

Litera

Правильная ссылка на статью:

Соловьева Д.Ю. «Шёпот истории» vs «шум времени»: понимание исторического в творчестве Джюлиана Барнса // Litera. 2024. № 10. DOI: 10.25136/2409-8698.2024.10.69140 EDN: EMRBEP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69140

«Шёпот истории» vs «шум времени»: понимание исторического в творчестве Джюлиана Барнса

Соловьева Диана Юрьевна

старший преподаватель кафедры зарубежной журналистики и литературы, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

119234, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1

✉ di.solov@mail.ru



[Статья из рубрики "Автор и его позиция"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2024.10.69140

EDN:

EMRBEP

Дата направления статьи в редакцию:

27-11-2023

Аннотация: Предметом исследования является понимание исторического в творчестве английского писателя Джюлиана Барнса. Автор анализирует методы работы Барнса с историческим материалом на примере романа «Шум времени» (2016). Особое внимание уделяется отношению Барнса к проблеме исторической истины. Творчество писателя традиционно рассматривается в контексте нарративистских концепций историографии. Барнса действительно связывают с ними некоторые характеристики: текстуальность истории, вторичность интерпретации, вариативность прошлого, дополнение исторической реальности вымыслом. В данной статье выдвигается гипотеза о том, что использование Барнсом нарративистских концепций во многом декларативно. Он намеренно использует их и пародирует, однако конечной целью Барнса является не признание эпистемологической беспомощности, а напротив – попытка найти в истории хотя бы элементы подлинного. Методология, лежащая в основе данного исследования, опирается на культурно-исторический подход. Композиционный анализ романа "Шум времени" в сочетании с интертекстуальным анализом других работ Барнса позволили выявить общее понимание исторического в творчестве писателя. Основным выводом

проведенного исследования является описание особого, сложного и местами противоречивого отношения Барнса к вопросу исторической истины. Несмотря на очевидное использование положений нарративистской историографии, писатель остаётся внимательным историческим реконструктором. Обнажение приёмов нарративистской философии истории становится у него в том числе и предостережением. Барнс демонстрирует механизм (по сути, переписывания истории), но за этим стоит стремление убедить читателя быть усерднее в поисках истины и не попадаться в «ловушки», которые расставляют авторы исторических нарративов. Таким образом Барнс в очередной раз реализует свою творческую программу: снимает исторический сюжет «с якоря истории» и расширяет его до экзистенциального значения. Биография Шостаковича становится для него способом противопоставить «шуму времени» – «шёпот истории», а тирании и страху – музыку и любовь.

Ключевые слова:

нарративистская историография, литература постмодернизма, философия истории, новый историзм, понимание исторического, исторический релятивизм, истина, Джюлиан Барнс, Шостакович, шум времени

Постановка проблемы

Проблема исторического мифотворчества в произведениях Джюлиана Барнса традиционно рассматривается в контексте нарративистских концепций историографии. «Лингвистический поворот» в философии истории связан с именами Хейдена Уайта, Франклина Рудольфа Анкерсмита и Доминика ЛАКапры, а также представителями школы нового историзма (Луи Монтроуз, Стивен Гринблэтт). Его отражение в творчестве Барнса рассмотрено в работах Е. В. Колодинской Е.В. [8], М. А. Бахтиной М.А. [4].

С нарративистской историографией Барнса объединяет:

- 1) текстуальность исторической реальности;
- 2) интерпретация (часто произвольная) материала и выстраивание на её основе нового «нарратива» («Берёте несколько подлинных фактов и строите на них новый сюжет» [1, с. 169]);
- 3) вторичная интерпретация (Барнс опирается на исторические источники, в которых факты уже интерпретированы. Например, в послесловии к роману «Шум времени» (2016) Барнс открыто называет источники, с которыми он работал при создании романа: монография Элизабет Уилсон «Shostkovich: A Life Remembered», мемуары Соломона Волкова «Testimony: The Memories of Shostakovich as Related to Solomon Volkov», «История одной дружбы» Исаака Гликмана, друга Шостаковича и его многолетнего адресата, а также сборник интервью с детьми композитора «Вспоминая Шостаковича».
- 4) вариативность прошлого;
- 5) дополнение исторической реальности вымыслом.

