ОЛЬГА ВЕЛЮГО

ely20@tut.by

ДИСКУРСЫ ЛЮБВИ И СЕКСУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ДО ТОГО, КАК ОНА ВСТРЕТИЛА МЕНЯ»: ОПЫТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРС-АНАЛИЗА

Литературоведческий дискурс-анализ - это комплексный подход к интерпретации текста, в котором анализ формальных и содержательных характеристик текста объединяется с глубоким пониманием экстралингвистического контекста. Акцент на том, что, как и почему говорит/не говорит, думает/подразумевает субъект (персонаж, повествователь), в совокупности с психоаналитической интерпретацией открывает широкие возможности постижения смысла и многих коннотаций произведения. Все это позволяет отнести дискурс-анализ к продуктивным и перспективным подходам к интерпретации художественных текстов.

В данной статье предлагается анализ современного любовного дискурса на примере романа известного британского писателя Джулиана Барнса. Однако прежде необходимо уточнить литературоведческое понимание категории дискурса, поскольку даже в рамках одной дисциплины оно не отличается однородностью.

В литературоведении лингвистическое понимание дискурса используется в качестве основы, но оно уточняется, т.к. здесь категория дискурса всегда связана с художественным текстом. Если *дискурс* вообще – воспользуемся лингвистическим определением Н. Арутюновой – «это связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими – факторами…» (Арутюнова, 2002: 136), которые формируют и ограничивают его, то литературный дискурс конкретизируется дополнительным набором ограничений. Эти ограничения в самом общем смысле задаются природой искусства, они включают эстетическую функцию, способ выражения, родовые и жанровые признаки, художественный образ и пр. В том числе, как и с каких позиций сообщается о чем-либо – автором, главным героем, другими персонажами, – а затем прочитывается читателем, который воссоздает смысл произведения. Так, Ю. Кристева, интерпретируя концепцию М. Бахтина, представляет «"литературное слово" не как некую точку (устойчивый смысл), но как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» (Кристева, 2000: 428). Как видно, дискурс автора встречается с дискурсом читателя; чтение текста происходит на стыке дискурсов.

С позиции литературоведения, мы придерживаемся узкого и широкого

подходов к определению дискурса. В узком смысле *дискурс* означает внутритекстовое высказывание, участок текста, характеризующийся единством субъекта и способа высказывания (Тамарченко, 2007: 30), – т.е. в этом смысле можно говорить о дискурсе персонажей, а также о дискурсе автора, если в тексте повествователь сближается с автором. В широком смысле в качестве *дискурса* можно рассматривать само художественное произведение (в совокупности с вышеуказанными составляющими – ограничениями, импликациями и пр.).

Что касается литературного дискурса в целом, то в нем можно выделить *тематические дискурсы* – конкретные разновидности, задаваемые определенным набором параметров. Однако здесь необходимо уточнить, что тематический дискурс не приравнивается к тематике, проблематике или предмету художественного изображения. Например, такая тематическая разновидность дискурса, как *любовный дискурс* представляет собой, в узком смысле, развертывание речи влюбленного (в понимании Р. Барта (Барт, 1999)) с позиции персонажей или автора, в т.ч. внутренней (т.н. *дискурс сознания*). Здесь имеется в виду, в основном, вербальное выражение, хотя дискурс может реализовываться и в других семиотических системах, таких как язык тела или визуальные средства, например, кино. В широком смысле, *дискурс любви* – это художественное произведение, в котором любовный дискурс персонажей и/или автора релевантен для понимания идейного содержания. Итак, очевидно, что дискурс любви мы обнаруживаем не только (и не в первую очередь) в любовных романах, где на уровне фабулы раскрывается тема любви, а в тех произведениях художественной литературы, где имеет место рефлектирующий влюбленный, и внимание писателя центрируется на речи героя. При этом речь может принимать форму не только монологов и диалогов, но и внутренней речи, несобственно прямой речи и т.д. (см. Ползунова, 2008: 130).

