

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

УДК 821.111
doi 10.17072/2037-6681-2018-1-69-78

О НАРРАТИВЕ ТОТАЛИТАРИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА

Ольга Юрьевна Анцыферова

д. филол. н., профессор кафедры англоязычной культуры и литературы
Гуманитарный факультет

Естественно-Гуманитарный Университет в г. Седльце
08-110, Польша, г. Седльце, ул. Житня, 39

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny, Wydział Humanistyczny

Instytut Neofilologii i Badan Interdyscyplinarnych (INiBI)

Ul. Żytunia, 39, 08-110 Siedlce (Polska)

SPIN-код: 8539-4130

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1219-0134>

ResearcherID: U-2528-2017

Статья поступила в редакцию 06.12.2017

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Анцыферова О. Ю. О нарративе тоталитаризма в творчестве Джулиана Барнса // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10, вып. 1. С. 69–78. doi 10.17072/2037-6681-2018-1-69-78

Please cite this article in English as:

Antsyferova O. Yu. O narrative totalitarianism v tvorchestve Dzhuliana Barnsa [Totalitarian Narrative in Works of Julian Barnes]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2018, vol. 10, issue 1, pp. 69–78. doi 10.17072/2037-6681-2018-1-69-78 (In Russ.)

Изучаются идеологические и эстетические способы деконструкции Джулианом Барнсом нарратива тоталитаризма на материале двух романов. В «Дикобразе» (1992), посвященном падению тоталитарного режима в одной из восточноевропейских стран, проблема тоталитаризма ставится в политическом аспекте, приобретая форму идеологической дуэли с неявным исходом. Романная полифония здесь не отменяет эпической целостности, связанной с четкостью и выверенностью идеологической перспективы, которая выявляется в соположении с идеями Ханны Арендт. Если в «Дикобразе» тема искусства возникает лишь как результат саморефлексивности постмодернистской прозы, то в «Шуме времени» (2016) искусство тематизируется. Используя биографию Шостаковича, автор размышляет о природе искусства и о его судьбах в тоталитарном обществе, о сложности взаимоотношений художника и власти, о границах компромисса с властью и с самим собой. Жанр *biofiction* отмечен нарочитой фрагментарностью, истоки которой обнаруживаются в особенностях самосознания композитора. Внутренняя противоречивость, сложность и разновекторность становятся определяющей причиной повествовательной фрагментированности: нарратив миметически воспроизводит внутреннюю противоречивость самоощущения героя. Тенденции к нарративному и онтологическому плюрализму в «Шуме времени» противостоит тенденция к художественному синтезу. Для симфонического звучания романа важна система лейтмотивов, создающих романную гармонию. Устойчивая структурная симметрия романа в сочетании с пульсирующим, ассоциативным нарративом придает «Шуму времени» музыкальность. В обоих рассмотренных романах монологическая сущность тоталитаризма расшатывается посредством как нарративной полифонии, так и структурной фрагментарности.

Ключевые слова: тоталитаризм; нарратив; Джулиан Барнс; «Дикобраз»; «Шум времени»; фрагментация; художественная целостность.

Последняя из написанных Джулианом Барнсом книг «Шум времени» (*The Noise of Time*, 2016) уже заслужила широкий читательский успех и собрала урожай многочисленных рецензий. В этой книге писатель обращается к жизни великого советского композитора Дмитрия Шостаковича; однако она оказывается не просто очередным биографическим романом (biofiction) – образцом жанра, приобретшего невероятную популярность в последние десятилетия и далеко не нового для творчества Барнса (достаточно вспомнить романы «Попугай Флобера» (*Flaubert's Parrot*, 1984) и «Артур и Джордж» (*Arthur & George*, 2005)). Рецензенты порой упрекают «Шум времени» в том, что книга не содержит ничего ранее неизвестного о жизни Шостаковича, а ее автора – в том, что тот решил воспользоваться интересом, вспыхнувшим на Западе к жизни советского композитора и инспирированным, в известной степени, публикацией книги Соломона Волкова «Свидетельство» (1979) (англ. перевод – *Testimony*), бестселлера, вышедшего с подзаголовком *The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*, и последующей полемикой о степени ее достоверности, породившей так называемые “Shostakovich’s Wars” [Saval 2016; Taruskin 2016]. Думается, однако, что роман о советском композиторе следует рассматривать не только в биографическом контексте, но и в связи с идейно-художественными поисками самого Барнса. На наш взгляд, «Шум времени» становится для автора поводом поразмышлять о природе искусства и о его судьбах в тоталитарном обществе, о сложности взаимоотношений художника и власти, о границах компромисса с властью и с самим собой. В данной статье рассматривается своеобразие нарративного строя «Шума времени» в соположении с еще одним, более ранним, романом Барнса, также посвященным восточноевропейскому тоталитарному режиму, – «Дикобразом» (*Porcupine*, 1991).

