

# Natalia Wladimirowa

---

## «Я расскажу вам историю»... : роман Дженет Уинтерсон "Хозяйство света"

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 347-358

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Natalia Wladimirowa**

Nowogrodzki Uniwersytet Państwowy im. Jarosława Mądrego  
Nowogród Wielki, Rosja

**«Я РАССКАЖУ ВАМ ИСТОРИЮ»...  
(РОМАН ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН ХОЗЯЙСТВО СВЕТА)**

*Я не имел истории. Я только хотел узнавать истории других.  
Теперь я готов завести собственную историю.*

Умберто Эко, *Баудолино*

Ключевые слова: *автор, дискурс, речевые жанры, история (story), фрагмент*

Нашумевшее заявление Ролана Барта о «смерти автора» вызвало повышенный интерес к этой проблеме. Зарубежное и российское литературоведение сегодня располагает множественностью трактовок понятия автора<sup>1</sup>. Объем накопленных представлений, их разнообразие стимулировало появление аналитических обобщающих трудов, в которых ставится вопрос о возникновении авторологии как самостоятельной области литературоведческой науки со своим особенным предметом и терминологией<sup>2</sup>. Детализированный анализ теоретических работ по выше изложенным мотивам не входит в задачи предлагаемой статьи. Она посвящена тем новым тенденциям, которые обозначились в художественной практике английского романа периода второй половины XX – начала XXI века.

<sup>1</sup> В.В. Виноградов оперирует понятием «образ автора» (В.В. Виноградов, *Проблема образа автора в художественной литературе*, [в]: В.В. Виноградов, *О теории художественной речи*, Москва 1971, с. 105-211), в трудах М.М. Бахтина фигурирует «автор-творец» (М.М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в]: М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 9-191, 404-412), Б.О. Корман утверждает условность границ между автором и повествователем, считая их разновидностями «одной» «субъективной формы» (Б.О. Корман, *Лирика Н.А. Некрасова*, Воронеж 1964, с. 79-80). Б.А. Успенский сосредоточивает внимание на разнообразии проявления «точек зрения» автора в тексте произведения – аксиологической, фразеологической, пространственно-временной и психологической, оставляя возможность для пополнения этого перечня (Б.А. Успенский, *Поэтика композиции*, Санкт-Петербург 2000). Наряду с итоговым исследованием И.П. Карпова «Автор – аналитическая филология – авторология» (Режим доступа: <http://lamp.semiotocs.ru/avtorolog.html>), обзор литературоведческих трудов, посвященных проблеме автора, присутствует в работе Н.А. Гончаренко, *Образ автора и формы выражения авторского сознания в романе А.Ф. Писемского «Взбаламученное море»* (Режим доступа: [www.nbu.gov.ua/portal/SocGum/Nzl/2008/1/6.html](http://www.nbu.gov.ua/portal/SocGum/Nzl/2008/1/6.html)) и ряда др.

<sup>2</sup> И. Карпов, *Автор – аналитическая филология – авторология*, „Зеленая лампа” 2004, № 1, <http://lamp.semiotics.ru/avtorolog.html>.

Несмотря на то, что Р. Барт попытался поставить окончательную точку в процессе авторского устранения, выдвинув свою знаменитую формулу «смерти автора», сегодня все большее количество писателей и филологов склонно вносить уточнения в ставший привычным тезис: «умирает автор классического романа»<sup>3</sup>, или же «смерть автора» на самом деле – смена привычных масок, поиски новых форм художественного инобытия создателя повествования. Речь идет, как правило, об изменившихся авторских масках и ролях<sup>4</sup>.

Джон Фаулз писал: «Может быть, Роб-Грийе и удалось совсем убрать писателя Роб-Грийе из текста, но ведь он никогда не отрицал, что этот текст написан им самим»<sup>5</sup>. Ему вторит и Джулиан Барнс. В свойственной ему ироничной манере в одном из интервью, отвечая на вопрос Натальи Кочетковой: «В вашей книге *Как все было* автор вовсе лишен голоса. Это как-то связано со *Смертью автора* Ролана Барта? – он заметил: “Нет, я бы сказал, что это связано с исчезновением, но не смертью автора. Я не уверен, что я мертв. Пока, во всяком случае...”»<sup>6</sup>.

Поиски новых форм художественного «инобытия» биографического автора связаны со все более настойчивым стремлением передать авторство персонажу (или нескольким персонажам), не являющемуся профессиональным писателем, но создающему тексты как симультанно творимые. Их отличие от классического романа, который активно эксплуатировал разнообразные формы персонажных повествований и особенно часто – дневниковые и эпистолярные жанры – заключается в наличии персонажно-авторской рефлексии по поводу возникающего текста. Благодаря этому он становится подвижным, не только творимым на глазах читателя, но и активизирующим творческую энергию последнего.

