

А.А. МАРДАНОВ

НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЗЫ МАЛКОЛЬМА БРЭДБЕРИ

Одним из основных элементов текста, отражающих индивидуальность автора, является стиль, как «...эстетическая общность всех сторон и элементов произведения, обладающая определённой оригинальностью» [1, с. 1031]. Всякий стиль есть «...иное "целостное пространство", чем любой другой» [2, с. 285]. Он опосредован опытом автора, формируется под длительным влиянием окружающей среды на врождённые данные писателя, «...развивается вместе с активным участием художника в жизни» [3, с. 383]. Он находится в постоянном движении. Стилю невозможно научить и его невозможно перенять, так же как нельзя передать кому-либо свою индивидуальность. Как пол или расу, его нельзя выбрать до рождения, его можно только «находить», и при этом создавать своё, так как стиль является «...таким же отличным, как подпись, таким же индивидуальным, как отпечаток пальца» [4, р. 19 – Здесь и далее при отсутствии ссылки на русскоязычное издание перевод мой – А. М.]. Учитывая уникальность каждого субъекта, автор будет оригинален, просто оставаясь самим собой, демонстрируя то, что в нём заложено. Следовательно, как бы субъект ни писал – это и есть проявление его субъективности.

Для произведений английского писателя Малкольма Брэдбери (*Malcolm Bradbury*) (1932–2000) характерны следующие стилистические особенности:

1) Обыгрывание одного слова в разных фразеологических оборотах: например, слово «cut» в романе «Сокращения» (*Cuts, 1987*): «to be cut out for smth» (быть словно созданным для чего-л.), «to cut a dash» (выделяться, бахвалиться), «to cut much of a figure» (производить сильное впечатление).

2) Игра словами, являющимися разными частями речи, но имеющими один корень: «...ожидая, когда встречающий его встретит, сопровождающий сопровождает» [5, с. 77], «...евроюристы и евролюбисты, еврозаправила и евроворотила воево ворочали и заправляли...» [6, с. 382], «Вена – лишь промежуточный пункт его перевалочных кочевий, один из многих. Или правильной будет – перевалочный пункт промежуточных кочевий?» «Может, кочевой промежуток перевальных пунктуаций?»...» [6, с. 88], «...полы чистит чистильщик очистителем» [7], «я принадлежал болтливому классу, который болтает болтовню; болтливый класс любит болтать, когда он просто болтает» [8, р. 9].

3) Противоречия, когда за жестокой критикой парадоксальным образом следует положительное заключение: например, в романе «Сокращения» о сценарии долго говорилось, что он был самой бесталанной халтурой, низшего качества, с фальшивыми эмоциями и красноречием, отсутствием моральной правды и серьёзности; совершенно банальным, глупым и тщеславным. А в заключение этой критики персонаж сказал, что ему он очень понравился. О появлении Фрэнсиса на экране было сказано следующее: «ты был посредственный, дрянной и эгоистичный... <...> Это было так плохо, что мы будем сумасшедшими, если не используем это... <...> Это так плохо, это блестяще» [6, с. 11]. Встречаются также противоречия такого рода: «О, какая красивая серебряная ручка, постарайтесь за ней приглядывать. В моей стране никто не крадёт, но такие вещи часто пропадают» [5, с. 124].

4) Образная антитеза, обильное перечисление противоположных понятий в одном предложении: «я хочу друзей и врагов. Я хочу плоть и кости. Я хочу вершины и впадины. Я хочу неудачу и успех» [6, с. 28], «дом и чужбина, маниакальное и депрессивное никогда не сольются...» [5, с. 50]. Информация в предложениях могла быть противоположна не по смыслу, а по серьёзности. Например, в «Сочинении» (*Composition, 1988*) за предложением о том, как собака бежит по сточной канаве, следует предложение о президенте Никсоне, за ним следует предложение о рекламе фильма, а потом – о данных Пентагона в Таймсе, затем – о вывеске «Черви» на магазине, а потом – о войне во Вьетнаме, затем о распродаже обуви, что является намёком на смешение высокого и низкого, серьёзного и несерьёзного в постмодернизме. Такими же эпизодами являются следующие: «он сидел рядом с... Умберто Эко и Далай Лама. Гленн Клоуз и Пол Потом, Арнольдом Шварцнегером и Гансом-Дитрихом Геншером» [6, с. 29], «на одной неделе его фотографировали с Шеварднадзе..., на следующей – с Мадонной...» [6, с. 33]. Таких случаев множество в каждом романе. Брэдбери часто противопоставлял противоположные понятия: «Петворт...

