

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра русской и зарубежной литературы

Система мотивов в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах»

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

студентки 4 курса 421 группы
направления 45.03.01 «Филология»
Института филологии и журналистики
Сеитовой Алины Радиковны

Научный руководитель
профессор, д.ф.н.


подпись, дата

И.В.Кабанова

Зав. кафедрой
к.ф.н., доцент


подпись, дата

Ю.Н. Борисов

Саратов 2018

Введение. Джулиан Барнс (Julian Barnes, 1949) – это один из самых популярных писателей современной Англии. Каждый его роман широко

обсуждается критиками и любителями литературы, а несколько произведений были экранизированы. Всего автором было написано 13 романов, 4 из которых под псевдонимом Дэн Кавана (Dan Kavanagh).

Творчество Дж. Барнса получило широкое критическое осмысление, как за рубежом, так и в России. «История мира в 10 ½ главах» («A History of the World in 10 ½ Chapters») – это постмодернистский роман Джулиана Барнса, написанный в 1989 г. Он представляет собой десять с половиной новелл с сюжетами, неравномерно распределенными по времени; новеллы объединены едиными мотивами и образами.

Материалом исследования послужил текст романа «История мира в 10 ½ главах». *Цель работы* – исследование мотивной системы в романе Дж. Барнса и ее потенциала в анализе идейно-художественного целого с учетом существующих концепций теории мотива. Для достижения этой цели решаются следующие задачи:

1. Рассмотреть объем понятия «мотив»: дать историю термина, его концепции и основные интерпретации.
2. Описать основные лейтмотивы романа Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах».
3. Определить функцию мотивной системы в реализации идейного замысла писателя.

Работа состоит из введения, теоретической главы «Понятие мотива в литературоведении», практической главы «Основные лейтмотивы романа «История мира в 10 ½ главах», заключения и списка использованных источников (42 названия).

Основное содержание работы. *Введение* содержит биографические сведения о Дж. Барнсе, обзор критики по его творчеству, обоснование выбора материала исследования, формулирует его цели и задачи.

Первая глава «Понятие мотива в литературоведении» посвящена исследованию системы мотивов в художественном произведении и её развитию.

Мотив и лейтмотив – это явления, присутствующие во всех сферах искусства, от музыки до литературы. «Мотив – это ситуация, эпизод, идея, образ или типаж, который можно найти в разнообразных литературных произведениях, народных сказках и мифах. Также это любой элемент, который был тщательно детализирован и развит в общую тематику произведения. Внутри какой-либо определенной работы о нем чаще говорят, как о лейтмотиве произведения»¹. Лейтмотив— это «часто повторяемая фраза, образ, символ или ситуация внутри литературного произведения, введенный для определения или поддержания единой темы»². Выделяются следующие подходы к трактовке «мотива»: семантический (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейденберг), морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (А.Л. Бем, А.И. Белецкий, А. Дандес) и тематический (Б.В. Томашевский, А.П. Скафтымов). Интертекстуальность мотива и его ассоциативный потенциал раскрыты в трудах В. Тюпы и Б. Гаспарова.

Семантический подход А.Н. Веселовского основывается на том, что мотив – это неразложимая или семантически целая единица. В дальнейшем это качество будет названо А. Л. Бемом «инвариантностью». Однако мотив имеет потенциал к развитию, осложнению побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом. О.М. Фрейденберг поддерживала мнение о существовании мотивных формул и схем сюжетов. Большое внимание она уделяла развитию семантики мотива, называя ее этиологией: как только мотив попадает в сферу новых представлений, он подвергается переработке, наделяющей его новой трактовкой.

Остановившись на лингвистических моделях в мотивной теории, мы уделили больше места тематической концепции Б. Томашевского (деление темы на повествовательные единицы) и А.П. Скафтымова («понятие «тематических комплексов»). За теоретическую основу работы принята наиболее современная концепция В.И. Тюпы / Б. М. Гаспарова, согласно которой мотив осуществляет

1 Baldick Chris. The Oxford Dictionary of literary terms / Oxford University Press, 2008. P. 357.

2 Там же. С. 298.

себя не только на тематическом уровне, но и может стать единицей интерпретации. Б.М. Гаспаров считает, что мотивы иногда могут быть порождены даже не самим текстом, а личными ассоциациями. Единственное, что определяет мотив – это его репродукция в тексте. При каждом повторе мотива, он приобретает новые очертания и смысл, что обуславливает его семантическое наполнение.

