



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. в 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

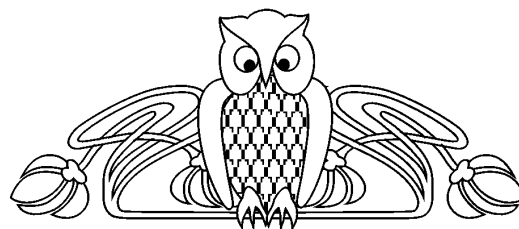
K.A. Grigoryeva

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



для более общих суждений. Анализируя воспоминания о своей семье, Барнс пытается через частное выйти к общему: В интервью газете «Телеграф» Джулиан Барнс объясняет: «Я романист, и оттого все идеи должны корениться в людях. Если я собираюсь писать о смерти, я не обладаю должным умением, чтобы написать обобщенную, теоретическую, логическую, философскую книгу о ней – это не мой стиль творчества. Она должна быть связана со мной и, как следствие, с моими родителями, потому что тот опыт, который я получил о смерти, связан прежде всего со смертью родителей»⁷.

Традиционные автобиографические установки ограничивают писателя. Будучи в первую очередь романистом, а уж потом автобиографом, Джулиан Барнс стремится к «абсолютной свободе и полному контролю, который уравновешивает точные наблюдения и свободную игру воображения, который прибегает ко лжи, чтобы сказать правду, и к правде, чтобы солгать» (240). Автор не стремится быть предельно откровенным с читателем, недосказанность – характерная черта многих его формулировок. Барнс зачастую намекает, но не открывается до конца. Он осторожен в суждениях, уклончив в ответах: «Не думаю, что у меня есть малейшее желание исповедаться, но мне хочется представить свою жизнь в качестве примера. Причина использования автобиографической формы для моей новой книги состоит в том, что, по моему мнению, это самый легкий способ ввести читателя в более длительные рассуждения о смерти и Боге, чего в противном случае он не хотел бы»⁸. Выйдя за рамки автобиографии, Барнс получает возможность говорить о том, о чем говорить не принято. По выражению самого писателя, «по-видимому, эта книга затрагивает тему, на которую люди не говорят много, даже если и задумываются про себя»⁹.

Рассмотрим, каким образом конвенциональные черты жанра автобиографии – автобиографический пакт, повествование о частной жизни создателя автобиографии, хронологическая последовательность, преимущественная непрерывность повествования – трансформируются в постмодернистской автобиографии Джулиана Барнса «Нечего бояться».

Начнем с так называемого автобиографического пакта. Уже в первом абзаце автор задает тон всего произведения, настраивая читателя на глубоко личный разговор, как будто разговаривает непосредственно с ним. Барнс ни на секунду не отпускает читателя, возвращаясь каждый раз к определению своих взаимоотношений с ним. Джулиан Барнс не очерчивает круга своих читателей, не определяет своих отношений с ним, но подразумевает, что его читателя интересует то же, что и его самого, волнуют все те же вопросы. При этом автор не претендует на всеведение и всезнание: «Возможно, я должен вас предупредить о том, что некоторые части этой книги покажутся

вам непрофессиональными, самодеятельностью. Но все мы непрофессионалы в нашей собственной жизни» (38).

