



Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;
Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

Безусловно, начинающему поэту трудно быть полностью независимым и оригинальным – таково парнасские стихотворения Вердена, созданные в период «Современного Парнаса» под сильным влиянием Ш. Леконт де Лиля, Т. Готье и Т. де Банвиля. Поэт обращается к опыту тех художников, которыми восхищается, творчество которых находит в нем отклик.

Парнасские произведения Вердена отличаются тщательностью отделки, отточенностью ритмов и рифм, строгой техникой стиха, почти педантичной работой с его формой, а потому изысканностью стихотворного рисунка и благозвучием. В то же время очевидно, что Парнас не мог не привлечь Верлена умением живописать словом. Произведения цикла «Капризы» даже в самых статичных образах и бесстрастных зарисовках отличают особая живописная парнасская свежесть и красочность, богатая цветовая гамма, разнообразие красок и насыщенность тонов.

УДК 821.111.09-31+929 Барнс

РОЛЬ ПАМЯТИ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «АНГЛИЯ, АНГЛИЯ»

О.В. Горбунова

Институт филологии и журналистики
Саратовского государственного университета
E-mail: olga.v.gorbunova@gmail.com

В статье рассмотрены важнейшие проблемы романа известного английского постмодерниста Дж. Барнса – вопрос о подлинности основ английскости и ненадежность личной памяти. Также в ней прослеживается, как нарративный характер воспоминания обнажает сконструированность национальной идентичности.

Ключевые слова: Джулиан Барнс, память, национальная идентичность, личностная идентичность, нарратив.

The Function of Memory in the Formation of National Identity in «England, England» by Julian Barnes

O.V. Gorbunova

The article studies the authenticity of the notion of Englishness and the elusive nature of personal memory, which are the most important themes in the novel by the famous English postmodernist Julian Barnes; it also shows how the narrative structure of memories exposes national identity as a construct.

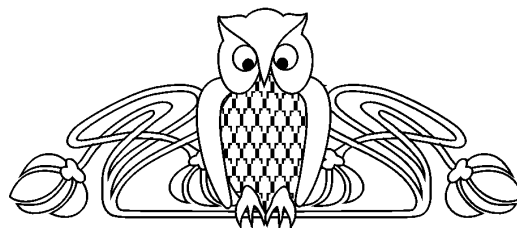
Key words: Julian Barnes, memory, national identity, personal identity, narrative.

Верлен – один из самых ярких поэтов Парнаса, преданно и самозабвенно следовавший законам «искусства для искусства» – воплощает парнасскую мечту отшлифовать стих, увековечить пластику движений в слове.

Отстраненность взгляда, описательность повествования, тщательное и детальное изображение объектов и героев, «нарисованных» тяжеловесными и «величавыми» фразами, красочность и живописность поэтического языка, обилие имен собственных, употребление «непривычной» лексики (экзотизмы, поэтизмы) – приметы «объективной» поэзии, научившей Верлена «живописать» словом и прекрасно владеть техникой стиха.

Примечания

- ¹ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М.: СПб., 1999. С. 256.
- ² Verlaine P. Oeuvres complètes. 5-ième édit. T. II. P. 17.
- ³ Ibid. P. 18.
- ⁴ Франс А. Поль Верлен // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 233–234.
- ⁵ Яснов М. Комментарии // П. Верлен. Избранное. Лирика. Проза. Критика. М., 1999. С. 428.
- ⁶ Gautier Th. Oeuvres. P., 1890. P. 36.
- ⁷ Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P., 2000. P. 45.



Творчество Джулиана Барнса (р. 1946), известного современного английского постмодерниста, привлекает пристальное внимание западных и отечественных исследователей. Барнс – писатель очень разнообразный, однако существует круг тем, которые он развивает на протяжении всего творчества. Наряду с прочими постмодернистскими темами (невозможности познания истины, сконструированности истории) на первый план у Барнса выступают проблема национальной идентичности – английскости – и тема ненадежности памяти.