Писательская рефлексия, начало утверждения которой восходит к прозе XIX в., не только трансформируется в прочно укоренившийся в современном романе **филологический** дискурс, но, соединяясь с сюжетно-фабульной моделью **филологического расследования**, способствует жанровому оформлению произведения. Появляется так называемый «**филологический роман**» (роман *Обладание* А.С. Байетт, *Чаттертон* П. Акройда, *Попугай Флобера* Дж. Барнса). Широкий спектр персонажно-авторского творчества в современной литературе корреспондируется не только с многочисленными сферами искусства, но и выходит в самые разнообразные научные сферы. Персонажно-авторский научный дискурс играет все более заметную роль в организации повествования, как это происходит в дилогии А.С. Байетт *Ангелы и насекомые*, или необычном романе Дж. Уинтер-

<sup>3</sup> В.И. Грешных, Г.В. Яновская, *Вирджиния Вулф: лабиринты мысли*, Калининград 2004, с. 28.

<sup>4</sup> Мишель Фуко в докладе на заседании французского философского общества 22 февраля 1969 г. (опубликованный в виде эссе он появился на 1 год раньше знаменитого эссе Р. Барта *Смерть автора*) также концептуально обосновывал концепцию неизбежности исчезновения автора. Однако он предвидел появление новых ограничений, отметил возникновение в XIX веке новой разновидности авторов – «основоположников дискурсивности», считая их главной заслугой создание «возможности и правил образования других текстов» (М. Фуко, *Что такое автор?* [в]: *Современная литературная теория. Антология*. Сост. И.В. Кабанова, Москва 2004, с. 84).

<sup>5</sup> Д. Фаулз, *Заметки о неоконченном романе*, [в]: Д. Фаулз, *Кротовые норы*. Пер. с англ. И. Бесмертной, И. Тогоевой, Москва 2002, с. 46.

<sup>6</sup> Д. Барнс, *Я не драматург, не денди и не гомосексуалист*. Интервью Наталье Кочетковой от 4 июля 2007 г., [www.izvestia.ru/interview/article31105838/](http://www.izvestia.ru/interview/article31105838/).

сон *Пьеса для трех голосов и сводни*<sup>7</sup>. В романах Д. Уинтерсон, в жанровой структуре нового романа-биографии Питера Акройда дискурс, приобретая акцентированную научно-информационную, **естественно-научную** направленность, остается при этом частью художественной структуры текста. Благодаря этому возникают новые стратегии, обуславливающие появление новых форм авторского присутствия в произведении, использование новых приемов организации повествования и создание нового читателя, конгениального автору.

Проза таких значительных британских писателей, как Д. Фаулз, Г. Грин, У. Голдинг, А.С. Байетт, Дж. Барнс, Д. Уинтерсон содержит большое разнообразие персонажных текстов. Возникающие на глазах читателя, они чаще всего представляют собой выделенные и обособленные включения, замкнутые в четко обозначенные границы. Они имеют собственную внутреннюю фабулу, внутренний сюжет и особую – отличную от романной – жанровую организацию. Таких иножанровых включений немало в прозе Г. Грина: «рассказы» тетушки (*Путешествия с моей тетушкой*), «сказка» Куэрри (*Ценой потери*), письма, тексты персонажных дневников (дневники Сары в романе *Конец одной любовной связи*, Скоби Справедливого в *Суте дела*, Мари Рикер в произведении *Ценой потери*). Персонажные дневники встречаются в книгах Фаулза (дневник Миранды в *Коллекционере*). Письмами и дневниками насыщен роман А.С. Байетт *Обладание* (дневники Р.Г. Падуба, Эллен, письма Кристabelle Ла Мот)<sup>8</sup>.

Новая тенденция появления романа как **речевого жанра** становится все более очевидной к рубежу XX-XXI веков. В этой жанровой модели рассказчик образно явлен читателю. Истории – уже не локализованные включения. Романное целое перестраивается по принципам **рассказываемой** истории и сопровождающей ее беседы. Будучи устными произведениями, они вступают во взаимодействие с романским жанром уже на ином уровне, обнаруживая способность формировать особую жанровую парадигму.

Роман Дженет Уинтерсон *Хозяйство света*<sup>9</sup> состоит из необычного, поначалу кажущегося хаотичным, сочетания калейдоскопичных историй (stories). Персонажи – авторы, повествователи и хранители «копилки устных историй», аккумулируемых вокруг каждого маяка: это Сильвер, Пью и связанный с ними Вавилон Мрак.

Их звучащие «голоса» представляют в каждой из микрочастей романа личностное сознание. Взаимодействуя, накладываясь одна на другую, как эхо пересекающихся отражений, story создают широкий спектр персонажно-авторского бытия, из которого возникает романное целое – внутренне единое (при очевидной внешней фрагментированности) произведение *Хозяйство света*. Истории становятся жанро- и структуропорождающими элементами художественного целого.

«Tell me a story» («Расскажи мне историю») – основной зачин, главный концепт и сквозной лейтмотив, объединяющий повествование. Дженет Уинтерсон

<sup>7</sup> Я.С. Гребенчук, *Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А.С. Байетт)*, Воронеж 2008.