Согласно жанровой установке автобиографии на изображение частной жизни своего создателя, Джулиан Барнс начинает свое произведение как историю семьи, определяет социальное положение бабушки и дедушки, родителей, брата. Родители – школьные учителя, мать властная, самоуверенная и упрямая, отец – мягкий и ироничный. Брат-философ дает исчерпывающую характеристику обоим: «Я склонен думать, что самое сильно чувство, которое Мама позволяла себе, было крайнее раздражение, в то время как Отец сполна хлебнул скуки» (158). Барнс не стремится приукрасить достоинства членов своей семьи, многие его замечания едва ли назовешь лестными, что равно справедливо и в отношении самого автора, поскольку его самоирония беспощадна. Барнс отклоняет определяющую роль родителей в формировании своей личности: «Если бы меня с братом попросили написать список Того, Чему Родители Нас Научили, нам будет нечего сказать. Нам не преподавали никаких Уроков Жизни» (158). Барнс помнит лишь один разговор по душам с отцом – человеком крайне сдержанным, страдающим от болезни Ходжкина на протяжении двадцати лет, прежде чем умереть в 82 года, по его собственным словам, «будучи совершенно обесиленным и оставив надежду» (165). Взаимоотношения Барнса с матерью носили противоречивый характер. Образ матери предстает в тексте как крайне неприятный, не вызывающий сочувствия: «Ее господство в семье и уверенность в своем знании о мире делали вещи совершенно понятными в детстве, ограничивающими в юности и изнуряюще скучными в зрелости» (8). Автор шокирующе честен с читателем по поводу своих чувств к ней: «Я не мог смириться с ощущением, что мой жизненный дух был растрочен ее безжалостным солипсизмом, с чувством, что время было высосано из моей жизни, время, которое я никогда не верну назад» (134). Только в последние часы жизни, когда мать находилась в бреду, «она вызывала болезненный интерес. Я не переставал удивляться тому, откуда это все бралось, и как мозг мог производить подобную фальшивую реальность» (10). Читатель может обвинять автора в отсутствии лояльности к собственным родителям, однако романист видит высшую моральную ответственность не перед родителями, но перед правдой той книги, которую он пишет. Семейные воспоминания служат лишь поводом для более глубоких рассуждений автора: «Видите ли, я не первый ребенок, который пишет о своих родителях. Я не считал, что нарушал какие-либо запреты. Это были мои примеры, мои родители. В общем, они были очень хорошими родителями, но я писал об умирании и смерти и перед глазами был пример их конца» (10). Однако можно предположить, что, несмотря на признание автора в том,



что большую часть своей сознательной жизни он неизменно погружался в размышления о смерти, а сама идея написания книги, открывающейся словами «Давайте разберемся с этой смертью» (100), не покидала его на протяжении двадцати лет, вероятнее всего именно смерть родителей (отца в 1992, матери в 1997 г.) обострила и ускорила весь процесс.

Конструируя картину своего прошлого, Барнс уделяет пристальное внимание своим детству и юности, обходя стороной зрелые годы и семейную жизнь, но именно фрагменты семейной жизни позволяют читателю приблизиться к пониманию истинного «я» писателя. Непосредственное сравнение с братом, Джонатаном Барнсом, позволяет увидеть автора произведения в новом свете: «Из нас он был умным, один сплошной холодный интеллект и практичностью; я был разносторонним, эмоциональным. У него были мозги и Британская Империя, у меня – Остальной Мир во всем его разнообразии» (69). Старший брат коллекционировал марки Британской империи, в то время как младший – марки заграничные, Остального Мира, объясняя подобный «раскол» единственным фактом: «... это не то, что собирал мой брат» (2).

Джонатан, ученый-философ, преподававший в университетах Оксфорда, Сорбонны, Женевы, живет во Франции, изучает античную философию и представляется читателю язвительным, строгим, скрупулезным, чрезвычайно последовательным и рациональным. Отец характеризует Джонатана как более умного, в то время как Джулиан считается «разносторонним», «всесторонне одаренным». Замечания матери по поводу сыновей носят более критический характер. Будучи еще 10-летним ребенком, Джулиан имел «слишком богатое воображение». Раскритиковав первый опубликованный роман сына, мать признавалась, что «покажет друзьям обложку книги, но не позволит заглянуть внутрь» (161). Ее гордость сыновьями выражалась в достаточно двусмысленной фразе: «Один из моих сыновей пишет книги, которые я могу читать, но не могу понять, другой пишет книги, которые я могу понять, но не могу читать» (68).

Барнс пишет, в сущности, историю своих родителей, которые в традиционной автобиографии никогда не занимают так много места. История их совместной жизни готовит рассказы об их последних днях, о том, как каждый из них встретил смерть. В этих рассказах автор проявляет одновременно беспощадную наблюдательность, писательскую отстраненность и сыновний лиризм, осмысляя последний урок, который дают ему родители, – урок умирания.

В отличие от стандартной формы автобиографии автор, оперируя подлинными событиями жизни своей и своих близких, организует материал в форме коротких и на первый взгляд не связанных между собой эссе. «Грубо говоря, книга представляет собой 250-страничное эссе, в котором переплетаются его мысли о смерти и страх перед

смертью с воспоминаниями различных членов семьи и историями, взятыми из жизни писателей и композиторов»¹⁰. Однако за внешней фрагментарностью скрывается глубинная внутренняя связь. Барнс виртуозно играет фрагментами частной жизни героев повествования, заставляя читателя вникать в глубокий подтекст эпизодов, выстраивать связи между ними и самому синтезировать ответы на бесчисленные вопросы, возникающие в процессе чтения.