владеет богатым международным языком субъязыком – социолектом, ...состоящим из множества... терминов, таких как идиолект и социолект, *langue* и *parole*, обозначающее и обозначаемое, Хомский и Сосюр, Барт и Деррида» [5, с. 46]. В романе «Историческая личность» (*The History Man*, 1975) говорилось, что при планировании вечеринок, смешивали людей из города с людьми из университета, людей из Лондона с людьми из города, гетеро с гомо, художников с авангардистским богословами, студентов с Адскими ангелами, поп-звёзд с поклонниками ИРА, маоистов с троцкистами, врачей, специализирующихся на планировании семьи, с изгоями, которые спят под мостами [9, с. 16]. Описывая университеты и страны, Брэдбери отмечал, что они все разные, но впечатление от них одинаковое: перед одними стоят памятники учёных, перед другими танки, в одних странах нельзя говорить о боге, в других – можно. Похожее сочетание противоположностей было в рассказе «Сочинение»: «...его рыжие [английские – А. М.] волосы на американской подушке» [10, р. 291].

5) Особенно часто встречается насыщенное перечисление исторических персонажей и событий в одном предложении и абзаце для характеристики эпохи или демонстрации хода истории. Имена политиков или политические течения Брэдбери использовал как знаки, подразумевая все события и последствия, которые с ними связаны. С помощью перечисления явлений-символов, он характеризовал проблемы эпохи постмодерна, перемены в обществе, смену политических режимов и т.п. Называя имя политика, он подразумевал при этом всё, что с этим именем связано, либо, называя политическое течение или событие, он имел в виду при этом всё, что они за собой влекли: «Берлинская Стена только недавно пала... Уже Буш, а не Рейган председательствовал над полями для гольфа и бюджетным дефицитом США; но на троне Британии Маргарет Тэтчер была всё ещё у власти, а в Советском Союзе всё ещё держался Михаил Горбачёв, великий архитектор эпохи гласности и перестройки. По всей Восточной Европе падали статуи и бюсты Ленина и Сталина, Чаушеску и Ходжа...» [6, с. 3 – 4]. Часто в таких перечислениях Брэдбери упоминал явления из разных областей жизни, многие из которых говорили о кризисе. В «Сокращениях», например, говорилось: «были суды и пересадки сердца, мятежи и взрывы бомб. В Чернобыле взорвался... ядерный реактор и распространил смертельную радиацию по северной Европе. Промышленные отходы выливались в реки и загрязняли моря. Кислотный дождь уничтожил лес на холмах, автомобильные выхлопные газы прожигали защитный озоновый слой. СПИД распространялся, как эпидемия, вместе с цервикальным раком, менингитом и многочисленными неизлечимыми вирусами. Голод рос, засуха и разруха множилось. Возникли мелкие войны, террор распространялся из всегда фундаменталистского Среднего Востока, угрожая Западу, недавно ставшему фундаменталистским. Обрабатывающая промышленность угасала, работа для молодых исчезала, финансовая спекуляция нарастала, все ожидали большой взрыв. Насилие и убийство детей увеличивались, количество убийств выросло, центры великих городов ухудшались. Секс был смертельно опасным, курение – отвратительным, употребление алкоголя – опасным, еда – разрушительной, единственным оставшимся удовольствием, ради которого стоило жить, были деньги...» [11, р. 75 – 76], «новый мировой порядок становился слишком уж похож на Старый мировой. Американские войска, танки и самолёты отправлялись в Саудовскую Аравию, а многочисленный международный флот шёл по персидскому заливу. Саддам Хусейн лез на рожон и угрожал взорвать какую-нибудь ядерную штуку. В Советской России началась голодная зима. ХДС в бывшей Восточной Германии обвиняли в том, что он переправил в кейсах 32 миллиона дойчмарок в Люксембург. Снова что-то приключилось с футболистом по фамилии Гацца» [6, с. 340]. В другой ситуации он всего в двух предложениях сказал, что на полюсе таял снег и лёд, озоновый слой становился тоньше, в мире свирепствовала сексуальная чума, были наводнения, засуха, голод, землетрясения, массовое скопление саранчи, всевозможные болезни, торговый спад, бюджетный кризис, наводнения, засухи, голод, землетрясения. Брэдбери пытался конспективно охватить всю историю Европы.