<sup>8</sup> Письма и дневники далеко не всегда можно отнести к проявлениям интертекстуальности, особенно в тех случаях, когда они представляют собой вставные конструкции, в которых отсутствует смена повествователя.

<sup>9</sup> J. Winterson, *Lighthousekeeping*, N.Y., Toronto, L. 2004.

пояснила их поэтологическую значимость: «...искусство рассказывания историй [...] дает чувство взаимосвязанности между элементами того, что мы называем реальностью»<sup>10</sup>.

По мере развития повествования этот лейтмотив, десятикратно повторяясь, сигнализирует о начале новой истории и смене повествователя. В начале романа это Пью, ближе к середине произведения им становится Сильвер, которой Пью завещает искусство рассказывания. После модернизации/автоматизации маяка и исчезновения Пью она становится хранительницей всех недосказанных историй. Когда же они заканчиваются, она продолжает рассказывать *себя как историю*.

Главный нарративный пласт романа образуют рассказы зрителя Света на маяке – о жизни священника Вавилона Мрака, Роберта Льюиса Стивенсона и Чарльза Дарвина, а также о династии самих Пью.

Истории не только скрепляют повествовательную структуру романа, ими определяется и персонажная система произведения. Главным персонажам (Пью и Сильвер) отведено особое место в нарративной структуре. Персонажей-рассказчиков – по сути, они являются фокальными персонажами – Уинтерсон наделяет функцией «говорения». С ними связано развитие сюжета и фабулы, тогда как введение эпизодических персонажей сигнализирует о переломной точке в нарративном развитии. Пью, а затем Сильвер могут рассказать историю от первого лица, то есть *рассказать себя как историю*. Этот принцип, мыслимый не узко автобиографически, позволяет совместить персонажей романских с аллюзивными: Пью, Сильвер, Вавилон Мрак, Тристан и Изольда, капитан Скотт. В романе представлены и участники историй (они лишь упоминаются в историях кем-то другим, говорить от первого лица с читателем они не могут, несмотря на то, что в диалогах их речь воспроизводится). Это и вымышленные персонажи (мать и отец Сильвер, мисс Скред, Прайс, Молли О'Рурк, Сьюзен Люкс, жена Вавилона Мрака, Иосая Мрак, подруга Сильвер), и исторически-реальные действующие лица (Стивенсоны, Чарльз Дарвин, и др.). «Слушатели» – по их просьбе рассказываются истории – не всегда оказываются действующими лицами произведения. Используя дефиницию В. Набокова, они, как у Марселя Пруста, – «отраженные персонажи»<sup>11</sup>. Они могут быть вымышленными, подразумеваемыми, исторически-реальными (Сильвер, ее любимая подруга, Пью, Роберт Льюис Стивенсон). Появляются в романе Уинтерсон и персонажи смешанного типа, выполняющие сразу несколько функций.

Каждый наделен собственной – уникальной, интересной историей. И не так уж важно, рассказывает ли персонаж о себе, или о ком-то другом. Важно само представление о том, что каждая история – на вес золота. «Чем больше историй, тем лучше», – считает Уинтерсон. Так возникает густо населенное персонажами романное произведение, а повествование получает эпический размах и универсальность.

Любая рассказываемая история предполагают наличие воспринимателя, слушателя. Однако в этом необычном произведении возникает и долго остается не про-

<sup>10</sup> Д. Уинтерсон, *В основе искусства лежит оптимизм...* Беседа с Натальей Поваляевой, <http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7726>).

<sup>11</sup> В. Набоков замечает: Пруст «не дробит личность, а показывает, как она отзывается в сознании других персонажей. И он надеется, изобразив ряд таких призм и теней, объединить их в художественную реальность». (В. Набоков, *Марсель Пруст*, [в]: В. Набоков, *Лекции по зарубежной литературе*, Москва 1998, с. 284).

ясненным вопрос, кто же тот слушатель, который просит Сильвер рассказать историю, как в условной первой половине романа просила сделать это Пью она сама? Кто ведет непростое (при внешней простоте изложения) устное повествование, кто передоверяет авторство и само рассказывание то одному персонажу, то другому и что скрепляет распадающееся на множество историй художественное целое?

Ответ находим в самом тексте и внетекстовых подсказках автора. Дж. Уинтерсон лишь в самом конце своего романа приоткрывает маску, вводя «авто-биографическую» (В.А. Подорога)<sup>12</sup> составляющую, благодаря которой калейдоскопические фрагментарные истории обретают единство. Повествование ведет девочка лет 8-12. Однако она оперирует научными сведениями и демонстрирует совсем недетское представление о мире.

Отличительной чертой современной английской прозы является ее насыщенность автобиографическим подтекстом. Как и у Фаулза в *Женщине французского лейтенанта*, он полемически направлен против концепции «смерти автора». Речь идет не об академической биографии и не о фактографической стороне автобиографизма. Такое автобиографическое пространство ограничено, в нем нет «той содержательности, которая была бы связующим звеном с большой историей»<sup>13</sup>. Для Уинтерсон важен иной принцип – «изобретение заново» («re-inventing») себя прежнего. Перед читателем своего рода психоаналитическая история становления творческой личности – «транспонированная автобиография» (Д. Фаулз).

