почти столетия назад посчитав его **кольцевым знаком**, который наполняется смыслом только за счет целого текста. Действительно, закончив и закрыв книгу, читатель вновь видит заголовок, но теперь, по завершении чтения, он означает не совсем то или совсем не то, что представлялось читателю, только взявшему в руки книгу [1].

Я столь подробно вспомнила о нем в связи с книгой, завоевавшей последнюю (2011 года) Букеровскую премию – высшую литературную награду

Великобританії. Она називається *The Sense of an Ending* і належить перу Джуліана Барнса. Книги писателя – романи, збірники оповідей, есе (всього близько 20) перекладені на 30 мов, успішно об'єднують в собі психологічну глибину, важливість і серйозність піднятої проблеми з іскрометним почуттям юмору, сатиричною трактовкою шкоди окремих представників або цілих шарів сучасного суспільства. Твори Барнса заслужено принесли йому не тільки успіх у читача, але і визнання критиків, називаючих його класиком сучасної англійської літератури [2; 3].

Неопределений заголовок "окончання" (*an ending*) надає заголовку розпливчатість: якого кінця? одного з можливих? Того, який не описали? Того, чому не могли підібрати більш визначену кваліфікацію? (Ср. у Хемінгуей – *The End of Something*). А перше слово *the Sense*? Її значення і відтінки значень займають цілу колонку в словнику – як вибрати для такого невеликого контексту, як ізольований заголовок? Почуття? Почуття? Значення? Ось і отримується, що проникнути в суть заголовка можна тільки "заднім числом", завершив книгу.

В науковій літературі титульна лексика, як правило, потрапляє в ключові слова, матеріалізуючі концепції, які складають суть наукової статті/монографії/дисертації. В художній літературі титул означає тему часто генералізовану (Ср., напр., назви фільмів і, відповідно, сценаріїв до них: "Чоловік і жінка", "Дім, в якому я живу" або "*The Hours*", "*The Dubliners*", "*Sons and Lovers*"), хоча твір присвячений одному конкретному випадку з багатьох можливих всередині кожної теми. Крім того, заголовні слова художніх творів, на відміну від наукових, відносно не завжди потрапляють в ключові, не говорячи вже про те, що вони можуть ні разу не зустрітись в усьому тексті.

Іменно цей останній випадок перед нами – ні *sense*, ні *ending* в лексиконі короткого роману Дж. Барнса *The Sense of an Ending* не потрапили. Крім імен персонажів і їх прономинальних/лексических замісників (що характерно для будь-якого прозаїчного твору), в високочастотну зону тут входять: словообразовательне гніздо *memory*; лексема *time*; ланцюжок наростаючої інтенсивності *responsibility/guilt/remorse*, об'єднана сім'єю "особиста причастність до відповідального події". Кожна з названих лексических одиниць, по мірі розкриття тексту і привертання до себе різних контекстів, нарощує свій семантичний обсяг і виростає в фінальний, гештальтний вивідний **кумулятивний образ**.

На ведуче місце по частотності використання і незмінно наступним за нею підвищенням значимості слова в загальній структурі і значенні тексту, виходить *memory* зі своїм словообразовательним гніздом. На перший погляд, автора до цього підштовхує загальний задум і композиція роману. Написаний від 1-го особи, він складається з двох частин: в першій (с. 1-56) оповідач Тоні Вебстер і троє його друзів закінчують школу і продовжують навчання в коледжах. Ця частина служить своєобразним предислов'ям до подій

тиям части второй: *I'm not very interested in my schooldays and don't feel any nostalgia for them. But school is where it all began* (2)¹.

Еще до этого авторского объяснения композиции своего произведения, на его первых двух страницах вводятся лексемы, которые за счет своего будущего многократного повторения и аккумуляции определенных смыслов, становятся ведущими в повествовании – *remember/memory* и *time*. Сначала появляется *remember*, в семантике которого, в последующих контекстах, постоянно подчеркивается несоответствие факта/явления/человека и воспоминания о нем: *remembering isn't always the same as what you have witnessed* (3). Впоследствии во многих контекстах даже первой – "юной" – части, ненадежность воспоминаний подчеркивается неоднократно: *have I just remembered it this way to make it seem so, and to apportion blame?* (35). Здесь же, в части 1-ой (с. 42), появляется и впоследствии постоянно повторяется спасительное для нарратора, снимающее с него ответственность за истинность прошлых событий – *As far as I remember; as far as I remember it now; if I remember its details; if I remember correctly* и под. Непосредственно за *remember*, на этих же первых двух страницах, появляется корневое *memory*, а одним из многих последующих атрибутов/компонентов, настойчиво подчеркивающих сомнительность, недостоверность, ненадежность памяти/воспоминаний: *approximate memories*. Или далее: *to be true to my own memory as far as that's ever possible* (4).

