

Нарративная стратегия самоотстранения в романе Дж. Барнса «Метроленд»

Ефимов Алексей Вадимович

аспирант факультета романо-германской филологии, Башкирский государственный университет.
Россия, г. Уфа. ORCID: 0000-0002-4150-9378. E-mail: alexeyefimov3000@gmail.com

Аннотация. Актуальность данной статьи, посвященной решению проблемы реализации нарративной стратегии самоотстранения в романе Джулиана Барнса «Метроленд», обусловлена двумя фактами. Во-первых, изучение художественной литературы сквозь призму нарратологии является на сегодняшний день одним из самых перспективных направлений в литературоведении. Во-вторых, проблема выделения нарративных стратегий в современных англоязычных романах на данный момент не имеет полноценной разработки. Целью статьи является рассмотрение специфики нарративной стратегии самоотстранения в романе писателя. Методологической основой работы стал нарратологический подход. Результаты исследования связаны с раскрытием функционального потенциала выбранной автором нарративной стратегии. Благодаря последовательной реализации в романе стратегии самоотстранения, Барнс убеждает нарратора в неизбежности отстранения человека от своего «я»-в-прошлом. С помощью разнообразных повествовательных приемов писатель высказывает мысль о том, что хронология человеческой жизни предполагает вечное развитие, непрерывное становление своей личности, которое было бы неосуществимо без постоянного обновления человеческого «я». В статье отмечается амбивалентность процесса отчуждения человека от себя самого. С одной стороны, самоотстранение несет в себе деструктивное начало, которое предполагает напряженный конфликт между временными ипостасями человека, редуцирующийся лишь по мере уменьшения дистанции между ними. С другой стороны, нельзя переоценить созидательное начало самоотстранения: именно благодаря ему человек способен посмотреть на себя со стороны, проанализировать ошибки прошлого, изменить свои взгляды на мир и в конечном счете прийти к осознанию счастья в настоящем моменте жизни. Полученные результаты могут быть применены как в области нарратологии, так и в сфере исследований романного наследия Барнса.

Ключевые слова: Джулиан Барнс, нарратология, диегетический нарратор, нарративная стратегия, читательская рецепция.

Российская нарратологическая традиция, в отличие от зарубежной, тяготеет к разбору литературных произведений при помощи категории нарративной стратегии. В. И. Тюпа называет ее «регулятивным принципом <...> соединения двух событий – референтного (рассказываемого) и коммуникативного (события самого рассказывания)» [10, с. 338] и подчеркивает, что «ключевым звеном всякой нарративной стратегии» выступает «позиция нарратора (повествователя, рассказчика, хроникера) относительно излагаемой истории» [10, с. 341]. Именно позиция нарратора в дебютном романе Джулиана Барнса «Метроленд» (Metroland, 1980), реализация нарративной стратегии которого является предметом исследования в данной статье и обеспечивает ее новизну и актуальность, определяет самобытность и художественную ценность произведения, требующего детального нарративного анализа.

Простота нарративной структуры «Метроленда», лишенного тех постмодернистских приемов, которые в дальнейшем Барнс будет использовать в романах «История мира в 10 ½ главах» и «Попугай Флобера», обманчива. Книга маскируется под непритязательный «роман взросления»: три части произведения – Metroland (1963) («Метроленд (1963)»); Paris (1968) («Париж (1968)»); Metroland II (1977) («Метроленд II (1977)») – соответствуют трем этапам жизни (отрочеству, юности и зрелости) главного героя, Кристофера (Криса) Ллойда. В этом плане «Метроленд» репрезентативен по отношению ко всему творчеству Барнса – по словам Д. А. Радченко, в романах писателя «часто сюжетобразующим оказывается авторское стремление воссоздать биографию героя, показать путь его становления, причем это становление отличается неторопливым, постепенным характером» [7, с. 257]. Авторитетный нарратолог У. К. Бут отмечает, что персональное повествование, которое и реализуется в «Метроленде», в каждом из отдельно взятых произведений уникально по своему воплощению: «Что значит "от первого лица"? Насколько полно это лицо охарактеризовано? Насколько хорошо оно осознает

себя как рассказчик? Насколько надежно? Насколько ограничено рамками реализма и как далеко может от него отойти? В каких случаях оно должно говорить правду, а в каких – сдерживаться в суждениях или даже откровенно лгать? На эти вопросы можно ответить, только сославшись на конкретные произведения, а не на художественную литературу в целом» [15, с. 165] (*здесь и далее перевод наш. – А. Е.*). Действительно, рассказывание от первого лица в «Метроленде» имеет большое количество тонкостей, в чем можно убедиться только при детальном рассмотрении каждой из трех частей романа.

«Metroland (1963)» – безусловно, важнейшая для понимания разворачиваемой в романе нарративной стратегии часть: она задает произведению смысловой вектор, заключает в себе те нарративные приемы, которые будут повторяться в последующих двух частях, соответственно заслуживает наиболее подробного анализа. Так, роман начинается с истории посещения Крисом и его другом Тони Национальной галереи. Нарратор вспоминает, что они принесли с собой блокнот (Тони) и бинокль (сам Крис) с целью препарирования окружающего мира, каковым на тот момент для них были не столько произведения искусства, сколько изучающие их посетители галереи. Герои несут в себе тот жизненный запал, который обычно и свойственен подросткам: их интересует не прошлое (искусство), сколько самое что ни на есть настоящее (дискурсивное бытие искусства). Тони до мельчайших деталей воспроизводит внешность ценительницы живописи и ее статический по своему существу процесс созерцания картины: «She was gazing up at the picture now like an icon-worshipper. Her eyes hosed it swiftly up and down, then settled, and began to move slowly over its surface. At times, her head would cock sideways and her neck thrust forward; her nostrils appeared to widen, as if she scented new correspondences in the painting; her hands moved on her thighs in little flutters. Gradually, her movements quietened down» [14, с. 12] («Теперь тетка взирала на портрет чуть ли не в религиозном благоговении. Сначала она обвела его быстрым взглядом сверху донизу, а потом стала рассматривать более пристально. Иногда она наклоняла голову набок и выпячивала подбородок; иногда раздувала ноздри, как будто пыталась унюхать какие-то новые аналогии в картине, иногда безотчетно проводила руками по бедрам. Но постепенно она прекратила елозить и застыла как изваяние» [2, с. 15]). В переводе, как можно заметить, разговорной лексики гораздо больше, нежели в оригинале, однако и слово *sock* (в словарях эта лексема – в значении «наклонить» – дается с пометой *vulgar*), и предшествующее цитате определение женщины как *dorking* (английская порода кур) помогают нарратору наглядно продемонстрировать сугубо мальчишескую оптику мировосприятия. Нарочитая речевая мимикрия свидетельствует о некоем отстранении нарратора от своего «я»-в-прошлом. Н. С. Бочкарева комментирует сцену следующим образом: «Ставя своей целью изучение облагораживающей роли искусства, Кристофер и Тони фиксируют выражение лиц, позы и жесты посетителей, дают им портретную характеристику, определяют социальное и семейное положение, домысливают биографические детали. По сути, это описание не картины, а людей, ее созерцающих, то есть не столько экфрасис в традиционном значении этого слова, сколько антиэкфрасис ("нулевая степень" описания картины). Комический эффект создается уже самой ситуацией на контрасте высокого искусства и живой пантомимы» [3, с. 162]. Так, зазор между описываемым прошлым и настоящим (то есть актом текстовой презентации нарратора) образуется и благодаря эмоциональному расхождению между диегетической ситуацией и ее преломлением в нарративе.