«Это рождается из всего того, что есть во мне, – говорит писательница. – Тот, кто пишет книгу, всегда выставляет себя напоказ и притом в самом раннем и уязвимом виде, но это вовсе не обозначает, что, в конечном счете, получится исповедь или мемуары, просто это будет *настоящим*. В этом смысле книга становится автобиографией»<sup>14</sup>.

Этот, казалось бы, глубоко личный взгляд носит универсальный характер. Автор произведения делится с читателем не столько фактами личностного бытия, но размышлениями и бесценным опытом. Важны не проступающие по мере приближения к концу произведения автобиографические черточки в рассказах, связанных с обретением предмета любви, но внутренняя фабула произведения, нацеливающая на поиски смысла существования в мире и обретения себя – целостности и цельности своего существования, иными словами, на преодоление в себе хорошо известного читателю синдрома Джекила и Хайда. Стивенсоновская аллюзия не случайно занимает в романе столь видное место, образуя один из сквозных смысловых мотивов произведения. Уинтерсон уходит от традиционного автобиографизма, используя характерные для речевого жанра принципы вариативности и параллелизма историй. Она соединяет их с научным дискурсом – характерной чертой поэтики современной авторской прозы.

По-разному рассказывает свою историю Сильвер, два варианта развития имеет история Вавилона Мрака. История с большой буквы – история происхождения

<sup>12</sup> В. Подорога, *Тетради по аналитической антропологии*. Вып.1. Авто-био-графия, Москва 2001.

<sup>13</sup> В. Подорога, *Биографический проект в короткой истории*, „Художественный мир” 2002, № 45, <http://www.xz.gif.ru/numbers/45/podoroga/>.

<sup>14</sup> *Экология Литературы. Английская глава. Джанет Уинтерсон*, <http://etvnet.com/tv/dokumentalnye-filmyi-online/ekologiya-literaturyi-anglijskaya-glava-dzhanet-uinterston/187140/>.

мира – также предстает в своей вариативности. Перед читателем библейский вариант, в который верит Вавилон Мрак, и научный – Дарвиновский. Принцип устного жанра, примененный в текстовом пространстве письменного романного, создает представление о подвижности мира, многообразии жизни и точек зрения на нее. Параллелизм рассказываемых персонажами, а также аллюзивно встроенных историй, позволяет соотнести события, разбросанные в нелинейно выстроенной временной организации романа, и совместить story и – history, то есть тотальный жанр рассказываемой частной истории – с историей, которая пишется с большой буквы: 1969 год – Сильвер поселяется на маяке. «Аполлон» садится на луну. Или: «Чарльз Дарвин опубликовал книгу *О происхождении видов*, а Рихард Вагнер закончил оперу *Тристан и Изольда*. И та, и другая – о началах мира. Дарвин – объективно, научно, эмпирически, доказательно. Вагнер – субъективно, поэтично, интуитивно, непостижимо» (с. 203). Границы истории раздвигаются на столетия и тысячелетия: 141 насчитывает история маяка, а Вавилон Мрак «знал, что, по Библии, земле – более 4000 лет» (с. 145). «Дарвин и его ученые коллеги по-прежнему не знали, сколько лет Земле и формам ее жизни, но им было известно, что невообразимо больше четырех тысяч – возраста, указанного в Библии» (с. 205).

Однако научный принцип, по убеждению Уинтерсон, не дает исчерпывающих представлений о мире. Наука, как и формализованная академическая история, не могут передать главного. В дарвиновской теории человек – некая биологическая система, в ней нет души, чувств, мысли: «В окаменелых записях о нашем бытии нет следа любви. Вы не найдете ее в земной тверди, ждущую открытия. Длинные кости наших предков ничего не говорят об их сердцах. Последняя трапеза сохраняется порой во льду или болотном торфе, но их мысли и чувства исчезли» (с. 204).

С этим связаны и особенности хронологической организации произведения, в котором единовременными оказываются многослойное прошлое и будущее (эпизоды палеонтологических открытий Вавилона Мрака и посещения Сольта Дарвиным), при неразличимости для слепого Пью настоящего.

Уинтерсон, насыщая свой роман обилием точных дат, в целом демонстрирует фрагментарное, хаотичное обращение со временем: скачки в прошлое, разброс и произвольный выбор дат, провалы во времени (герои рассказываемых историй, подобно Пью, могут быть свидетелями событий, происходивших до их появления на свет) – характерные и далеко не случайные черты темпоральной организации произведения. Цельная картина мира, как пазл, складывается из совмещения **всех** возможных вариантов развития мира.