Поскольку дискурс-анализ являет собой скорее комплекс методов, нежели четко структурированный метод, и при этом претендует на «статус междисциплинарной методологической программы» (Касавин, 2008: 354), есть необходимость уточнить, как функционирует дискурс-анализ в качестве литературоведческого подхода к интерпретации художественных произведений. С этой целью в настоящей работе мы представим схему, по которой может осуществляться литературоведческий анализ дискурса. Эта схема – результат работы, посвященной анализу любовного дискурса в современной английской прозе; она представляет собой обобщение имеющейся филологической теоретической базы (см. Серио, 1999; Гийому, Мальдидье, 1999) и некоторых практических примеров литературоведческого дискурс-анализа (см. Ristani, 2010). Она достаточно универсальна и может использоваться для интерпретации различных тематических разновидностей литературного дискурса (с одним ограничением – имеется в виду эпос), поскольку предполагает анализ наиболее релевантных для литературоведения аспектов дискурса, понимаемого в широком и в узком смыслах, в совокупности с собственно литературоведческими категориями:

а) Художественное произведение как образец дискурса

1. *Широкий экстралингвистический контекст*[*] (см. прим.1)*:*
- Место произведения в общем дискурсе эпохи
- экстралингвистический контекст, в котором происходит действие
- власть общего дискурса[*]
2. *Конфликт*
3. *Мотивы произведения*
4. *Общая тональность произведения*
5. *Символы*[*]

б) Дискурсы персонажей и/или автора в этом произведении

1. *Невысказанное в дискурсе:*[*]
- дискурс сознания
- бессознательное (психоаналитическая интерпретация)
- власть общего дискурса[*]

2. *Власть дискурсов*[*]
3. *Аргументационные стратегии*[*]
4. *Тональность дискурсов*
5. *Стилистические средства*

Для наглядности мы представим здесь дискурс-анализ романа в виде разделов, соответствующих указанным выше пунктам, однако, как правило, дискурс-анализ отличается большей целостностью. При этом необходимо учитывать, что каждое конкретное произведение диктует определенный подход к интерпретации, таким образом, не все компоненты анализа оказываются одинаково релевантными в каждом конкретном случае.

Итак, обратимся к роману Джулиана Барнса «До того, как она встретила меня» (1982). Незатейливая фабула романа сводится к следующим основным событиям: главный герой Грэм Хендрик влюбляется в Энн, уходит от первой жены, чтобы жениться на любимой, а спустя четыре года из ревности убивает своего друга Джека – бывшего любовника Энн – и кончает собой. «До того, как она встретила меня» – это, в бóльшей степени, роман идей, что и открывает широкое пространство для поиска смысла с помощью дискурс-анализа.

а) Художественное произведение как образец любовного дискурса

1. Широкий экстралингвистический контекст

Место произведения в общем дискурсе эпохи; власть общего дискурса

В дискурс-анализе рассматривается влияние «как непосредственного коммуникативного контекста, так и более широкого экстралингвистического фона на формирование языковых закономерностей конкретного произведения» (Ползунова, 2008). Для обозначения всего коммуникативного пространства в определенную эпоху жизни данной общественной группы мы будем пользоваться термином «*общий дискурс*» (Ерофеева, Кудлаева, 2003).

«До того, как она встретила меня» органично вписывается в общий дискурс эпохи постмодерна с ее акцентом на плюрализм: автор ставит

множество вопросов, но не дает читателю ответов. Это вечные вопросы о сущности любви и брака; о природе взаимоотношений между мужчиной и женщиной; о нравственности и моральных ценностях; о верности, адюльтере и ревности; об истоках межличностных и внутренних конфликтов. Эти проблемы рассмотрены в истинно плюралистическом ключе, когда автор отказывается от собственных оценок и комментариев. Вместо однозначной трактовки и ориентации на авторитетное мнение, писатель предлагает противоречивые варианты разрешения проблем посредством дискурсов персонажей, суждения которых ненадежны. Таким образом, авторского дискурса в романе нет – это типичная черта современной литературы.

Все это свидетельствует о том, что общий дискурс постмодерна реализует свою власть, накладывая отпечаток на эстетику современной литературы. Это проявляется и в выборе авторами тем, и в подходе к рассмотрению этих тем. Например, в «До того, как она встретила меня» Барнс касается излюбленной своей темы – взаимозависимости прошлого и настоящего, вымысла и правды, влияния истории на любовь. Писатель показывает, как «живое» прошлое участвует в формировании личных взаимоотношений героев – историка (Грэм), писателя (Джек) и актрисы (Энн).

Экстралингвистический контекст, в котором происходит действие

Действие романа происходит в Великобритании 70-х. Это время экономических кризисов, разгара сексуальной революции и окончательного становления массовой культуры, культуры потребления.