Барнс называет Францию своей второй родиной. В романе «Попугай Флобера» («Flaubert's Parrot», 1984), в сборнике рассказов «По ту сторону Ла-Манша» (Cross Channel, 1996) он занимался поисками национальной идентичности через призму французской культуры. В романе «Англия, Англия» («England, England», 1998) проблема английскости ставится на собственно английском материале. Сам писатель в одном из интервью говорит: «Англия, Англия» – это



послание моей стране на рубеже тысячелетий» (*England, England is a letter to my own country at the turn of the millennium*)¹. Закономерно, что этот роман часто анализируется в русле теорий национальной идентичности. Энн Ски пишет, что сама идея романа «достаточно эксцентрична, чтобы быть по-настоящему английской» (*eccentric enough to be quintessentially English*)².

Ричард Брэдфорд³ увидел в романе ностальгические нотки по былому величию Великобритании. Он также отмечает, что роман только на первый взгляд представляет собой лишь сатирическое осмысление стереотипных представлений о национальном характере, на деле являясь опытом художественного исследования коллективной идентичности. По мнению Ванессы Гинери, одного из авторитетных исследователей творчества Барнса, самым удачным анализом романа стала статья Веры Нюннинг «*The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' England, England*». В ней подробно рассматриваются процесс конструирования английскости, «изобретение традиций» и их пародийная деконструкция.

«Англия, Англия», в первую очередь, – это роман об английскости. Для нас большой интерес представляет рассмотрение национальной идентичности в связи с излюбленной барнсовской темой памяти, которая так настойчиво проявляется почти во всех его произведениях.

Говоря о различных типах памяти, Н.З. Ковина выделяет память отдельной личности, межсубъектную коллективную память и внеличностную память культуры. «Память предстает как важнейшая форма национального самосознания, как “опыт отношений”, определяющий архетип национальной культуры, через который они соотносятся с полнотой человеческого универсума»⁴. То есть национальная идентичность опирается на память коллективную – это форма коллективного самосознания. Вместе с тем, как указывает М.К. Попова, национальная идентичность существует в двух формах – личностной/индивидуальной и коллективной/общностной: «То есть национальная идентичность, отождествление себя с определенной национальной общностью, является частью идентичности личности»⁵. Личностная идентичность и память тесно взаимосвязаны с национальной идентичностью и коллективной памятью. В сборнике эссе «Письма из Лондона» («*Letters from London*», 1995), который предшествовал роману «Англия, Англия», в главе «Подделка!» («*Fake!*») Барнс сам неоднократно заявляет, что индивидуальная идентичность зависит от идентичности национальной. Уже здесь он ставит под вопрос сущность английской национальной идентичности, подмечая, что отчасти она базируется на сомнительных традициях, а иногда и на откровенных фальшивках: английская королева в некотором

роде является иностранкой, магазин «Вулворт», отделения которого расположены по всей Англии, – на самом деле американская фирма, владелец знаменитого лондонского универмага «Хэрродз» – египтянин Мохаммед Аль-Файед и т.д. «Если уж этому нельзя доверять, так чему ж тогда можно? И поскольку индивидуальная идентичность отчасти зависит от идентичности национальной, что будет, если эти символические опоры национальной идентичности окажутся не более аутентичными и правдоподобными, чем какая-нибудь пушная форель?»⁶ – так в сборнике предвосхищается основная проблема романа «Англия, Англия».

Современный рыночный механизм изобретения «английских традиций» Барнс показал на примере тематического парка «Англия» во второй части романа, где многие герои, в первую очередь сэр Джек Питман, выведены карикатурными персонажами. Гораздо более глубокое исследование связей между личностной и национальной идентичностью мы видим в истории жизни главной героини романа Марты Кокрейн. В трех частях романа рассказывается история детства, зрелых лет и старости Марты, чья биография отражает историю страны. Детство Марты прошло в пасторальной атмосфере английской деревни, а развод родителей символизирует крушение этого идиллического мира. «Таким образом детство Марты соответствует наивности и простодушию сельской Англии» (*Martha's childhood thus corresponds to the infant state of rural England*)⁷, – пишет Вера Нюннинг.

Во второй части Марте около сорока лет, свою взрослую жизнь она провела в корпоративном мире лондонского Сити наших дней, затем она устраивается на работу в корпорацию «Питко» под управлением могущественного магната Джека Питмана. В ближайшем по отношению к моменту создания романа будущем Питман реализует грандиозный проект под названием «Не просто отдых», который преследует амбициозную цель по воссозданию всей Старой Доброй Англии в границах острова Уайт. Остров получает новое название Англия, но так как он по-прежнему является частью Соединенного Королевства, его адрес выглядит как «Англия, Англия». Этот тематический парк становится гротесковым воплощением власти корпораций в эпоху глобализации.