Поскольку приоритетна «живая» биография личности, взятая во всех ее проявлениях, строгий научный дискурс сопрягается с «телесностью». В интервью автор высказывается об этом так: «Я – это то, что я пишу. Это не только моя голова, но и все тело, вообще все: и мышцы, и кровь. Тело здесь так же важно, как и голова. Они воедино связаны. Я не хочу жить лишь в своем сознании, я хочу жить в себе целиком»<sup>15</sup>. Поэтому наряду со строгим научным дискурсом, содержащим точные сведения из области физиологии («Мое сердце – мускул с четырьмя клапанами. Оно делает 101 000 сокращений в день, перекачивая по всему телу во-

<sup>15</sup> Там же.

семь пинт крови» – с. 206), встречается многоступенчатая метафоризация научных представлений («Ты была в моих артериях и в моей лимфе, ты была цветом под моей кожей» – с. 219). В предложенной системе координат и текст осмысливается автором в границах телесности, допускающих обмен тела на текст.

Микрофрагменты: «Расскажи мне историю, Пью». «Расскажи мне историю, Сильвер», создают символический, мифопоэтический, универсально-философский пласты произведения о непростом пути к самому себе – о том, как не стать «чужим в собственной жизни». В конечном итоге читатель понимает, что в необычном романе Уинтерсон речь идет о вечном поиске смысла жизни, о постижении начал мира и любви. В этом и заключен пафос обретения собственной истории. Не случайно при внешней завершенности, роман оказывается, по словам Уинтерсон, «незавершенным и незавершимым», поскольку сам принцип и процесс рассказывания историй замкнут на бесконечность, ибо важна **ТВОЯ** история или способность рассказать «себя, словно историю». Тогда она станет **СВЕТОМ**, который хранит саму жизнь<sup>16</sup>. Так история наполняется семиотическими чертами, универсализуется, становится главным образно-смысловым центром романа.

На это обращает внимание сама писательница: «Я верю в силу историй. Писательство – искусство рассказывания историй – это средство связи, оно дает чувство взаимосвязанности между элементами того, что мы называем реальностью. Это не искусственное упорядочивание хаоса жизни, это поиск ее смысла через **обнаружение скрытых связей в хаосе** (выделено мною – Н.В.)»<sup>17</sup>.

Уинтерсон неоднократно подчеркивает, что для нее важна **поэтика рассказывания**. Акцент ставится автором не на том, **ЧТО** рассказать, а на том, **КАК** это сделать.

Устные истории (story) представлены в виде оригинально, нетрадиционно озаглавленных фрагментов и микрофрагментов, выделяемых и разделяемых знаком пробела. Дж. Уинтерсон считает **историю (story)** «вымышленной страной» («invented place»). Писательница признается: «Вы можете создавать ее и использовать по своему усмотрению, вы можете стать частью ее. Я сама всегда ощущаю себя частью собственного повествования, я пишу и читаю себя одновременно, я каждый раз создаю себя заново посредством игры со временем, историей, посредством вымысла. Я уверена, что каждый человек должен использовать все возможные средства для того, чтобы высвободить свое воображение, потому что это путь к познанию себя»<sup>18</sup>.

Несмотря на звучащий рефреном, как заклинание, призыв: «Верьте мне!» – акцент перемещается с достоверности рассказываемого на воображение рассказчика. Правда, заключенная в истории, не фактологическая, но эвристическая, скорее настроенная на творческое познание окружающего мира и мира в себе, чем на достоверность исторических или историзованных событий.

Джулиан Барнс не случайно в качестве эпиграфа к роману *Talking It* (а это, как известно, сильная позиция текста) выбирает слова, обнаруженные им в воспоминаниях Шостаковича: «Он лжет как свидетель». Такой эпиграф, по мнению со-

<sup>16</sup> Оппозиция Света и Мрака/Тьмы – центральная в конфликтосфере романа, не случайно один из главных персонажей наделен значимым именем Вавилон Мрак (Babel Dark).

<sup>17</sup> Д. Уинтерсон, *В основе искусства...*

<sup>18</sup> Там же.



временного английского прозаика, «абсолютно подходит для романа»<sup>19</sup>. Единственная опасность видится Барнсу в возможности его буквального, а, значит, и ошибочного восприятия, то есть ложно понятого намерения «иллюстрировать такую точку зрения»<sup>20</sup>. Напомним в этой связи о ранее сформулированной О. Уайльдом концепции «искусства лжи», а также о романе Уинтерсон *Искусство и ложь (Art and Lies)*, продолжающем намеченную Уайльдом проекцию.

Увлеченная квантовой физикой<sup>21</sup>, которую Уинтерсон предпочла традиционной классической, она использует открытые Максом Планком закономерности поведения мельчайших частиц в качестве принципа формирования структуры романа, строение которого определяется непростым взаимодействием фрагментов и микрофрагментов с волновым характером «наложения» одного на другое.