Основная специфика этого романа состоит в тесной связи любовного дискурса с дискурсом сексуальности, что особо значимо для анализа текста. Это в целом характерно для литературы постмодернизма, поскольку в результате сексуальной революции сексуальность вторгается в сферу дискурса, где, с одной стороны, занимает собственную нишу, а с другой стороны, сближается с дискурсом любви (Шапинская, 1997: 283). Итак, экстралингвистический контекст, в котором необходимо рассматривать любовный дискурс в данном романе, – это общий дискурс сексуальной революции 60-х. Неслучайно «До того, как она встретила меня» называют «антипропагандой 60-ых» (Holmes, 2009: 108; Guignery, 2006: 21) (см. прим.2). Сексуальная революция принесла не только положительные сдвиги в обществе, но и новые проблемы, в том числе, психологического характера. Каждый человек вынужден решать их самостоятельно, как правило, в сфере дискурса – путем саморефлексии. Таким образом, центральным мотивом в романе Барнса становится именно индивидуальный поиск решения внутреннего конфликта.

2. Конфликт

Оказалось, что для счастья главных героев, Грэма и Энн, взаимной любви и чувственной радости недостаточно. Здесь традиционная схема «разделенная любовь и неустранимое препятствие» (Шапинская, 1997: 166) выражается

следующим образом: Грэм и Энн любят друг друга, а в качестве неустранимого препятствия личного характера (изнутри) выступают ценностные ориентиры обоих персонажей, а именно, их взгляды на любовные и сексуальные взаимоотношения. Грэм ориентирован на длительные моногамные отношения и чувство долга, а Энн – на сексуальную свободу и наслаждение. Таким образом, в данном романе имеет место внутренний конфликт. Это типично для современного литературного дискурса, поскольку сексуальная революция и демократизация общества устранили многие социальные препятствия.

Несомненно, что сексуальность, чувственная радость, воплощенные в самом общем смысле в понятии «эрос», – являются неотъемлемым условием человеческого счастья. В этом отношении сексуальная революция способствовала дальнейшему развитию интереса к телесности, чувственности, сексуальности. Благодаря сексуальной революции, человек получил возможность избавиться от излишнего стыда, относиться с уважением и любовью к своему телу и к своей сексуальности – то, чего начисто был лишен Грэм, живший в браке с первой женой Барбарой, словно отдельно от собственного тела: «*Минимум десять лет он находил все меньше применений для тела; все наслаждения и эмоции, прежде будто рвавшиеся вон из кожи, отступили в тесное пространство внутри его головы*» (Барнс, 2005: 13). Что касается Энн и Джека, персонажей, являющихся носителями ценностей сексуальной революции, то они, безусловно, чувственно радовались жизни и не испытывали угрызений совести и страданий несчастной любви. Об этом свидетельствуют признания самой Энн: «*Секс ей представлялся человеческой константой, неизменно освежающим и доставляющим радость*» (Барнс, 2005: 149) и «*Много лет назад я нормально и хорошо проводила время, получая радость*…» (Барнс, 2005: 205). Это продолжалось, однако, до определенного момента – до тех пор, пока не начался неразрешимый конфликт сексуальной свободы с другой ценностной системой, которую представляет Грэм. В этом смысле, парадоксально, союз Грэма с Барбарой, хотя и полностью лишенный чувственной радости жизни, был гармоничнее. Это смутно понимает и сам Грэм: «…*и теперь ему стала ясна ирония его жизни: что годы, когда он считал себя неудачником – когда весь организм словно бы тихо и безболезненно изнашивался, – на самом деле были годами успеха*» (Барнс, 2005: 234). Разрешить этот внутренний конфликт может только смерть.

Итак, конфликт многовековых традиционных ценностей в любовных отношениях (невинность, длительная любовь к одному избраннику, дозволенность сексуальных отношений только как физической составляющей любви, супружеская верность) с новой парадигмой установок реализуется на уровне практикуемых типов дискурса: дискурс романтической любви противопоставляется любовному дискурсу нового типа. В целом, в романе отражается кризис идеала романтической любви: любовь становится объектом тотальной постмодернистской иронии и пародирования, что является типичным для современного любовного дискурса. Так, иронии подвергаются традиционные мотивы дискурса романтической любви.

3. Мотивы произведения

В романе своеобразно используются многие традиционные мотивы дискурса романтической любви. Так, мотив любовного треугольника трансформируется (Guignery, 2006: 21): третий компонент представлен эфемерной массой бывших любовников Энн, которые затем в воображении Грэма персонифицируются в лице их общего друга Джека.