Настоящая Англия, переименованная в Ингленд, не выдерживая конкуренции со стороны Англии Питмена, все стремительнее катится вниз в плане экономики, возвращаясь в жизненном укладе на несколько веков назад. Старость Марта проводит в стране, которая перестала приносить прибыль, забыта и заброшена. В третьей части романа Барнс проводит параллель между старостью Англии и старостью героини.

В центральной части романа, выдержанной в полуфарсовом ключе, прослеживается судьба английской национальной идентичности в со-



временную эпоху, в мире, где действуют законы симуляции и гиперреальности, а обрамляющие ее части стоят гораздо ближе в традиционному психологическому повествованию, и потому в них автор с гораздо большей серьезностью останавливается на парадоксах памяти. Национальная идентичность подана через призму восприятия отдельного человека: в образе Марты Барнс объединил историческую и личную память, показав на ее примере, каким образом механизмы памяти проявляются в формировании национальной идентичности.

Первым отчетливым детским воспоминанием Марты было то, как она собирает пазл «Графства Англии». Сначала Марта еще не знала названий графств и даже не понимала, каким цветом они обозначались, но потом запомнила их расположение и стала воспринимать пазл как образ своей страны. Читатель видит, что личностная идентичность первоначально формируется на уровне национального. Но действительно ли этот момент является ее самым первым воспоминанием и насколько оно подлинно? В первой части романа Барнс раскрывает «развращенность и коррумпированность структуры под названием “память”»⁸. Человеческая память не только не способна достоверно возродить события прошлого, но и подвергает их искажению. В действительности своего первого воспоминания Марта не помнила. Оно было создано в ее сознании как особый ориентир, отправная точка, дающая начало представления о себе самой. В этом воспоминании реальные события переплелись с воображением героини, подверглись сознательному и бессознательному искажению, образуя сложный конструкт, наделенный выгодным для вспоминающего значением: «Да, это и было оно, ее первое воспоминание, ее первая искусно и невинно смонтированная ложь» (211). Такое «передельвание» воспоминаний неизбежно при нестабильности и ненадежности памяти.

Барнс подчеркивает нарративную структуру воспоминания – оно оживает, когда Марта рассказывает его другим, тем более что по своей сути высказанное воспоминание, будучи «чужим рассказом, благостной фантазией или подспудно спланированной попыткой ухватить слушателя двумя пальцами за сердце и, ущипнув, оставить синяк, из которого разовьется гематома любви» (210), служит цели вызвать сочувствие окружающих или объяснить свое нынешнее состояние себе или другим. Как справедливо по этому поводу замечает Сара Хенстра, «вспоминание оказывается одним из многих перформативных действий, которые служат постоянному пересмотру идентичности личности» (memory is discovered to be one performative operation amongst many in the service of the ongoing re-iteration of selfhood)⁹.

На уровне коллективной памяти и национального сознания Барнс также видит связь прошлого с настоящим: «Так вспоминает свою историю

любая страна: не бывает прошлого как такового, прошлое – это то, на фоне чего современный период может считаться вполне нормальной эпохой» (213). Получается, что основная функция памяти заключается не в восстановлении реального хода событий, а в оправдании современного положения вещей, в объяснении уже сложившейся идентичности.

Как Марта ищет истоки, свои и Англии, так и Барнс в первую очередь интересуется, на чем основывается национальная идентичность и как происходит процесс ее формирования. Для этого он показывает, как в начальной школе детей учат уважать свои национальные корни: уроки истории кажутся Марте самыми интересными, «здесь в них воспитывали горячую веру» (218) в славное прошлое Англии, а рифмованные строчки дат и событий вызвали в учениках большой трепет, чем религиозные декламации:

«До Рождества Христова пятьдесят пять
(хлоп-хлоп в ладоши)
Римляне Англию пришли завоевать.
Один ноль шестьдесят шесть (хлоп-хлоп)
Битва при Гастингсе, Гарольд погиб.
Один два пятнадцать (хлоп-хлоп)
Хартия Вольностей дарована нации» (218).