Вторая глава «Основные лейтмотивы романа «история мира в 10 ½ главах» дает подробный анализ произведения с точки зрения мотивной системы романа и ее функций.

Вначале рассматривается интертекстуальный смысл заглавия романа как элемент его постмодернистской поэтики. Само название указывает, что центральной темой романа является история. Авторская концепция истории прежде всего и определяет роман как постмодернистский. В постмодернизме история – это больше не эволюционный процесс, на который влияют такие факторы, как политические трансформации, экономика или социальные явления. Постмодерн – это попытка дать голос всем тем, кто раньше не имел голоса в культуре, от их лица оспорить, деконструировать господствующие в обществе метанарративы. Поэтому постмодернизм скептически относится к истории как таковой, ставит под вопрос ее базовые факты и их общепринятые интерпретации, создает альтернативные версии истории, «локальные нарративы», прислушивается к тем, кто занимает обочину общества. Постмодернистский историк вынужден признать, что деятельность историка ничем принципиально не отличается от деятельности сочинителя, создателя романов на историческую тематику. И обратно – постмодернистский романист получает полное право считать себя историком, поскольку его версия событий качественно ничем не отличается от историографии.

Барнс предлагает серию эскизов вымышленных событий преимущественно из частной жизни, исторических анекдотов, своих версий мифов; повествование ведется либо от лица маргинальных участников событий, либо в форме дневника, письма, псевдодокумента, от традиционного третьего

лица, от лица автора. Постмодернистское представление о множественности интерпретаций истории, о сомнительности предлагаемых историками фактов, о невозможности написания «истинной» истории выражается в заглавии романа в неопределенном артикле – «*A History of the World...*».

Роман открывается главой «Безбилетник» («*The Stowaway*»), где библейская легенда о Ноевом ковчеге и Всемирном потопе рассказывается с точки зрения «безбилетников» Ковчега – контрабандой проникших на борт жучков-древоточцев. Глава задает большинство мотивов, получающих развитие впоследствии: Ковчег, Ной, религия, мотив пары, черви-древоточцы и другие. Последняя же глава, «Сон» («*The Dream*») знакомит нас с современной интерпретацией идеи загробного существования, где Рай представлен как идеал потребительского общества, где жизнь наполнена настолько приятными вещами, что от пресыщения хочется попасть в Ад. Таким образом, общая арка сюжета соответствует христианским представлениям о начале человеческой истории и посмертном вечном существовании души. Однако между этими точками есть еще 8 с половиной глав, последовательность которых хронологична.

В «Истории» Барнса три главы выведены за рамки исторического времени – мифологическое время первой главы, трансцендентная вечность десятой, и авторское время «Интерлюдии». Одна, наименее серьезная глава, относится к событиям XV в.; две – о плоте «Медуза» и викторианской религиозности мисс Фергюссон – к XIX в.; а половина глав посвящена событиям XX в. События в разных главах происходят в разные временные эпохи, но между ними есть связь. Связь не причинно-следственная, а связь по принципу сходства смыслов, соприкосновения в пространстве, вербальных повторов. Иными словами, помимо ироничного отношения к концепции истории, столь сюжетно и нарративно пестрый материал скрепляется воедино приемом мотивной организации.

В качестве ключевых для понимания романа были определены два мотива, каждый из которых богато разработан и прослеживается на протяжении всего романа. Это мотив ковчега и тематически связанный с ним мотив пары.

Безымянный древоточец в первой главе, беззаконный пассажир Ноева ковчега, рассказывает свою правду о Ковчеге, правду «очевидца». В Библии Ковчег является символом спасения, прочности, веры, чистоты, жизни. Барнс выстраивает свою символику Ковчега, переворачивая все эти библейские смыслы.

У Барнса попасть на ковчег – еще не значит спастись; гибнет множество животных видов, которые перечисляются: василиски, саламандры, грифоны, сфинксы, гиппогрифы, то есть все мифологические гибриды. Ною и его семейке в романе не по душе плоды межвидового скрещивания – они описываются теми же словами, какими обычно описываются руководители тоталитарных сект, и вопрос «расовой чистоты» стоит для них очень остро.