Автор обращается и к другим традиционным мотивам романтического любовного дискурса. Однако эти мотивы – ревность, страсть, убийство соперника, суицид несчастного влюбленного и т.п. – в «деромантизированной» реальности постмодернистского дискурса подвергаются критическому переосмыслению и пародированию. Сомнение в валидности существующих систем ценностей способствуют тому, что трагедийность уходит из постмодернистского письма, ей на смену приходит фарс. Совершенно иной историко-культурный контекст – контекст постмодерна – придает вечному сюжету другие смыслы. Акценты смещаются с онтологических проблем на игру с читателем, поскольку аллюзии на известнейшие тексты о ревнивых мужьях (как, например, «Отелло») используются, чтобы поставить под вопрос истины, ранее казавшиеся незыблемыми, такие как аксиологический статус любви как «этического руководства» (Holmes, 2009: 103). Таким образом, в постмодерне все предыдущие эпохи оказываются в едином ироническом интертекстуальном пространстве.

4. Общая тональность произведения

Общая тональность произведения определяется иронией, ведущей характеристикой постмодернистской эстетики. В романе используются и мелодраматические, и комедийные приемы (Guignery, 2006: 17; Holmes, 2009: 106), о чем, по мнению В. Гвинери, свидетельствует уже второй эпиграф романа (Guignery, 2006: 19) из пьесы Мольера: «*Уж лучше быть женатым, чем быть мертвым*» (Барнс, 2005: 6). Жуткая сцена убийства и последовавшего за ним самоубийства выглядит не трагично, а абсурдно. Это история, подходящая для газеты, которую Грэм и Энн читали во время путешествия: «*свое местечко там обретали крайне необычные преступления вперемежку с историями обыкновенных людей, у которых просто поехала крыша*» (Барнс, 2005: 144). Ирония и пародийность заключительных сцен романа усиливается контрастом: Джек и Грэм – антагонисты, что выражается и в их образе жизни, и во взглядах. Джек – олицетворение агрессивной маскулинности, в то время как Грэм, наоборот, «*кроткий, покладистый, слегка затурканный человек*» (Барнс, 2005: 235). При этом Грэм смешон, – это уже не трагический герой, подобно шекспировскому Отелло, несмотря на то, что используется тот же архетипический сюжет (недаром Джек называет Грэма «*маленький Отелло*» (Барнс, 2005: 94)).

Ироническое снижение любви усугубляется посредством введения в текст повествования интимных деталей, физиологических подробностей, постельных сцен и эротических снов – в этом состоит функция сближения любовного

дискурса с дискурсом сексуальности. Эти эпизоды полностью лишены романтически возвышенного настроения, и в этом смысле их нельзя считать собственно эротикой, они не являются самоцелью или средством потворствовать вкусам массового читателя. Наоборот, они констатируют негативный опыт и сексуальную неудовлетворенность, свидетельствуют о разочаровании (Барнс, 2005: 123-124, 127, 153-154).

Для современной прозы вообще не характерна «романтизация» любви, ни ее духовной, ни физической сторон. Автор показывает, как одержимость героя своей любимой постепенно выходит за пределы разумного и превращается в маниакальную навязчивую идею. Однако неизбежно возникает вопрос: насколько любовь вообще может или должна быть разумна? Возможно, эта одержимость не является извращением, а естественным продолжением любви (Holmes, 2009: 107). По существу, она представляет собой составляющую традиционного дискурса романтической любви. Рассмотрим два отрывка: «*Стоило Энн уехать по делам, как он обнаруживал, что уже тоскует без нее – и не плотью, а душой. Когда ее не было рядом, он весь съеживался, наскучивал себе, глупел и испытывал безотчетный страх: он чувствовал, что недостоин ее и в мужья годится только Барбаре. А когда Энн возвращалась, он ловил себя на том, что не спускает с нее глаз… Порой эта взыскательная страсть становилась отчаянной и необоримой. Он завидовал предметам, к которым она прикасалась. Он презирал годы, прожитые без нее. Он испытывал мучительное бессилие, потому что не мог хотя бы на один день стать ею*» (Барнс, 2005: 31). И уже после того, как счастливая жизнь главного героя и его жены омрачилась ревностью, Грэм плачет из-за погибших фиалок Энн, «*из-за ее времени, того, что она тратила его на них, ее жизни*…» (Барнс, 2005: 69); регулярно записывает в дневник все, что надето на Энн; доедает остатки пищи с ее тарелки, ощущая, что съеденное «*вполне могло находиться в ее желудке*»; с нежностью глядит на туалетную бумажку, оброненную Энн (Барнс, 2005: 69-70). Если первый отрывок является набором клише – тем уже разработанным, традиционным сентиментальным любовным дискурсом, которым пользуются влюбленные для выражения своих чувств, то второй, очевидно, не так банален. Сентиментальность, утрируясь, перерастает в одержимость, которая находит свои уникальные способы проявления. Иными словами, дискурс романтической любви с его классическими атрибутами пародируется. Возникает вопрос о грани между «нормальным» и «ненормальным», маргинальным любовными дискурсами. Эта грань во многом определяется экстралингвистическим контекстом, но остается неуловимой.