Неудивительно, что у Криса, чей взгляд в подростковом возрасте был направлен преимущественно не вовнутрь, а вовне, остаются воспоминания не о своих душевных переживаниях, а о том локальном пространственно-временном континууме, в котором он пребывал: «There were more meanings <...> Things contained more» [14, с. 13] («В те годы все вокруг было другим <...> И мир содержал в себе больше» [2, с. 16]). Психологический план треволнений Криса-из-прошлого вырисовывается нарратором в общих чертах, с высокой степенью отчуждения от героя. Подтверждается это тем фактом, что он подключает к процессу рассказывания второго текстового коммуниканта, получателя сообщения – то есть нарратора: «As you can see, we worried about large things in those days. And why not? When else can you get to worry about them?» [14, с. 15] («Как видите, в те дни у нас было немало поводов для беспокойства. А почему нет? Когда же еще беспокоиться о действительно важных вещах, как не в ранней юности?!» [2, с. 19]). Этот риторический вопрос преисполнен сарказма нарратора – ведь речь идет о беспокойстве героев в по-детски конспирологическом разрезе: друзья боялись, что «они» – «the unidentified legislators, moralists, social luminaries and parents of outer suburbia» [14, с. 14] («собираемый образ всех законников, моралистов, поборников общественной нрав-

ственности и отсталых родителей из лондонских предместий» [2, с. 18]) – заполучив язык, мораль и приоритеты в системе ценностей, похитят еще и цвета. Нарратор добивается своей цели на дискурсивном уровне: «Взрослому читателю кажутся наивными умозаключения и "горести" двух подростков» [6, с. 63] (В. Г. Минина).

Почему же герои так встревожены тем, что «они» могут отнять у них цвета? Для подростков, испытывающих неприязнь к материальному миру, цвета служат жизненной эссенцией, недоступной взгляду основной бытия. Эпиграф, который предваряет повествование в первой части, полностью отвечает их «философии» – это цитата из стихотворения Артюра Рембо «Гласные»: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu» [14, с. 10]. Отражая присущий ему в то время юношеский максимализм, *resistance* как жизненную стратегию в сочетании с пылким романтизмом, нарратор пишет о том, что их с Тони волновали «the purity of the language, the perfectibility of self, the function of art, plus a clutch of capitalised intangibles like Love, Truth, Authenticity...» [14, с. 17] («чистота языка, самосовершенствование, предназначение искусства и плюс к тому некоторые абстракции, неосязаемые субстанции с большой буквы, как то: Любовь, Истина, Подлинность...» [2, с. 20]). Не составляет труда уловить нарраторскую насмешку, которая проявляется как в лексическом плане, так и в пунктуационном – даже многоточие в конце списка «важных» понятий расположено в ироническом регистре.

Учитывая такие многообразные средства, отстраняющие нарратора от его «я»-в-прошлом, нельзя согласиться с утверждением М. В. Турсуновой: «Это создает у нас сильное, но поверхностное впечатление, что они [Крис и Тони] склонны создавать себе проблемы – скорее, они просто обладают глубоким пониманием общества, чтобы показать его в окончательном застое» [21, с. 32]. В некоторых эпизодах, где, как и в проанализированном выше отрывке с наблюдением героев за посетителями в Национальной галерее, задействуется ярко выраженная несобственно-прямая речь. Примером может послужить рассуждение Криса, полного любви к французским литераторам и критически настроенного по отношению к английским: «Blokes like Yeats, though, were the other way round: swish, but always fugging around with fairies and stuff» [14, с. 19] («Чуваки вроде Йейтса, наоборот, были вполне изощренны и писали достаточно стильно, но почему-то всегда увлекались какими-то фейри и прочими сказочными приколами» [2, с. 23]). Не возникает сомнения в интенции нарратора, избобличающего высокомерие и поверхностность собственных взглядов тех лет.