Разделение на «чистых» и «нечистых», отбор животных для Ковчега в лагере избранных, то, как политика Ноя сеет рознь между прежде дружными животными – все это проявления *первого значения мотива Ковчега в романе, мотива разделения и дискриминации.*

Этот мотив находит прямое развитие в «Гостях», второй главе романа. В начале новеллы Франклин Хьюз наблюдает за прибытием на борт «Санта-Юфимии» участников круиза и развлекается тем, что пытается угадать национальную принадлежность своей будущей аудитории. А в середине Франклин уже наблюдает, как террористы изучают паспорта пассажиров и сортируют их на группы в зависимости от гражданства. Аллюзия к мифу о Ковчеге дает больше художественной выразительности в описании смысла событий. Террористы устанавливают порядок расстрела пассажиров в зависимости от пропорции власти, которая принадлежит их нациям в современном мире.

Тот же мотив – дискриминация и разделение – находим в истории плота «Медузы»; это обреченный вариант ковчега XIX в., и сюжет одного из шедевров

живописи. Как и в истории Ноева Ковчега в «Безбилетнике», на плоту «Медузы» сначала идет грубая борьба за существование. В первые дни дрейфа неуправляемого плота побеждают физически сильные, а потом, на седьмой день без еды и воды, приходит момент отделения «чистых» от «нечистых»: больных и раненых просто выкидывают за борт.

Вторая группа мотивов, связанных с образом Ковчега – это мотивы христианского метанарратива: *мифологического образа Ноя, горы Арарат, многозначный мотив поисков Ковчега.*

Как уже было показано, Ной и его Господь – крайне антипатичные персонажи. Червь-древоточец упоминает их имена вместе, то есть у читателя формируется их образ как единого целого, поэтому характеристики Ноя читатель подсознательно распространяет на Бога.

Автор задается вопросом, отчего в изобразительном искусстве относительно немного изображений «представителя офицерства Ноя и его Ковчега», несмотря на красочный сюжет, и нет ни одной великой картины на эту тему? А одна из героинь его романа, крайне религиозная Аманда Фергюссон, становится неспособной к сочувствию реальным людям: разрушения поселка Аргури на склоне Арарата она воспринимает как наказание местным жителям за грех изготовления вина с виноградника Ноя.

И в последний раз в романе Ной упоминается как «знаменитость», с которой встречается в Раю повествователь заключительной главы. Рай как вечность наслаждений – вот идея рая современного человека, а знаменитости в ней служат для развлечения клиентов.

Бог Библии – это жестокий Ной первой главы романа, а прослеженное уменьшение масштабов личности Ноя, его постепенное растворение в любом окружающем контексте выражает авторское отношение к идее христианского Бога в истории и современности.

Гора Арарат в романе – «Ноева гора», легендарное место высадки из Ковчега – является местом действия в двух новеллах. Героиня главы «Гора» Аманда Фергюссон отправляется в 1840 г. на священную гору, чтобы отмолить

там душу горячо любимого, недавно умершего отца, так как, утратив отцовскую любовь, она спешит перенести свою любовь в трансцендентный мир порядка и прекрасной гармонии, соединиться с отцом в смерти на Арарате. А в «Проекте Арарат» американский астронавт Спайк Тиглер во время высадки на Луну слышит таинственный голос, приказывающий ему найти Ковчег. Голос Бога доносится из космического скафандра, в соответствии с эпохой покорения космоса: ирония Барнса делает технологии просто новым фоном для старых, глубоко впитавшихся в психику идей. Арарат в новелле дан по сравнению с прошлыми его появлениями в тексте в более документально-исторической перспективе и одновременно как пространство чудес и знамений. Это новеллы о неуничтожимой потребности в чуде, об искупительной силе мечты. Мотив Арарата и связанный с ним образ Ковчега впервые в романе приобретают столь оптимистичное, позитивное звучание. Вера героев в новелле, в отличие от предыдущих новелл романа, не отвергается автором.

Последняя группа мотивов, которую мы рассмотрели – мотивы любви и пары.

Вся критика согласна в том, что смысловым центром романа является ½ главы, «Интерлюдия», – авторское эссе о любви. Эта часть является своеобразной кульминацией романа, воплощением идейного замысла Дж. Барнса. Однако тема любви появлялась на страницах романа и до «Интерлюдии», причем в разных поворотах, но всегда в сопровождении *мотива пары*. Изначально, мотив напрямую связан с Ковчегом, когда Бог велит Ною взять «от всякой плоти по паре, мужеского и женского пола». На барнсовском Ковчеге, по выражению древоточца, царит одержимость сексом, что неудивительно в свете проблематики выживания.