Эти рифмованные речевки, облегчающие школьникам запоминание важнейших исторических дат, превращали двухтысячелетнюю английскую историю в нарратив, текст. Они создавали иллюзию порядка, выборочно выстраивали и связывали события, «и история из упрямого, постепенного продвижения вперед превращалась в ряд ярких, стремящихся затмить друг друга моментов» (219). Благодаря им складывалась национальная идентичность Марты. Устойчивость национальной идентичности определяется однозначностью нарратива, заложенного в ее основе. Когда Кристина, девушка родом из Испании, заявила Марте, что Фрэнсис Дрейк был пиратом, Марта с уверенностью, как заученный урок, возразила, что он был «Английский Герой, Сэр и Адмирал» (214), хотя позднее, найдя Дрейка в одной из энциклопедий, она обнаружила слова «капер» и «добыча», вполне подходящие для описания пирата. «И все равно сэр Фрэнсис Дрейк остался для нее Английским Героем, не оскверненным ее новыми познаниями» (214). Стабильность этого нарратива очень важна для Марты, так как сложившаяся национальная идентичность как важнейшая часть идентичности личности дает ей определенность в жизни. Поэтому до поры до времени героиня не способна отступить от этого заученного нарратива, взглянуть на историю страны с иной точки зрения, которая подрывает веру в благородство национального героя.

«Много времени спустя, когда в ее жизни произошло все, чему было предназначено



произойти, Марта все еще слышала хлопки мисс Мейсон, когда встречала в книге какое-нибудь имя или дату» (219). Для Марты, как и для всех остальных, нарратив национальной идентичности существует в форме воспоминания, которое становится важным моментом ее самопознания через сопряжение личностной и национальной идентичности. Мифы о прошлом страны, рассказ о себе и рассказ о национальной истории оказываются неразделимыми. А воспоминания у Барнса – это всего лишь «сны, которые остаются с тобой после пробуждения» (213). И дело не только в том, что постмодернист Барнс в очередной раз доказывает, что история – это всего лишь текст, а в том, что по мере развития сюжета романа читатель все отчетливее видит, как этот текст формирует коллективную национальную идентичность.

Во второй части романа могущественный магнат Джек Питман создает на острове Уайт тематический парк по модели Диснейленда, где в предельно концентрированной форме наглядно воспроизводятся символические основы английской национальной идентичности: для туристов разыгрывают представления Робин Гуд и его веселые стрелки, бьют куранты копии Биг Бена, из окон уменьшенного в размерах Букингемского дворца туристы приветствуют настоящие, переманенные из Лондона король и королева. Здесь «наличествовали родина семейства Бронте, дом Джейн Остин, первобытный лес с исконной фауной Англии, мюзик-холл, пудинги, исполнители танца “Моррис” и сельской чечетки, Королевская шекспировская труппа, Стоунхендж, шляпы-котелки, здания в стиле “фахверк”, красные автобусы, 80 сортов теплого пива, Шерлок Холмс...» (363). Создается впечатление, что Барнс выступает с критикой постмодернистских теорий, наиболее явно выраженной в полупародийной фигуре безымянного французского интеллектуала, который открыто заявляет, что современный человек предпочитает копии подлинникам: «Мы приобрели, мы победили. <...> Мы должны требовать копий» (267). Тематический парк в «Англии, Англии» иллюстрирует теорию гиперреальности и симуляторов Жана Бодрийера¹⁰. Проект сглаживает, улучшает, пересматривает данные всемирного социологического опроса о том, что у людей разных наций ассоциируется с понятием «Англия», и конструирует новую утрированную реальность, которая успешно конкурирует с подлинной старой Англией¹¹.

Почему же становится возможной такая грубая подмена, или, как выражается Марта, штатный циник проекта, «репозиционирование мифов в современном ключе» (369)? Почему туристы со всего мира с готовностью тратят свои «вечнозеленые доллары и длинные иены» в тематическом парке «Англия»? Это происходит не только потому, что современный человек испытывает страх перед подлинником и до-

вольствуется копией, но и потому, что средний представитель большинства не знает об истории своей страны ничего конкретного. «О Робин Гуде знают все. И не смейте Робин Гуда трогать» (369), – заявляет Джефф, разработчик концепций, на одном из обсуждений проекта, хотя сам же не может пойти дальше этой фразы и пояснить, что именно ему известно о Робин Гуде, кроме того что тот грабил богатых и оделял бедных. Доктор Макс, профессор истории, знаменитый участник интеллектуальных телешоу, официальный историк проекта, дает исчерпывающий исторический комментарий к «первичному английскому мифу» о шервудском стрелке и делает вывод, что «Джефф-Представитель-Масс» (371) не знает о нем ровным счетом ничего.