Иногда такой стиль встречается у Лоджа: «в 1968 прокатилась волна мятежей в кампусах по всему миру, Россия вторглась в Чехословакию, убили Роберта Кеннеди, и в Алстере началась кампания движения за авторские права» [12, р. 113], но он отличается от Брэдбери тем, что Лодж чаще перечисляет сами события, а не знаки (имена, даты), их обозначающие. Кроме того, присутствие таких перечислений у Лоджа может быть целенаправленной стилиевой аллюзией, поскольку Лодж и Брэдбери были друзьями, часто размышляли в произведениях на общие темы и ссылались друг на друга. В «Сочинении» Брэдбери в свойственно ему манере писал: «Никсон – Президент. Существуют документы Пентагона. Война во Вьетнаме... продолжается. Существуют чёрные гетто, программы по помощи бедным, коррупция и заговоры... История движется быстро и она везде...» [10, р. 289]. В романе «Обменные курсы» (*Rates of Exchange*, 1983) говорилось, что на улице, есть «шпионы и обыски, аресты и тюремное заключение, железные занавесы и берлинские стены, нефть и переговоры по ОСВ. Мир разделён и с каждым днём разделяется всё сильнее: ракеты нацеливаются, касетные бомбы накапливаются; туда – Рейган и ястребы, сюда – Брежнев и Политбюро» [5, с. 40]. Когда-то отель в романе «Обменные курсы» посещали эрцгерцоги, гусары и герцогини, а сейчас там портреты Маркса, Ленина, Брежнева и Григорика. Эти имена лаконично описывают ход истории, являясь означающими, а политические режимы – означаемыми.

б) Форматирование диалогов в одном абзаце: прямая речь героев чередуется без пояснений автора. Часты диалоги, в которых персонажи выкрикивают только по одному слову по очереди с указаниями автора, кто их произносит. Характерным для прозы Брэдбери является комбинирование двух диалогов в один, когда реплики двух пар участников подаются попеременно, а также вкрапление описания окружения и параллельных историй в диалог, дробящее его, размывающее его границы, в результате чего короткий диалог может растянуться на несколько страниц. В рассказе «Сочинение» Разговор мисс Добернети и Уильяма перемещивался с вопросами профессора о «Джейн Эйр», а диалог с таксистом разбавлялся описанием того, что пассажир видел из окна. В романе «Обменные Курсы» люди за столом говорили о еде и вине, которые они непосредственно употребляли за столом, о визите в Уэльс, о местной промышленности и политике, и рассказывали неоконченную историю о шахе. В другом диалоге в машине Любиёва говорила об Англии, Плитплов – о жене Петворта, и всё это разбавлялось описанием того, как ехал таксист. В другом – Любиёва говорила о промышленности, Плитплов – о Хемингуэе, и всё это чередовалось с описанием местности.

7) Использование фирменных названий, часто с указанием объекта, которые они называют: «я вооружился зонтом фирмы "Берберри"...» [6, с. 250], «...повязка "Адидас" на запястье» [11, р. 4], «...тележки, нагруженные пакетами из "Лорда Джона" и "Хэрродз", "Маркса энд Спенсера" и "Симпсона"... покупают "Плейбой"...», нервно курят "Галуаз" или "Плейерз"...» [5, с. 33]. В «Сочинении» перечислялись названия магазинов.