Вариативность уже давно стала фирменным знаком прозы Барнса – и в тематическом, и в эстетическом планах. Называя писателя «хамелеоном английской прозы», имеют в виду, прежде всего, неожиданность и непредсказуемость его произведений, каждое из которых становится сюрпризом для читателей. Хорошо сказал об этом американский писатель и друг Барнса Джей Макиннерни: «Многие романисты заняты тем, что производят подобие франшизы и пишут одну за другой похожие книги. Поэтому можно говорить о “романе Джин Рис” или о “романе Ивлина Во”. В работе Джулиана мне нравится то, что он, подобно антрепренеру, каждый раз начинает с создания новой труппы. Он не стремится к испол-

зованию узнаваемого стиля, чтобы каждое его предложение могло служить творческим автором. Джулиан растворяется в своих работах. Вместе с тем он всегда словно прячется где-то рядом. Он заново изобретает колесо, и я с неизменным интересом жду: какой формы оно окажется на это раз» [цит. по: Stout 1992]. Вариативность является не только неотъемлемым свойством литературной манеры Барнса, но и его идеологической авторской установкой, что было отмечено у нас в стране уже во время одного из первых круглых столов, ему посвященных: «У Барнса не бывает однозначных выводов и оценок, только предположения» [Табак 2002].

Тем не менее при всем разнообразии творческой палитры писателя можно говорить об идейно-тематических доминантах его прозы, одна из которых видится в интересе к проблемам идеологии тоталитарных обществ. Поэтологической же константой может считаться пристрастие Барнса к воспроизведению и соположению различных повествовательных и идеологических голосов.

Родившийся в 1946 г., писатель неоднократно называл себя «дитя холодной войны», что позволяет обнаружить в разделении послевоенной Европы на два лагеря и их идеологическом противостоянии один из определяющих факторов формирования Барнса-художника (наряду с его столь же открыто признаваемой любовью к французской литературе и культуре). Он не понаслышке знаком с реалиями социализма: совершив еще в 1965 г. поездку по Восточной Европе, включая Советский Союз, Барнс продолжал посещать страны Варшавского блока в последующие десятилетия. Ему довелось оказаться в Болгарии накануне падения режима Тодора Живкова, что и снабдило его материалом для романа «Дикобраз».

В одном из интервью Джулиан Барнс рассказывал о том, как создавался этот роман: «Как, в общем-то, любой восприимчивый человек, я с большим интересом следил за развитием политической истории Восточной Европы. В 1989 году я впервые побывал в Болгарии, к тому времени посетив, по крайней мере, по разу, все восточноевропейские страны. Тогда в Болгарии как раз сместили Живкова, и я стал свидетелем наступивших в стране беспорядков и экономического хаоса. Вернувшись домой, я написал пару очерков о поездке. А спустя еще полгода проснулся посреди ночи и вдруг задал себе классический вопрос: “А что, если?..” А что, если коммунистический лидер предстанет перед судом, что, если вместо того, чтобы спастись бегством или притворяться умирающим от рака, он решит защи-

щаться перед обвинителями? Так родился замысел этой книги» [цит. по: Романова 2002].

Задумывавшийся, как мы можем заключить, в жанре «альтернативной истории», роман построен как диалог, как идеологическая дуэль с неочевидным итогом между бывшим диктатором, ныне подсудимым Стойко Петкановым, и его общественным обвинителем прокурором Петром Солинским. Критики давно уже обратили внимание на своеобразную комплементарность антагонистов, подобных двум сторонам одной монеты, что выражается, в частности, в реверсивности их инициалов. Рецензенты также обнаруживают идейно-художественные истоки этого романа Барнса в «Слепящей тьме» (1940) Артура Кестлера [Scammell 1993] и в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского [Duplain 1992].

Основной интерес в этом романе представляет мощно написанный образ свергнутого диктатора, его непоколебимая уверенность в себе и непробиваемая демагогия: «Меня предали суду. Меня обвиняют в том, что я принес своей стране мир, процветание и международный авторитет. Меня обвиняют в том, что я уничтожил фашизм, ликвидировал безработицу, строил школы, больницы и гидростанции. Меня обвиняют в том, что я был социалистом и коммунистом. Виноват, товарищи, виновен по всем пунктам» [Барнс 2013: 165], – разглагольствует в зале суда Стойко Петканов, профессионально оперируя тем, в чем Ханна Арендт видела одну из атрибутивных особенностей тоталитарного общественного сознания, – «насильственно-принудительной логичностью» [Арендт 1996: 613], способствующей конструированию идеологической основы всякого тоталитаризма – «лживого мира непротиворечивости» [там же: 420]. Вращенный на тирании логичности, тоталитарный лидер умело жонглирует силлогизмами с ложным основанием.

Столь же изощренно убедительно звучит одна из заключительных тирад Петканова, обращенная лично к Солинскому: «Вы от меня не отделаетесь. Этот мелодраматический процесс не значит ровно ничего. А если вы меня убьете, это тоже ничего не значит. И ничего не значит ваша ложь о том, что народ не любил меня, а лишь ненавидел и боялся. Вы от меня не отделаетесь» [Барнс 2013: 185]. И подтверждением неистребимой народной любви к диктатору служит зарисовка, завершающая роман: пожилая, плохо одетая женщина под проливным дождем стоит перед опустевшим Мавзолеем Первого Вождя с маленьким портретом Ленина в руках, невзирая на насмешливые вопросы и оскорбительные реплики случайных прохожих.

Относительное бессилие Солинского развенчать бывшего диктатора связывается в романе с кардинальными переменами в психологии политических лидеров XX в., требующих нового аналитического инструментария: «Характер. Наверное, это и было его [Солинского] ошибкой, его, вот именно, буржуазно-либеральным заблуждением. Наивная надежда “прояснить” Петканова. Упрямое дурацкое заблуждение, что люди пользуются данной им властью по-разному, в зависимости от своих характеров, и поэтому изучение характера очень важное и полезное дело. Когда-то это действительно было верно... Но с тех пор многое изменилось. <...> Мы вступили в эру, в которой, отталкиваясь от понятия “характер”, можно легко запутаться. Характер заменило “ego”, и осуществление власти сменилось психопатической жаждой власти, стремлением удерживать ее любыми способами» [там же: 145–146].

