

«ШУМ» И «МУЗЫКА» В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

Татьяна Георгиевна Теличко

кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета (Донецк)

e-mail: telitan903@gmail.com

Аннотация. В статье исследуются особенности функционирования ключевой метафоры романа Дж. Барнса «Шум времени», вынесенной в заглавие и отсылающей к одноименному произведению О. Мандельштама. Интертекстуальный анализ романа позволяет выявить линии схождения и расхождения «шума времени» Барнса со «звуковым» образом эпохи в творчестве Мандельштама. Одно из различий связано с характером оппозиции «шум – музыка», снятой у Мандельштама и отчетливо обозначенной у Барнса. Основной конфликт в романе («художник – власть») реализуется через противопоставление «шуму времени» музыки, понимаемой автором в рафинированном, «освобожденном» от жизни виде, что в немалой степени обусловлено национальной ментальностью английского писателя. Эстетическая доминанта, рационализм, общий иронический тон повествования закономерно связывают роман Барнса с английским национальным характером и одновременно обеспечивают специфику рецепции России как «другого».

Ключевые слова: Джулиан Барнс, современная английская литература, метафора «шум времени», оппозиция «шум – музыка», английскость, национальная ментальность, интертекстуальность.



Джулиан Барнс – известный британский писатель – свое 70-летие отметил выходом книги «Шум времени» (2016). Этот последний из опубликованных романов автора основан на материале русской истории XX века, а в качестве центрального героя выведен крупнейший советский композитор Д.Д. Шостакович. Как это часто бывает в разработке европейцами «русской темы», политика и искусство в романе Дж. Барнса оказываются сопряженными. Повышенный интерес к культуре России, как правило, всегда приходится на переломные, кризисные периоды в европейской истории и идет как бы вслед за политическим интересом к стране, находящейся на каждом переходном витке исторического времени (начиная с рубежа XVIII–XIX вв.) в эпицентре мировых катаклизмов. На рубеже XX–XXI вв. отчетливо обозначилось внимание английской литературы к одной из самых сложных и трагических страниц советской истории – сталинскому периоду. Эта тема нашла свое отражение, в частности, в творчестве М. Эмиса (эссе «Коба ужасный. Смех и двадцать миллионов» (2002), роман «Дом свиданий» (2006)). Известно, что с М. Эмисом и его литературным окружением связано начало творческого пути Дж. Барнса. Среди тем, обсуждаемых «кружком» Эмиса, часто поднималась и тема Советского Союза [Красавченко].

В телевизионных интервью (в том числе и для русского зрителя: передача «Познер»

от 26 декабря 2016 г.) писатель признается в своих давних симпатиях к России, русской литературе, интересе не только к творчеству, но и к личности Шостаковича, воспринимаемой Барнсом в контексте столкновения искусства с властью.

Сразу оговорим, что художественная рецепция инонационального, каким бы мощным познавательным импульсом она ни была вызвана, неизбежно обнаруживает пределы возможностей понимания со стороны «другого», обусловленные национальной ментальностью воспринимающего.

Барнс, безусловно, хорошо знает русскую историю и литературу и вводит в роман широкий аллюзивный пласт, связанный с русским художественным словом, – от Пушкина до Пастернака. Интертекстуальная связь с русской литературой обозначается уже в названии романа – «Шум времени», которое прямо отсылает читателя к автобиографической прозе О. Мандельштама, и прежде всего к его сборнику эссе «Шум времени» (1925), в котором метафора «шума» становится центральной для создания звукового образа эпохи. Поэт пишет:

«Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени <...>. Между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем <...>. Мы учились не говорить, а лепетать – и, лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык» [Мандельштам: 99].

Для Барнса чрезвычайно важными оказываются и музыкальность прозаического слова Мандельштама, и метафора «шума времени», которая, сохраняя позиции ключевой, тем не менее функционирует у него по иным, отличным от мандельштамовских, законам. Интертекстуальный анализ романа позволяет выявить линии схождения и расхождения «шума времени» Барнса со звуковым образом эпохи в произведении Мандельштама, в небольшой степени обусловленные национальной ментальностью английского писателя.