Вместе с тем *story* – лишь матрица, соответствующая методу математического описания процессов наблюдения и измерения в квантовой физике. Верная по сути, она не должна претендовать на правдивость, идентичность самой себе и достоверность. Невыразимое, недоступное «матрице языка» (определение Д. Уинтерсон) передается с помощью приема умолчания – текстового пробела – разрыва между микроисториями. Знак пробела не только отделяет одну историю от другой, он сигнализирует о смене повествователя. Он же – знак «коммуникативного безмолвия»<sup>22</sup>, создающий модальность мыслимого в философски окрашенном подтексте художественного целого. Устная история имеет свою специфику, она, по словам Фаулза, – «тот плотный клубок повествования, содержание которого можно кратко изложить на одной странице...»<sup>23</sup>. Персонажи – рассказчики бесконечного разнообразия историй, эпизодов, зарисовок напоминают сказителей, удаленных от усложнившегося современного литературного мира (в этом отношении слепой Пью может аллюзивно ассоциироваться с Гомером), а Сильвер, ошибочно признанная не способной к «развитию», дает волю своему воображению, тренируясь в отыскивании и придумывании историй. На их рассказывание в распорядке дня на маяке отведен лишь один вечерний час. Поэтому в отличие от древних сказаний, рассчитанных на долгие зимние вечера, они скорее

<sup>19</sup> *Conversations with Julian Barnes*. Ed. by V. Guignery and R. Roberts. University Press of Mississippi, Jackson 2009, p. 42.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Прямой отсыл к имени и признание ценности научных открытий Планка находим в повести Д. Уинтерсон *Время*: Вспоминая об образе мира, возникавшем в детском воображении, автобиографический автор – одна из личин в произведении – пишет: «Поверни мир. Когда я создала его, он был маленький, словно мячик. Я была дурочкой, свежей и беззаботной.

Я понятия не имела о мирах по шкале Планка – исчезающе малых, содержащих в себе взрывной потенциал роста» (Д. Уинтерсон, *Время: миф об Атласе и Геракле*, пер. с англ. А. Осипов, Москва 2005, с. 119).

Повзрослевший автор, владеющий научными представлениями о мире размышляет в авторском дискурсе: «Что такое я? *Атомы*.

Что такое атомы? *Пустое пространство и рассеянные в нем точки света*.

Что такое скорость света? *300 тысяч километров в секунду*.

Что такое секунда? *Это зависит от того, в какой точке Вселенной вы установите часы*» (там же, с. 121).

<sup>22</sup> В.И. Грешных, *Модальность коммуникативного безмолвия*, [в]: *Модальность как семантическая универсалия*, Калининград 2010, с. 199-208.

<sup>23</sup> Д. Фаулз, *Конан Дойл*, [в]: Д. Фаулз, *Кротовые норы...*, с. 188.

напоминали матрицу, короткую вспышку маяка в ночи, нежели традиционное развернутое повествование:

«Корзина! Плот пигмея, плывущего в Америку.  
Чайка! Принцесса в ловушке птичьего тела.  
Письмо в бутылке. Мое будущее.  
Штаны. Имущество моего отца.  
Банки сардин. Их мы просто съели.

Акула. А внутри – потускневшая от крови золотая монета. Предзнаменование неожиданного. Сокровища всегда где-то закопаны»<sup>24</sup>.

Важно, что рассказ помещен в ситуацию диалога-беседы. Однако, по справедливому замечанию Дж. Фаулза, – «Беседа и повествование обычно антипатичны друг другу...»<sup>25</sup>. Их совмещение, по наблюдениям писателя, приводит к неизбежному сокращению повествовательной части и строгой нацеленности беседы на предмет рассказа. Беседа в этом случае не может быть пространной, как в классическом романе, она приобретает характер «короткой, точечной речи»<sup>26</sup>, что в свое время понял Конан Дойл, опиравшийся в романе о Шерлоке Холмсе «на беседу как средство повествования». В романе Уинтерсон «точечная речь» становится телеграфной, а в иных случаях сводится к номинативно-образному перечислению, что позволяет стягивать «кванты историй» в пучок. Таким способом передается миф о Самсоне или история о Тристане и Изольде, практически утрачивающая повествовательную составляющую. А история о Вавилоне Мраке и Молли О'Рурк, развивающаяся спорадически, в нужный момент обретает цельность за счет приема номинации семиотических образов-знаков, мнемонически отсылая к представленным ранее микрофрагментам: «Вот история: история о Молли О'Рурк и Вавилоне Мраке, начало, середина, конец. Но таких историй не бывает – таких, что можно рассказать, ибо эта скроена из образа тесьмы, яблока, горящих углей, медведя с тарелками, латунной шкалы, его шагов на каменных ступенях, все ближе и ближе» (с. 130).

Опора на беседу как средство повествования не может ограничиться центральным повествующим «Я», она предполагает наличие не одного, но нескольких «четко охарактеризованных и по темпераменту противоположных друг другу... выразитель... идей»<sup>27</sup>. Симультанная беседа, сопровождающая персонажно-авторский устный текст, вносит в него уточнения, обозначает его смысловой пуант. В процессе беседы расставляются эмоционально-смысловые акценты. Афористичная, «точечная речь», характерная для истории, заключенной в беседу, придает story скрытую в ее глубине назидательно-притчевую окраску, присущую речевым жанрам.