Воспоминание отстоит от факта во времени. Время в романе выступает в деформирующей функции: воспоминания представляются нам истинными воспроизведениями ушедших событий и людей, но подобную уверенность в их аутентичности нам внушило время, за которое истиной стал не имевший место факт, а приблизительная память о **впечатлении** от него: *memories of impressions which time has deformed into certainty* (4).

Время – *time* – распоряжается не только нашими воспоминаниями: что-то отбрасывает, что-то выдвигает на передний план, все при этом искажая, время, по сути дела, формирует нас: *We live in time – it holds us and moulds us* (3). И это формирующее влияние времени на человека – главное в текстовом концепте ВРЕМЯ/TIME: *I know this much: that there is objective time, but also subjective time, the kind you wear on the inside of your wrist, next to where the pulse lies. And this personal time, which is the true time, is measured in your relationship to memory* (122).

Человек всю жизнь подводит итоги – дня, недели, месяца, жизни. Чем отдаленнее во времени событие/день/месяц, тем более память/воспоминание о нем подвержены абберрации: *How often do we tell our own life story? How often do we adjust, embellish, make sly cuts? And the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account, to remind us that our life is not our life, merely the story we have told about our life. Told to others, but – mainly – to ourselves* (95).

Время в личностном плане неотделимо от персональных воспоминаний, которые, собственно, и составляют, как представляется индивидууму, его

¹ Иллюстрации приводятся по изданию [4].

жизненную канву, хотя то, что имело место в реальности, и его отпечаток, смазанный временем, никогда не являются идентичными, о чем постоянно напоминает автор уже упоминавшимися повторами (*as, as far as*) *I remember correctly (right, now)* и под.

Время в общественном плане тоже неотделимо от воспоминаний. Оно называется историей. И – скептический к времени/памяти индивидуальной, Дж. Барнс весьма беспощаден к времени/памяти общественной, т.е. к истории. Отталкиваясь от школьных уроков истории (*History isn't the lies of the victors. It's more the memories of the survivors, most of whom are neither victorious, nor defeated* – 56), нарратор присоединяется к более кардинальному взгляду на недостоверность, селективность, переменчивость истории: *History is that certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation* (59). Мы не в состоянии осознать важность и последствия даже того, что происходит в наше время, как же понять, оценить прошлое: *It's the same paradox again: the history that happens underneath our noses ought to be the clearest, and yet it's the most deliquescent. We live in time, it bounds us and defines us, and time is supposed to measure history, isn't it? But if we can't understand time, can't grasp its mysteries of pace and progress, what chance do we have with history – even our small, personal, largely undocumented piece of it?* (60).

Контексты использования *memory/remember* и *history (as their collection)* повсеместно подчеркивают непрочность, ненадежность (*arbitrariness*) и личной, и общественной памяти. Этот сомнительный, требующий подтверждения (впоследствии будет введена лексема *corroboration*) характер воспоминаний/памяти постоянно подчеркивается и на синтаксическом уровне "хвостовыми", ищущими согласия собеседника вопросами (*tag-questions*), как подчеркнутый нами в последнем примере.

Вторая часть (с. 59-150) вдвое больше первой. Нарратору около 60-ти. За плечами вполне успешная и вполне тривиальная жизнь: карьерный рост, спокойный брак, мирный развод, прекрасные отношения с бывшей женой и уже замужней дочерью. Неудачная юношеская любовь, ощущение комплекса неполноценности в присутствии самого талантливого и неординарного из друзей – Адриана, споры о мировых истинах – все это осталось позади. Сейчас все прекрасно, хотя в текст "вползает" *responsibility*. Сначала в удовлетворенном тоне нарратива 2-ой части: *I'm content. I am not and I don't want to be responsible for anyone or anything* (60-62). И тут в умиротворенное существование Тони Вебстера, уверенного, что его мир и спокойствие заслужены его безупречной жизнью, не нанесшей никому никаких неприятностей и травм, включается неожиданное письмо от адвоката недавно умершей, почти забытой героиней матери Вероники, его студенческой возлюбленной. И в памяти всплывают эпизоды прошлого. Неуверенность в точности воспоминаний, о которой развернуто повествовал герой, получает документальные подтверждения в виде двух писем: его собственного, мельком упомянутого на с. 40 и приведенного одним из адресатов полностью на с. 95-97; и страница письма Адриана, покончившего жизнь самоубийством в 22 года.