Страстное обожание писателей Франции распространяется у друзей и на французский язык в целом. Ни в чем не зная меры, они увлекаются им «до полной гибели, всерьез» – и буквально подчиняют ему все свое существование, что и подчеркивается нарратором: «Toni and I were strolling along Oxford Street, trying to look like flâneurs. This wasn't as easy as it might sound. For a start, you usually needed a quai or, at the very least, a boulevard» [14, с. 20] («Мы с Тони гуляли по Оксфорд-стрит, старательно изображая flâneurs. Это не так просто, как кажется. Для начала необходимо наличие quai или хотя бы boulevard» [2, с. 24]). Нарратору претит такое безудержное стремление Криса-подростка перезаложить фундамент своей жизни, его юношеское позерство, однако именно оно сделает героя убежденным франкофилом. Важную для формирования характера роль погружения Криса во французский язык отмечает Н. С. Выговская: «В романе явно присутствует тонкая ирония, игра аллюзий и реминисценций на национальные особенности и возрастающий интерес к иной культуре как к двигателю, позволяющему проявиться собственной национальной самобытности» [4, с. 86]. Оправдано ли в таком случае бескомпромиссное отношение нарратора к своему прошлому? Очевидно, что нарратор, отстраняясь от своего «я» 1963-го года, предельно субъективен, поскольку сами факты его биографии свидетельствуют о явном влиянии прошлого на будущее. Подобная субъективность, по словам В. А. Андреевой, всегда присутствует в автобиографическом нарративе: «Автобиографическая реконструкция действительности отражает субъективный взгляд на прошлое, что неизбежно, так как целью авторизованного эгоцентрического повествования является прежде всего создание собственного образа его автора» [1, с. 154]. Следовательно, читательская рецепция должна быть настроена таким образом, чтобы отделять действительно чуждые нарратору-в-настоящем элементы прошлого от тех, которые в наибольшей степени способствуют формированию его характера. Именно этот процесс приведет нарратора к пониманию как самого пути становления личности, так и механизма восприятия прошлого с позиций настоящего.

Тони с Крисом переосмысливают функциональное назначение не только французского языка, но и самого Искусства – обязательно, по мнению молодого Криса, с прописной буквы.

Как можно было убедиться по первому эпизоду в романе, оно для них служит ключом к «расшифровке» соприкасающихся с ним людей: «It made people not just fitter for friendship and more civilised (we saw the circularity of that), but better – kinder, wiser, nicer, more peaceful, more active, more sensitive» [14, с. 35] («Люди, проникшиеся искусством, становятся не только более культурными и достойными интереса, они становятся лучше в самом широком смысле – добрее, мудрее и прекраснее, – они становятся более миролюбивыми, более активными, более чувствительными» [2, с. 46]). Интересуясь не искусством как таковым, а природой его воздействия, Крис и Тони анализируют внешние признаки «преображения» человека – в том числе и самих себя, – скрупулезно протоколируя малейшие физиологические реакции, приравняемые ими к подлинно эстетическому отклику. Герои, подобно убежденным снобам, используют искусство как инструмент демаркации, высокомерно отделяя себя от тех, кто, по их разумению, был безнадежным филистером. Нарратор вспоминает случай, когда он в метро практически против своей воли вступает в разговор с мужчиной, увлеченно рассказывающим ему историю метрополитена. Большая роль, нежели самому диалогу, отведена внутреннему монологу Криса, подвергающего незнакомца разгромной критике: «He was an <...> old turd, no doubt, who couldn't tell Tissot from Titian» [14, с. 44] («Наверняка это был какой-нибудь честолюбивый старый пердун, который не мог отличить Тьюссо от Тициана» [2, с. 61]). Крис усматривает в речи мужчины пошлые намеки, неоднократно называет его old fugger («старым хрычом») и не раз возвращается к мысли о том, что он насильник. Благодаря такой реверсивности нарратор обнажает предвзятость и недалекость оценок Криса, резко контрастирующих с предельно недвусмысленной речью очевидно доброжелательного и умного собеседника. По меткому замечанию Т. Или, «стратегия двойной фокусировки в ретроспективном повествовании <...> выявляет дистанцию между рассказчиком и персонажем» [22, с. 610]. Так нарратор вновь показывает отличность своего нынешнего «я» от того «я», которое осталось в прошлом.

Посмотрим на эту ситуацию нарраторского отторжения своей подростковой ипостаси под несколько другим углом. По уже проанализированным фрагментам текста можно сделать однозначный вывод о ярко выраженном в Крисе духе протеста. Он радикальный нонконформист, который стремится быть непохожим на окружение – и в широком, и в узком смысле. Например, нарратор с неприкрытой иронией пишет об отрицании Криса внешней схожести с отцом: «For a start, he was bald. I suppose the cast of his jaw was a bit like mine, but he certainly didn't have my profound, questing eyes» [14, с. 47] («Во-первых, он совершенно лысый. Я готов допустить, что у нас с ним похожая форма челюсти, но глаза у него другие. У меня они проникновенные и пытливые. А у него... в общем, другие» [2, с. 66]). Но удастся ли нарратору полностью отстраниться от своего «я»-в-прошлом? Не наблюдается ли в его взгляде на самого себя то же неприятие, какое он испытывал ко всему человечеству в подростковые годы? Барнс, реализуя в романе нарративную стратегию самоотстранения и побуждая нарратора к оцениванию как рассказываемой истории, так и нюансов самого рассказывания, переводит эти вопросы в разряд риторических.

Еще одним звеном, связывающим Криса-в-прошлом с Крисом-в-настоящем, является страх смерти – один из тематических лейтмотивов творчества Барнса. Герой мучается бессонницей, будучи не в силах избавиться от неожиданно нахлынувших мыслей о смерти вообще и умирании в частности. Но в разговоре с Тони он не упоминает о своем «арзамасском ужасе». Срабатывает защитный механизм: Крис начинает обсуждать с товарищем concepts of immortality [14, с. 58] («концепцию бессмертия» [2, с. 94]). Эти идеи, как и все придумываемые друзьями «концепции», довольно расплывчаты. Нарратор демонстрирует несерьезное и даже игривое отношение героев к этому вопросу, размышляющих о теории частичного выживания, о жизни в искусстве, о чудо-лекарстве от смерти – и полностью игнорирующих религиозную сторону дела. Этому есть объяснение: нарратор, «пытаясь осмыслить свой страх смерти, связывает его возникновение с утратой веры» [12, с. 51] (М. Цховребова), в области которой по понятным причинам ответ он искать не намерен. Примечательно, что впоследствии Крис, перешагнув порог взрослой жизни, будет еще не раз думать о смерти, но так и не откажется от своих атеистических убеждений.