В связи с этими размышлениями хотелось бы подчеркнуть два момента – социологический и эстетический, каждый из которых равно важен для интерпретации нарратива тоталитаризма у Джулиана Барнса. В плане социологии обратимся к одному из тезисов Ханны Арендт, писавшей о том, что за политикой тоталитарных правительств в XX в. всегда стояло «новое и беспрецедентное представление о реальности», основанное на своеобразном «идеализме», т. е. «непоколебимой вере в идеологический вымышленный мир» [Арендт 1996: 543]. Это «новое представление о реальности», это тотальное идеологическое конструирование реальности закономерным образом приводит героя Барнса (а его нарративная перспектива в данном случае скорее всего совпадает с идеологической позицией автора) к размышлениям о новой структуре личности вождей и, в равной степени, о поисках новых способов репрезентации человеческого характера в литературе.

В духе столь характерной для Барнса (и постмодернизма в целом) литературной саморефлексии размышления прокурора Солинского очевидным образом перекликаются с трансформациями романного жанра во второй трети двадцатого века и с декларируемым отказом от категории «характер» как устаревшей и присущей лишь «буржуазным» романам, созданным в эпоху «критического реализма». Однако исчезновение характера, пожалуй, оказывается иллюзией (будь то в литературе или в рассуждениях психологизирующего обвинителя): «Он [Солинский] снова принимался выискивать “характер”, тот старомодный, понятный характер. Словно сам закон от него требовал установить причины и следствия, разумные мотивы, повлекшие за собой поступки; судебный зал буквально отказы-

вался принимать какую-нибудь неисправность в железной последовательности событий» [Барнс 2013: 146–147].

Можно ли видеть в подобных «либерально-буржуазных» колебаниях прокурора причину его морального бессилия перед подсудимым? Вопрос остается открытым. Несомненно здесь другое: четкий вектор повествования, направленный на то, чтобы «установить причины и следствия», найти реальные, легитимные основания для осуждения диктатора, обуславливает эпическую целостность романа, в пространстве которого различные идеологические точки зрения складываются в бахтинскую романную полифонию. Закономерным образом в ней, наряду с не находящей разрешения в поле уголовного права жесткой идеологической полемикой, находится место и для подобию античного хора – обмена репликами группы юношей и девушек, наблюдающих за процессом по ТВ и обсуждающих его итоги за пивом:

«Но ведь это и было неправильно, этот судебный процесс! То, что он [Петканов] сделал со страной, не определяется категориями уголовного права. Надо было говорить обо всем, что он испоганил все, к чему прикасался. И все, к чему прикасались мы. Землю, траву, камни. Как он все время лгал, он лгал автоматически, сделал вранье своей политикой, он не мог не врать, да еще и всех приучил к этому. И люди теперь вообще разучились чему-либо верить. Он все испоганил, даже слова, которыми мы говорим» [Барнс 2013: 181].

Романная полифония не отменяет, таким образом, четкости моральных оценок, что также способствует художественной целостности романа «Дикобраз».

На первый взгляд этой эпической целостности лишен роман «Шум времени», нарочито фрагментарный по форме. Рецензенты насчитали в нем около 230 фрагментов – «моментальных снимков», виньеток, экскурсов в прошлое, побочных эпизодов и аллюзивных афоризмов, ложных финалов, тонких различий, каламбуров, внезапных откровений и т. д. [Robson 2016].

Истоки этой фрагментированности объясняют по-разному. Кто-то прочитывает «Шум времени» как кубистскую биографию в духе «Попугая Флобера», в которой «избранные виньетки раз за разом проходят в памяти персонажа наряду с переживаниями настоящего момента – в целях воссоздания жизни Шостаковича в технике монтажа» [Lasdun 2016].

Другие рецензенты, напротив, противопоставляют мастерство биографа в двух названных романах. Так, Мичико Какутани пишет: «В кни-

ге, которая принесла Барнсу известность – «Попугае Флобера» (1985), – он также обратился к жанру биографии выдающегося художника. Но если там он использовал технику коллажа, чтобы показать нам своего героя под различными углами зрения, то [в «Шуме времени»] автор предпочитает погрузить нас во внутренний мир Шостаковича, который оказывается пространством с достаточно гнетущей атмосферой» [Kakutani 2016]. Парадоксально, но «кубистское» изображение Флобера с разных точек зрения представляется критику «Нью-Йорк Таймс» менее фрагментированным, чем повествование о Шостаковиче, основанное, в целом, на одной повествовательной перспективе – изнутри сознания композитора. Дело, видимо, в особенностях психического строя и самоощущения композитора. Противопоставляя формальную коллажность «Попугая Флобера» формальному же единству перспективы в «Шуме времени», Какутани точно обозначает истоки повествовательной дробности последнего романа: «Мистер Барнс в своей книге драматизирует внутренние противоречия в сознании композитора, превращая их в разговоры, словно бы звучащие в голове Шостаковича. С одной стороны, тот оправдывает себя необходимостью самосохранения и защиты собственной семьи, с другой – проклинает себя как трусливого червя, предавшего все свои принципы до такой степени, что пришлось отречься от своего кумира Стравинского, провозгласив его презренным модернистом. В один момент он говорит себе, что умно использовал иронию, дабы изнутри подорвать требования режима сочинив оптимистическую, банальную музыку; в другой, он преисполняется отвращения к самому себе за то, что позволил использовать себя в качестве образцового адепта советской идеологии на культурном мероприятии в США, или за то, что не смог противостоять давлению и вступил в КПСС» [Kakutani 2016]. Несомненно, очевидная противоречивость сознания Шостаковича – героя «Шума времени», сложность и разновекторность его самоощущения становятся определяющей причиной повествовательной фрагментированности: нарратив миметически воспроизводит внутреннюю нестабильность самоощущения героя, раздирающие его противоречия.