Где начинается ответственность? *Is there a chain of it, or we draw the concept more narrowly? I'm all for drawing it narrowly* (104). Вопрос – кто и как устанавливает эти "узкие" границы.

До своей трагической гибели Адриан начал встречаться с Вероникой, отношения которой с героем-нарратором к тому времени давно завершились. Адриан, в силу своего чувства товарищества и порядочности (впрочем, нарратор называет его *prudish*), пишет Тони письмо об этих встречах, на которое, Тони, как он помнит, ответил сначала коротенькой открыткой в юмористическом духе, а через несколько месяцев – более подробным письмом, где указал, что ему все равно, где, кто, с кем и когда встречается (с. 42). Этот эпизод упоминается мельком в потоке воспоминаний о событиях того времени, в частности, как он провел уик-энд в доме родителей Вероники (28-30); как представлял ее своим друзьям (31-32); как на реке Северн, он был потрясен явлением, которое имеет место на реках, впадающих в океан: мощный прилив поворачивает реку вспять, и огромная волна противоестественно движется против привычного течения (35);¹ что говорил Адриан об истории, об ответственности, ее отсутствии и последствиях безответственности.

До получения известия адвоката, все воспоминания Тони достаточно мажорны и свидетельствуют в пользу его самохарактеристики *a nice chap*. После извещения в нем просыпается интерес к Веронике, к ситуации 40-летней давности, под которой он, как ему казалось, подвел черту своим длинным письмом: *Pretty good for a day's work, or a night's. Again, I must stress that this is my reading now of what happened then. Or, rather, my memory now of my reading then of what was happening at the time* (41). Это цитата из первой части. *Memory* к этому времени уже дискредитирована, и самопоправка нарратора приобретает особое значение: речь идет не о восприятии события, а о **ВОСПОМИНАНИИ** о восприятии, что, как мы уже знаем ненадежно и обманчиво.

Настойчивые попытки Тони прояснить, почему, после всех прошедших лет, мать Вероники упомянула его в своем завещании, сказав при этом, что Адриан был счастлив последние несколько месяцев своей жизни, приводят, в конце концов, к встрече бывших возлюбленных, где он – ухоженный и благополучный, свободный для дальнейших возможных отношений мужчины, она – неухоженная, постаревшая, плохо одетая, резкая и нетерпимая женщина. Добываясь упомянутого в завещании Миссис Форд дневника, оставленного Адрианом, Тони получает (не сразу) от Вероники одну страничку из него (она объясняет, что дневник сожгла) и его, Тони, письмо сорокалетней давности, о котором он легко и просто упомянул много раньше.

Если в первой части разрабатывались, наращивали свой семантический объем две основные лексемы – *memory/remember* и *history*, то во второй части разрабатывается, как упоминалось выше, цепочка логической связи

¹ Устье Темзы, в которое заходят и океанские корабли, тоже подвержено действию ежедневных (скорее, еженощных) океанских приливов, в связи с чем этот сегмент реки так и называется *Tidal Thames* и во время бурного, почти мгновенного прилива, закрыт для навигации малого флота.

cause → *effect*, матеріалізована лексема *responsibility* → *guilt* → *remorse*. Кожна з них означає формуючийся в послідовних контекстах **кумулятивний** образ.