«Была это романтическая любовь? » (Барнс, 2005: 164) – спрашивает дочка Грэма, пытаясь выяснить, почему отец ушел из семьи, и он не знает, что ответить. «*Да… думаю, можно сказать и так. – Говоря это, не зная ни что, собственно, означают его слова, ни как такой ответ подействует на Элис, Грэм ощутил печаль…*» (Барнс, 2005: 164). В современной действительности нет места романтической любви со всеми ее классическими атрибутами, не находится для нее места и в интеллектуальной литературе постмодернизма.

5. Символы; психоаналитическая интерпретация

Чтобы доискаться до первопричины внутреннего конфликта главного героя, Барнс в научно-популярном изложении интерпретирует теорию функциональной организации человеческого мозга, разработанную канадским исследователем Полом Маклином. Согласно теории Пола Маклина, человек обладает тремя концентрическими структурами мозга. Две из них унаследованы от пресмыкающихся и низших млекопитающих, и только одна, наиболее молодая с точки зрения эволюции, является собственно «человеческой» и не имеет аналогов в животном мире.

Композиционно эта идея, развиваясь, повторяется в сильных позициях текста: в начале, в середине и в конце. Барнс выносит в эпиграф цитату из работы Пола Маклина, где метафорично иллюстрируется функционирование трех структур мозга человека: «*когда психиатр приглашает пациента лечь на кушетку, он просит его вытянуться во всю длину рядом с лошадью и крокодилом*» (Барнс, 2005: 6). Далее, этой теории посвящена размещенная в середине романа глава «Коротышки и очкарики», в которой Джек пересказывает ее Грэму. В интерпретации Джека оказывается, что вышеперечисленные структуры мозга не сотрудничают, а наоборот, постоянно сражаются друг с другом. Уникальная человеческая часть мозга, «очкарики» в определении Джека, постоянно прилагает усилия, чтобы держать под контролем своих «соседей» – «крокодила» и «лошадь», или «коротышек», которые заставляют человека совершать недостойные поступки. Джек объясняет: «*Но вот другая компашка* [клеток]*, как они ни надрывались тысячелетиями, пытаясь самоусовершенствоваться…, обнаружила, что этот номер не проходит. …А дела обстоят так, что они именно что сбивают нас с понталыку. Потому что эта компашка, запасная команда, заведует нашими эмоциями, заставляет нас убивать других людей, трахать чужих жен, голосовать за консерваторов, пинать собак*» (Барнс, 2005: 104). Однако, по мнению Джека, большинству людей все же удается держать свои эмоции под контролем: «*Большинство людей других людей не убивают. Большинство людей крепко держат коротышек под каблуком*» (Барнс, 2005: 106). Ирония заключается в том, что Джек не считает зазорным спать с чужими женами; очевидно, он «держит коротышек под каблуком» не так успешно, как ему самому кажется.

«Лошадь и крокодил» – именно так называется заключительная глава романа, в которой Грэм приходит к пессимистическому выводу о том, что низменные инстинкты рано или поздно доминируют и уже не поддаются контролю: «*А сражение всегда проигрывалось…, потроха обязательно оказываются сверху. …Мир разделен… между теми, кто, проиграв сражение, может смириться с поражением, и теми, кто не может*» (Барнс, 2005: 235). Грэм понимает, что Джек смирился и приспособился к ситуации даже с пользой для себя, в то время как он сам не может это сделать.

Таким образом, «лошади и крокодилы», «очкарики и коротышки» - все это *символы* темных инстинктов, борющихся с благородными устремлениями человеческой души. Очевидно, что теория функциональной структуры мозга перекликается с психоаналитической теорией бессознательного З. Фрейда,

согласно которой агрессия и либидо вытесняются из «сознательной психической деятельности» (Фрейд, 1989) в сферу бессознательного. Неразрешимые противоречия между «бессознательным» и «Сверх-Я», структурами психики, символами которых в романе выступают «лошади/крокодилы/коротышки» и «очкарики», приводят к неврозам (Фрейд, 1989), что и произошло с главным героем романа. В рамках психоанализа исследуются либидо, сновидения, агрессия, причины психических отклонений – области, ранее находившиеся под запретом. Эти же темы поднимает в своем романе и Барнс. Растущая неспособность Грэма отделить правду от киношного и книжного вымысла и даже собственных сновидений – это, несомненно, психическая патология.