При всей схожести методов Барнса с нарративистской историографией и откровенной игре в постмодернистский релятивизм, писателя, на наш взгляд, отличает более сложное и противоречивое отношение к проблеме исторического прошлого. Барнс в своих текстах

обращается к разному историческому материалу, но внутренней задачей остается создание особой модели восприятия прошлого. В каждом новом романе писатель уточняет и развивает собственное понимание исторического: нарративистские концепции и познавательный пессимизм – только рамка, главная же задача – отыскать в неопределенном поле истории хотя бы элементы подлинного. Играя в неосведомленность, Барнс в самом деле предельно осведомлен. Включая в свои тексты постмодернистскую игру, он тем не менее остается исследователем и историческим реконструктором. Попробуем показать это на примере одного из последних романов Барнса «Шум времени», в котором он в очередной раз создает и дополняет свою модель восприятия прошлого.

Исторический релятивизм

Общим выводом нарративистского подхода является неизбежный релятивизм исторического знания. Гносеологический пессимизм, или признание принципиальной непознаваемости и вариативности истории, ведет в конечном счете к отказу от поиска истины. Барнс нередко иллюстрирует, как исторические изыскания могут завести нас в тупик при столкновении с разными версиями событий. Например, в «Шуме времени» описывается «историческая встреча» Шостаковича с Ахматовой. По одной версии, они молчали двадцать минут, после чего Ахматова уехала и впоследствии сказала: «Это было прекрасно». По другой, Ахматова произнесла: «Мы беседовали двадцать минут. Это было прекрасно». Отрывок заканчивается указанием на вариативность прошлого: «...с историческими встречами» всегда такая штука. Чему будут верить потомки? Подчас ему кажется, что у любого события есть иная версия» [\[3, с. 175\]](#).

Подобная многовариантность порой приводит Барнса к пессимистичным выводам: стоит ли вообще пытаться искать правду в прошлом, если оказывается, что правд – несколько? В «Попугае Флобера» (1984) Барнс с меланхоличным отчаянием размышляет: «Как удержать прошлое? <...> Мы читаем, учимся, задаем вопросы, запоминаем, проявляем смиление, а потом одна случайная деталь переворачивает все. <...> Мы можем десятилетиями изучать архивы, но время от времени хочется поднять руки вверх и признать, что история – всего лишь еще один литературный жанр: прошлое не более чем художественная автобиография, которая притворяется парламентским отчетом» [\[2, с. 127\]](#).

Казалось бы, Барнс приходит (и приводит читателя) в точку гносеологического пессимизма. Но в других фрагментах романов писатель занимает противоположную позицию. Например, в «Интермедии» Барнс говорит о любви, но любовь идет у него об руку с правдой: «Любовь и правда, это жизненно важная связка – любовь и правда» [\[1, с. 364\]](#). Как бы скороговоркой перечисляя все основные положения нарративистской историографии, которые он и сам использует в тексте («Все мы знаем, что объективная истина недостижима, что всякое событие порождает множество субъективных истин...» [\[1, с. 373\]](#)), автор вдруг переходит с привычно ироничного на серьезный тон и произносит слова, которые прямо противоположны гносеологическому релятивизму: «Но даже понимая это, мы все-таки должны верить, что объективная истина достижима; или верить, что она достижима на 99 процентов; или, на худой конец, верить в то, что истина, объективная на 43 процента, лучше истины, объективной на 41 процент. Мы должны в это верить – иначе мы пропадем, нас поглотит обманчивая относительность, мы не сможем предпочесть слова одного лжеца словам другого, спасем перед загадкой всего сущего, вынуждены будем признать, что победитель имеет право не только грабить, но и изрекать истину. <...> Так же и с любовью. Мы должны верить в нее, иначе

мы пропали. Мы можем не найти её, а если найдём, она может сделать нас несчастными; но все-таки мы должны в неё верить. Без этой веры мы превратимся в рабов истории мира и чьей-нибудь чужой правды» [\[1, с. 373-374\]](#). Звучит как программная речь, но как увязать эти прямолинейные слова с остальным материалом, в котором история у Барнса всегда *рассказывается*, а значит интерпретируется, видоизменяется, варьируется, заблуждается и вводит в заблуждение?