Высвечивает нарратор и психологическое противоречие Криса, которое, как и многие другие противные ему недостатки своего «я»-в-прошлом, вполне типично для подростка – одновременное стремление к кардинальным изменениям и боязнь таковых: «Things never changed for you. That was one of the first rules. You talked about what things would be like when they did change <...> But any real threat of change induced apprehension and discontent» [14, с. 65]

(«Для тебя ничего не менялось. Таково было правило. Ты много думал и говорил о том, как это будет, когда все изменится <...> Но если какие-то перемены назревали на самом деле, ничего, кроме мрачных предчувствий, досады и недовольства, это не вызывало» [2, с. 109]). Использование здесь местоимений второго лица служит, выражаясь словами В. Шмида, «разновидностью рассказа от первого лица» [13, с. 86], однако, в отличие от стандартно оформленного персонального повествования, такая грамматика позволяет нарратору показать отстранение от своего «я» с иного ракурса.

В заключительной главе первой части, «Взаимосвязи», нарратор снова задействует форму второго лица, но за этим «ты» располагается уже не он сам, а наррататор. В нарратологии данный прием называется апелляцией: нарратор вовлекает читателя в повествование, чтобы активизировать все его внимание. Он задает читателю вопрос и, разумеется, дает на него свой собственный ответ: «How does adolescence come back most vividly to you? What do you remember first? <...> I remember things» [14, с. 76] («Что ты чаще и ярче всего вспоминаешь из юности? Что вспоминается первым? <...> Я помню предметы и вещи» [2, с. 125]). Происходит резкое сближение нарратора с Крисом, который читает в постели, – за счет перехода с прошедшего времени на настоящее. Наррататор находится в одной комнате с нарратором, использующим при подробнейшем описании ее интерьера метод нонселекции. На первый взгляд такое детальное представление всех имеющихся в детской предметов может показаться немотивированным, поскольку будет в корне неверным утверждение, что они в какой-то мере способствуют раскрытию характера героя. Перед наррататором стоит другая цель: даже отстранившись от своего подросткового «я», он упорно желает утвердить самого себя в прошлом, закинуть в прустовском стиле крючки воспоминаний к вещам из того времени. Но возможно ли воссоздавать свое прошлое и обходить при этом стороной самого себя? Последнее предложение в этой главе дает однозначный отрицательный ответ. Нарратор возвращается к своему «я» и в третий раз прибегает к использованию дейксиса второго лица; на этот раз он сводит воедино все три инстанции – Криса-нарратора, Криса-героя и наррататора: «What else are you at that age but a creature part willing, part consenting, part being chosen?» [14, с. 77] («В этом возрасте ты далеко не всегда решаешь за себя: что-то, конечно, решаешь, но в основном либо мирисься с чужими решениями, либо, наоборот, обижаешься и возмущаешься» [2, с. 130]).

Эпиграф ко второй части романа – Paris (1968) – фиксирует существенный сдвиг в мировоззрении Криса, постепенно избавляющегося от подросткового идеализма и обретающего трезвый взгляд на мир: «Moi qui ai connu Rimbaud, je sais qu'il se foutait pas mal si A était rouge ou vert. Il le voyait comme ça, mais c'est tout» [14, с. 78] («Я знал Рембо, и я могу с уверенностью утверждать, что ему было плевать, какого там цвета "А": красного или зеленого. Он ее видел такой, какая она есть, вот и все» [2, с. 128]). Тем не менее говорить о полном сближении Криса-юноши с нарраторским «я» еще рано. Цитата, несмотря на отличную от первого эпиграфа коннотацию, лежит в той же плоскости, что и цитата Рембо: она принадлежит Полю Верлену, которого, как известно, с Рембо связывала не только французская символистская поэзия.

На протяжении всего повествования во второй части нарратор неоднократно использует тождественную Крису-студенту, приехавшему в Париж для работы над дипломной работой, точку фокализации. Он по-прежнему отстраняется от своего отрочества, но заимствует для этой цели промежуточное «я» из парижского периода: «Defeat once used to make me cry; now it made me grumpy and aggressive» [14, с. 106] («Когда-то я плакал, если проигрывал. Теперь я бесился – делался раздражительным и агрессивным» [2, с. 185]). Поездку в Париж в 1968 году нарратор решительно отделяет от всех предыдущих: «I'd already been to Paris many times before 1968 <...> I'd already done the Paris side of it in my late teens» [14, с. 85] («Я и раньше бывал в Париже, причем не раз <...> Щенячий восторг от Парижа я пережил еще в ранней юности» [2, с. 147]). Поворотным пунктом, обусловившим внутреннюю метаморфозу Криса, послужила его первая влюбленность тех лет. Если ранее герой обладал живым интересом ко всему окружающему миру, то сейчас он начинает устремлять свой взгляд внутрь самого себя. Нарратор признается, что стал задумываться о серьезных вещах: «...those thoughts which chase their own tails. On the nights I was sleeping alone I would interrogate myself» [14, с. 102] («Это были такие мысли, которые ни к чему не приводят и скорее порождают вопросы, нежели дают ответы. В те ночи, когда я спал один, я копался в себе» [2, с. 178]).

В Париже, как отмечает С. Султана, «Крис воображает себя автономным существом» [19, с. 46]. Полностью отдавая себя рефлексии, он не интересуется происходящим вокруг – а ведь на тот момент он находился в эпицентре значимых для всего мира политических событий.

Можно ли представить себе такое поведение Криса, если бы поездка в Париж в 1968 году пришлось на его подростковый период? М. Таунтон комментирует эту ситуацию следующим образом: «Крис не принимает участия в студенческих протестах, уличных боях, всеобщей забастовке и всем остальном, практически не обращая на это внимания... Юношеский бунт Криса против буржуазных условий, характерных для его родного пригорода, не переходит в политическую активность во взрослом возрасте, даже в том месте и в то время послевоенной истории, когда политические события было почти невозможно игнорировать» [20, с. 17].

Судить о том, как именно нарратор воспринимает подобное пренебрежение Криса буквально перестраивающими мир политическими событиями, можно по отсутствию каких-либо индексов, указывающих на нарраторское порицание. Как и Криса-юношу, его прежде всего интересует собственная жизнь и собственные переживания.