Как повелось еще с времен романтиков, инструментом, который, по видимости, может преодолеть внутренние противоречия и противостоять жесткому давлению действительности, внешнего «лживого мира непротиворечивости» [Арендт 1996: 420], для барнсовского Шостаковича становится ирония: «Всю жизнь он полагался на иронию. Считал, что возникает она, по

обыкновенно, там, где образовался разрыв между представлениями, предположениями или надеждами относительно нашей жизни и действительным ее ходом. Таким образом, ирония превращается для человека в средство защиты своего существа и своей души; изо дня в день она дает тебе возможность дышать» [Барнс 2017: 198]. По словам одного из интервьюеров, сам Барнс признается: «Никогда не смогу отказаться от своей иронии. Ни за что в жизни» [цит. по: Zohn 2016], тем самым обнаруживая внутреннее сходство со своим протагонистом. Рассуждения Шостаковича / Барнса об иронии как средстве выживания заканчивается пессимистическим сравнением: «Но этот мир неидеален, а потому ирония разрастается здесь неожиданным и странным образом. За одну ночь, как гриб; беспощадно, как раковая опухоль» [Барнс 2017: 103]. В конечном итоге иронии с ее двусмысленностью отказано в статусе универсального средства самосохранения. Она очевидным образом приводит к саморазрушению. Ей противопоставлены «подлинность и честность», чего бы они ни стоили и как бы далеко от них ни отстояли повседневные чиновничьи дела композитора, его речи, прочитанные по бумажке, написанной другими, письма, которые он подписывал, в надежде, что кто-то разглядит иронию в его осуждении Сахарова и Солженицына. «Ирония имеет свои пределы: невозможно подписывать такое письмо, скрестив пальцы или держа фигу в кармане, и рассчитывать, что другие поймут твою уловку. А посему он предал еще и Чехова, который писал все, кроме доносов. Предал и себя. Зажился он на этом свете» [там же: 191]. Характерным образом мысль об иронии приводит к мысли о смерти.

В одном из интервью Барнс размышляет о Шостаковиче: «Это был композитор, который всю свою жизнь подвергался непрерывному давлению власти... Нет ни одной фигуры в истории западной музыки, которую бы так прессовали изо дня в день, вымогая у него нужные решения – и политические и художественные... Думаю, что фактически это история человека, потерявшего свою душу. Это трагическая история» [цит. по: Adams 2016]. В самом романе находит выражение мысль о трагической иронии его жизни: «Instead of killing him, they had allowed him to live, and by allowing to live, they had killed him. This was the final, unanswerable irony to his life» [Barnes 2016: 148]. В русском переводе это потеряно: «В этом-то, очевидно, и заключается их окончательная победа над ним. Могли его убить, но оставили в живых; оставили в живых – и тем самым убили» [Барнс 2017: 202].

Еще одним источником повествовательной фрагментированности служит программная множественность мотивов, онтологическая неопределенность, в которую всякий раз погружается персонаж, когда хочет припомнить, с чего же началась та жизненно-творческая катастрофа, в эпицентре которой он себя ощущает: «Нет, ...ничто не начинается таким манером, в конкретный день, в конкретном месте. Начиналось все в разных местах, в разное время, причем зачастую еще до твоего появления на свет, в чужих землях и в чужих умах» [там же: 19].

Этой тенденции к нарративному и онтологическому плюрализму в «Шуме времени» противостоит (или органически сочетается с ней?) явная тенденция к художественному синтезу. Так, для общего симфонического звучания романа оказывается очень важной система лейтмотивов, проходящих через весь текст и объединяющих его, создающих романную гармонию. Магистральной, конечно же, становится тема искусства, формулируемая вопреки идеологическим тенетам и в противопоставлении известной ленинской максиме «Искусство принадлежит народу»: «Искусство принадлежит всем и никому в отдельности. Искусство принадлежит всем временам – и никакой отдельной эпохе. Искусство принадлежит тем, кто его создает, и тем, кто им наслаждается. Сегодня искусство не принадлежит партии и народу, равно как в прошлом оно не принадлежало аристократии вкупе с меценатами. Искусство – это шепот истории, различимый поверх шума времени» [там же: 109]. И далее: «Когда все шло наперекосяк, когда думалось, что “чепуха совершенная делается на свете”, он утешался вот чем: хорошая музыка всегда остается хорошей музыкой, а великая музыка незыблема. Любую прелюдию и фугу Баха можно играть в любом темпе. С любыми динамическими оттенками или без таковых – все равно это будет великая музыка, и никакая каналья, которая молотит по клавиатуре обеими пятернями, не сможет ее испортить. А кроме всего прочего, играть такую музыку с цинизмом просто невозможно» [там же: 145].