Эта условная «загадка Интермеди» иллюстрирует сложную позицию Барнса по отношению к вопросу исторической истины. Например, М.А. Бахтина формулирует проблему следующим образом: «Художественная задача Дж. Барнса определяется не как познание правды, а как поиск возможности жить при отсутствии объективной истины» [\[4, с. 133-134\]](#). Можно предположить, что слова Барнса об объективной истине вписываются в общую «вариативную» картину мира и сами становятся одним из вариантов.

Однако писатель отвергает идею существования исторических версий в *реальности*, для него вариативность — только игра, которую ведёт автор: «Когда писатель снабжает роман двумя концовками (почему двумя? почему не сотней?), верит ли читатель, что ему предоставлен выбор и произведение отражает неоднозначность возможного исхода, «как в жизни»? Такой выбор всегда только кажущийся...» [\[2, с. 125\]](#). Барнс предлагает своим читателям набор разноцветных конвертов в конце книги с разными финалами. Выбрать можно только один, остальные уничтожить.

Жизнь (в настоящем и будущем времени) действительно вариативна и напоминает «сад расходящихся тропок». Но не в прошлом. Вариативность прошлого возникает тогда, когда мы переводим реальность в текстовую плоскость. Относимся к ней не как к *прожитой*, а как к *описываемой*. Барнс дает понять: несмотря на трудность и запутанность истории, наличие разных её вариантов — в каждый момент времени возможно прожить только одну версию событий. Она и будет исторической правдой.

Иными словами, едва ли Барнс пытается в каждом романе рассказать о принципиальной непознаваемости прошлого. На наш взгляд, продуктивнее было бы всмотреться, не является ли обозначенное выше противоречие («загадка Интермеди») фундаментальной частью понимания Барнсом исторического? И не пытается ли он просто пройти по саду уже намеченных историей тропок в обратном порядке?

Конечной целью в таком случае станет не признание эпистемологической беспомощности, а, напротив, попытка найти в истории хотя бы элементы *подлинного*. А двигателем исторических изысканий — стремление отнестись к прошлому внимательнее, более критично и честно (в том числе, допущение в истории «слепых зон», которые мы можем заполнить только вымыслом).

Уровень идеологический

Жизнь Д. Д. Шостаковича сама по себе является плодотворным историческим материалом для Барнса. «...я понял, что Шостакович был не только великим композитором, но и особым «кейсом» — мощным примером того, что происходило, когда искусство сталкивается с властью. Это вдохновило меня» [\[12\]](#), — замечает Барнс в одном из интервью. В истории композитора уже есть конфликт, его биография до сих пор представляет собой нерешенную научную проблему. Опубликованное в 1979 году в США «Свидетельство» Соломона Волкова спровоцировало дискуссии о том, в каких отношениях находился Шостакович с советской властью. При этом, подлинность

«Свидетельства» до сих пор остается под вопросом.

Примером противоречивого толкования жизни Шостаковича являются обстоятельства создания им Восьмого квартета. В работе «Шостакович. Жизнь и творчество» российской исследовательницы-музыковеда С. М. Хентовой [11] сказано, что квартет написан в 1960 году под влиянием увиденного композитором в Дрездене и посвящен памяти жертв фашизма. Исследовательница (о работах которой сын Шостаковича Максим в 1991 году сказал так: «Я ненавижу работы Хентовой. Они выставляют его подлинным сыном коммунистической партии!» [10, с. 12]) отмечает, что Шостакович посвящает квартет и самому себе, но не объясняет причину этого посвящения, сводя все к военно-мемориальной интерпретации: «Еще одно совсем небольшое по объему, но важное по общественному смыслу сочинение, связанное с войной, стало вкладом Шостаковича в жанр мемориальной музыки» [11, с. 357]. Этот же эпизод описан в других источниках. В июле 1960 г., получив предложение вступить в партию, Шостакович пишет Исааку Гликману, профессору Санкт-Петербургской консерватории и своему другу: «Как я ни пытался выполнить вчера задания по кинофильму, пока не смог. А вместо этого написал никому не нужный и идейно порочный квартет. Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать такое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета». <...> В квартете использованы темы моих сочинений и революционная песня «Замучен тяжелой неволей» [6, с. 159]. Считываемая ирония (об этом чуть ниже) указывает на то, что композитор не просто посвящает квартет самому себе: это автобиография, и повод у неё вполне конкретный – вступление в партию. Вероятно, этот материал использует и Барнс в романе: «Видный советский композитор вставляет тонкую насмешку в симфонию или струнный квартет» [3, с. 221].