«Шум времени» Барнса построен в форме внутреннего монолога-воспоминания главного героя и состоит из трех частей. В основе каждой части – поворотные моменты во взаимоотношениях художника с властью, которые представлены в романе в параметрах звука. Так, в трех частях романа – три разговора с властью, вернее, три разговора власти с героем, воспоминания о которых становятся композиционным центром каждой главы. Установка на аудиальные воспоминания воспринимается как мандельштамовская аллюзия. Например, у Мандельштама в «Шуме времени» (эссе «В не по чину барственной шубе») читаем: «Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Слепнуть. Осязать и узнавать слухом» [Мандельштам: 103]. Герой Барнса «вспоминает» слухом.

Первый «разговор» власти с композитором состоялся в 1936 г. В качестве «голоса власти» выступила редакционная статья

в «Правде» «Сумбур вместо музыки» (“Muddle instead Music”), критикующая оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и обвиняющая композитора в формализме. Этот «разговор» имел продолжение в «Большом доме на Литейном» во время допроса. Вся первая часть романа («На лестничной площадке») пронизана страхом и напряженным, мучительным ожиданием ареста, которого так и не происходит. Страх становится стержнем, на который нанизываются отрывочные воспоминания о прошлом.

Воспоминание о втором «слепке голоса» власти (часть вторая «В самолете») связано с телефонным звонком Сталина после окончания годичной опалы 1948 г., в результате которого Шостаковича в 1949 г. делегируют на Всемирный конгресс деятелей науки и культуры в Нью-Йорк. В Америке, как считает сам герой, он публично отрекается от своего кумира Стравинского. Мотив страха в этой части романа утяжеляется мотивом стыда.

В 1960 г. происходит третий разговор, во время которого Пospelов, один из главных идеологов того времени, настаивает на вступлении Шостаковича в партию. В персональном автомобиле герой романа (к тому времени Председатель Союза композиторов, лауреат многочисленных государственных премий) продолжает вспоминать свою жизнь. Голос отчаяния в этой части романа («В автомобиле») перекрывает голоса страха и стыда.

«Финальный вопль» – обвинение в трусости, вынесенное самому себе.

Каждая часть романа начинается одной и той же фразой. Но интонирована фраза в каждом зачине по-разному, и каждая последующая интонация усиливает общий трагический тон повествования: “All he knew was that this was the worst time” [Barnes: 13] / “All he knew was that **this** was the worst time” [ibid.: 48] / “All he knew was that this was the worst time of all” [ibid.: 84]. Мотив тревожного ожидания, как один из сквозных мотивов, подкрепляется определенным ритмом «биографического» времени: все поворотные события во взаимоотношении героя с властью приходятся на високосные годы: 1936, 1948 и 1960¹. А високосный год, как известно, связан с ожиданием несчастья. Неизбежность судьбы передается сквозной, проходящей через весь текст, фразой «А посему...» (“And so...”). Повторяются и знаковые фразы, содержащие в себе прямые литературные аллюзии: «И от судеб защиты нет» (Пушкин); «Чепуха совершеннейшая делается на свете» (Гоголь); «Жизнь пройти – не поле перейти» (в данном случае в связи с Пастернаком). Порой автор прибегает к рамочному обрамлению фрагментов-воспоминаний: “**What did a name matter?** He had been born in St Petersburg, started growing up in Petrograd, finished growing up in Lenin-

grad. Or St Leninsburg, as he sometimes liked to call it. **What did a name matter?**” (выделено нами. – Т. Т.) [ibid.: 15]. В целом весь роман оказывается внутри своеобразной повествовательной рамки, которую образуют предисловие и послесловие, связанные общим эпизодом на вокзале.

Кроме повторов, задающих определенный ритм повествованию, автор прибегает к аллитерации (“sinning-shrieking”; “muddled-music”; “confused stream of music”; “He was on his fifth cigarette, and his mind was skittering”); звукоподражанию (“sound like a medley of quacks (кряканье) and grunts (уханье/хрюканье) and growls” (грохот)).