Те эпизоды, в которых проявляется «я» нарратора, свидетельствуют о его амбивалентном отношении к себе-в-Париже. С одной стороны, он все еще не ставит между своей нынешней ипостасью и личностью 1968-го года знак равенства, что заметно в следующем отрывке: «I also dabbled in a little writing. Dabbled, that is, with sober enthusiasm» [14, с. 86] («И еще я немного писал. По-дилетантски, но зато с упертым энтузиазмом» [2, с. 151]). С другой стороны, некоторые из его рассуждений касаются не столько конкретной диегетической ситуации (в данном случае герой заводит общение с британкой), сколько его мировоззрения в целом: «There's nothing like slang for easing initial doubts. It shows (a) sense of humour, (b) lively interest in the relevant foreign lingo, (c) awareness that friendly verbal intimacy can be attained» [14, с. 88] («Если ты к месту и вовремя применяешь сленг, это говорит: (a) о наличии у тебя чувства юмора, (b) о твоём искреннем интересе к чужому языку, (c) о твоём дружелюбном настрое» [2, с. 157]).

Во взаимоотношениях между Крисом-в-прошлом и Крисом-в-настоящем проявляется еще одна важная деталь. Нарратор зачастую рассказывает о событиях того года не отвлекаясь, а принимая деятельное нарративное участие в происходящих с героем событиях. Он берет на себя ответственность за поступки молодого Криса. Это не избавляет текст от явных элементов нарраторского осуждения героя за его промахи, однако теперь нарратор снабжает историю и оправданиями за них. Показательны в этом плане два эпизода. В первом Крис обедает со своей новой знакомой: «I bungled asking her what her name was <...> On the other hand, I managed the when-shall-we-meet-again bit quite well» [14, с. 89] («Я совершенно по-идиотски спросил, как ее зовут <...> Но с другой стороны, фрагмент "а когда мы опять увидимся" мне вполне удался» [2, с. 158]). Во втором – отправляется на свидание с книгой, которая, по его предположению, точно охарактеризует его с положительной стороны: «All this may sound cynical and calculating; but that wouldn't really be doing me justice. It was, I liked to think (perhaps still do think), more the result of a sensitive desire to please» [14, с. 90] («Может быть, это звучит расчетливо и цинично и характеризует меня отнюдь не с лучшей стороны, но это не так. Тогда мне казалось (и, наверное, кажется до сих пор), что мне просто хотелось понравиться ей» [2, с. 160]). Как можно убедиться по приведенным цитатам, на каждый упрек в свою же сторону нарратор находит свое «но» – чувствуя, по всей видимости, с Крисом-студентом гораздо большую связь, нежели с Крисом-подростком.

Вместе с тем не приходится говорить о полной оторванности Криса на втором этапе жизни от предшествующего ему «метролендского» периода. Как и раньше, он презирает далеких от искусства мещан, с которыми сталкивается в музее Густава Моро: «I could hear the philistines – their pockets still bulging with duty-free» [14, с. 109] («Я невольно прислушивался к разговору этих филистеров – с карманами, все еще набитыми всякой дешевой ерундой из магазина беспошлинных товаров в аэропорту» [2, с. 191]). Однако, как не бывает различия между прошлым и настоящим без сходства, так нет и сходства без различия: Крис слышит эту беседу *невольно* – он приходит в музей не для наблюдения за посетителями, а для погружения в искусство, которое в отроческие годы, как мы помним, его в полной мере не интересовало. Впоследствии Крис не будет возвращаться мыслями к обделенным эстетическим чутьем обывателям, убедившись в обманчивости первого впечатления – ведь одним из «филистеров» окажется его будущая жена Марион, умный знаток искусства с утонченным вкусом.

О ценности полученного Крисом в Париже опыта можно сделать вывод по тройному использованию нарратором курсива в рефлексивном фрагменте, сюжетно связанном с расставанием героя с девушкой: «No matter that Annick's anger and distress were caused by my own incompetent misinformation: they're *mine* now. They're part of *me*, of *my* experience» [14, с. 122] («И не важно, что страдания и ярость Анник были вызваны моим неумением объяснить;

теперь они были *моими*. Они стали частью *меня, моего опыта*» [2, с. 218]). Нарратор таким образом прямо заявляет о своей причастности как к событиям прошлого, так и к своему «я». Снижение «градуса» самоотстранения нарратора в *Paris* (1968) подчеркивает и О. Н. Редина: «В первой части ощутимы резкие перепады между аффектированной брутальностью подростковой речи и эссеистическими комментариями повествователя; во второй доминируют лирические излияния юноши – границы двух "я" размываются» [8, с. 124].

Логическим завершением второй части становится глава «Взаимосвязи», где, как и в соответствующей главе предыдущей части, нарратор детально описывает обстановку комнаты, в которой находится готовый к отбытию на родину Крис. Однако сейчас нарратор не обходит вниманием и самого себя, воспринимаемого им со стороны, в качестве объекта – но объекта чрезвычайно значимого, вобравшего в себя бесценный жизненный опыт: «The final object was me. Packed tight like my suitcase – I'd had to sit on top of me to get it all in» [14, с. 129] («Последний предмет в этой комнате – я. Упакованный под завязку, как мои чемоданы, – мне пришлось сесть на себя сверху, чтобы утрамбовать все, что в меня вместились» [2, с. 233]). Крис-герой доходит до той временной точки, когда нарратор уже не может установить границы между настоящим и прошлым, а значит реализуемое в темпоральном плане самоотстранение уже не будет иметь отчетливого языкового выражения.

Эпиграф к заключительной части романа *Metroland II* (1977) убеждает нарратора в окончательном избавлении Криса от юношеских идеалистических иллюзий: «Things and actions are what they are, and the consequences of them will be what they will be; why then should we desire to be deceived?» [14, с. 130] («Явления, события и действия есть такие, какие есть, и результаты их будут такими, какими будут; тогда почему мы стремимся к самообману?» [2, с. 236]) Е. В. Хохлова пишет о том, что данный эпиграф «резко контрастирует с предыдущими и отсылает нас к британской культуре. Это цитата из проповеди английского философа-моралиста епископа Джозефа Батлера. <...> В этом мы видим постепенный переход от романтически наивного отношения к французской культуре к более осмысленному постижению прозаической правды о ней» [11, с. 177]. Жизнь Криса действительно становится прозаической: прекрасно справляясь со своими супружескими и отцовскими обязанностями, он работает рекламным агентом и не видит резких перемен в будущем. По словам М. В. Турсуновой, Крис «претерпел изменения в собственных ожиданиях и превратился в того, кого он сам когда-то презирал» [9, с. 303].