8) Текстурализация тела и секса, применение литературных и лингвистических терминов к частям тела: характерно использование в одних и тех же ситуациях и диалогах слов, которые имеют смысл в литературе и в физиологии. Например, в «Сокращениях» в одном диалоге слово «climax» («кульминационный пункт», «климакс») использовалось в двух смыслах сразу. Всегда происходит непонимание персонажами и объяснение при переходе от одного смысла (литературного) к другому (физиологическому): «"слушай, сделай начало здесь, добавь немного напряжения там, а конец должен быть там..." "В сценарии?" – спросил Генри. "В сценарии..."», – сказала Синтия. "Сейчас верх должен быть здесь, а конец – там, и давай забудем о разогреве и перейдём сразу к кульминационному пункту". "В сценарии?" – спросил Генри. "Господи, нет", – сказала Синтия» [11, р. 79]. Множество таких эпизодов присутствует в рассказе «Сочинение»: «он испытывает неудобство, понимая, что его собственное начало, середина и конец, его параграфы и отступления, его использование двоеточия будет также... оценено... системой оценок мисс Добернети» [10, р. 296], «"я хочу, чтобы твоя спина была повыше, а колени – ближе друг к другу", – говорит мисс Добернети... "Я хочу, чтобы промежутки между прилагательными были больше, а глаголы – ближе друг к другу", – говорит она на конференции...» [10, р. 297].

9) Повтор фраз: в романах Брэдбери повторяются предложения в течение всей книги, как у Барнса: «почему-то, когда Козима распорядилась, все повиновались» [6, с. 399], «как я уже сказал, когда она распорядилась, все на удивление беспрекословно подчинялись» [6, с. 424]. В романе «Обменные курсы» он неоднократно повторял, что билеты надо покупать в киосках с надписью «Литти», потому что вагон едет без кондуктора, что напряжение – 110 вольт, что влоски (вымышленная национальная валюта) из страны вывозить запрещено, что пенсионеры наслаждаются заслуженным отдыхом, что Петворт – гость по культурному обмену, что самолёт прилетает с двухчасовым опозданием, что в аэропорту много вооружённых людей, что у стюардессы из носа торчат волосы и многое другое. В романе «Сокращения» Брэдбери повторял, что автор должен сохранять целостность, а в рассказе «Сочинение» часто повторялась фраза об уборщице, собирающем листья. Повтор предложений характерен также для произведений Барнса, но отличие текстов Брэдбери в том, что в них повторяются обычные, бытовые факты, в то время как у Барнса повторяются более серьёзные вещи, являющиеся лейтмотивом романа – например: «совершенные браки редки» [13].

10) Синтаксический повтор (в каждом романе более десяти случаев): «были дубли, во время которых вся съёмочная группа... пыталась соблазнить ведущую актрису; дубли, во время которых ведущая актриса хотела соблазнить всю съёмочную группу; дубли, когда режиссёра съедала... рыба, и дубли, когда... рыбу съедал режиссёр» [11, р. 68], «он писал, в то время как ел, он ел, в то время как писал» [11, р. 77]. В «Профессоре Криминале» (*Doctor Criminale*, 2000) на двух страницах рассказчик перечислял то, что ему показали, начиная каждый объект фразой «мне показали» четырнадцать раз подряд. Среди других примеров синтаксического повтора можно отметить: «на борту был ансамбль, поэтому они начали танцевать. На борту был бар, поэтому они начали пить. На борту была закуска, поэтому они начали есть. На борту были знаменитости, поэтому они начали праздновать. На борту, очевидно, были незаконные препараты, поэтому они начали мечтать. На борту были губы, груди и ягоды, поэтому они начали целоваться и ласкаться и прижиматься... На борту были красивые люди, и они знали, что они были красивы, поэтому они начали делать красивые и яростные и бесконечно фотогеничные вещи» [8, р. 226 – 227], «...её высокие горы не столь высоки, а широкие реки не столь широки, чтобы служить преградой...» [5, с. 11].