Сама биография Шостаковича открывает пространство для идеологической полемики: художника пытаются «взять в союзники». Однако Барнс не пытается разрешить научный спор о достоверности источников или поместить Шостаковича в тот или иной идеологический лагерь. Скорее, ситуация неопределенности становится для него точкой отсчета в понимании жизни его героя. В послесловии к роману Барнс пишет: «Вообще говоря, в сталинскую эпоху выяснить правду было нелегко, а отстоять – тем более. Даже сами имена от неуверенности видоизменяются: например, следователь, который допрашивал Шостаковича в Большом доме, именуется то Занчевским, то Закревским, то Заковским. Для биографа-документалиста это чума, для романиста – находка» [3, с. 231]. Барнс берет за основу этот конфликт и концентрируется в историческом материале на важных для себя проблемах: внутренней эмиграции в условиях внешней диктатуры, жизни талантливого и чувствительного человека в условиях идеологической борьбы и шире – жизни человека вообще в заложниках «шума времени».

История внешняя и внутренняя

Ключевой в романе оказывается оппозиция «внешней» и «внутренней» истории. История «внутренняя» – жизнь композитора Д. Д. Шостаковича – протекает на фоне «внешней» истории советского государства. На несоответствии внешнего и внутреннего строится авторская ирония, всё более трагично звучащая от главы к главе.

Роман написан в форме внутреннего монолога композитора. Барнс воссоздаёт внутреннюю историю (мысли и чувства художника), в которой у него есть возможность высказать всё то, что невозможно во внешней. Например, во второй части романа описан телефонный разговор Шостаковича со Сталиным. Композитор вынужден

согласиться полететь в Нью-Йорк на Всемирный конгресс деятелей науки и культуры. И следом, рассуждая о тирании, Шостакович моделирует в уме разговор с абстрактной Властью: «Возможно, я глубоко заблуждаюсь... но так ли уж необходимо расстреливать всех этих инженеров, военачальников, ученых, музыкантов? Гноить миллионы в лагерях, используя сограждан как рабов и загоняя их до смерти, всем и каждому внушать страх, выбивать ложные признания...» [\[3, с. 113\]](#). Разговор, который никак не мог случиться в реальности.

Во второй части романа «В самолёте» наиболее отчетливо видна пропасть между внешними событиями (торжественный приём делегации советских композиторов в США) и теми эмоциями, которые испытывает Шостакович внутри (стыд и страх). Своего пика чувство стыда достигает в момент, когда Шостакович публично, хотя и не по своей воле, выступает против Стравинского и его музыки. Происходит внутреннее признание: «Свершилось предательство. Он предал Стравинского и тем самым предал его музыку. Позднее он говорил Мравинскому, что это были худшие минуты его жизни» [\[3, с. 147\]](#). Внутренний монолог (высшая степень интимности) становится единственной возможностью говорить правдиво. Барнс, по сути, даёт композитору голос, которого он был лишён.