Можно ли говорить, что в мире, где живет Шостакович, где одни плохие времена сменяются еще более скверными (к этому отсылают интродукции всех трех частей романа), где властвует страх и конформизм, сохранились какие-то абсолюты, неподвластные ни времени, ни страху, ни конформизму, ни иронии? Безусловно. Вспомним еще одно программное высказывание: «Что можно противопоставить шуму времени? Только ту музыку, которая у нас внутри, музыку нашего бытия, которая у некоторых преобразу-

ется в настоящую музыку. Которая, при условии, что она сильна, подлинна и чиста, десятилетия спустя преобразуется в шепот истории. За это он и держался» [Барнс 2017: 146].

Осмелюсь утверждать, что автор здесь вкладывает в уста протагониста свое собственное художественное кредо, делает своего героя носителем собственной философии творчества. В этой связи хотелось бы вспомнить, как в 2007 г. в интервью газете «Известия» по случаю публикации в России романа «Артур и Джордж» интервьюер, кажется, с некоторым недоверием переспрашивает Джулиана Барнса: «В “Артуре и Джордже” литература побеждает в случае, когда закон бессилен. Вы верите в правдивость вымысла?» Ответ Барнса непререкаем и лишен всякого постмодернистского кокетства: «Абсолютно» [цит. по: Кочеткова 2007]. Эта точка зрения находит поддержку и в ряде рецензий. Так, в частности, Матильда Батхерст утверждает: «Как и получивший Букеровскую премию роман “Предчувствие конца”, “Шум времени”, по существу, представляет собой размышления о процессе письма. Шостакович становится выразителем авторских представлений об искусстве, об истине, о том, как претворить в словах свое понимание жизни» [Bathurst 2016]. Несомненную близость автора и героя отмечает и рецензент «Гардиан» Роберт Лэсдан: «По сути, чем более запятнанным постыдными поступками предстает Шостакович, тем больше Барнс симпатизирует ему. Это один из эффектов повествовательной точки зрения, когда осуждения Шостаковича всегда преподносятся от его собственного имени, что придает обвинениям против него характер безжалостного самоанализа. С другой стороны, это следствие идеи (возможно, для кого-то сомнительной), что великое искусство, избавляя нас от “шума времени”, побеждает все и тем самым оправдывает жалкие поступки. И отчасти – и это, возможно, наведет нас на ... некое интуитивное прозрение, на которое только вскользь намекается, что определенный род трусости может на деле обернуться самой героической формой мужества» [Lasdun 2016].

Музыка становится для Шостаковича (и Барнса) последним прибежищем истины и подлинности. Стоит отметить, однако, что в этом есть некий эссенциализм, вызывающий понятные сомнения у ряда читателей, в особенности музыковедов. Один из них, Ричард Тарускин, воспринявший «Шум времени» как очередную спекуляцию на “Shostakovich Wars”, пишет в этой связи о «поп-романтизме» барнсовского биографического романа [Taruskin 2016]. Более убедительно высказывается американский пианист

Джереми Денк: «Афоризм “Музыка не может лгать” на самом деле принадлежит не Шостаковичу, а Валентину Берлинскому, виолончелисту из квартета Бородина, – это маленькая ложь, вплетенная в повествовательную ткань, когда высказывание передоверяется одному из покинувших этот мир людей. И, конечно же, музыка может лгать. Послушайте моцартовскую “Così fan tutte”, к примеру, или “Фальстафа” Верди, или любую другую комическую оперу, где все построено на притворстве. Музыка фантастически умеет лгать и виртуозно использовать иронию. В случае Шостаковича проблема особенно сложна; его музыка является намеренной ложью, но при этом она должна исполняться с искренним чувством. Фраза “композиторские интенции” весьма опасна: интенции композитора порой меняются не только день ото дня, но и час от часу» [Denk 2016].

Сам Барнс, надо сказать, и не претендует на музыковедческую достоверность. По его словам, он не очень доверяет автобиографиям, анекдотам про творческий процесс. «Есть определенное нахальство в попытке создать вымышленного персонажа на основе реальной фигуры. Но я считал, что с моей стороны было бы уж слишком большим нахальством пытаться комментировать (воссоздавать) те или иные его художественно-музыкальные решения» [цит. по: Adams 2016]. «Шум времени», по словам Барнса, в конце концов не о том, как развивалось его композиторское мастерство от симфонии к симфонии. Книга не о его композиторской сущности, но о его внутреннем духовном «я» и о том, как художник, подавляемый властью, изо дня в день рефлектирует над этим и пытается найти внутренний компромисс с собственной жизненной ситуацией и беспощадным самоанализом спасти собственную душу [там же].

Итак, Барнс отрешивается от намерений глубоко погрузиться в музыковедческую суть творчества композитора. При этом ему, несомненно, удастся другое, быть может, более важное, исходя из его творческого замысла, – оставить читателя после чтения трагической, иронической, полной болезненного самобичевания истории жизни с ощущением возможности гармонии в этом мире.

Этому способствует композиция произведения. Три части, действие которых происходит соответственно на лестничной площадке, в самолете и в автомобиле и каждая из которых отделена двенадцатилетием: 1936 г. – время публикации в «Правде» статьи «Сумбур вместо музыки», разоблачающей антинародную сущность оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского

