

Е.А. Заболотникова

Московский педагогический государственный университет, 5 курс

Научный руководитель: к.ф.н. М.А. Дремов

КОНТАКТ АВТОРА И ЧИТАТЕЛЯ В РОМАНЕ «БОЙНЯ НОМЕР ПЯТЬ, ИЛИ КРЕСТОВЫЙ ПОХОД ДЕТЕЙ» КУРТА ВОННЕГУТА

Современное К. Воннегуту (1922–2007 гг.) американское общество было подвержено влиянию «массовой культуры», масштабы которой настолько возросли, что ей удалось унифицировать читательские вкусы множества людей. Как известно, «массовая культура» выступает одним из главных факторов в появлении духовной инертности общества, его равнодушия и непричастности.

Воннегут ставит перед собой задачу достучаться до читателя, пытаясь возродить в нём лучшие социальные качества, поднять его на уровень собственных идейных и моральных принципов. Это важно для него, ведь темами его романов становятся такие глобальные проблемы человечества, как война, гонка вооружений, последствия научно-технического прогресса, трагические коллизии капиталистического общества и т.д. Поэтому, желая говорить о серьёзных и глобальных вещах, писатель стремился быть широкочитаемым автором. Делая свои романы популярными, он неизбежно вынужден был подстраиваться под массового читателя. Подробный обзор критики творчества Воннегута представлен в статье «Курт Воннегут – с разных точек зрения» [Алякринский 1982].

Такая направленность заставляет Воннегута прибегать к экспрессивным формам и повышенной эмоциональной окрашенности. Расчёт на читательское восприятие, так же как и сложность в ориентации на него, сказывается на многих компонентах эстетической системы американского писателя. В своём творчестве он применяет определённый метод воздействия на читателей, стремится к тому, чтобы они ощутили раздумья и переживания автора как собственные. Воннегут настойчиво, разнообразными приёмами вовлекает читателя в повествование, как бы пребывает с ним в живом общении, широко практикуя даже формальную обращенность к нему. Например, многие абзацы начинаются с обращений: «слушайте», «погодите», «ах, да, я уже объяснял вам», «вообразите», «обратите внимание» и т.д. История Билли Пилигрима в «Бойне номер пять» начинается фразой: «Послушайте: Билли Пилигрим отключился от времени». Этот приём может быть важным в качестве параметра в системе характеристик авторского стиля и требует дополнительного исследования на материале других произведений автора.

Ещё один из приёмов, помогающих установить диалог с читателем, – образ автора-рассказчика. Этот вид повествователя – довольно сложная категория. В романе «Бойня номер пять» Воннегут преобразовывает уже известный в американской литературе тип рассказчика: это и сам автор, предстающий в определённом аспекте своего «я» как писатель, создатель данного романа, и вместе с этим – это литературный персонаж. Автор-рассказчик непосредственно участвует в придуманных им событиях и общается с вымышленными героями.

В первой главе романа автор говорит о том, каких трудов, времени и волнений стоила ему эта книга. Став свидетелем бомбардировки немецкого города Дрездена во время Второй мировой войны, рассказчик по возвращении домой решает написать об этом книгу. Во второй и последующих главах речь идёт уже о главном герое произведения – Билли Пилигриме, который, как и рассказчик, оказался в плену и пережил бомбардировку Дрездена. Голос автора можно встретить, например, в третьей главе, после описания умирающего полковника «Бешеного Боба», который бредил о братстве своего полка. «Я был при этом. И мой дружок Бернад В. О'Хэйр тоже» [Воннегут 2017: 74] – так завершает эту сцену автор-рассказчик, как бы напоминая читателю о себе.

На почве традиций устного творчества, особенно характерной его формы – рассказа, создавался своеобразный разговорный строй американского художественного языка. Говоря об этом, стоит упомянуть, что важная роль в этом процессе принадлежит Марку Твену. Ведь именно в его творчестве осуществилось «слияние книжной и фольклорной традиции» [Проблемы...: 1981: 14], сложилась такая эстетическая система, в которой важное место занимают новаторские структуры, подсказанные формами устного рассказа. Марк Твен считается основоположником разговорного стиля в американской литературе.

В целом, повествование в романе опирается на живую устную речь, в основе которой лежит ассоциативное мышление. Фрагментарность и разрыв логических связей являются безусловными и органичными приёмами. Неожиданная ретроспекция не требует ни специальной мотивировки, ни читательской готовности к её домысливанию, так же как не требуется это в обычной человеческой беседе.

У автора-рассказчика в романе есть одна важная особенность: он ведёт повествование в форме устного рассказа. Воннегут выбирает эту форму, потому что она лучше всего служит организации фрагментарного, многопланового повествования. Средства для такого построения писатель извлекает главным образом из традиции устного рассказа и разговорного стиля в американской литературе.