Особенність останнього заключається в **унікальності образу**, при її **отсутстві** у одиниці, оречевлюючій останній. Слова високої частоти (дом, семья, муж, жена, діти, батьки і под.) в **кожному** тексті формують свій, відмінний від інших кумулятивний образ. В своє час Марсель Пруст, відштовхуючись від дитячого спогаду про смак печеня з чаєм, відновив цілу епоху кінця одного – початку іншого століття. *Rememberance/memory* у Пруста – основа для відтворення реальності. Те ж лексема у Барнса – основа для сумнівів, бо відновлювана по спогадам картина його тогочасного світу не відповідає смислу і значимості подій, які незвичайно **выборочно** (як і в Історії людства в цілому і окремої країни, зокрема) залишили свій слід в пам'яті¹. Центральним ознакою поняття *MEMORY/REMEMBER*, формуючого багатьма контекстами твору, стає *unreliability* (ненадійність). Неслучайно автор всі ключові події освітлює двічі: один раз – "як я пам'ятаю – *as I remember*", іншим "як це, відбувається, було насправді – *how it actually was*". Во другому випадку на передній план виходить не вибірково розподілене індивідуальне увага/сприйняття/спогаду, а матеріальне/документальне підтвердження – *corroboration*. Лексема стає частотною ($F_a = 24$), ведучим концептуальним ознакою стоячого за нею образу – необхідність: без підтвердження спогаду відображають не факти, а їх віддалене (і іскажене) часом емоційне сприйняття.

Сторінка з щоденника давно померлого чоловіка і стільки ж старе листівко іншого чоловіка – це підтвердження (*corroboration*) ставившого і вини/відповідальності благополучного Тоні.

Автор "наочно" показує різницю між *remorse* і *guilt*: ще до шокируючого відкриття наслідків свого листа Тоні філософськи розсуджує: *The chief characteristic of remorse is that nothing can be done about it: that the time has passed for apology or amends* (107). В "угризеннях совісті" немає зворотного шляху. Представляється, що епізод з припливною хвилею річки Северн (*Severn Bore*) – це утвердуюча метафора: в відміння від явлення природи, де, при певних умовах, можна повернути вспять, в значительно більш короткій людській житті це здебільше не завжди можливо. Саме ця неможливість повернення (к джерелу нанесення шкоди) для покаяття і постійне присутство цього подразника в житті обидчика складають центр КО *remorse* в книзі. Ср. ще: *Remorse, etymologically, is the action of biting again: that's what the feeling does to you* (138). *I endured a special kind of remorse: a hurt inflicted at long last on one who*

¹ Ненадійність спогадів, навіть підтверджених письмовими джерелами (кожен з яких теж написаний суб'єктом, т.е. вибірково направлено), привела до створення селективного направлення в історичній теорії і "аттенціональному" направленню (*attentional linguistics*) в лінгвістиці.

always thought he knew how to avoid being hurt – and inflicted for precisely that reason (142) for I knew I couldn't change, or mend, anything now (149). Oh, I thought I could turn remorse back into guilt and then be forgiven (130).

В книге всего 150 страниц и всего одна сюжетная линия. Но Барнса неслучайно назвали классиком при жизни. Здесь действительно "словам тесно, а мыслям просторно". Насколько мы можем положиться на собственное жизнеописание? *We muddle along, we let life happen to us, we gradually build up a story of memories (88) ...as the witnesses to your life diminish, there is less corroboration, and therefore less certainty, as to what you are or have been (59).* Поэтому, в связи с избирательностью нашего восприятия и ненадежностью его следов в памяти, наверное, следует с большей ответственностью относиться к своим словам и поступкам, ибо ответственность (*responsibility*) за сказанное/содеянное распространяется на всю протяженную во времени цепочку, начинаясь от незначительного слова/действия и заканчиваясь трагическим исходом для одного и уже бесполезными угрызениями совести другого.

Книга великолепно написана. При том, что в ней немало максимум "о жизни вообще", она целенаправленно движет читателя к гештальтному образу-концепту всего текста: *The Sense of an Ending* – смысл происшедшего приходит не сразу, и осознание своей ответственности и вины, пусть в конце, достигнет обидчика. Увы, слишком поздно...

ЛИТЕРАТУРА

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – 3-е изд., испр. – Одесса: Латстар, 2002. – 292 с.
2. Kemp P. Rewriting History / P. Kemp / The Sunday Times Literary Supplement. – 2011. – 24 July. – P. 12-16.
3. Singh A. Julian Barnes Wins the 2011 Man Booker Prize / A. Singh // The Daily Telegraph. – 2011. – 18 Oct. – P. 24.

ИЛЛЮСТРАТИВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

4. Barnes J. The Sense of an Ending / Julian Barnes. – L.: Jonathan Cape, 2011. – 150 p.