Вообще, в современной литературе наблюдается интересный феномен: многие авторы обращаются к научным теориям для того, чтобы объяснить психические особенности личности (экстраполируя выводы с персонажей на человека вообще) (Д. Лодж «Думают…» *Thinks…*, И. Макьюэн «Невыносимая любовь» *Enduring Love* , Дж. Коу «Дом сна» *The House of Sleep* (1997), Д. М. Томас «Белый отель» *The White Hotel* (1981) и др.). Как видно, в романе «До того, как она встретила меня» эстетическое осмысление результатов научного познания реализуется, среди прочего, с помощью системы символов.

б) Дискурсы персонажей в произведении

1. Невысказанное

В дискурсе всегда имеет место «не-высказанное, имплицитное» (Серио, 1999: 36). Это центральная идея теории дискурса, в разработке которой особое значение имеет концепция Мишеля Фуко. Фуко выявляет в дискурсе те значения, которые подразумеваются, но не высказываются. Он говорит о существующих в обществе «системах исключения», которым подвержен дискурс (Фуко, 1996: 58). «Самая очевидная и самая привычная из них – это запрет области сексуальности и политики» (Фуко, 1996: 51). Очевидно, что данные процедуры исключения распространяются и на художественную литературу, особенно релевантным для нас становится исключение области сексуальности, которое превращается в дополнительное экстралингвистическое ограничение, накладываемое на дискурс любви.

Невысказанное в любовном дискурсе принимает различные формы. Это не только дискурс сознания, не проговариваемый персонажем вслух в силу определенных причин (таких, как идеология, власть общего дискурса и пр.), но и желания, которые, по мнению К. Белси, находятся в сфере бессознательного (Belsey, 1994: 75).

Дискурс сознания; стилистические средства

Повествование от третьего лица подробно передает мысли и чувства главных действующих лиц. Роман характеризуется большим количеством

внутренних монологов, часто представленных в виде несобственно прямой речи. Например: «*Во-первых, подумал Грэм, почему существует ревность – не просто то, что охватывает его, но очень и очень многих? Почему она возникает? …Почему она внезапно принялась завывать у него в голове, как система предупреждения в самолете: шесть с половиной секунд, маневр уклонения, ТАК! Вот что иногда творилось в черепе Грэма* (Барнс, 2005: 164). *…Во-вторых, если по какой-то причине ревность должна существовать, почему она действует ретроспективно? …Ретроспективная ревность, однако, накатывается валами, внезапными внутренними взрывами, которые оглушают тебя; источниками ей служат обыденности, излечение невозможно. Почему прошлому дано порождать сводящую с ума эмоцию?*» (Барнс, 2005: 165).

Данный внутренний монолог направлен на самоанализ и рефлексию. Предметом рефлексии персонажа становится психологическая проблема Грэма – патологическая ревность к прошлому жены, препятствующая счастливой супружеской жизни. Дискурс сознания отличается чрезвычайно яркой образностью. В небольшом отрывке использовано множество лексических стилистических средств – метафоры, эпитеты, олицетворения. Для сравнения, в эксплицитном дискурсе Грэма тема ревности звучит так: «*Так почему же я, кого на протяжении всей жизни визуальность оставляла равнодушным, вдруг вот так сорвался?.. Ну, и возможно, публичность – думаешь о других людях, которые видят, как ее там, на экране. Своего рода публичное наставление рогов*» (Барнс, 2005: 171). Дискурс персонажа здесь подвергается дополнительным ограничениям контекста беседы с Джеком. Поэтому речь Грэма отличается меньшей степенью философичности, метафоричности и концентрации на ощущениях, которые констатируются, но не расшифровываются.

Бессознательное

Автор описывает сны Грэма, спровоцированные конфликтом между его бессознательным и «Сверх-Я». Сны эротического характера свидетельствуют о низкой самооценке Грэма в области половых отношений – неуверенности, которая не позволяет ему реализовать свои подавляемые желания, о его сексуальных проблемах, явившихся результатом недостаточной опытности, а также особенностей характера: застенчивости, стеснительности, брезгливости и слабохарактерности. Характерно, что Грэму снятся не собственно эротические сцены, но диалоги, рассказы любовников Энн, т.е. элемент подавления своих сексуальных фантазий присутствует даже в сновидениях. С другой стороны, сексуальность, изгоняемая на протяжении многих веков, в отличие от любви, из сферы дискурсивности (Шапинская, 1997: 164), вновь вступает в свои права, врывается в область дискурса, обретая тем самым бóльшую власть.