Особое значение приобретает фрак, на отсутствие которого Шостакович ссылается в разговоре со Сталиным. «...уверен, что в ателье Управления делами ЦК партии концертный костюм вам обеспечат, не переживайте» [\[3, с. 109\]](#), - отвечает Сталин в романе. Барнс, конечно, намекает на то, что композитора обеспечили не только фраком, но и текстом речи, которую он должен произнести. Фрак и в буквальном, и в метафорическом смысле становится внешней оболочкой, не соответствующей внутреннему содержанию. Шостакович вынужденно надевает на себя: и фрак, и чуждую ему риторику. Фрак производит «должное впечатление» [\[3, с. 140\]](#), он прекрасно подогнан по фигуре, только под фраком, внутри, всё заполнено одним чувством – стыдом.

«Внешняя» история представлена у Барнса как «мир наоборот» («...мир вновь перевернулся с ног на голову» [\[3, с. 105\]](#), - замечает Шостакович). Это выражается, например, в формуле «настанут лучшие времена», под которой подразумевается ровно противоположное (иронически этот мотив обыгрывается в тосте Шостаковича, который он произносит каждый Новый год: «Выпьем за то, чтобы только не лучше!» [\[3, с. 114\]](#)). В оппозиции «лучшим временам» находятся звучащие рефреном первые строки каждой главы романа: «Он твердо знал одно: сейчас настали худшие времена» [\[3, с. 19\]](#). Причем с каждой главой времена, в восприятии героя, становятся ещё хуже. Официальный фасад жизни как будто улучшается, а человек (запертый в этом фасаде, как в тюрьме) чувствует себя всё хуже.

Функция и границы иронии в романе

Упомянутый выше ироничный голос Шостаковича выполняет в романе важную функцию. Барнс исследует природу иронии как защитного механизма и пытается определить границы её возможностей.

Переписка Шостаковича с И. Д. Гликманом даёт понять, что композитор намеренно использовал «фальшивые клише» и нарочито казённую советскую фразеологию, осознавая, что его эпистолярный собеседник считает иронию и «перевернёт» эти строки. Например, в письме Гликману в 1943 году Шостакович пишет: «Свободолюбивые народы

наконец-то сбросят ярмо гитлеризма, и воцарится мир во всем мире, и снова мы заживем мирной жизнью, под солнцем сталинской конституции. Я в этом убежден и потому испытываю величайшую радость...» [\[6, с. 62\]](#). Вероятно, «испытываю величайшую радость» в данном случае косвенно отсылает к знаменитому сталинскому «жить стало веселее». Гликман замечает, что слова Шостаковича в данном случае «наделены горькой и скорбной иронией» [\[6, с. 63\]](#).

В противовес официальной советской риторике, подчеркнуто не ироничной, громкой и прямолинейной, ирония становится «шёпотом» истории. Вот так рассуждает композитор у Барнса: «Когда говорить правду стало невозможно (поскольку это каралось смертью), пришлось её маскировать. В еврейской народной традиции маской отчаяния служит танец. А здесь маской правды сделалась ирония. Потому что на неё слух тирана обычно не настроен» [\[3, с. 115\]](#). Чтобы услышать шёпот – нужно напрячь слух. Причем это касается не только официальной власти, но и *историка или писателя*, который пытается восстановить голос человека из прошлого, которым он разговаривал сам с собой и с самыми близкими.

Однако Барнс показывает, что ирония как *вариант сопротивления* имеет свои пределы и также уязвима перед «шумом времени»: «У иронии есть свои границы. Например, истязатель, равно как и его жертва, не может быть ироничным. Точно так же невозможно иронически вступить в партию» [\[3, с. 221\]](#). Как точно заметил по этому поводу И. А. Бродский: «Ирония не дает уйти от проблемы или подняться над ней. Она продолжает удерживать нас в тех же рамках <...> Жизнь – трагическая штука, так что иронии тут недостаточно» [\[5, с. 22\]](#). Ирония не может отгородить от всего. Подлинные основы человеческой личности (настоящие ценности, на которые мы опираемся в жизни) должны иметь возможность артикулироваться прямо, без иронического переворачивания.

«Допустим, как поэт я не умру, зато как человек я умираю» [\[7, с. 321\]](#)

Шостакович в романе оценивает свою собственную жизнь как проигрыш: не только официальной, «внешней» истории, но и в широком смысле – времени. В последней главе композитор вспоминает события первой главы, начала своей жизни. Выводы неутешительны: его собственный мир перевернулся с ног на голову и стал «миром наоборот».