Однако, практически сойдясь Крисом-героем в одной пространственно-временной точке, нарратор все равно отстраняется от своего «я». Например, в изложении автобиографических фактов он использует документальный стиль: «Age: Thirty / Married: Yes / Children: One / Job: One / House: Yes» [14, с. 130] («Возраст: тридцать. / Семейное положение: женат. / Дети: есть (1). / Работа: есть. / Собственный дом: есть» [2, с. 237]). Желание нарратора структурировать и «запротоколировать» свою жизнь также отражено в составленном им списке причин, по которым он женился на Марион. Приведем в качестве цитаты лишь один пункт, полный нарраторской самоиронии: «Because she tolerates my making restless lists like this» [14, с. 139] («Потому что она с пониманием относится к тому, что я составляю дурацкие списки вроде вот этого» [2, с. 253]). Оба фрагмента подтверждают правоту высказывания В. Салман о том, что повествовательная тональность в романе «полна иронических ноток, которые становятся все более выраженными по мере развития сюжета» [18] и которые, добавим от себя, удерживают нарратора на некоторой дистанции от Криса-героя.

Почему же нарратор по-прежнему продолжает отстраняться от Криса? Не свидетельствует ли это самоотстранение о внутреннем разладе нарратора с самим собой и о его душевном дискомфорте? Во-первых, следует отметить, что полное отождествление диегетического нарратора с его героем невозможно по исключительно нарратологической причине: акт создания текста по умолчанию следует за повествуемыми событиями – сойтись в одной точке им не суждено. В этой связи уместно вспомнить известный парадокс про Ахиллеса и черепаху: нарратор-Ахиллес всегда будет на шаг, полшага, четверть-шага позади героя-черепахи просто по той причине, что тот начал свое движение раньше. Следовательно, в персональном повествовании всегда будет присутствовать самоотстранение нарратора от героя – пусть даже в неявном, редуцированном виде. Во-вторых, утверждать о душевном разладе Криса-семьянина не приходится: не раз и не два он возвращается к теме простого семейного счастья, которое кажется ему высшей точкой его жизненного пути: «They also say that all happy people are happy in the same way. Who cares; in any case, at times like this I'm hardly interested in arguing the toss»

[14, с. 131] («Кое-кто утверждает, что все счастливые люди счастливы одинаково. Даже если оно и так, какая разница?! В такие минуты мне не хочется спорить» [2, с. 240]). Эти рассуждения овладевают Крисом в тот момент, когда он засыпает в постели с женой. Нарратор, осмысляя данную сцену, отстраняется от героя на шаг и видит тихое, но абсолютное счастье. В этом и заключается важнейшая цель самоотстранения – увидеть сопряженные с самим собой вещи такими, какие они есть; научившись анализировать свои ошибки прошлого, в полной мере осознать счастье настоящего.

Значимое нарративное происшествие в третьей части – встреча Криса со своим старым другом Тони. Намеченный во второй части процесс разрыва между школьными товарищами – тогда нарратор отметил, что они «were beginning to drift apart» [14, с. 101] («начали отдаляться друг от друга» [2, с. 175]) – подходит к своему неутешительному концу. П.-И. Хван объясняет это событие наличием внутренних изменений в Крисе – и отсутствием таковых в Тони: «Два мальчика из пригорода пытаются избежать своего буржуазного воспитания и обещают восстать против всех ценностей своих родителей. Ближе к концу романа друзья снова встречаются, и один сдержал свое обещание, но другой женат и живет со своими детьми в том же пригороде» [17, с. 25]. Крис убеждается, что за время их разлуки никаких существенных мировоззренческих трансформаций Тони не претерпел. Друг по-прежнему уверен в революционной, преобразующей мир силе искусства – Крис же, со времен своего подросткового периода всецело проникнувшийся искусством, способен трезво оценивать его роль в жизни: «Poetry makes nothing happen» [14, с. 142] («поэзия ничего не меняет» [2, с. 261]). Но значит ли это, что нарратор полностью перечеркивает те идеи, которыми были увлечены друзья пятнадцатью годами ранее? П. Чайлдс точно подмечает промежуточное положение истины: «Роман Барнса подразумевает, что может быть что-то среднее: во-первых, искусство закрепляет в сознании человека определенные образы, во-вторых, добродетели, которыми обладает взрослый Кристофер, частично сформированы в период его юности» [16, с. 24]. Крис не отрекается от своего прошлого, оказавшего несомненное влияние на формирование его характера и взглядов. Например, после шумной вечеринки, на которую он попал без жены и на которой едва не был соблазнен молодой девушкой, он с горькой улыбкой вспоминает суждения Тони в 1963 году по поводу того, что именно в пригородах вроде Метроленда «the really interesting bits of sex took place» [14, с. 155] («случается по-настоящему интересный секс» [2, с. 281]), и отмечает про себя: «There might, I thought that evening, be something in the Theory after all» [14, с. 155] («В тот вечер мне показалось, что что-то в ней все-таки было, в этой теории» [2, с. 281]). Этим мыслительным актом Крис заключает своего рода перемирие с прошлым в целом и с Тони, как его отголоском, в частности.

Финальная глава «Взаимосвязи» «закольцовывает» роман. Крис сидит ночью перед окном и смотрит на свет фонаря, накладывающийся на свет Луны. Данный эпизод отсылает нас к отрывку из начала «Метроленда», где увлеченные символизмом герои-подростки рассуждают о цветах. Нарратор противопоставляет тем идеям мысли Криса-в-настоящем: «I follow a half-factitious line about the nature of the light: how the sodium with its strength and nearness blots out the effect of even the fullest moon; but how the moon goes on nevertheless; and how this is symbolic of ... well, of something, no doubt. But I don't pursue this too seriously: there's no point in trying to thrust false significances on to things» [14, с. 176] («Я где-то читал, что электрический свет, если источник расположен достаточно близко от наблюдателя, затмевает даже свет полной луны; но луна все равно продолжает светить; и все это вместе символизирует... ну, что-то оно обязательно символизирует. Но я не стал об этом задумываться; бесполезное это занятие – придавать вещам смысл и значение, которых в них нет» [2, с. 315]). Отстраняясь от терзавших его ранее философских вопросов, нарратор, по словам О. А. Джумайло, «признает тщету вопрошания» [5, с. 288] и окончательно утверждает себя и свое преисполненное внутренней гармонии бытие в настоящем.