В невежестве массы убеждает и эпизод анкетирования одного из ее представителей. В каком виде культурная история, национальное прошлое существуют в сознании самих англичан и что будет отвечать их представлениям о «Старой Доброй Веселой Англии», предстояло выяснить доктору Макс. В результате стало очевидно, что средний англичанин, «который считает себя культурным, осведомленным, умным, хорошо информированным человеком» (296), имеет лишь смутные «воспоминания» о важнейших событиях истории и исторических личностях. «Респондента спросили, что произошло во время битвы при Гастингсе. Респондент ответил: – 1066. Вопрос был повторен. Респондент рассмеялся: – Битва при Гастингсе, 1066-й. – Пауза. – Король Гарольд. Получил стрелу в глаз» (269). Единственное, в чем он уверен, чего не исказила его память, – это та самая речевка, заученная им в младших классах, которую с восторгом скандирует девочка Марта в первой части романа. Никакого целостного представления об этом важнейшем событии в истории Англии респондент не имеет, поэтому он начинает достраивать этот момент, пользуясь своими отрывочными познаниями из истории и упоминает короля Альфреда, Эдуарда Исповедника, саксов и даже «какой-то марш на Лондон, типа марша Муссолини на Рим» (298).

М.К. Попова вслед за такими видными исследователями и теоретиками проблемы национальной идентичности, как Дж. Хоскинг, Л. Гринфилд, Л. Холмс, Ф. Муррей, Д. Миллер, суммирует понятие нации как общности людей, связанных едиными языком, культурой, традициями, историей и территорией¹². Самоидентификация нации происходит благодаря наличию общего прошлого для всех ее представителей, т.е. образ страны, лежащий в основе национального самосознания, всегда локализован в прошлом, национальные герои и мифы подсказаны самой историей. Барнс задается вопросом, насколько эти основы, эти символы английскости реальны, подлинны. Оказывается, они реальны в той же мере, в какой можно говорить о реальности воспоминаний Марты.



В эпизоде с опросом среднего англичанина Барнс снова проводит параллель между историей страны и личной историей человека: «Большинство людей припоминало исторические события с той же замешанной на верхоглядстве надменностью, с какой вспоминают свое собственное детство» (299). На уровне коллективной памяти действуют те же механизмы памяти, которые Барнс показывает на примере воспоминания Марты: забывание, искажение, фальсификация. Что же англичане действительно помнят о своей общей истории? Только обрывки из предложенного им нарратива, где броские речевки соседствуют с зияющими пустотами, в то время как их значения, за которыми скрыты целые эпохи, изгладились из памяти. Постмодернист Барнс дает понять, насколько память избирательна и фрагментарна. Национальная идентичность складывается из представлений отдельных англичан, а они, как мы видим, поддерживаются иллюзорными и хрупкими воспоминаниями о весьма условных исторических событиях, а потому не являются объективными или надежными, что вскрывает искусственность и условность конструкта национальной идентичности.

Поэтому команда сэра Джека так легко отбрасывает и перетасовывает национальные символы в поиске наиболее репрезентативных, выразительных и удобных для продажи, а «английскость», которая получает реализацию в тематическом парке, так скоро становится единственной официальной и пользующейся доверием версией национальной идентичности. В истории создания проекта сэра Джека автор показывает, как символы английскости адаптируются к современным нуждам. Этот процесс формирования английскости в очень утрированной форме показывает, как то, что сейчас называется символами английскости, в свое время было создано таким же образом. Это переделывание истории, «общего воспоминания» с тем, чтобы оно соответствовало национальной идентичности, отвечающей современным требованиям рынка. «Доктор Макс считал, что знать так мало о происхождении и формировании собственной нации – чрезвычайно непатриотично. Тем не менее, (парадоксально, но факт) самый преданный друг патриотизма – невежество, а не знание» (299). В одном из интервью Барнс, повторяя известные слова Э. Ренана, говорит: «Неверное понимание собственной истории является частью становления нации» (*Getting its history wrong is a part of becoming a nation*)¹³. Патриотизм основывается не на глубоком знании истории страны, а на вере в величие своей нации, которое далеко не всегда подтверждается историческими фактами.