В финале Шостакович горько сожалеет о своей человеческой судьбе, но всё-таки сохраняет себя как художник. Только музыка позволяет говорить честно и становится единственной возможностью противостоять тирании истории и «шуму времени». (По сути, также и Барнс, спустя годы, в *литературе*, позволяет композитору говорить). Снова возникает метафора «шёпота истории». «Искусство – это шёпот истории, различимый поверх шума времени» [\[3, с. 123\]](#). Или: «Что можно противопоставить шуму времени? Только ту музыку, которая у нас внутри, музыку нашего бытия, которая у некоторых преобразуется в настоящую музыку. Которая, при условии, что она сильна, подлинна и чиста, десятилетия спустя преобразуется в шёпот истории» [\[3, с. 163\]](#). Искусство стремится за пределы конкретного исторического времени – в вечность. На это и надеется Шостакович у Барнса: «Надеялся он на то, что смерть освободит его музыку: освободит от жизни» [\[3, с. 227\]](#).

В Послесловии Барнс возвращается к сцене на железнодорожной станции. Трое пьют водку на перроне в разгар войны. В момент, когда стаканы соприкасаются, Шостакович

слышит «тоническое трезвучие». Здесь Барнс и подводит итог своим размышлениям (повествование снова возвращается к автору): «Война – сомнений нет – завершится, если, конечно, война по сути своей не вечна. Страх останется, равно как и незваная смерть, и нищета, и грязь – кто знает, может, им тоже нет конца. Но тоническое трезвучие, рождающее даже там, где сдвинулись три грязноватых, по-разному наполненных стакана, заглушит собою шум времени, обещая пережить всех и вся» [\[3, с. 229\]](#).

Вспомним и важную для Барнса связку «любовь и правда». В «Шуме времени» Барнс снова возвращается к ценности любви (причём индивидуальной, личной, интимной, от человека к человеку, или как он иронизирует в романе – «буржуазной и волюнтаристской» [\[3, с. 117\]](#)). Возникает оппозиция «тирания – любовь». «Коль скоро тирания так преуспела в разрушении, что ей стоит разрушить заодно и любовь, умышленно или походя?» [\[3, с. 117\]](#). Причем конфликт происходит в плоскости каждого отдельного человека: тирания побеждает тогда, когда проникает внутрь человека, и покушается на самое важное, что в нём есть – способность любить. «И в нынешней обстановке людям постоянно угрожает опасность не сохранить себя целиком. Если их последовательно терроризировать, они мутируют, съеживаются, усыхают – все это приемы выживания» [\[3, с. 117\]](#). Тирания обедняет человека, так как действует через страх, а страх – сужает взгляд и ограничивает личность. (Достаточно вспомнить начало романа: композитор стоит на лестничной площадке с собранным чемоданчиком и ждёт ареста. Как только он слышит скрежет лифта, «память вдруг улетучилась, а её место заполнил страх» [\[3, с. 21\]](#)). Тревога заполняет человека и лишает его простых (но главных) вещей: способности жить в согласии со своими ценностями, созидать и любить.

Метафора «шёпот истории» становится у Барнса многозначной и смыслообразующей. Это и едва уловимый ироничный голос, для которого нужно напрячь слух. И то, во что впоследствии превращается «шум времени». Но главное, «шёпот истории» связан у Барнса с ключевыми ценностями: искусством и любовью. А любовь, как пишет Барнс в «Интермеди»и, «заставляет нас видеть правду, обязывает говорить правду» [\[1, с. 364\]](#). Именно эта правдивая и негромкая любовь противопоставлена у Барнса «наглому самодовольству» истории. История «внутренняя» противопоставлена истории «внешней». «То, как вы обнимаетесь во тьме, определяет ваше видение истории мира. Вот и всё – очень просто» [\[1, с. 365\]](#).