Ритмизации прозы способствует и меняющийся темп повествования: от фрагментарных, отрывистых, лихорадочных воспоминаний в первой части – к более развернутым размышлениям о времени, о себе и искусстве в третьей части: «Тело остается нервным, как прежде, если не хуже. А дух нынче уже не мечется, но осторожно ковыляет от одной тревоги к другой» [Барнс: 179]. Темп *morendo* (замирая, будто умирая), к которому композитор все чаще обращается в своих струнных квартетах, становится одновременно и самохарактеристикой его жизни: «Впрочем, редко у кого жизнь заканчивается фортиссимо и в мажоре» [там же: 224].

¹ Роман Барнса выходит в високосном 2016 г.

Использование автором музыковедческих терминов и музыкальных приемов (темп, ритм, повторы, лейтмотивы), подчинение композиционного построения звуковому оформлению («слепки голосов»; рамочное обрамление воспоминаний, одинаковые зачины в трех частях романа) в общем и целом обусловлено выбором героя-композитора, воспринимающего мир прежде всего через слуховые рецепторы. Мотив слуха вводится с самого начала эпиграфом (“One to hear/ One to remember/ And one to drink”) и проходит рефреном через весь роман. В небольшом предисловии герой сразу идентифицируется как «человек, который слышал» (“the one, who heard”). Способность «слышать», наличие слуха становится в романе главнейшим человеческим свойством – более значимым, чем, например, «говорить»: «...не верьте тому, что вылетает у меня изо рта; верьте тому, что влетает вам в уши» [там же: 214]. В романе неоднократно обыгрывается лексема «ухо» в различных фразеологических оборотах: «имеющий уши, да услышит», «ослиные уши», «медведь на ухо наступил», «уши вянут». В тексте оригинала уши композитора не просто «вянут», а отторгают на уровне физиологии любое проявление фальши и дисгармонии: “It made his **ears vomit** when people told him this”

[Barnes: 69]; “Oh, enough, enough. He would make his own **ears bleed**” [ibid.: 86]. «Ослиные уши» в музыке композитора слышат сумбур, ухо композитора, наоборот, сумбур слышит в окружающей его жизни.

К звуковой метафоре автор прибегает и для передачи власти мыслей над героем, их неконтролируемого блуждания по прошлому. Назойливость мыслей передается через образ шумных и жужжащих мясных мух (“blue-bottle”). Сартровская аллюзия (ср. с его пьесой «Мухи») усиливает в целом характерный для романа экзистенциалистский контекст¹. Фрагментарные, отрывистые, лихорадочные, сумбурные мысли создают «звуковую какофонию»:

«В голове – какофония звуков. Отцовский голос; вальсы и польки, сопровождающие ухаживание за Нитой; четыре фа-диезных вопля заводской сирены; лай бродячих собак, заглушающий робкого фаготиста; разгул ударных и медных духовых под бронированной ложей» [Барнс: 20].

Время от времени в эту многоголосицу прошлого вторгается звук из реальности: «механический рык и скрежет лифта» (“*whirr and growl*”) – звуковой образ страха и напряженного ожидания ночного ареста.

¹ Можно предположить и аллюзию, относящую к известному (в том числе и в Европе) романсу на стихи А.Н. Апухтина: «Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою: / Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!» [Апухтин: 507].

Несмотря на то что слух в романе служит для героя основным каналом восприятия, в передаче воспоминаний у Барнса, как и у Мандельштама в «Шуме времени», учтены также остальные рецепторы человека:

«Лица, имена, воспоминания. Торфяной брикет – тяжестью на ладони. Над головой бьют крыльями шведские водоплавающие птицы, подсолнухи, целые поля. Аромат одеколона «Гвоздика». Теплый, сладковатый запах Ниты, уходящей с теннисного корта. Лоб, мокрый от пота, стекающего с мыска волос. Лица, имена» [там же: 19].