В целом, закрепощенность Грэма не позволяет ему вписаться в дискурс сексуальной революции и соответствовать новым стандартам поведения, способствуя растущему отчуждению, ощущению своей инаковости. Грэм оказывается чужим, однако не сознает этого: ему кажется, что его проблема коренится исключительно в ревности.

Власть общего дискурса и дискурсов персонажей; **аргументационные стратегии**

Наряду с любовью, чувствами и браком, объектом саморефлексии персонажей становится сексуальность, таким образом, имеет место дискурс сексуальности.

Одно из главных действующих лиц, Джек Лаптон, писатель-романист, ведущий богемный образ жизни, является «воплощением сексуальной свободы 60-х» (Holmes, 2009: 108). Он женат, но это не мешает его бесконечным похождениям на стороне. Манера поведения Джека и способ ее описания автором с акцентом на физиологических функциях организма напоминают «материально-телесное начало в гротескном реализме» средневековья по Михаилу Бахтину (Бахтин, 1990), однако здесь эта ярко выраженная телесность лишена характерного жизнеутверждающего начала – напротив, она деструктивна по своей сути. Джек, несмотря на свое обаяние, с трудом представляется читателю носителем новых, прогрессивных идей, которые принесла сексуальная революция. Он изображен слишком эгоистичным, лживым, самовлюбленным и безразличным к ближним – жене, друзьям, любовницам.

Джек представляет собой «рупор» массовой культуры – такой вполне традиционной *аргументационной стратегией* пользуется автор для более глубокой характеристики социального фона (общего дискурса). Здесь Барнс иронически изображает современную культуру: распространение «низовой» массовой культуры, которая превращает в объекты потребления искусство, любовь и секс, ставшие «формой рыночного выбора» (Руденко, 2007: 131). Именно такие романы пишет Джек, так как он сам является, в первую очередь, не писателем, а потребителем удовольствий, опыт которых излагает в своих книгах. Его циничные, кажущиеся оригинальными идеи и гедонистические парадоксы в действительности – прямой результат бездумного заимствования и утилизации общего дискурса сексуальной революции. Универсальная система ценностей Джека – это «*теория созидательного хаоса»: «слова… отказываются бить фонтаном, если не ощущают вовне наличия некой сексуальной анархии…*» (Барнс, 2005: 53). Именно поэтому Джек советует Грэму: «*Я пошел бы и поискал себе милую замужнюю женщину*» (Барнс, 2005: 65) и «*Подрочи, напейся, сходи купи новый галстук*» (Барнс, 2005: 66). Для большей убедительности, Джек включает и научный дискурс – теорию функциональной структуры мозга (см. выше). Несомненно, дискурс Джека обладает определенной властью, оказывает влияние на Грэма, который берет на вооружение некоторые идеи своего друга.

Ирония заключается в том, что сексуальная свобода не является панацеей от всех бед: сексуальная революция не избавила мужчин и женщин от проблем в межличностных взаимоотношениях – это, по мнению В. Гвинери, одна из центральных идей романа (Guignery, 2006: 21). Распущенность и вседозволенность, которые Джек рекомендует и Грэму в качестве лекарства от ревности, сами являются источником несчастий для всех героев романа. Например, бесчисленные любовные связи Энн из ее прошлой жизни; пошлые

сцены в фильмах с ее участием и в книгах Джека (именно в романах Джека Грэм узнает свою жену и самого Джека, что и явилось для него доказательством их любовной связи) – все это привело к смерти двух человек.

Продвижению дискурса сексуальности способствует и медиатизация. Эпоха постмодерна характеризуется растущей популярностью визуальных видов искусства, особенно кино, которому давно уступает литература. Интересно, что Грэм, который никогда прежде не интересовался любого рода визуальными эффектами, неожиданно попадает под власть визуальности. Толчком для болезненной ревности к прошлому, последовательно превратившейся в патологию, становится именно просмотр фильма, где Энн снималась в откровенной сцене. Роман переполнен ссылками на фильмы (вымышленные автором), которые играют для Грэма роль «доказательства» любовных отношений из прошлой жизни главной героини – так воссоздается дискурс массовой культуры, который апеллирует к сознанию с помощью самых простых и эффективных средств воздействия - через визуальное восприятие. Очевидно, что когда дискурс сексуальности, актуализированный в массовой культуре, помимо словесного выражения, обретает еще и визуальное измерение, возникает больше возможностей реализовать его власть.