Таким образом, стиль это уникальная манера автора использовать чужой язык, оперировать общей данностью, преобразуя общее в индивидуальное. Используя «чужой» язык, автор вносит в свой словарь и синтаксис «...те неповторимые черты, которые позволяют узнавать текст без подписи» [14, с. 196], что противоречит постструктуралистским положениям об обезличивании текста и абсолютной власти языка. Стиль связан не только с эмоциональной экспрессивностью, но и с философско-эстетическим единством элементов произведения, которыми пренебрегали постструктуралисты. В нём заключается мастерство и особенности характера творческой личности, её талант, о чём писали многие авторы прошлого: «стиль – это весь человек, его впечатления и его сущность» [15, с. 307], «нет ни одного поэта..., который бы не имел своего собственного языка, собственной манеры выражения, чтобы он не искал новых форм для самовыражения» [16, с. 114]. Даже Р. Барт говорил о «биологической» природе стиля: «...он – природная "материя" писателя, его богатство и его тюрьма, стиль – это его одиночество. ...Стиль представляет собой самодовлеющий личностный акт, а вовсе не продукт выбора и рефлексии писателя относительно Литературы. <...> Стиль – ...проявление вонне органических свойств личности» [17, с. 54]. Как образ автора, стиль, его отличие или влияние на стиль других авторов, выводится из совокупности произведений автора. Стиль – величина относительно стабильная, так как он связан со сравнительно устойчивым складом личности и авторским художественно-эстетическим постоянством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Есин, А.Б. Стиль / А.Б. Есин // Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1031 – 1033.
2. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Ю.И. Минералов. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
3. Самарин, Р.М. Зарубежная литература: учеб. пособие для филол. специальностей / Р.М. Самарин; сост. М.Р. Волкова. – М.: Высш. школа, 1978. – 464 с.
4. Bloom, L.Z. The Lexington Reader / L.Z. Bloom. – Lexington, Massachusetts: D.C. Heath and Company, 1987. – 828 p.
5. Брэдбери, М. Обменные курсы / М. Брэдбери; пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. – 397 с.
6. Брэдбери, М. Профессор Криминале / М. Брэдбери; пер. с англ. Б. Кузьминского, Г. Чхартишвили, Н. Старовской. – М.: Иностранная литература, Б.С.Г. – ПРЕСС, 2000. – 472 с.
7. Bradbury, M. The History Man / M. Bradbury [Electronic resource] – 1975. – Mode of access: <http://www.torrentreactor.net/torrents/2903163/Malcolm-Bradbury-The-History-Man>. – Date of access: 12.04.08.
8. Bradbury, M. Professor Criminale / M. Bradbury. – London: Picador, 2000. – 352 p.
9. Брэдбери, М. Историческая личность / М. Брэдбери. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – 368 с.
10. Bradbury, M. Composition / M. Bradbury // Modern British Short Stories. – London: Penguin Books Ltd., 1988. – P. 286 – 308.
11. Bradbury, M. Cuts / M. Bradbury. – London: Butler and Tanner Ltd, 1987. – 106 p.
12. Lodge, D. How far can you go? / D. Lodge. – London: Penguin Books, 1981. – 244 p.
13. Barnes, J. Flaubert's Parrot / J. Flaubert [Electronic source]. – 1984. – Mode of access: <http://www.kiwitan.com/.../Barnes,%20Julian%20-%20Flaubert%20Parrot.doc>. – Date of access: 15.12.2007.
14. Асеев, Н.Н. Зачем и кому нужна поэзия / Н.Н. Асеев. – М.: Сов. писатель, 1961. – 315 с.
15. Бальзак об искусстве / Сост. В.Р. Гриб. – М., Л.: Искусство, 1941. – 528 с.
16. Тик, Л. Любовные песни немецких миннезингеров / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 108 – 117.
17. Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 50 – 96.