Персонажные истории – смыслопорождающий стержень произведения: «Смысл рождают сами истории», – говорится в романе Уинтерсон (с. 162). – Ибо «ни одна история не начинается сама по себе, как не родится ребенок без родителей» (с. 27).

<sup>24</sup> Д. Уинтерсон, *Хозяйство света*, Москва 2006, с. 119. Далее ссылки на это издание, страницы в тексте.

<sup>25</sup> Д. Фаулз, *Конан Дойл...*, с. 189.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же, с. 190.

Однако, в отличие от прозы предшествующих столетий, она лишается привычной линейной последовательности. Недоумение и интерес заинтригованного читателя усиливается анонсированной установкой одного из авторских alter ego на отсутствие привычных правил, предписывающих хронологическую последовательность и логичность устному повествованию.

Один из микрофрагментов (он отделен знаком пробела и выделен особым шрифтом) раскрывает особенности стратегии повествующего авторского «alter ego»: **«По правилам историю нужно рассказывать так: начало, середина, конец. Но мне с таким способом сложно»** (с. 45).

В соответствие с этим условный нарратор обнажает и проблематичность выбора даты – точки отсчета, начала историй. «С чего начать?», – задается вопросом персонажный автор и признается: «Это непросто и в лучшие времена, а еще труднее, когда начинаешь сначала» (с. 46). Дочитав роман до конца, читатель понимает, что Сильвер и есть не только главный нарратор, который, рассказывает свою жизнь и сохраненные в памяти истории (Пью, или Вавилон Мрака), но и условный автор-писатель, который сплетает из этих нитей собственную жизненную историю. Не случайно книгу итожит фраза, полиграфически оформленная как самостоятельный фрагмент-микрочастица – единственное предложение на пустой странице: «Это были мои истории – вспышки по-над временем» (с. 282) – «There were my stories – flashes across time»<sup>28</sup>. Таким образом, роман, сотканный из калейдоскопичных историй, синтезируется в «транспонированную автобиографию» (Д. Фаулз).

Автор-персонаж предлагает на выбор различные варианты начала: «Наверное, эта история начинается в 1814 году, когда Северный комитет по строительству маяков парламентским актом был уполномочен “возводить и содержать маяки...”» (с. 29); «Итак, история начинается сейчас – или, может быть, началась она в 1802 году, когда страшное кораблекрушение выбило людей, словно воланы, в открытое море» (с. 29). Микрофрагмент со сказочным зачином «Жил-был Иосая Мрак», явленный перед читателем-слушателем в момент рассказывания: «вот он перед вами – бристольтский купец, денежный и славный» (с. 32) – отодвигает начало повествования к более ранним датам: «Стало быть, история начинается в 1802 году – или же на самом деле в 1789-м, когда молодой человек [...] тайно переправлял мушкеты через Бристольский залив на острове Ланди, где их могли забрать сторонники французской революции» (с. 33). Затем следует предложение автора-рассказчика, обращенное к читателю: «Закройте глаза и выберите другую дату – 1 февраля 1811 года» (с. 47). Зачем для этого закрывать глаза? Ответ подсказывается другой историей – уроком, преподаваемым Пью. Он просил Сильвер закрыть глаза, чтобы облегчить работу «Второму Зрению» – увидеть то, что возникает в сознании, услышать то, что оно подсказывает. Почему всплывает эта дата?

«В тот день молодой инженер по имени Роберт Стивенсон достроил маяк на скале Белл. То было не просто начало маяка; то было рождение династии» (Стивенсонов – Н.В.) (с. 47). Или: «Я уже могла бы выбрать год моего рождения – 1959-й. Или могла бы выбрать год, когда на мысе Гнева появился маяк и родился Вавилон Мрак, – 1928-й. Еще был год, когда Иосая Мрак впервые посетил Сольт – 1802. Или год, когда Иосая Мрак переправлял оружие на остров Ланди – 1789-й.

<sup>28</sup> J. Winterson, *Lighthousekeeping...*, p. 232.

А как насчет года, когда я поселилась на маяке – 1969-й; тогда же “Аполлон” сел на Луну?» (с. 45). Все выше обозначенные даты возможных начал стянуты в романе воедино для того, чтобы прояснить своеобразие авторского замысла. Начало зависит от выбора приоритетности той или иной истории – индивидуально-личностной или иной – той, что пишется с большой буквы.

Выбор историй, их начала подчинен и другому не менее приоритетному принципу – важна доступная «Второму Зрению» «внутренняя Атлантика», та, что скрыта в таинственном мире сознания человека, ее «не освещает гирлянда путеводных огней» (с. 44). Здесь действует особая «логика» – далекая от привычного социального детерминизма, у мыслящего сознания, способного совместить, казалось бы, несовместимое, есть свои особенности. Поиски человеком самого себя и попытки разобраться в себе происходят в области невыразимого, несказанного, недоступного «матрице языка». Эти моменты в тексте романа специально маркированы биографическим автором (создателем произведения): Уинтерсон оперирует разными кеглями шрифта, усиливает их дроблением текста на фрагменты и микрофрагменты, расположением на странице, разделяя разновеликими знаками пробела. Благодаря этому формируется особенная повествовательная структура романа.