Естественно, в «рассказываемом» романном мире Воннегута разговорная речь не является простым копированием устной беседы. Ведь на обработку устного разговорного материала влияют задачи идейно-художественного порядка. Автор свободно использует характерные для устного рассказа черты, такие как беспорядочный ход мысли и ассоциативность, разрыв логической связи между эпизодами, неожиданные ретроспекции. На этой основе строятся и широко используются паузы, умолчания, намёки, подтекст, становясь важными элементами фрагментарной композиции.

Особенно большое значение в разговорном стиле Воннегута приобретает повтор, который вообще является едва ли не самым характерным элементом поэтики устного рассказа. Например: «Так я отыскал и О'Хэйра. Он низенький, а я высокий. На войне нас звали Пат и Паташон. Нас вместе взяли в плен. Я сказал ему по телефону, кто я такой. Он сразу поверил. Он не спал. Он читал. Все остальные в доме спали» [Воннегут 2017: 8].

Частое использование повтора считается одним из наиболее существенных признаков американского разговорного стиля. Воннегут широко использует эту традицию. Чаще всего приём повтора используется им даже демонстративно подчёркнуто, особенно в качестве объединяющего элемента. Повторы в романе направлены на создание формальной целостности. Они и допускают фрагментарность, и вместе с тем позволяют строить разорванное повествование, не давая ему превратиться в беспорядочный поток слов.

«Иногда по ночам у меня бывают такие припадки, с алкоголем и телефонными звонками. Я напиваюсь, и жена уходит в другую комнату, потому что от меня несет горчичным газом и розами» [цит. раб.: 8]. Далее идёт разговор по телефону, рассуждение автора на тему планируемой книги о Дрездене, фрагменты воспоминаний об окончании войны. Затем повествование переносится обратно в настоящее время, снова про телефон, и далее: «И я выпускаю нашего пса погулять, и я впускаю его обратно, и мы с ним говорим по душам. Я ему показываю, как я его люблю, а он мне показывает, как он любит меня. Ему не противен запах горчичного газа и роз» [цит. раб.: 11–12].

Изучение повтора как стилистической категории в художественных произведениях обуславливается интересом к мастерству писателя, к изучению его индивидуального стиля. По данной теме предлагается обзор работ исследователей по разным направлениям: 1) как поэтический приём и характерная черта устного народного творчества (Ф. Миклошич, Ф.И. Буслаев, А.А. Потебня, А.А. Шахматова); 2) как структурно значимый элемент разговорной речи (Н.Ю. Шведова, А.Б. Шапиро и др.);

3) как стилистическая категория в текстах художественной литературы (В.П. Летучева и др.).

Таким образом можно раскрыть в какой-то мере и своеобразие индивидуального стиля писателя, его творческую оригинальность. Отсюда вытекает задача анализа и других произведений К. Воннегута с последующим сопоставлением полученных результатов с работами других авторов, которые используют данный приём.

Довольно часто употребляются одинаковые зачины и концовки в абзацах, фрагментах, даже фразах. Они все обозначают переход от одного элемента сюжета к другому, как правило, от отступления к основной линии повествования, как бы привлекая внимание читателя: «Билли Пилигрим отключился от времени» [цит. раб.: 28]; «Билли пропутешествовал во времени, открыл глаза и очутился перед зеленоглазой металлической совой» [цит. раб.: 62]; «И Билли пропутешествовал во времени на Тральфамадор» [цит. раб.: 119]; «И снова Билли пропутешествовал во времени из той дивной постели в 1968 год» [цит. раб.: 141]; «И тут же Билли пропутешествовал во времени еще дальше: ему было шестнадцать лет, и он ждал в приёмной врача» [цит. раб.: 196].

Но также повторы выполняют и другие функции. Выражение «и так далее» обычно прерывает фрагмент, но вместе с тем проводит связь рассказанного с чем-то более широким и общим. Это выражение возникает не произвольно, а только тогда, когда смысл этого общего уже стал ясен и связь с ним ощущается. Вот, например, концовка фрагмента – достаточно подробной цитации речи Трумэна, в которой он заявлял миру о взрыве атомной бомбы над Хиросимой: «Пусть никто не заблуждается: мы полностью разрушим военную мощь Японии. И чтобы уберечь... – Ну, и так далее» [цит. раб.: 193]. В этом месте нетерпеливо оборвана речь президента. Нет нужды продолжать. Читатель и так понимает, что все эти слова из области хорошо знакомой официозной политической риторики и пропаганды.