уезда»; затем 1949 г., когда Шостакович был послан Сталиным представлять советскую музыку в США на Конгрессе мира в Нью-Йорке; и, наконец, 1960 г., когда Шостаковича вынудили вступить в партию, чтобы он мог стать формальным главой Союза советских композиторов. Структурная и хронологическая трилогия обрамляется военным эпизодом, главными тремя действующими лицами которого оказываются нищий инвалид, потерявший ноги на войне и теперь исполняющий «разухабистые вагонные песни», чтобы добыть себе на пропитание, и два пассажира мягкого вагона, обоим за тридцать – безмянный нервный очкарик, обвешанный чесночными дольками на нитках, и его спутник, о котором не сказано ничего, кроме того, что он из тех, кто «на ус мотают». Трое распили бутылку водки на перроне, при этом «нервный худеряга» что-то прошептал, второй пассажир хохотнул, а нищий отправился к следующей группе пассажиров. Этот эпизод пару раз смутно припоминается Шостаковичем, но подлинный смысл его остается скрыт от читателя до самого финала романа, когда автор возвращается к этому военному эпизоду «посреди России, посреди войны, посреди многострадального лихолетья». Теперь уже читатель в курсе, кто этот «очкарик на нервах»:

«Разливал Дмитрий Дмитриевич <...> Глазмер немного подкачал: водки в стаканах оказалось слегка не поровну <...> При этом Дмитрий Дмитриевич слушал – и, как всегда, услышал. Когда три стакана, налитые до разных отметок, сдвинулись и звякнули, он улыбнулся <...> и шепнул:

– Тоническое трезвучие.

<...> Война, страх, нищета, тиф, грязь – и сквозь громаду всего, ниже, выше и посреди, Дмитрий Дмитриевич услышал идеальное трезвучие. Война <...> завершится <...> Страх останется, равно как и незваная смерть, и нищета, и грязь <...> Но тоническое трезвучие, рождаемое даже там, где сдвинулись три грязноватых, поразному наполненных стакана, заглушит собой шум времени, обещая пережить все и вся. Наверное, в конечном итоге, это и есть самое главное» [Барнс 2017: 206–207].

Трехчастная структура романа, да еще обрамленная итерацией одного и того же эпизода, в котором в финале читателю даруется радость узнавания, служит задаче гармонического разрешения всех ранее введенных тем и лейтмотивов. Многие из них остались не упомянуты в этой краткой статье, однако, хотя бы напоследок, нельзя не упомянуть алкоголь, который также сопровождает композитора по жизни. Одновременно анальгетик и допинг – жизненно необхо-

димое для наших людей средство притупления болезненных внутренних конфликтов и, одновременно, стимуляции творческих способностей, обеспечивающее хотя бы иллюзорную, хотя бы временную гармонию с собой, с окружающими, с творческим даром. Что и говорить: очень выразительный и уместный финал для романа о русском композиторе, о «загадочной славянской душе». Одна из индийских литературных обозревателей довольно лихо завершает свою рецензию, озаглавленную «Искусство водки: музыка и пропаганда»: «Надежда, которую Барнс оставляет нам, состоит в том, что несмотря на все убожество, нищету и страдания, для создания совершенной музыкальной гармонии нужны только три грязных стакана и водка. Так выпьем за это» [Pal 2016]. Собственно, это могло бы стать частью отдельного исследования о роли алкоголя в русской культуре.

Однако закончить хотелось бы другим. Устойчивая структурная симметрия романа, умелое использование лейтмотивов и их варьирование в сочетании с пульсирующим, ассоциативным нарративом, включающим спорадические повествовательные виньетки, анекдоты и афористику, народную и книжную, но всякий раз индивидуально переосмысленную, интонационное разнообразие, контрастирующие темы – все это придает «Шуму времени» музыкальность, достойную протагониста этой книги. На уровне формы сумбур превращается в музыку. Трагедия судьбы художника находит катартическое разрешение в пространстве текста, приводящего читателя в финале к ощущению возможности гармонии и ненапрасности творческого дара в сочетании с щемящим чувством иллюзорности, случайности и недолговечности этой гармонии.

Написанные с интервалом в четверть века, оба рассмотренных романа свидетельствуют о неизменном интересе Барнса к проблемам тоталитаризма. Идеологически заряженные тексты в то же время прекрасно иллюстрируют характерное для всей художественной прозы Барнса пристрастие к воспроизведению и соположению различных повествовательных и идеологических голосов. Данные эстетические стратегии и становятся основным способом деконструкции нарратива тоталитаризма. В «Дикобразе» (1992), написанном в жанре «альтернативной истории» и посвященном падению тоталитарного режима в одной из восточноевропейских стран, проблема тоталитаризма ставится в политическом аспекте. Роман приобретает форму идеологической дуэли с неявным исходом, открывая таким образом пространство для размышлений о попытках «железной рукой загнать человечество к счастью». Ро-

манная полифония не отменяет эпической целостности, связанной с четкостью и выверенностью идеологической перспективы. Написанный в жанре biofiction, «Шум времени» отмечен нарочитой фрагментарностью, истоки которой восходят к особенностям самосознания композитора: нарратив миметически воспроизводит внутреннюю противоречивость и трагическую разрозненность самоощущения художника в условиях диктатуры. Тенденции к нарративному и онтологическому плюрализму в «Шуме времени» противостоит тенденция к художественному синтезу. Автор вкладывает в уста протагониста свое собственное художественное кредо, делает своего героя носителем собственной философии творчества. В обоих рассмотренных романах монологическая сущность тоталитаризма расшатывается посредством как нарративной полифонии, так и структурной фрагментарности, что в конечном итоге не приводит к нигилистической энтропии, но служит выявлению трагической иронии тоталитарных устремлений к «всеобщему счастью» и, прямо или косвенно, соотносит это с ролью искусства в осмыслении и, хотелось бы верить, преодолении дегуманизирующих социальных антиутопий XX столетия.