Воспоминания о смерти родителей с легкостью и непринужденностью перетекают в размышления автора о том, как современная медицина изменила весь процесс ухода в мир иной, не оставляя места последним предсмертным словам. Стержень повествования представляют те события жизни писателя, которые при всей их обыденности можно рассматривать как поворотные пункты. Так, через образ деда он вводит тему смерти: «Дедушка познакомил моего брата со смертью лучше, чем меня» (4).

«Нечего бояться» – постмодернистская писательская автобиография, что проявляется в повышенной роли литературного интертекста в произведении. Барнс-автобиограф остается верен Барнсу-романисту. Свое духовное происхождение он ведет из глубин литературы и искусства XIX в. Он настаивает на том, что его настоящие прародители – Гюстав Флобер, Жюль Ренар, И.Ф. Стравинский, Жорж Брассенс, Альбер Камю, Ивлин Во, Джейн Остен, Жорж Санд, Эдгар Дега, Тулуз-Лотрек, Жорж Брак и многие другие: «[Они] мои ежедневные спутники, но и мои прародители... Они моя настоящая семья (Я полагаю, мой брат скажет то же самое про Платона и Аристотеля). Происхождение может и не прямое, или доказуемое... но я, тем не менее, на этом настаиваю» (128). В соответствии с темой книги это происхождение символически утверждается актом посещения могил его «литературных» прародителей.

Постмодернистская саморефлексивность текста проявляется в том, как Барнс, не переставая, размышляет по поводу выходящего из-под его пера произведения. Из всех аспектов идентичности (сын, брат, внук, дядя, муж, англичанин и т.д.) для него важнее всего его профессия, искусство слова. Он остается прежде всего писателем, оттого эмоционально-экспрессивные сцены из личного опыта автора сменяются саморефлексией творческого акта. Барнс рассуждает о том, что ему как писателю стоило бы найти лучшую форму для выражения собственных чувств, поскольку «иногда бывает стыдно именно из-за случайного недостатка изобразительности, или отзывчивости в словах, из-за нехватки слов, которые выходят из меня. Боже мой, ты *писатель*, говорю я себе. Ты создаешь *слова*. Разве ты не можешь сказать лучше? Разве ты не можешь опровергнуть смерть – ну, ты никогда не сможешь ее опровергнуть, но разве ты не можешь, по крайней мере, заявить свой про-



тест против нее» (курсив в оригинале, 126). И в этой авторской рефлексии книга именуется именно автобиографией и фиксируются трудности, с которыми сталкивается романист при написании автобиографического произведения: «Художественная литература и жизнь различны; в литературе писатель проделывает за вас тяжелейшую работу. Вымышленных героев легче “увидеть”, с условием сведущего романиста – и сведущего читателя. Они находятся на некотором расстоянии, автор вертит их и так и этак, останавливается, чтобы поймать освещение, поворачивает их, чтобы обнаружить глубину; ирония, этот аппарат для киносъёмки в инфракрасных лучах, изображает их тогда, когда они не знают, что за ними наблюдают. Но жизнь другая. Чем лучше ты знаешь человека, тем хуже ты зачастую его видишь (и тем сложнее его зафиксировать в художественной литературе)» (157). Вымышленный герой подвластен писательской воле и воображению, оттого его образ всегда будет прорисован ярче, яснее, понятнее: «В романах (включая мои) люди представлены так, будто можно ухватить их характер, несмотря на всю увертливость и мотивации, которые понятны – для нас, необязательно для них» (186).

Постмодернисты используют автобиографическую форму «как текстовое поле боя для их эмпирической битвы с самими собой. Обращение к автобиографической форме связано с чувством кризиса как в их культуре, так и в их искусстве. К автобиографии часто прибегают вследствие кризиса среднего возраста, и зачастую это имеет непосредственное отношение к кризису литературы как таковой»¹⁰, – считает А. Хорнунг.