Синтез кинестетики (тяжесть торфа), зрения (поля подсолнухов), осязания (стекающий пот), обоняния (запахи), слуха (шум крыльев) создает впечатление кругового вихря мыслей-ощущений. В этих ощущениях, наплывающих друг на друга, словно кинокадры, пунктирно обозначены образы-мотивы, поначалу не очень понятные читателю. Многократно повторяясь, они, включенные в различные ассоциативные ряды, начинают «звучать» по-разному, что приводит к появлению контрастных вариаций одних и тех же мотивов. К примеру, всплывающие картинки из прошлого, связанные со словом-образом «пот»: с одной стороны, герой вспоминает идиллический отдых с Таней в Анапе, где от жары с них катился пот; или свою первую встречу с Нитой, разгоряченной игрою в теннис, «сиявшей от удовольствия, смеха

и пота» [там же: 57]; и тут же – вспотевший от страха лоб маршала Тухачевского, вызвавшегося написать письмо-ходатайство Сталину в защиту оперы «Леди Макбет Мценского уезда» [там же: 46–47]. Точно так же обыгрывается слово-образ «руки»: материнские руки; руки композитора, «изящные, не пианистические»; защищающие руки маршала; и руки мертвецов из детских страхов, и не менее страшные руки живых, смыкающиеся на запястье мертвой хваткой, посвягающие на все самое дорогое в жизни. Повтор одних и тех же образов, но в различном контексте, позволяет выделить лейтмотивы, организующие отрывочные воспоминания героя в стройную систему: лейтмотивы, связанные с парадигмой гармонии (музыка, любовь, семья) и парадигмой власти (страх, стыд, отчаяние). Система лейтмотивов, посредством которой реализуются основные темы романа, техника монтажа – стоп-кадр, зум-эффект – позволяют соотнести роман Барнса с поэтикой и техникой европейского модернистского романа начала XX в.

Кажется закономерным, что роман Барнса гораздо в большей степени связан с европейской литературной традицией, чем с русской (несмотря на интертекстуальные связи с русским художественным словом). Как закономерно и то, что представленный в романе взгляд на Россию обусловлен английской логикой видения мира, которая соотносится с русской по принципу контраста и до-

полнительности: английский прагматизм, эмпиризм, индивидуализм, здравый смысл и чувство меры vs русский иррационализм, приоритет целого-общего, доминирование духовного над материальным, отсутствие чувства меры и безудержность¹.

Несмотря на выбор героя (советский композитор), форму повествования (внутренний монолог), художественное пространство (Россия), точка зрения, представленная в романе, – английская, а позиция восприятия мира – рациональная. Английскость автора отчетливо проявляется в особенностях функционирования метафоры «шум времени» в романе. Очевидная интертекстуальная связь с Мандельштамом только подчеркивает эту специфику.

Мандельштам «не боится бессвязности и разрывов» («И страшно жить, и хорошо» [Мандельштам: 22, 25]) и из шума слагает «симфонию эпохи». У Барнса же музыка рождается через отрицание шума и дисгармонии. Снимаемое у Мандельштама противопоставление «музыка – шум» («И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме») у Барнса, напротив, отчетливо обозначается: «Что можно противопоставить шуму времени? Только ту музыку, которая у нас внутри, музыку нашего бытия, которая у некоторых преобразуется в настоящую музыку» [Барнс: 163].

Заключительным аккордом романа выступает «тоническое трезвучие, рождаемое даже там, где сдвинулись три грязноватых, по-разному наполненных стакана», которое «заглушит собою шум времени, обещая пережить всех и вся» [там же: 229]. Ситуация, в которой автор сводит в одну точку несовпадающие явления – войну, вокзал, водку в грязных стаканах, которую «на троих» выпивают Шостакович с попутчиком и инвалидом, и тоническое трезвучие, которое улавливает ухо композитора, – с одной стороны, отражает штампы и стереотипы в восприятии России и русских, неизбежные в рецепции инационального. С другой стороны, через парадоксальное сведение несводимого (сниженное выражение «на троих» и «тоническое трезвучие»), автор передает неограниченные полномочия музыки, идеального звучания. Казалось бы, напрашивается параллель с мандельштамовской способностью воспринимать мир в неделимости, в целокупности разновеликого («черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге – это Гендель»; «страницы Баха – это потрясающие связки сушеных грибов»; «ленивый Шуман развешивает ноты, как белье для просушки» [Мандельштам: 24]). Однако Барнс выстраивает мир своего героя несколько по другим законам, ему для гармонизации нужен центр, в качестве которого выступает

¹ Об английской рецепции России и русской литературы на материале начала XX в. см.: [Теличко].