Заключение

Джулиан Барнс, несомненно, опирается на нарративистские концепции историографии и заимствует их главные характеристики. Однако обращение к ним во многом декларативно. Обнажение приёмов нарративистской философии истории становится у него в том числе и *предостережением*. (Вспомним, как формулировал Оруэлл в «1984» принцип ангсоца в отношении истории: «...события прошлого объективно не существуют, а сохраняются только в письменных документах и в человеческих воспоминаниях. Прошлое есть то, что согласуется с записями и воспоминаниями» [\[9, с. 217\]](#)). Когда историческое знание лишается объективного статуса и переносится в плоскость текста, открываются прямые возможности для его переписывания и господства «тотализирующего» (в терминах М. Фуко) исторического дискурса. В случае обращения к сталинской эпохе, это звучит особенно значимо.

Барнс демонстрирует механизм (по сути, переписывания истории), но за этим стоит

стремление убедить читателя быть усерднее в поисках истины и не попадаться в «ловушки», которые расставляют авторы исторических нарративов. «История хороша одним: она умеет находить спрятанное» [\[1, с. 368\]](#). Позиция Барнса подразумевает и то, что некоторые пробелы в истории остаются и, возможно, останутся для нас недоступными. Писатель заполняет их вымыслом, но принципиально не скрывает использование вымысла.

«...Истина, объективная на 43 процента, лучше истины, объективной на 41 процент» [\[1, с. 373\]](#). По мысли Барнса, историческая истина действительно может быть недостижима на 100 процентов, но лучшим выходом будет продолжать внимательно, терпеливо исследовать и находить в истории хотя бы зерна правды. Это наша задача и может быть даже обязанность в борьбе с «обманчивой относительностью».

В романе «Шум времени» Барнс в очередной раз реализует свою творческую программу, которую он формулирует в 5 главе «Истории мира в 10, 5 главах». Художник снимает картину с «якоря истории» и расширяет её до экзистенциального значения («Катастрофа стала искусством; однако это превращение не умаляет. Оно освобождает, расширяет, объясняет» [\[1, с. 210\]](#)). Биография Шостаковича становится для Барнса способом противопоставить «шуму времени» - «шёпот истории», а тирании и страху – музыку и любовь.

Библиография

1. Барнс Дж. История мира в 10,5 главах. М.: Издательство «Иностранка», «Азбука-Аттикус», 2017. 480 с.
2. Барнс Дж. Попугай Флобера. М.: Издательство «Иностранка», 2017. 320 с.
3. Барнс Дж. Шум времени. М.: Издательство «Иностранка», «Азбука-Аттикус», 2017. 288 с.
4. Бахтина М.А. Интерпретация исторического в творчестве Дж. Барнса: дис. ... канд. филолог. наук. Воронеж, 2013. 187 с.
5. Бродский И. А. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 703 с.
6. Гликман И. Д. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб.: Композитор, 1993. 335 с.
7. Иванов Г. В. Собр. соч. в трех томах. Т.1. Стихотворения. М.: Согласие, 1994. 654 с.
8. Колодинская Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография: Г. Свифт, Дж. Барнс: дис. ... канд. филолог. наук. Москва, 2004. 139 с.
9. Оруэлл Дж. 1984. М.: Издательство АСТ, 2003. 412 с.
10. Петров В.О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 186 с.
11. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. Л.: Советский композитор, 1985. 544 с.
12. Basinsky P. Julian Barnes: Russians had 40 years to write Shostakovich novel but didn't. Russia Beyond. 29.11.2016. Режим доступа: https://www.rbth.com/arts/literature/2016/11/29/julian-barnes-russians-had-40-years-to-write-shostakovich-novel-but-didnt_651929 (дата обращения: 11.10.2023).