Автор начинает разводить секс и любовь в новелле «Гости», где тоже явственно звучит мотив пары. В «Гостях» не только специфика круиза определяет преобладание среди пассажиров супружеских пар. Мотив пары связан также с образом главного героя. Франклин Хьюз прибывает на лайнер с парой, его новой ассистенткой, Трицией. Дважды разведенный, не помнящий,

сколько лет его дочери, в каждый круиз за последние пять лет он берет с собой новую девушку.

В главе «Выжившая», 38-летняя Кэт Феррис при известии о ядерной катастрофе бежит из города на лодке. Кэт бежит, когда рушится ее надежда на устойчивые взаимоотношения с ее партнером, Грэгом, бежит прежде всего от себя самой. Героиня стремится быть частью пары, но у нее это не получается. Она и раньше была не способна выстроить с мужчинами здоровые отношения, сносила побои, неуважение, мирилась с алкоголизмом и изменами, уверяя себя, что все это нормально. Грэг – ее последняя ставка, что она подсознательно понимает, поэтому реакция на их «разлад» оказывается патологической. Она взрывается, потому что не может дольше довольствоваться жалким суррогатом любви, притворяться, что ее несчастная жизнь нормальна. В «Выжившей» присутствуют многочисленные нафантазированные героиней пары для того, чтобы она могла замаскировать от самой себя совершенно неприемлемый факт – распад единственно значимой для нее пары, в которой она была страдающей, униженной стороной.

Столь же искусно история несчастной любви рассказана в «Вверх по течению», но уже с мужской точки зрения. Адресат Чарли – его подруга последних пяти лет Пиппа, и планы уехать с ней в Йоркшир, растить детей, с потрясающей нежностью излагаются в его письмах из джунглей. Однако Пиппа узнает, что он изменял ей, и, судя по всему, у нее самой появился новый любовный интерес. Пиппа выбросила любовь Чарли, свои пять лет жизни на ветер; борьбы Чарли за любовь хватило всего на четыре сообщения.

Предпоследняя глава, «Проект Арарат», во многом сосредотачивается на повествовании об отношениях Спайка и его жены Бетти. Спайк сравнивает горы Большого и Малого Арарата с супружеской парой, жена – единственный человек, которому он рассказывает о разговоре с Богом на Луне. В то же время Бетти старается поддерживать мужа в любых начинаниях, даже несмотря на сомнения в правильности его решений. Их чувства – это не просто

привязанность, влечение или страсть. В девятой главе продемонстрирована прежде всего истинная духовная любовь.

Любовь для Барнса — это что-то антимеханическое, антиматериалистическое. Она разрушает причинную цепь, ведь причинность — это прагматический взгляд на мир. То, как мы видим любовь, это то, как мы видим истину. Если люди говорят правду, когда они влюблены, это значит, что правда существует. Барнс считает, что любовь помогает миру избавиться от эгоизма, а значит, и от неравенства и стремления к превосходству.

В заключении подводятся основные итоги исследования. В рамках нашей работы были рассмотрены основные мотивы.

Мотивы разделения и дискриминации, негативный образ которых был задан еще в первой главе романа, в основном используются в социально-политическом контексте. Мотивы христианского метанарратива представлены по-разному. При первых появлениях они несут негативные коннотации: эффект достигается за счет контраста между изначальной притчевой образностью и ее «реалистической» деконструкцией. Однако по мере развертывания повествования, эти мотивы приобретают новые звучания, более позитивные: потребности человека в искуплении, мечте и чуде.

Мотив пары вступает в резонанс с мотивами, связанными с образом Ковчега. По ходу романа, Дж. Барнс демонстрирует нам разные уровни любви: от царящей одержимости сексом в первых главах, до истинной, духовной взаимосвязи между героями в конце романа. А представления о множественности интерпретаций, о сомнительности фактов, о невозможности написания «истинной» истории выражается скреплением воедино столь сюжетно и нарративно пестрого материала приемом мотивной организации.

Таким образом, мы можем заключить, что мотивная система выполняет не только функцию объединяющего элемента внутри романа, но и функцию реализации идейного замысла писателя.