Национальная память становится источником дохода для сэра Джека, а лишенная своей исторической памяти старая Англия теряет свою идентичность и даже имя, чем Барнс в очередной раз подчеркивает основополагающую роль

памяти в формировании идентичности: «Старая Англия потеряла свою историю, а следовательно (поскольку идентичность – это память), напрочь потеряла себя» (480). Национальную память страны присвоил себе тематический парк – именно он известен как «Англия», и за этим коммерческим предприятиям будущее. «По-моему, я видел будущее, и, по-моему, оно жизнеспособно» (407), – говорит о процветающей экономике бывшего острова Уайт аналитик из швейцарского банка. Что касается будущего старой Англии, Барнс рисует две противоположные, но равно неудовлетворительные антиутопии – либо продажа собственного национального прошлого как «штучного, ходкого товара» (249), либо экономический упадок, объявление банкротства, культурная изоляция и отказ от своего прошлого. Вот что ждало страну, «переутомленную собственной историей» (482).

В романе Марта поглощена поисками истоков – своих и Англии. Она никогда по-настоящему не верила в проект: «Я воспринимаю Остров как всего лишь благодатное и хорошо отлаженное место для зашибания денег» (416). Ее разговор с доктором Максом о проекте разъясняет важнейшие проблемы романа, а слова историка приобретают форму авторского комментария. Никакую идею в первозданной чистоте обнаружить невозможно – к примеру, пруд рядом с Питмен-хаузом, английский пейзаж, выглядящий так естественно, на самом деле оказываются искусственно созданными и улучшенными человеком. То же применимо по отношению к известным идеям и концепциям, будь то афинская демократия или архитектура Палладио. Доктор Макс размышляет: «Мы можем, выбрав наудачу какой-то миг, нажать на кнопку “пауза” и заявить: “Тут-то все и началось”, – но как историк я вынужден вам сказать: подобные заявления на интеллектуальном уровне недоказуемы. То, что мы видим, всегда является копией – если в данном здании этот термин не запрещен – чего-то более раннего. Никакого локализованного во времени начала просто нет» (352).

Как невозможно найти аутентичный момент зарождения личной памяти, так невозможно и локализовать истоки памяти национальной. Более выразительно этот тезис Барнс иллюстрирует в метафоре воспоминаний как череды отражающихся друг в друге зеркал: «... воспоминание о чуть более раннем воспоминании об очень давнем воспоминании» (210). Сара Хенстра объясняет это тем, что механизмы памяти в трактовке Барнса строятся по принципу постмодернистской теории знака: «... память – это знак, который всегда лишь отсылает к другому знаку» (*memory is a sign that only ever points back to another sign*)¹⁴.

В третьей части романа Барнс описывает, как жители «дистопированного» Инглэнда пытаются



примириться с экономическим и социальным упадком и строят свою новую национальную идентичность. В связи с этим особое внимание привлекает образ Джеза Харриса, который показывает, что придуманные, сконструированные нарративы все же являются той основой, которая формирует идентичность. Джек Харрис, в прошлом Джек Ошински, юрист американской фирмы по производству электроники, вместо того чтобы уехать на родину, решил остаться в Инглэнде, вписавшись в местный колорит: «Ныне он подковывал лошадей, делал кольца для бочек, точил ножи и серпы, изготавливал ключи, укладывал дерн на клумбах и гнал ядовитый самогон, в который, перед тем как разлить его по стаканам, предварительно полагалось окунуть раскаленную докрасна кочергу. Женитьба на Венди Темплъ смягчила и снабдила местными обортонами его чикагский акцент; не зная устали, он упоенно изображал из себя сиволапого мужчину всякий раз, когда в деревню забредал очередной антрополог, журналист или лингвист, неумело закамуфлированный под туриста» (470). Джек Харрис создает свою национальную идентичность заново, основывая образ настоящего английского крестьянина на своих домыслах и представлениях: «Он был одет в крестьянский костюм, который выдумал сам – сплошные карманы, ремни и складки в самых неожиданных местах, такая помесь фольклорных костюмов, в каких танцуют “моррис”, и мазохистского прикида» (470). За небольшую плату он с упоением рассказывает «фольклорные» байки, которые сам придумывает. Но именно кузнец Джек с его ужимками и фальшью был больше всех похож на настоящего крестьянина, именно его выдуманные истории предпочитали туристы. Он, так же как и команда сэра Джека, формирует искусственный нарратив английскости. Учитель мистер Маллин в разговоре с Мартой возмущается беззастенчивому обману Харриса:

«...Я бы предпочел, чтобы он ничего не высасывал из пальца. У меня масса литературы по мифам и легендам, пусть берет, пожалуйста!