Особое значение имеет повторяющийся афористический комментарий, которым заканчиваются фрагменты. В «Бойне номер пять» этим важным элементом является фраза «такие дела» (so it goes): «Пока Билли приходил в себя в одной из вермонтских больниц, его жена скончалась от случайного отравления окисью углерода. Такие дела» [цит. раб.: 30]; «К концу маневров Билли получил внеочередной отпуск, потому что его отца нечаянно подстрелил товарищ, с которым они охотились на оленей. Такие дела» [цит. раб.: 37]; «Сын Дарби вернулся с войны живым и здоровым. А Дарби не вернулся. Его прекрасное тело изрешетили пули: он был расстрелян в Дрездене через шестьдесят восемь дней. Такие дела»

[цит. раб.: 90]. Этот комментарий, как правило, обобщает смысл сказанного и, что немаловажно, подчёркивает причастность отдельных эпизодов к явлению общего порядка, даже если эти эпизоды различаются по смыслу или находятся в разных временных отрезках.

Фраза «Такие дела» упоминается в романе 102 раза (в русском переводе) как авторский комментарий и, в основном, когда речь идёт о смерти. Если обратиться к языку оригинала, «so it goes» можно перевести как «так оно идёт», «жизнь продолжается», «жизнь идёт». Воннегут как раз и интересен тем, что его можно по-разному прочесть, вложить многие смыслы. По своей форме – это равнодушная, безучастная констатация естественного факта.

В самом тексте эта фраза характеризует мировоззрение инопланетных существ – тральфаматорцев. Они видят мир в четырёх измерениях: «Все моменты прошлого, настоящего и будущего всегда существовали и всегда будут существовать. Тральфаматорцы умеют видеть разные моменты совершенно так же, как мы можем видеть всю цепь Скалистых гор. <...> Когда тральфаматорец видит мёртвое тело, он думает, что этот человек в данный момент просто в плохом виде, но он же вполне благополучен во многие другие моменты. Теперь, когда я слышу, что кто-то умер, я только пожимаю плечами и говорю, как сами тральфаматорцы говорят о покойниках: “Такие дела”» [цит. раб.: 32].

В.В. Дмитрук в своей диссертации заметил, что американские критики по-разному интерпретируют этот рефрен, но ряд серьёзных исследователей понимает его как сознательный приём автора, который выражает единое впечатление и единую мысль. Например, по мнению П. Рида, «so it goes» становится в романе нарастающим рефреном, обогащаясь содержанием с каждым новым случаем применения. Если в начале произведения этот повтор вызывал усмешку, то к концу он «доводит нас почти до слез» [Дмитрук 1984: 149]. Сам Воннегут писал, что замысел повтора «so it goes» появился у него из печального осознания того, что массу окружающих его людей «последствия того, что происходит, не волнуют», что «людям не нравится жить» [там же].

Таким образом, в своём романе «Бойня номер пять» Воннегут рассчитывает на читательскую «отдачу», стремится вызвать её приёмом бесконечного повторения бесстрастного «so it goes». Это фраза получает характер лейтмотива, который по мере продвижения от начала до конца романа последовательно расширяет круг ассоциаций, постепенно наполняется определённым идейным и эмоциональным смыслом, усиливая и проясняя то главное, общее, что автор хочет вложить в голову своему читателю – чувство протеста против войны и обесценивания человеческой жизни в капиталистическом мире.

Также Воннегут, с целью добиться понимания от читателя, использует такой приём аргументации, как опора на факты и приведение примеров. В большей степени для него характерно стремление объяснить общее через частное – то есть использовать приём индукции. При этом в роли частного выступает его собственный жизненный опыт, а в роли общего – судьба всего американского народа, а порой и человечества в целом. Таким образом, Билли Пилигрима можно рассмотреть как обобщающий образ. На его примере показана судьба всех американских солдат.

Сходный с индукцией приём – объяснение сложных понятий через простые аналогии. Говоря о вещах необычных, Воннегут старается объяснить их с помощью доступных примеров. Так, пытаясь объяснить сложность восприятия времени тральфамадорцами, рассказчик сравнивает движущиеся предметы с макаронами, а людей предлагает представить тысяченогими: «... для существ с планеты Тральфамадор Вселенная вовсе не похожа на множество сверкающих точек. Эти существа могут видеть, где каждая звезда была и куда она идет, так что для них небо наполнено редкими светящимися макаронинами. И люди для тральфамадорцев вовсе не двуногие существа. Им люди представляются большими тысяченожками, и детские ножки у них на одном конце, а ноги стариков – на другом» [Воннегут 2017: 93].