Соприсутствие историй нередко оказывается парадоксальным. На это нацеливают и два, казалось бы, взаимоисключающих эпиграфа романа. «Соединение несоединимого» – тот парадоксальный принцип, который позволяет Уинтерсон заострить внимание читателя на главных, извечных проблемах жизни, ее внутреннем накале: «Вы могли заметить, что в моем романе есть два эпиграфа. Это слова глубоко мною любимых и уважаемых писательниц – Мюриэл Спарк и Али Смит. Первый эпиграф гласит: “Помни – ты должен умереть”, а второй: “Помни, ты должен жить”. Это противоречие, на мой взгляд, и демонстрирует интенсивность подлинной жизни. Оно же говорит о том, что я делаю как писатель – я соединяю несоединимое, рассказывая истории»<sup>29</sup>.

Подобно Шахразаде, которая продлевала жизнь, рассказывая истории, моряк, потерпевший кораблекрушение, в течение долгих, как вечность, семи дней, пока другие тонули, рассказывал истории, а когда они кончились, «он стал рассказывать себя, словно сам был историей» (с. 63). Рассказывая истории, персонаж становится светом – еще один важный концепт произведения, противопоставленный тьме. Оппозиция Света аккумулирующихся у каждого маяка историй и Мрака усиливается значимым именем главного персонажа самой пространной истории – Вавилон Мрак.

Подводя итоги сказанному, отметим, что *Story*, объединяясь и универсализуясь, определяет смысл и поэтику произведения, создавая вариативность его прочтения и понимания авторского инобытия в нем.

Тенденция возрождения **речевых жанров** формирует в современной прозе новую жанровую парадигму. Складывается особенная жанровая разновидность романа, сотканного из историй. Она начинает осознаваться самими создателями современной прозы. А. Битов в романе маркирует новую жанровую особенность своего произведения в его названии «Преподаватель симметрии. Роман-эхо», а Джулиан Барнс – в авторском филологическом дискурсе в известном романе *История мира в 10,5 главах*.

<sup>29</sup> Д. Уинтерсон, *В основе искусства...*

От персонажных рассказов, сопровождаемых филологической рефлексией в прозе Г. Грина, Д. Фаулза, У. Голдинга, путь лежит к произведениям П. Акройда, А.С. Байетт, Дж. Барнса, Дж. Уинтерсон, где появляется еще одно, все чаще заявляющее о себе жанровое образование – так называемый «филологический роман».

Проступает и другая характерная особенность нетрадиционно устроенного современного текста: он обращен к конгениальному читателю, стимулируя «*ризоморфное* прочтение текста ...»<sup>30</sup>. Для романа XX-XXI века характерной становится черта, отмеченная Н. Берберовой: автор «...не только *пишет* по-новому, он учит также, как *читать* по-новому. Он создает нового читателя. В современной литературе [...] мы научились идентифицироваться не с героями, как делали наши предки, но с самим автором, в каком бы прикрытии он от нас ни прятался, в какой бы маске ни появлялся»<sup>31</sup>.

Именно об этом ведет речь Дж. Уинтерсон в своем романе и своих интервью: «Когда человек читает мою книгу, когда я читаю чью-то книгу, это уже новая ситуация, потому что человек привносит в это себя, я привношу в это себя. Текста нет, как нет и читателя – есть лишь то, что происходит между ними»<sup>32</sup>.

## Summary

### “I’ll tell you a story...” (the novel *Lighthousekeeping* by Jeanette Winterson)

The main subject of the article is a process of formation of poetological features of the 20<sup>th</sup> century. It is shown, that the author’s desire “to tell the story” creates “an absolutely new form” in Jeanette Winterson’s novel *Lighthousekeeping*. Creative experiments determined the narrative strategy and peculiarity of the novel: the personage system, the temporal organization of the novel, different types of discourses. Winterson’s novel is a poetic narrative that reaffirms the power of storytelling. According to theory of M. Plank her stories are “the flashes across time”. The unity of the fragmentized novel is one of the peculiarities of this book. For the author narrative as itself is the main subject in her novel. It includes the features of new biographical strategy: the facts of biography do not matter. The author’s main value is to tell herself as a story. It means “re-inventing” herself. She invents not only the new forms of writing, but the poetry of new genre variation: the novel as coherent tapestry of storytelling.

Key words: *the Author, discourse, genres of storytelling, story, fragment*

<sup>30</sup> К.А. Богданов, *Антропология контекста: к истории «общепринятых понятий» в филологии*, „Новое литературное обозрение” 2010, № 102, с. 21.

<sup>31</sup> Н. Берберова, *Из книги «Курсив мой: Автобиография»*, [в]: В.В. Набоков, *Pro et Contra*, Санкт-Петербург 1999, с. 189-190.

<sup>32</sup> Д. Уинтерсон, *В основе искусства...*