творческое сознание художника. В шуме, по Барнсу, музыки нет. Только слух композитора может преобразовать шум в музыку: “But out of most conjunctions and collaborations of sound *he could make something*” (выделено нами. – Т. Т.) [Barnes: 113]. Герой Барнса вспоминает, что приобрел отчетливое представление о мире, когда в девятилетнем возрасте впервые сел за рояль. Неоднократно повторяющиеся предметы-образы – часы, метроном – работают на утверждение потребности героя в упорядочивании действительности, в поиске «верного ритма»: «Ему всегда была свойственна методичность. <...> Если обстановка выходит из-под контроля, надо брать контроль на себя, где только возможно. Даже в мелочах» [Барнс: 179]. И далее: «Он любит, чтобы все работало согласованно. Такова уж его глубинная сущность» [там же: 206]. Похоже, что автор наделяет героя присущим ему самому рационализмом, который, в частности, проявляется в различных вариантах системной триады, упорядочивающей воспоминания героя романа.

В триаде воплощается все самое ценное для героя: «музыка – любовь – семья» [там же: 117]. Зачастую воспоминания вращаются вокруг триединства «сердце – голова – тело»: “The love in his heart, the music in his head, the bites on his skin” [Barnes: 27]. В попытке обозначить естественный ход жизни он вновь прибегает к триаде, в которой отчетливо представлена градация: «оптимизм – песси-

мизм – отчаяние»; «доверие – ирония – сарказм». Герой выстраивает и «систему» папиросных марок «Казбек – Беломор – Герцеговина Флор». В рассуждениях героя эта универсальная схема учитывает три главные для него сферы советского общества. Во-первых, это – деятели искусства, предпочитающие папиросы «Казбек», рисунок пачки которых связан с идеей свободы. Во-вторых, это – работники НКВД, предпочтение которых к «Беломору» «подкрепляется» изображенной на пачке картой Российской Федерации с обозначенным на ней Беломорско-Балтийским каналом. И, наконец, это – высшая власть, набивающая свою трубку табаком «Герцеговина Флор» [Барнс: 55–57].

Не только воспоминания героя, но и композиция романа подчиняется троичной логике: трехчастная структура романа, троичная форма эпиграфа; троичная маркировка времени (три часа, три дня, три високосных года, три периода жизни). Трезвучная гармония, обеспечивающая максимальную устойчивость выстроенному художественному миру, становится основным стержнем поэтики романа, но одновременно приводит и к некоторому упрощению, схематизации образа советской действительности и не создает ощущения единства героя со всей эпохой.

«Шум времени» в романе передан прежде всего через «шум» политической ситуации, через взаимоотношения художника с властью. Ужасы войны не перекрывают ужаса

репрессий. Героем Барнса война воспринимается как временная передышка в неустанном и изматывающем внимании к нему власти: «Не было бы счастья, да несчастье помогло. Гибли миллионы и миллионы людей, но, по крайней мере, страдания были всенародными, и в этом заключалось его временное спасение» [там же: 93]. Герой защищается и отгораживается от «шума времени», жизни – «беспорядочной и несурзадной» [там же: 76] – музыкой и чесночными дольками на груди и запястьях.