– Но это будут уже не *его* собственные истории?

– Да, это будут *наши* истории. Это будет... правда, – неуверенно проговорил Маллин. – Ну, хорошо, неправда – но зафиксированная в источниках» (473).

Марта открывает для себя, что желание обрести утраченное прошлое – представление об идеальной сельской жизни – на самом деле не является желанием обрести оригинальное или аутентичное (так как оригинал на самом деле не существует в действительности, правда – всего лишь записанный вымысел). Человек нуждается в искусственных конструктах этих объектов, дополненных воображением.

Деревенские жители решили возродить традицию сельских праздников, «или – по-

скольку достоверность исторических преданий вызывала некоторые сомнения – учредить вновь деревенский Праздник» (474). Барнс показывает, что действительно «подлинное начало, идею в первоначальной чистоте обнаружить невозможно» (352), возвращение к истокам неосуществимо, как нельзя вспомнить своего самого первого воспоминания, ведь все новое – это репродукция чего-то более раннего. В результате на сельском празднике происходит смешение исторически подлинного, традиционного и вновь придуманного: майскую королеву избирают в начале июня, викарий, торжественно открывающий праздник, жмет руку наряженному черту, национальный гимн «Правь, Британия» одни слушатели принимают за псалом, другие – за эстрадный мотив, на конкурсе костюмов Джек Харрис предстает в образе им же придуманной Эдны Галлей, а в завершение жители танцуют вокруг костра конгу, «национальный танец Кубы и Инглэнда» (497). «И похоже, этого вполне достаточно» (496). Парадоксальным образом именно эти странные гибриды, копии копий кажутся аутентичными для нашей памяти.

В романе «Англия, Англия» Барнс предлагает собственную символику английской национальной идентичности – это детская игра Марты, пазл «Графства Англии», воспроизведенный на обложке первой публикации романа в издательстве «Джонатан Кейп». Этот яркий образ соединяет в себе представления автора о национальной идентичности и памяти. Метафора сборки по кусочкам, конструкции и реконструкции раскрывает сконструированность понятия национальной идентичности и фрагментарность «общего воспоминания», лежащего в его основе.

Примечания

- 1 Guignery V. History in question (s): An interview with Julian Barnes // *Conversations with Julian Barnes* / Ed. by Vanessa Guignery and Ryan Roberts. University Press of Mississippi, 2009. P. 60.
- 2 Skea A. England, England by J. Barnes // http://www.eclectica.org/v3n1/skea_barnes.html. – 20.02.10.
- 3 Bradford R. *The Novel Now. Contemporary British Fiction*. Blackwell publishing, 2007. P. 180–183.
- 4 Коковина Н.З. Формирование понятия «память» в европейском гуманитарном сознании // *Картина мира и способы ее репрезентации*. Воронеж, 2003. С. 251.
- 5 Попова М.К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. Воронеж, 2004. С. 15.
- 6 Барнс Дж. Письма из Лондона / Пер. с англ. Л. Данилкина. М., 2008. С. 48.
- 7 Nünning V. «The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Destruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' *England, England*» // <http://www.julianbarnes.com/docs/nunning.pdf>. – 13.06.2009.
- 8 Барнс Дж. Попугай Флобера. Англия, Англия. Глядя на



солнце. М., 2004. С. 213. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

⁹ Henstra S. The McReal thing. Personal/national identity in Julian Barnes's *England, England* // *British Fiction of the 1990*. Routledge, 2005. P. 97.

¹⁰ Бодрийяр Ж. Подобия и симуляция // Современная литературная теория. Саратов, 2000.

¹¹ См. подробнее: Горбунова О. Гиперреальность в романе Дж. Барнса «Англия, Англия» // Филологические этюды. Саратов, 2009. Вып. 12, Ч. I. С. 124–129.

¹² Попова М.К. Указ. соч. С. 18.

¹³ Nünning V. Op. cit.

¹⁴ Henstra S. Op. cit.