Список литературы

- Арендт Х. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И. В. Борисовой, Ю. А. Кимелева, А. Д. Ковалева, Ю. Б. Мишкенене, Л. А. Седова; послесл. Ю. Н. Давыдова; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
- Барнс Д. Дикобраз / пер. с англ. Е. Храмовой. М.: Эксмо, 2013. 192 с.
- Барнс Д. Шум времени / пер. Е. Петровой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 256 с.
- Кочеткова Н. Писатель Джулиан Барнс: «Я не драматург, не денди и не гомосексуалист» (интервью) // Известия. 2007. 4 июля. URL: <https://iz.ru/news/326279> (дата обращения: 04.12.2017).
- Романова А. Суд над «Дикобразом» // Феномен Джулиана Барнса. Круглый стол // Иностранная литература. 2002. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html> (дата обращения: 04.12.2017).
- Табак М. «Франция – моя вторая родина» // Феномен Джулиана Барнса. Круглый стол // Иностранная литература. 2002. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html> (дата обращения: 04.12.2017).
- Adams J. In new novel, Julian Barnes tests the noise of time through art and biography // The Globe and Mail; Toronto, Ontario. 2016. 3 June. URL: <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/in-new-novel-julian-barnes-tests-the-noise-of-time-through-art-and-biography/article30260780/> (дата обращения: 04.12.2017).
- Barnes J. The Noise of Time. L.: Jonathan Cape, 2016. 192 p.
- Bathurst M. Biographical fiction: *The Noise of Time* // Country Life. L., 2016. 27 January. P. 88.
- Denk J. *The Noise of Time* by Julian Barnes // The New York Times Book Review. 2016. 9 May. URL: https://www.nytimes.com/2016/05/15/books/review/the-noise-of-time-by-julian-barnes.html?_r=0 (дата обращения: 04.12.2017).
- Duplain J. The Big Match. Barnes, Julian. Porcupine // New Statesman & Society. London, 1992. 13 November. P. 34.
- Kakutani M. Review: Julian Barnes's 'The Noise of Time,' the Inner Shostakovich // New York Times. 2016. 2 May. URL: <https://www.nytimes.com/2016/05/03/books/review-julian-barnes-the-noise-of-time-the-inner-shostakovich.html> (дата обращения: 04.12.2017).
- Lasdun J. *The Noise of Time* by Julian Barnes. Review: How Shostakovich survived Stalin // The Guardian. 2016. 22 January. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/22/the-noise-of-time-by-julian-barnes-shostakovich-stalin-review> (дата обращения: 04.12.2017).
- Pal D. Art of vodka: Music and propaganda. An imagined life of composer Shostakovich in Stalin's Russia // India Today; New Delhi. 2016. 7 March. URL: <http://indiatoday.intoday.in/story/art-of-vodka/1/604295.html> (дата обращения: 04.12.2017).
- Robson L. Blunt Instruments // New Statesman. 2016. 22–28 January. P. 48–49.
- Saval N. Julian Barnes and the Shostakovich Wars // The New Yorker. 2016. 26 May. URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/julian-barnes-and-the-shostakovich-wars> (дата обращения: 04.12.2017).
- Scammell M. "Trial and error": *The Porcupine* by Julian Barnes // The New Republic. 1993. 4 January. P. 35.
- Stout M. Chameleon Novelist // The New York Times. 1992. 22 November. URL: <http://www.nytimes.com/1992/11/22/books/barnes-interview92.html?pagewanted=all> (дата обращения: 04.12.2017).
- Taruskin R. Was Shostakovich a Martyr? Or Is That Just Fiction? // New York Times. 2016. 26 August. URL: https://www.nytimes.com/2016/08/28/arts/music/julian-barnes-the-noise-of-time-shostakovich.html?_r=0 (дата обращения: 04.12.2017).
- Zohn P. CultureZohn Off the C(H)uff: Julian Barnes and *The Noise of Time* // The Huffington Post. 2016. 6 September. URL: http://www.huffingtonpost.com/patricia-zohn/culturezohn-off-the-cuff-julian-barnes-and-the-noise-of-time_b_10344542.html (дата обращения: 04.12.2017).