Таким образом, последовательно реализуя в романе нарративную стратегию самоотстранения, Барнс показывает, что процесс отстранения человека от себя-в-прошлом неизбежен. Хронология человеческой жизни предполагает вечное развитие, непрерывное становление своей личности, что было бы неосуществимо без постоянного обновления человеческого «я». Самоотстранение несет в себе деструктивное начало, которое предполагает напряженный конфликт между временными ипостасями человека, редуцирующийся лишь по мере уменьшения дистанции между ними. Однако нельзя переоценить созидательное начало самоотстранения: именно благодаря ему человек способен посмотреть на себя со стороны, проанализировать ошибки прошлого, изменить свои взгляды на мир и, наконец, осознать ценность настоящего момента жизни.

Список литературы

1. Андреева В. А. Литературный нарратив: зона формирования смыслов : монография. Казань : Бук, 2019. 320 с.
2. Барнс Дж. Метроленд : роман / пер. с англ. Т. Покидаевой. М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2018. 320 с.
3. Бочкарева Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. № 3 (19). С. 161–170.
4. Выговская Н. С. Урбанистический роман воспитания Дж. Барнса «Метроленд» : поэтика детских образов // Вестник НГЛУ. 2016. № 34. С. 83–91.
5. Джумайло О. А. Простое сердце: Джулиан Барнс // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 273–292.
6. Минина В. Г. Образ молодого человека в романах Дж. Барнса «Метроленд» и «Предчувствие конца» // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире : сб. ст. по итогам III Международной научно-практической конференции 26–27 октября 2017 г. Минск, 2018. С. 61–66.
7. Радченко Д. А. Художественная дидактика Джулиана Барнса // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 69. С. 256–260.
8. Редина О. Н. Возвращение «блудного сына»: модификация мотива в романе Дж. Барнса «Метроленд» // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе : мат-лы международной научной конференции «Наука во благо человечества», 25 апреля 2018 г. Москва, 2018. С. 121–132.
9. Турсунова М. В. Джулиан Барнс – гуманист постмодернизма // Бюллетень науки и практики. 2020. № 8. С. 301–303.
10. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков, его время и мы : коллективная монография / под ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего при участии Дмитрия Клебанова. Краков : [б. и.], 2012. С. 337–347.
11. Хохлова Е. В. Французский культурный код в романе Джулиана Барнса «Метроленд» // Вестник НГУ. 2014. № 2 (3). С. 176–180.
12. Цховребова М. «Пост-лейбелный» метод Джулиана Барнса в контексте литературы английского постмодернизма // Colloquium-journal. 2019. № 6 (30). С. 48–54.
13. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
14. Barnes J. Metroland. L. : Picador, 1990. 190 p.
15. Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago : University of Chicago Press, 1983. 572 p.
16. Childs P. Julian Barnes (Contemporary British Novelists). Manchester : Manchester University Press, 2011. 176 p.
17. Hwang P.-I. The Postmodern Writer and His Alter Ego: Julian Barnes versus Dan Kavanagh // The Wenshan Review of Literature and Culture. 2008. № 2. Pp. 1–29.
18. Salman V. «Fabulation» of metanarratives in Julian Barnes's novels Metroland, Flaubert's Parrot, A History of the World in 10 1/2 Chapters, and England, England. URL: <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/3/12610310/index> (дата обращения: 12.11.2021).
19. Sultana S. The Transformation of the «Flâneur» Figure to Bourgeois in Julian Barnes's Metroland: A Critical Analysis // International Journal of English and Comparative Literary Studies. 2021. № 2 (2). Pp. 41–49.
20. Taunton M. The Flâneur and the Freeholder: Paris and London in Julian Barnes's «Metroland» // Julian Barnes (Contemporary Critical Perspectives) / ed. by Sebastian Groes and Peter Childs. New York : Continuum, 2011. Pp. 11–23.
21. Tursunova M. V. The place of Julian Barnes ingenuity in the genre evolution of the English Postmodern novel // International Journal of World Art. 2021. № 2. Pp. 28–33.
22. Yili T. Self-Negotiation between Past and Present: Bildungsroman and Character Narration in Julian Barnes's Metroland and The Only Story // Interdisciplinary Studies of Literature. 2018. № 2 (4). Pp. 590–611.

The narrative strategy of self-exclusion in the novel by J. Barnes "Metroland"

Efimov Alexey Vadimovich

postgraduate student of the Faculty of Romano-Germanic Philology, Bashkir State University.
Russia, Ufa. ORCID: 0000-0002-4150-9378. E-mail: alexeyefimov3000@gmail.com

Abstract. The relevance of this article, devoted to solving the problem of implementing a narrative strategy of self-exclusion in Julian Barnes' novel "Metroland", is due to two facts. Firstly, the study of fiction through the prism of narratology is currently one of the most promising areas in literary studies. Secondly, the problem of identifying narrative strategies in modern English-language novels does not have a full-fledged development at the moment. The purpose of the article is to consider the specifics of the narrative strategy of self-exclusion

in the writer's novel. The methodological basis of the work was the narratological approach. The results of the study are related to the disclosure of the functional potential of the narrative strategy chosen by the author. Thanks to the consistent implementation of the strategy of self-exclusion in the novel, Barnes convinces the narrator of the inevitability of removing a person from his "I"-in-the-past. With the help of various narrative techniques, the writer expresses the idea that the chronology of human life presupposes eternal development, the continuous formation of his personality, which would be impossible without the constant renewal of the human "I". The article notes the ambivalence of the process of alienating a person from himself. On the one hand, self-exclusion carries a destructive beginning, which implies a tense conflict between the temporary hypostases of a person, which is reduced only as the distance between them decreases. On the other hand, it is impossible to overestimate the creative beginning of self-withdrawal: it is thanks to him that a person is able to look at himself from the outside, analyze the mistakes of the past, change his views on the world and ultimately come to the realization of happiness in the present moment of life. The results obtained can be applied both in the field of narratology and in the field of research of Barnes' novel heritage.