УДК 821.111.09 -4+929 Барнс

АВТОБИОГРАФИЗМ В «НЕЧЕГО БОЯТЬСЯ» ДЖУЛИАНА БАРНСА

К.А. Григорьева

Институт филологии и журналистики
Саратовского государственного университета
E-mail: grigoryevakristina@gmail.com

В статье рассматривается специфика жанра английской писательской автобиографии рубежа XX–XXI в. на примере автобиографии Джулиана Барнса «Нечего бояться».

Ключевые слова: английская писательская автобиография, эссе, постмодернизм, тема смерти.

Autobiographical Form in «Nothing to be Frightened of» by Julian Barnes

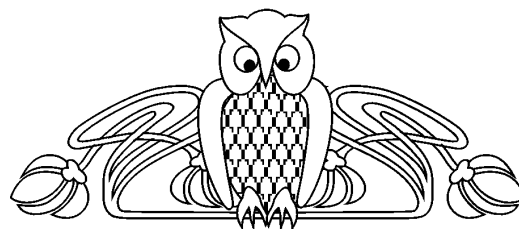
K.A. Grigoryeva

The article deals with the specific character of the English literary autobiography genre of the XX–XXI centuries illustrated by a memoir «Nothing to be Frightened of» by Julian Barnes.

Key words: English literary autobiography, essay, postmodernism, death theme.

В своей новейшей книге «Нечего бояться» («Nothing to be Frightened of», 2008) классик современной английской литературы Джулиан Барнс (р. 1946), в чьих романах так разнообразно и оригинально ставилась тема любви, сосредоточивается на второй вечной теме мировой литературы – теме смерти. По словам автора, это «его книга о смерти» – о его ужасе и одержимости смертью, о его способах побороть страх смерти, о том, как научиться жить с сознанием неизбежности смерти, которой, в конечном итоге, нечего бояться. Все остальное – темы веры в бога, бессмертия, свободной воли, индивидуализма, национальной идентичности, ненадежности памяти и относительности истины – по замыслу писателя играет вспомогательную роль.

На долю книги выпал громкий и безусловный успех. Как справедливо замечает Гаррисон Кейлор, «Барнс создал изящную автобиографию и размышление, книгу с глубокими подземными толчками; еще долго после окончания чтения она продолжает беспокоить и смущать читателя»¹. Рецензенты высоко оценили этот текст, но рецензии в прессе – это пока все, чем мы располагаем. В



данной работе мы попытаемся осветить вопрос жанровой специфики книги «Нечего бояться».

В романе 1984 г. «Попугай Флобера» Джулиан Барнс ссылается на убеждение Г. Флобера в «объективности написанного и незначимости самой личности автора»². В своем творчестве Барнс неизменно придерживался подобной точки зрения. Единственными исключениями были глава «Интермедия» в романе «История мира в 10½ главах» («A History of the World in 10½ Chapters», 1989), «в которой автор выходит из-за кулис и говорит от своего имени без посредничества повествователя»³, и отдельные автобиографические моменты в его первом романе «Метроленд» («Metroland», 1980), который неоднократно упоминается в «Нечего бояться». В этой книге Барнс впервые обращается к новой для него форме автобиографического письма, которую критики определяют как «мемуар», «частичная автобиография», «автобиография-эссе», «собрание документальных эссе», а сам автор отзывается о своем произведении «скорее как об исследовании частного случая, нежели автобиографии»⁴.

Вопрос жанра оказывается принципиальным для автора. «Книга, между прочим, не является «моей автобиографией». И я не пытаюсь «найти своих родителей»»⁵, – предостерегает Барнс своего читателя. Невозможность использования жанра традиционной писательской автобиографии Джулиан Барнс объясняет несколькими причинами. Во-первых, событийная сторона жизни романиста, по собственному признанию Барнса, едва ли представляет какой-либо интерес для читателя: «... это будет очень короткое произведение, поскольку все мои дни однообразны. «Проснулся, – продолжал он. – Писал книгу. Вышел на улицу, купил бутылку вина. Пришел домой, приготовил обед. Выпил вино» (131).

Осмысляя специфику жанра автобиографии, писатель отмечает в одном из своих интервью: «... автобиографическая форма произведения зачастую определяет его содержание, а я считаю эту форму условной»⁶. Материал, основанный на частной жизни романиста, становится поводом