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования рецензируемой статьи ориентирован на дешифровку понимания «исторического» в творчестве Джулиана Барнса. Считаю, что автор работы в связи с романским наследием Д. Барнса выбирает достаточно интересный аналитический извод. Собственно это и определяет новизну сочинения, актуальность и должный научный интерес. Текст грамотно сконструирован, цель / задачи поставлены точно. Необходимая аналитическая сверх задача решается последовательно, планомерно. Необходимый задел обозначен в начале работы: «проблема исторического мифтворчества в произведениях Джулиана Барнса традиционно рассматривается в контексте нарративистских концепций историографии. «Лингвистический поворот» в философии истории связан с именами Хейдена Уайта, Франклина Рудольфа Анкерсмита и Доминика ЛАКПРЫ, а также представителями школы нового историзма (Луи Монстроуз, Стивен Гринблэтт). Его отражение в творчестве Барнса рассмотрено в работах Е.В. Колодинской, М.А. Бахтиной» (только дублирующие инициалы нужно убрать). Автор последователен в своих изысканиях, точен в оценке, концептуален в промежуточных выводах. Думаю, что работу следует тщательно вычитать: есть небольшие опечатки / неточности. Например, «в послесловии к роману «Шум времени» (2016) Барнс открыто называет источники, с которыми он работал при создании романа: монография Элизабет Уилсон «Shostkovich (ПОПРАВИТЬ): A Life Remembered», мемуары Соломона Волковга «Testimony: The Memories of Shostakovich as Related to Solomon Volkov», «История одной дружбы» Исаака Гликмана, друга Шостаковича и его многолетнего адресата, а также сборник интервью с детьми композитора «Вспоминая Шостаковича». Работа дробиться на параграфы, это позволяет читателям преодолевать уровни художественной наличности Д. Барнса последовательно. Стиль сочинения соотносится с собственно научным типом: «общим выводом нарративистского подхода является неизбежный релятивизм исторического знания. Гносеологический пессимизм, или признание принципиальной непознаваемости и вариативности истории, ведёт в конечном счёте к отказу от поиска истины. Барнс нередко иллюстрирует, как исторические изыскания могут завести нас в тупик при столкновении с разными версиями событий. Например, в «Шуме времени» описывается «историческая встреча» Шостаковича с Ахматовой. По одной версии, они молчали двадцать минут, после чего Ахматова уехала и впоследствии сказала: «Это было прекрасно», или «жизнь (в настоящем и будущем времени) действительно вариативна и напоминает «сад расходящихся тропок». Но не в прошлом. Вариативность прошлого возникает тогда, когда мы переводим реальность в текстовую плоскость. Относимся к ней не как к прожитой, а как к описываемой. Барнс дает понять: несмотря на трудность и запутанность истории, наличие разных её вариантов – в каждый момент времени возможно прожить только одну версию событий. Она и будет исторической правдой. Иными словами, едва ли Барнс пытается в каждом романе рассказать о принципиальной непознаваемости прошлого. На наш взгляд, продуктивнее было бы всмотреться, не является ли обозначенное выше противоречие («загадка Интермедии») фундаментальной частью понимания Барнсом исторического? И не пытается ли он просто пройти по саду уже намеченных историей тропок в обратном порядке?» и т.д. Материал достаточно информативен, есть в работе научная сложность, но это необходимо реализовывать. Такие уровни / границы как «идеология», «история», «ирония» и т.д. рассматриваются целостно, полновесно. Серьезных фактических неточностей не выявлено. Тема работы раскрыта, в финальных блоках автор приходит к выводу, что «метафора «шёпот истории» становится у Барнса многозначной и смыслообразующей. Это и едва уловимый ироничный голос, для которого нужно напрячь слух. И то, во что впоследствии превращается «шум времени». Но главное, «шёпот истории» связан у Барнса с ключевыми ценностями: искусством и любовью. А любовь,

как пишет Барнс в «Интермеди», «заставляет нас видеть правду, обязывает говорить правду». Именно эта правдивая и негромкая любовь противопоставлена у Барнса «наглому самодовольству» истории. История «внутренняя» противопоставлена истории «внешней». «То, как вы обнимаетесь во тьме, определяет ваше видение истории мира. Вот и всё – очень просто». Материал может быть полезен при изучении творчества Д. Барнса, истории зарубежной литературы. Рекомендую статью ««Шёпот истории» vs «шум времени»: понимание исторического в творчестве Джулиана Барнса» к открытой публикации в журнале «Litera».