References

- Arendt H. *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarianism]. Transl. from English by I. V. Borisova, Yu. A. Kimelev, A. D. Kovalev, Yu. B. Mishkenene, L. A. Sedov. Afterword by Yu. N. Davydov. Ed. by M. S. Kovaleva, D. M. Nosov. Moscow, TsentrKom Publ., 1996. 672 p. (In Russ.)
- Barnes J. *Dikobraz* [The Porcupine]. Transl. by E. Khranova. Moscow, Eksmo Publ., 2013. 192 p. (In Russ.)
- Barnes J. *Shum vremeni* [The Noise of Time]. Transl. by E. Petrova. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2017. 256 p. (In Russ.)
- Kochetkova N. Pisatel' Dzhulian Barns: «Ya ne dramaturg, ne dendi i ne gomoseksualist» (interv'yu) [Julian Barnes, the Writer: "I am neither a Playwright, nor a Dandy, nor a Homosexual" (Interview)]. *Izvestiya*, 2007, June 4. Available at: <https://iz.ru/news/326279> (accessed 04.12.2017). (In Russ.)
- Romanova A. Sud nad «Dikobrazom» ["The Porcupine" under Trial]. Fenomen Dzhuliana Barnsa. Kruglyy stol [The Phenomenon of Julian Barnes. A Panel Discussion]. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 2002, issue 7. Available at: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html> (accessed 04.12.2017). (In Russ.)
- Tabak M. «Frantsiya – moyaya vtoraya rodina» ["France is my Second Homeland"]. In: *Fenomen Dzhuliana Barnsa. Kruglyy stol* [The Phenomenon of Julian Barnes. A Panel Discussion]. *Inostrannaya literatura*. [Foreign Literature]. 2002, issue 7. Available at: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html> (accessed 04.12.2017). (In Russ.)
- Adams J. In New Novel, Julian Barnes Tests the Noise of Time Through Art and Biography. *The Globe and Mail*, 2016, June 3. Available at: <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/in-new-novel-julian-barnes-tests-the-noise-of-time-through-art-and-biography/article30260780/> (accessed 04.12.2017). (In Eng.)
- Barnes J. *The Noise of Time*. London, Jonathan Cape, 2016. 192 p. (In Eng.)
- Bathurst M. Biographical Fiction: The Noise of Time. *Country Life*, 2016, January 27, p. 88. (In Eng.)
- Denk J. The Noise of Time by Julian Barnes. *The New York Times*, 2016, May 09. Available at: https://www.nytimes.com/2016/05/15/books/review/the-noise-of-time-by-julian-barnes.html?_r=0 (accessed 04.12.2017) (In Eng.)
- Duplain J. The Big Match. Barnes, Julian. Porcupine [review]. *New Statesman & Society*, 1992, November 13, p. 34. (In Eng.)
- Kakutani M. Review: Julian Barnes's 'The Noise of Time', the Inner Shostakovich. *New York Times*. 2016, May 2. Available at: <https://www.nytimes.com/2016/05/03/books/review-julian-barnes-the-noise-of-time-the-inner-shostakovich.html> (accessed 04.12.2017). (In Eng.)
- Lasdun J. The Noise of Time by Julian Barnes. Review: How Shostakovich survived Stalin. *The Guardian*, 2016, January 22. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/22/the-noise-of-time-by-julian-barnes-shostakovich-stalin-review> (accessed 04.12.2017). (In Eng.)
- Pal D. Art of vodka: Music and propaganda. An imagined life of composer Shostakovich in Stalin's Russia. *India Today*, 2016, March 7. Available at: <http://indiatoday.intoday.in/story/art-of-vodka/1/604295.html> (accessed: 04.12.2017). (In Eng.)
- Robson L. Blunt Instruments. *New Statesman*, 2016, January 22–28, pp. 48–49. (In Eng.)
- Saval N. Julian Barnes and the Shostakovich Wars. *The New Yorker*. 2016, May 26. Available at: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/julian-barnes-and-the-shostakovich-wars> (accessed 04.12.2017). (In Eng.)
- Scammell M. "Trial and error": The Porcupine by Julian Barnes. *The New Republic*, 1993, January 4, p. 35. (In Eng.)
- Stout M. Chameleon Novelist. *The New York Times*, 1992, November 22. Available at: <http://www.nytimes.com/1992/11/22/books/barnes-interview92.html?pagewanted=all> (accessed 04.12.2017). (In Eng.)
- Taruskin R. Was Shostakovich a Martyr? Or Is That Just Fiction? *New York Times*, 2016, August 26. Available at: https://www.nytimes.com/2016/08/28/arts/music/julian-barnes-the-noise-of-time-shostakovich.html?_r=0 (accessed 04.12.2017). (In Eng.)
- Zohn P. Culture Zohn Off the C(H)uff: Julian Barnes and The Noise of Time. *The Huffington Post*, 2016, September 6. Available at: http://www.huffingtonpost.com/patricia-zohn/culturezohn-off-the-cuff-julian-barnes-and-the-noise-of-time_b_10344542.html (accessed 04.12.2017). (In Eng.)

TOTALITARIAN NARRATIVE IN WORKS OF JULIAN BARNES

Olga Yu. Antsyferova

Professor in the Department of English Culture and Literature

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, Faculty of Humanities

39, Żytnia st., Siedlce, 08-110, Poland. Olga_antsyf@mail.ru

SPIN-code: 8539-4130

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1219-0134>

ResearcherID: U-2528-2017

Submitted 06.12.2017

The article is focused on the ideological and aesthetic deconstruction of totalitarian narrative in the two novels of Julian Barnes – *The Porcupine* (1992) and *The Noise of Time* (2016). Inspired by the fall of the communist regime in an East-European country, *The Porcupine* represents totalitarianism as a political phenomenon, the dramatic core of the novel being an ideological duel with an ambiguous result. The narrative polyphony does not ruin the epic integrity, which is analyzed in the article in keeping with Hanna Arendt's theoretical premises. cursorily touched upon in *The Porcupine*, the theme of art in a totalitarian society is thematized in *The Noise of Time*. The author uses Shostakovich's biography to reflect on the nature of art, its trials and tribulations under totalitarianism, on complexities of the dialogue between the artist and the power, on admissible limits for an artist to seek for compromises with the power and with himself. The biofiction flaunts its fragmentary form, the sources of its fragmentation to be looked for in the specific situation of an artist in a totalitarian society: the fragmentary narrative mimics the protagonist's disrupted and tormented self-consciousness. The narrative fragmentation and ontological pluralism coexist with a synthesizing tendency, which obviously relates to the musicality of the novel. The system of leitmotifs works for the harmony of the novel, substantial structural symmetry goes hand in hand with the fluctuating associative narration. To summarize, by their polyphony and fragmentation, both novels deconstruct the monological essence of totalitarianism.

Key words: totalitarianism; narrative; Julian Barnes; *The Porcupine*; *The Noise of Time*; fragmentation; integrity.