Напомним, что речь идет о Шостаковиче, Седьмая симфония которого звучала не только в глубоком тылу, но и в осажденном Ленинграде в 1942 г., и более двухсот раз транслировалась радиостанциями Америки. Для миллионов она стала воплощением духа сопротивления фашизму. В романе Ленинградская симфония упоминается лишь дважды: в связи с властью, простившей его за антифашистский посыл произведения, и в связи с итальянским дирижером А. Тосканини, первым исполнившим симфонию в Америке. Тосканини, как известно, очень высоко оценил Седьмую симфонию Шостаковича как «торжество человека, торжество духа над материей, ради которого стоит жить и побеждать» (цит. по: [там же: 248]). В романе дирижер включен в цепочку размышлений героя

о тирании, которая объединяет, с его точки зрения, «повелителя дирижерской палочки» в оркестре [там же: 111] с государственной властью. Параллель оркестра с обществом через идею авторитарной власти подчеркивает беспрестанное стремление героя Барнса к абсолютной творческой свободе¹.

Любопытные параллели можно провести с двумя заключительными строфами стихотворения «Музыка» поэта-шестидесятника Александра Межирова:

И через всю страну струна
натянута трепетала,
Когда проклятая война
И души и тела топтала.

Стенали яростно, навзрыд,
Одной-единой страсти ради
На полустанке инвалид
И Шостакович в Ленинграде [Межиров].

Сведений о том, что Барнс знаком с творчеством Межирова, нет, но эти (сознательные или неосознанные) переклички – вокзал, инвалид, распеваящий песни, Шостакович – показательны для подтверждения обусловленных национальной ментальностью различий точек зрения. И.А. Попова-Бондаренко в анализе стихотворения отмечает:

¹ Кроме того, приведенная автором аналогия общества с оркестром («оркестр – это микрокосм, слепок общества» [Барнс: 112]) позволяет увидеть кинематографическую аллюзию, связанную с «Репетицией оркестра» Ф. Феллини.

«<...> на фонетическом уровне консонантное сближение двух, казалось бы, разноплановых понятий (“страна – струна”) формирует метафору единства. <...> И в такой связке уже нет “верха” и “низа”, нет “простого” человека (“инвалид”) и композитора (“Шостакович”), а есть единая страна, которая живет одной болью и дышит одной надеждой. Музыка в стихотворении – именно способ общего народного бытия, метафора единой и неделимой народной души» [Попова-Бондаренко: 101].

В романе Барнса, напротив, не возникает ощущения неделимости судеб страны, народа, героя романа и его музыки. Одно из качеств русского национального характера – соборность – писателем не считано и не передано в романе. Герой предстает «застегнутым на все пуговицы», но не ленинградцем (как характеризует его автор), а англичанином, случайно заброшенным в чуждый ему русский «хаосмос», дисгармония которого передается в романе через метафору шума. Основной конфликт в романе («художник – власть») реализуется через противопоставление «шуму времени» музыки, понимаемой автором в рафинированном, «освобожденном» от жизни виде. Эстетическая доминанта, общий иронический тон повествования закономерно связывают роман Барнса с английской литературной традицией. Кроме того, роман можно рассматривать как продолжение разговора автора на волнующие его темы: страх, смерть, память, свобода, вера. Эти темы стали

ключевыми для творчества писателя, реализовались во многих произведениях, и прежде всего в его автобиографической прозе («Нечего бояться», 2008).

Обращение Джулиана Барнса в своем последнем романе к трагическим судьбам Шостаковича и «пробивающегося» в тексте Мандельштама в целом подтверждает логику внимания Запада к России, всплески которого связаны с переходными, кризисными витками исторического времени. Внимание к России проявляется, в частности, в попытке включить в английскую концептосферу русский компонент, который оказывается чрезвычайно востребованным в решении мировой литературой «проклятых вопросов», составляющих, по сути, содержание всей русской литературы и всего русского искусства.

Литература

Апухтин, А.Н. Мухи // Русская поэзия XIX – начала XX в. М.: Худож. лит., 1987.

Барнс, Дж. Шум времени: роман / Джулиан Барнс; пер. с англ. Е. Петровой. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017.

Красавченко, Т.Н. Джулиан Барнс к своему семидесятилетию: роман о Дмитрие Шостаковиче (реферативный обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. М.: Институт научной информации по общественным наукам (РАН), 2016. № 3. С.194–204.

Мандельштам, О.Э. Собр. соч. В 4 тт. Т. 2. М.: ТЕРРА, 1991.