Барнс же отказывается подходить к собственному тексту с позиций психоанализа. Он отрицает терапевтическую роль художественного творчества в целом и написания автобиографии в частности: «А, терапевтически-автобиографическая чушь. Какое бы положительное значение ей ни придавалось, меня это раздражает не меньше, чем идея моего брата о гипотетическом желании усопшего. Что-то плохое случилось в твоей жизни – или, в случае со смертью, собирается случиться; ты пишешь об этом; и чувствуешь себя лучше. В ничтожнейших частных случаях я могу представить подобное применение. Но работает ли это в более широком смысле? Возможно, в ряде определенных автобиографий: у вас было тяжелое детство, никто вас не любит, вы пишете об этом, книга успешна, вы зарабатываете кучу денег, и люди вас любят. Трагедия со счастливым концом! Но в отношении художественной литературы или любого другого преобразующего искусства? Я не понимаю, как это может помочь, или почему художник должен этого желать» (97). Джулиан Барнс не верит в возможность исцеления от неизлечимого страха перед смертью: «Писание о смерти ни уменьшает, ни увеличивает мой страх перед ней». Но борется он с этим страхом именно с позиций писателя, как явствует из продолжения

цитаты: «Хотя когда по ночам я просыпаюсь с ревом, охваченный предсказуемой темнотой, я пытаюсь обмануть себя, будто в этом есть хотя бы какой-то сиюминутный смысл. Это не очередной типичный приступ страха смерти, говорю я себе. Это исследование для твоей книги» (98).

Даже сценарий идеальной смерти подчинен у него идее писательства. Согласно этому сценарию доктор диагностирует неизлечимую болезнь: «Бьюсь, есть плохая и хорошая новость». – «Скажите прямо, доктор, мне нужно знать. Как долго?» – «Как долго? Я бы сказал, около 200 страниц, 250, если вам повезет, или вы будете работать быстро» (100). Неудивительно, что в книге ровно 250 страниц. Читатель постоянно ощущает присутствие Барнса-писателя, Барнса-романиста. Ироничное отступление по поводу своего самого последнего читателя, который прочтет «эту книгу, эту страницу, эту строку», неожиданным образом превращается в «крик души», ведь последний читатель по определению будет человеком, который не посоветует книгу своим знакомым: «Ты действительно такой подлый, такой ленивый, настолько лишен критического взгляда? Тогда ты меня не заслуживаешь. Иди к черту и сдохни. Да, ты» (курсив в оригинале, 226). И хотя автор замечает: «О да, здесь нужно посмеяться», – при всей ироничной окраске высказывания в нем проглядывает тревога, беспокойство, страх. Для писателя, лишённого возможности найти утешение в религии, искусство является единственным способом иммортализации.

Барнс намеренно отказывается от традиционного для жанра автобиографии хронологически выстроенного линейного повествования. Хронологически непоследовательное описание истории жизни объясняется авторским замыслом: «Жизнь моего брата, как мне представляется, разворачивается как последовательность отдельных взаимосвязанных мыслей, в то время как моя бежит вприпрыжку от эпизода к эпизоду. Но ведь он философ, а я романист, и даже самый замысловатый структурированный роман должен создавать подобное ощущение. Жизнь бежит вприпрыжку. И нужно подходить с долей подозрительности к этим эпизодам моей жизни, потому что они исходят от меня» (167). Его интересуют события не столько внешней, сколько внутренней жизни, которые не могут быть представлены в виде непрерывного линейного повествования. Осознанное исключение из текста многих внешних реалий позволяет максимально сосредоточиться на внутренних противоречиях. Для писателя автобиография становится поводом для исследования глубинных процессов человеческого сознания. Жизненные факты являются отправной точкой для работы воображения, развертывания многочисленных аллюзий, размышлений, идей философского, религиозного направления.

Одни и те же биографические факты по-разному преподносятся и интерпретируются в



разных точках повествования. Барнс постепенно расшатывает установку читателя на истинность воспоминаний автобиографа. Сравнивая себя с братом, он замечает в начале произведения: «Как философ, он полагает, что воспоминания зачастую представляют собой ложь... Я более доверчив, или склонен к самообману, поэтому продолжу так, будто мои воспоминания верны» (5). Возникает одна из серьезнейших проблем жанра – соотношение правды и лжи в автобиографическом тексте. Жанр автобиографии актуализирует доверие читателя к тексту, однако сам автор не доверяет собственной памяти. Так, например, в начале повествования автор был склонен объяснять причину столь значительного различия между ним (эмоциональным) и братом (рациональным) простым фактом: Джулиана мать вскормила грудью, в то время как брата кормили молочными смесями, и на протяжении долгого времени это объяснение было достаточным и удовлетворительным. «Но один из последних визитов к матери привел к нехарактерному моменту близости. ...она подтвердила, что меня кормили грудью не дольше, чем моего брата» (210).