Для того чтобы воздействовать на эмоции читателя, располагать его к себе, Воннегут осознанно выступает носителем комического. Вспомним, при каких обстоятельствах Билли Пилигрим встречает автора в лагере военнопленных в Дрездене: когда Билли ходил в «уборную», в темноте лагерной ночи он услышал горькие стоны американцев, которых выворачивало наизнанку в туалете после ужина, приготовленного для них щедрыми англичанами: «Билли заглянул в нужник. Стоны шли именно оттуда. Все места были заняты американцами. Пышная встреча превратила их желудки в вулканы. Все ведра были переполнены или опрокинуты. Один из американцев поближе к Билли простонал, что из него вылетели все внутренности, кроме мозгов. Через миг он простонал: – Ох, и они выходят, и они. “Они” были его мозги. Это был я. Лично я. Автор этой книги» [цит. раб.: 132–133].

Писатель упорно настаивает на том, что он – рядовой американец, у которого могут быть проблемы и с деньгами, и с пищеварением. Такая откровенность вместе с признанием собственной слабости, безусловно, подкупает. Таким образом Воннегут ещё больше сокращает барьер между собой и читателем.

Юмор Воннегута тесно взаимодействует с сатирой, в основном служит её средством, подчинен ей, но вместе с тем и влияет на её

качественные особенности. Юмор также является выражением отрицательного, он также призван вскрывать жизненные противоречия, пусть и по-своему. «Настоящий юмор, – отмечал А.В. Луначарский, – получается там, где известная тень отрицательного отношения все-таки остается» [Луначарский 1967: 184], поэтому юмор вполне уместен и в сатирических произведениях, он свободно может взаимодействовать с сатирой. Можно согласиться с И. Эвентовым, который пишет: «Юмор в искусстве – одно из средств художественного выражения безобразного и смешного. Такой юмор не находится в принципиальном противоречии с сатирой, – он может быть одним из её качеств, её проявлений; может он формироваться и в самостоятельный жанр, опять же близкий по своему назначению (то есть по вскрытию жизненных противоречий) сатире; наконец, он может выразить “веселость духа”, жизнерадостность, оптимизм, но и в этом случае не выходя за пределы коллизии между положительным и отрицательным» [Эвентов 1973: 122–123].

Юмор Воннегута далек от назначения вызывать умиление или мягкую улыбку. Вот, например, характерная ситуация юмористического плана – тот эпизод, где англичане уже встретили и накормили измученных американцев в лагере военнопленных: «... англичане собирались разыгрывать гвоздь вечера – музыкальную комедию “Золушка” собственного сочинения, на тему одной из самых любимых сказок. <...> Билли пришел в себя на стуле, перед сценой. Как-то его накормили, и теперь он смотрел “Золушку”. Очевидно, какой-то частью своего сознания Билли восхищался спектаклем. Он громко хохотал. Женские роли, разумеется, играли мужчины. Часы только что пробили полночь, и Золушка в отчаянии пела басом: “Бьют часы, ядрена мать, Надо с бала мне бежать!” Этот куплетик показался Билли таким смешным, что он уже не просто хохотал – он визжал от смеха. Он визжал, пока его не вынесли из барака в другой барак, госпитальный» [Воннегут 2017: 104–105].

В общем же плане произведения такая юмористическая ситуация – это отдельная деталь сатирического развенчания войны и античеловечного общества. У юмора в романах Воннегута есть ещё очень важное назначение – снимать драматизм отдельных ситуаций. Приём юмористического снижения применяется Воннегутом довольно широко. Он не ограничивает круг видения частными проявлениями зла, гораздо важнее для него не упускать из виду пороки и противоречия общества. Не приковать внимание читателя к трагическому положению Билли, а направить его мысль на причины, ставящие людей в совершенно абсурдное положение.

Своеобразный юмор в романах Воннегута, безусловно, является важным элементом авторского стиля, что делает необходимым дальнейшее изучение сатиры, юмора и иронии на материале других его произведений.

ЛИТЕРАТУРА

Алякринский О. Курт Воннегут – с разных точек зрения // Вопросы литературы. – 1982. – № 4. – С. 236–247.

Воннегут К. Бойня №5: роман / пер. с англ. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 221 с.

Дмитрук В.В. Творчество К. Воннегута: социально-критические тенденции, жанр, поэтика: дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1984. – 202 с.

Луначарский А.В. Что такое юмор? // Луначарский А.В. Собр. соч. в 8 томах, т.8. – М.: Худож. литература, 1967. – С. 182–184.

Проблемы становления американской литературы. – М.: Наука, 1981. – 384 с.

Эвентов И. Остроумие охватывает противоречие: о некоторых вопросах теории сатиры // Вопросы литературы. – 1973. – № 6. – С. 116–134.