Межиров, А. Музыка [Электронный ресурс] / А. Межиров. URL: <http://rupoem.ru/mezhirov> (дата обращения: 20.11.2017).

Попова-Бондаренко, И.А. Концепты «Шостакович» и «страна» в стихотворении А. Межирова «Музыка» (методический аспект) // Музыка и искусство: сб. науч. статей. Донецк: Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева, 2017. Вып. 16. С. 96–103.

Теличко, Т.Г. «Фантазии на русские темы» в английской литературе начала XX века // Россия в литературе Запада: Коллективная монография / Отв. ред. В.П. Трыков. М.: МПГУ, 2017. С. 148–163.

Barnes, J. (2016). *The noise of time*. London: Penguin Random House.

References

Apukhtin, A.N. (1987). Mukhi [Flies]. In *Russkaya poeziya XIX – nachala XX v.* [Russian poetry of XIX – early XX century]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Barnes, J. (2016). *The noise of time*. London: Penguin Random House.

Barnes, J. (2017). *Shum vremeni* [The Noise of time] (Trans. E. Petrova). Moscow: Inostranka, Azbuka-Attikus.

Krasavchenko, T.N. (2016). Dzhulian Barnes k svoemu semidesyatiletuyu: roman o Dmitrii Shostakoviche (referativnyy obzor) [Julian Barnes

to his seventieth birthday: the novel about Dmitri Shostakovich (abstracts review)]. *Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedeniye. Referativnyy zhurnal* [Social Studies and Humanities. Russian and Foreign Literature. 7. Literary Studies]. Moscow: Institut nauchnoy informatsii po obshchestvennym naukam (RAN), 3, 194–204.

Mandel'shtam, O.E. (1991). *Sobraniye sochineniy v chetyrekh tomakh* [Collected works in 4 volumes] (Vol. 2). Moscow: TERRA.

Mezhirov, A. *Muzyka* [Music] Retrieved from: <http://rupoem.ru/mezhirov> (date of access: 20.11.2017).

Popova-Bondarenko, I.A. (2017). Kontsepy «Shostakovich» i «strana» v stikhotvorenii A. Mezhirova «Muzyka» (metodicheskiy aspekt) [Concepts *Shostakovich* and *country* in A. Mezhirova's poem *Music* (methodical aspect)]. In *Muzyka i iskusstvo: sbornik nauchnykh statey* [Music and art: collection of articles]. Donetsk: Donetskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni S.S. Prokof'yeva [Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofyev], 16, 96–103.

Telichko, T.G. (2017). «Fantazii na russkiye temy» v angliyskoy literature nachala XX veka [«Fantasies in the Russian manner» in English literature of the early XX century]. In V.P. Trykov (Ed.), *Rossiya v literature Zapada: Kollektivnaya monografiya* [Russia in Western literature: multi-authored monograph]. Moscow: MPGU, 148–163.

“NOISE” AND “MUSIC” IN JULIAN BARNES’ NOVEL “THE NOISE OF TIME”

Tatiana G. Telichko, PhD, Associate Professor, Donetsk National University, Donetsk;
e-mail: telitan903@gmail.com

Abstract. The paper studies the functioning of the key metaphor in J. Barnes’s novel “The Noise of Time”, which is featured in the title and refers to the homonymous work by O. Mandelstam. Intertextual analysis of the novel reveals convergence and divergence lines between Barnes’s “noise of time” and the “sound image” of the epoch in Mandelstam’s work. One of the differences is connected with the nature of the opposition “noise” – “music”, which is removed in Mandelstam’s work, yet vividly emphasized in Barnes’s novel. The main conflict in the text (“an artist” – “Power”) is revealed in contrasting the “noise of time” and music which is understood by the author in its refined, “freed from life” form. This is largely stipulated by the national mentality of the British writer. An aesthetic dominant, rational, and ironic tone of narration in general connect Barnes’s novel with English national identity and at the same time ensures the specific reception of Russia within the category of “another”.

Key words: Julian Barnes, contemporary English literature, metaphor “noise of time”, opposition *noise / music*, Englishness, national identity, intertextuality.