Проблема Грэма, несомненно, не является уникальной. Сексуальная революция, подобно всем революциям, для многих людей обернулась не свободой, а тиранией, поскольку навязала свои шаблоны поведения – реализовала власть нового дискурса. В этих условиях нонконформизм приводит к проблемам в любовных отношениях, если двое не соответствуют друг другу, как в случае героев романа. Однако истоки проблемы гораздо глубже, нежели формирование нового экстралингвистического контекста, нового общего дискурса. Попытка конструктивно разрешить конфликт оказывается для героев безуспешной. Почему герои стал жертвами своих инстинктов? Возможно, проблема заключается в самих героях и в практикуемых ими типах дискурса, возникающих в результате саморефлексии. Грэм порядочен, но закомплексован и слаб; он отказывается от квалифицированной помощи и обращается за помощью к Джеку, как к психоаналитику. Но Джек не знает ничего, кроме сексуальной свободы, а потому на поверку оказывается ничтожным и пошлым. В романе нет героя, который мог бы силой своего дискурса помочь избавиться от безраздельной власти иррационального, и в силу плюралистического подхода нет авторитетного мнения автора.

Выводы

Мы наблюдаем выразившийся в дискурсе кризис романтической любви, что, учитывая универсальность и общечеловеческую значимость категории любви, свидетельствует о кризисном состоянии мировоззрения второй половины 20-го века. В романе «До того, как она встретила меня» отражается постмодернистское переосмысление традиции романтического любовного дискурса. Ему на смену приходит любовный дискурс нового типа, для которого характерны следующие черты постмодернистской эстетики: плюрализм,

значимое сближение с дискурсом сексуальности, деконструкция ценностей (в том числе, переосмысление любви), ирония (также черный юмор, пародия), интерес к маргинальному дискурсу. Все это говорит о том, что роман органично вписывается в контекст художественной прозы конца 20-го века, в которой актуализируется любовный дискурс нового типа, поддающийся обобщению и интерпретации.

Примечания:

1. Звездочкой отмечены общепринятые предметы дискурс-анализа
2. Здесь и далее иностранные источники цитируются в переводе автора - *О.В.*

Список литературы:

1. Арутюнова, Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2002. – С. 136 – 137.
2. Барнс, Дж. До того, как она встретила меня. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2005. – 252 с.
3. Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного. – М.: Издательство Ad Marginem, 1999. – 431 с.
4. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Москва: Художественная литература, 1990.
5. Гийому, Ж. О новых приемах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса / Ж. Гийому, Д. Мальдидье // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: «Прогресс», 1999. – С. 124 – 136.
6. Ерофеева, Е.В. К вопросу о соотношении понятий ТЕКСТ и ДИСКУРС / Е.В. Ерофеева, А.Н. Кудлаева // Проблемы социо- и психолингвистики: Сб. ст. / Отв. ред. Т.И. Ерофеева; Перм. ун-т. – Пермь, 2003. – Вып. 3. – С. 28 – 36.
7. Касавин, И.Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008. – 554 с.
8. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
9. Ползунова, М.В. "Объяснение в любви" как сложный речевой жанр: лексика, грамматика, прагматика: дисс. канд. филолог. наук: 10.02.19. – Екатеринбург, 2008. – 230 с.
10. Руденко, А.М. Философско-антропологическая экспликация феномена любви: от классики до постмодерна: дисс. кандидата философских наук: 09.00.13. – Ростов-на-Дону, 2007. – 164 с.
11. Серио, П. Как читают тексты по Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: «Прогресс», 1999. – С. 12 – 53.
12. Тамарченко, Н.Д. Теория литературы: Учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман, под редакцией Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – Москва: «Академия», 2007. – 512 с.
13. Фрейд, З. Очерки по психологии сексуальности. – Москва: МЦ "Система" при МК ВЛКСМ, 1989.
14. Фуко, М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – С.47 – 96.

15. Шапинская, Е.Н. Дискурс любви: любовь как социальное отношение и ее репрезентация в литературном дискурсе. – М.: Прометей, 1997. – 347 с.
16. Belsey,K. Desire: Love stories in Western Culture. – Cambridge, 1994.
17. Guignery, V. The Fiction of Julian Barnes. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. – 168 p.
18. Holmes, F.M. Julian Barnes. – Palgrave MacMillan, 2009. – 178 p.
19. Ristani, V. Discourse Analysis, Translation Practice and Vocation-Based Translator Training // Constructing, Deconstructing, Reconstructing Language and Literary Matters. Niksic: Filozofski fakultet, 2010. – P. 21 – 37.