Сама идея фиксации единственно верного изображения прошлого оказывается недостижимой: «Понимаете, почему я стал романистом? Три противоречащих друг другу отчета об одном и том же событии, один – от участника, два других основаны на воспоминаниях последующего пересказа тридцать лет назад (и содержащие детали, которые сам рассказчик уже забыл); неожиданное открытие новых фактов... упущение целого эпизода вторым участником... но более всего интересны расхождения между тем, к чему, как он сам говорит, стремился мой брат, рассказывая историю (просто развлечение), и тем, как оценили это его дочери, раздельно и отлично друг от друга ... романист – это тот, кто не помнит ничего, но фиксирует и манипулирует различными версиями того, что он не помнит» (243). Задача романиста состоит не в различении правдивой и ложной версий события, а в обнаружении способа, с помощью которого трансформируется значение и смысл существующего факта. «Романист менее заинтересован в природе правды, его больше волнует истина верящих в нее сторон, способ, с помощью которого они хранят свои убеждения, и характер основания противоречивых повествований» (240). Автор признает ограниченность человеческой памяти и неизбежность субъективной окраски воспоминаний.

Особую роль наряду с воспоминанием играет и воображение: «Для зрелого писателя память и воображение все менее и менее различимы. И не потому, что вымышленный мир стоит гораздо ближе к реальной жизни писателя, чем он или она готовы признать, но как раз по противоположной причине: память все больше сближается с воображением. Мой брат не доверяет воспоминаниям. Я не сомневаюсь в них, но верю им как производным воображения, в которых заключена творческая,

а не натуралистическая правда» (244). Прошлое всегда представляется некоей иллюзией, созданной символизирующей деятельностью сознания, которое вырывает из памяти фрагменты прошлого и придает им то или иное значение: «Мой брат не доверяет истинности воспоминаний; я не доверяю тому, как мы склонны их окрашивать. У каждого из нас есть своя коробочка с красками и наши любимые цвета» (29). Разум человека всегда стремится к некоторой целостности, завершенности. «На протяжении жизни мы конструируем и достигаем нашего уникального характера, того самого, с которым мы надеемся умереть» (150). Но даже во время процесса создания произведения авторское самосознание и мировосприятие претерпевает изменения, вследствие чего одни и те же факты действительности приобретают различную ценностно-смысловую интерпретацию автора.

Книга «Нечего бояться» является неким подведением итогов многолетних размышлений романиста по поводу жизни, смерти и бессмертия, искусства, религии и литературы. Разрыв между авторским замыслом и жанровой установкой на раскрытие авторского «я» создателя определяют форму автобиографического текста. Композиционно-структурные и стилевые особенности определяются техникой эссеистского письма. Джулиан Барнс сознательно выбирает подобный принцип изложения, представляя читателю скорее описание своих размышлений, нежели своей жизни. Традиционные для автобиографии хронологическая последовательность и линейность сталкиваются с постмодернистской релятивистской картиной мира и нелинейными свойствами пространства и времени.

Примечания

- ¹ Keillor G. Julian Barnes muses on death – and life // New York Times Book Review. 2008, 3 Oct.
- ² Барнс Д. Попугай Флобера / Пер. с англ. Т. Шинкарь. М., 2002. С. 9.
- ³ Guignery V. The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism. Palgrave Macmillan, 2006. P. 96.
- ⁴ O'Connell J. Julian Barnes: Interview // TimeOut. 2008. 13 Mar.
- ⁵ Barnes J. Nothing to be Frightened of. L., 2008. P. 34 (далее цитируется это издание в переводе автора с указанием номера страниц в тексте).
- ⁶ French M. Mike Interviews: Julian Barnes // The View from Here (Blog). 2008. 4 Apr.
- ⁷ Summerscale K. Julian Barnes: Life as he knows it // Telegraph. 2008. 1 Mar.
- ⁸ Conversations with Julian Barnes / Ed. by Vanessa Guignery, Ryan Roberts. The University Press of Mississippi, 2009. P. 165.
- ⁹ Tayler Chr. Into the Void // Guardian Review. 2008. 8 Mar.
- ¹⁰ Hornung A. Autobiography // International postmodernism: Theory and literary practice. John Benjamins Pub Co, 1998. P. 222.