Keywords: Julian Barnes, narratology, diegetic narrator, narrative strategy, reader's reception.

References

1. Andreeva V. A. *Literaturnyj narrativ: zona formirovaniya smyslov : monografiya* [Literary narrative: the zone of formation of meanings : monograph]. Kazan. Buk. 2019. 320 p.
2. Barnes J. *Metrolend : roman* [Metroland : a novel] / transl. from English by T. Osvisaeva. M. Inostroika, ABC-Atticus. 2018. 320 p.
3. Bochkareva N. S. *Ekfrasticheskaya ekspozitsiya v romane Dzh. Barnsa "Metrolend"* [Ekphrastic exposition in the novel by J. Barnes "Metroland"] // *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya* – Herald of Perm University. Russian and foreign philology. 2012. No. 3 (19). Pp. 161–170.
4. Vygovskaya N. S. *Urbanisticheskij roman vospitaniya Dzh. Barnsa "Metrolend" : poetika detskikh obrazov* [Urban novel of education by J. Barnes "Metroland" : poetics of children's images] // *Vestnik NGLU* – Herald of NGLU. 2016. No. 34. Pp. 83–91.
5. Jumailo O. A. *Prostoe serdce: Dzhulian Barns* [Simple heart: Julian Barnes] // *Voprosy literatury* – Questions of literature. 2011. No. 2. Pp. 273–292.
6. Minina V. G. *Obraz molodogo cheloveka v romanah Dzh. Barnsa "Metrolend" i "Predchuvstvie konca"* [The image of a young man in the novels of J. Barnes "Metroland" and "Premonition of the end"] // *Yazykovaya lichnost' i effektivnaya kommunikatsiya v sovremennom polikul'turnom mire : sb. st. po itogam III Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 26–27 oktyabrya 2017 g.* – Linguistic personality and effective communication in the modern multicultural world : collection of articles on the results of the III International Scientific and Practical Conference October 26–27, 2017 Minsk. 2018. Pp. 61–66.
7. Radchenko D. A. *Hudozhestvennaya didaktika Dzhuliana Barnsa* [The artistic didactics of Julian Barnes] // *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena* – News of RSPU n. a. A. I. Herzen. 2008. No. 69. Pp. 256–260.
8. Redina O. N. *Vozvrashchenie "bludnogo syna": modifikatsiya motiva v romane Dzh. Barnsa "Metrolend"* [The return of the "prodigal son": modification of the motive in the novel by J. Barnes "Metroland"] // *Hudozhestvennoe osmyslenie dejstvitel'nosti v zarubezhnoj literature : mat-ly mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii "Nauka vo blago chelovechestva", 25 aprelya 2018 g.* – Artistic understanding of reality in foreign literature : materials of the international scientific conference "Science for the benefit of Humanity", April 25, 2018. M. 2018. Pp. 121–132.
9. Tursunova M. V. *Dzhulian Barns – gumanist postmodernizma* [Julian Barnes – humanist of postmodernism] // *Byulleten' nauki i praktiki* – Herald of Science and Practice. 2020. No. 8. Pp. 301–303.
10. Tyupa V. I. *Narrativnaya strategiya romana "Master i Margarita"* [Narrative strategy of the novel "The Master and Margarita"] // *Mihail Bulgakov, ego vremya i my : kollektivnaya monografiya* – Mikhail Bulgakov, his time and we : a collective monograph / ed. Grzegorz Przebinda and Janusz Fresh with the participation of Dmitry Klebanov. Krakow. [without publ.]. 2012. Pp. 337–347.
11. Hohlova E. V. *Francuzskij kul'turnyj kod v romane Dzhuliana Barnsa "Metrolend"* [The French cultural code in Julian Barnes' novel "Metroland"] // *Vestnik NGU* – Herald of NSU. 2014. No. 2 (3). Pp. 176–180.
12. Ckhovrebova M. *"Post-lejbel'nyj" metod Dzhuliana Barnsa v kontekste literatury anglijskogo postmodernizma* ["Post-label" method of Julian Barnes in the context of English literature postmodernism] // *Colloquium-journal* – Colloquium-journal. 2019. No. 6 (30). Pp. 48–54.
13. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. M. Languages of Slavic culture. 2008. 304 p.
14. Barnes J. *Metroland*. L. : Picador. 1990. 190 p.
15. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press. 1983. 572 p.
16. Childs P. *Julian Barnes (Contemporary British Novelists)*. Manchester : Manchester University Press. 2011. 176 p.
17. Hwang P.-I. *The Postmodern Writer and His Alter Ego: Julian Barnes versus Dan Kavanagh* // *The Wenshan Review of Literature and Culture*. 2008. No. 2. Pp. 1–29.
18. Salman V. *"Fabulation" of metanarratives in Julian Barnes's novels Metroland, Flaubert's Parrot, A History of the World in 10 1/2 Chapters, and England, England*. Available at: <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/3/12610310/index> (date accessed: 12.11.2021).

19. *Sultana S.* The Transformation of the "Flaneur" Figure to Bourgeois in Julian Barnes's *Metroland*: A Critical Analysis // *International Journal of English and Comparative Literary Studies*. 2021. No. 2 (2). Pp. 41–49.
20. *Taunton M.* The Flâneur and the Freeholder: Paris and London in Julian Barnes's "Metroland" // *Julian Barnes (Contemporary Critical Perspectives)* / ed. by Sebastian Groes and Peter Childs. New York. Continuum, 2011. Pp. 11–23.
21. *Tursunova M. V.* The place of Julian Barnes ingenuity in the genre evolution of the English Postmodern novel // *International Journal of World Art*. 2021. No. 2. Pp. 28–33.
22. *Yili T.* Self-Negotiation between Past and Present: Bildungsroman and Character Narration in Julian Barnes's *Metroland* and *The Only Story* // *Interdisciplinary Studies of Literature*. 2018. No. 2 (4). Pp. 590–611.