

«Последнее путешествие сердца»: миф об Иване Тургеневе в рассказе Джулиана Барнса «Вспышка»

ЕЛЕНА АННЕНКОВА

*Ukrainian State Dragomanov University, 9, Pirogova St.,
UA 01601 Kyiv, aes.kyiv@gmail.com*

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.16.1.128-147.2023>

————— 1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article —————

Članek obravnava kratko zgodbo angleškega pisatelja Juliana Barnesa *The Revival*, in sicer z vidika posodobitve biografskega mita o ruskem pisatelju Ivanu Turgenjevu. Avtorica izpostavlja ključne mitologeme, ki označujejo podobo ruskega pisatelja in s pomočjo katerih se gradi angleška postmoderna različica mita o Turgenjevu. Med te mitologeme sodijo na primer neuresničena ljubezen, Turgenjev inherentni strah pred življenjem in pomanjkanje volje za aktivnosti. Posebna pozornost je namenjena umetniškim tehnikam, s pomočjo katerih se uteleša podoba Turgenjeva in s katerimi sledimo vzrokom Barnesovega navdušenja nad osebnostjo ruskega pisatelja. Analizirani so tudi vidiki ustvarjalnega zблиževanja in ideološka sozvočja pisateljev, ki pripadata različnim obdobjem, kulturam in narodnostim. Potrjena je hipoteza o bližini in sozvočju umetniške zavesti angleških in ruskih pisateljev.

The article deals with the short story “The Revival”, by English writer Julian Barnes, as updating the biographical myth about Russian writer Ivan Turgenev. The author highlights the key mythologems that mark the Russian writer’s image and help to model the English postmodern version of the myth about Turgenev. There are such mythologems as unrealised love and Turgenev’s inherent fear of life and lack of will to act. In the work, particular attention is paid to artistic techniques through which the image of Turgenev is embodied, and the motives of Barnes’ appeal to the personality of the Russian writer are traced; aspects of creative rapprochement and ideological consonances of writers of different eras, cultures and nationalities are analysed. As a result, the hypothesis about the closeness and consonance of the artistic consciousness of English and Russian writers is confirmed.

Ključne besede: Julian Barnes, Ivan Turgenjev, mit, biografski mit, kulturni junak, ljubezen

Key words: Julian Barnes, Ivan Turgenev, myth, biographical myth, cultural hero, love

Введение

Имя Ивана Сергеевича Тургенева значимо для всей европейской культуры, но английская литература либерала, интеллектуала и эста Тургенева ценит особо. Он стал первым русским писателем, который в 1879 году был удостоен звания почетного доктора Оксфордского университета в области гражданского права, а его произведения стали переводить на английский язык уже с середины 1850-х годов. На художественное творчество и особую манеру письма Ивана Тургенева, его эстетический язык, непосредственно ориентировались в своих художественных исканиях такие знаменитые английские писатели, как Дж. Голсуорси, Г. Джеймс, Т. Харди, а В. Вулф, А. Беннет, Э. Гарнетт, Дж. Конрад, Т.С. Элиот посвящали ему серьезные критические работы, чем в конце XIX-начале XX века привлекли еще большее внимание к творчеству писателя в частности и к русской литературе в целом. Не падал интерес к литературному наследию Ивана Тургенева и позже. Так, например, английский философ И. Берлин уже в середине XX века включил свои рассуждения о Тургеневе в одну из своих фундаментальных работ о западном либерализме и свободе (Берлин 2001: 49–67). Очевидно, что Тургенев, который заметно выделялся среди других русских писателей XIX века своим уравновешенным темпераментом и сбалансированной общественно-политической позицией, своим выраженным европеизмом и либерализмом, изысканным стилем письма и оригинальным умением в своих художественных текстах совмещать конкретный историко-культурный план с общечеловеческим и вечным, не мог быть обойден вниманием европейских интеллектуалов, и такая устойчивая заинтересованность его творчеством поддерживается, безусловно, также тем очевидным фактом, что «Тургенев поставляет (западным) европейцам специально отобранные “русские” сюжеты и мотивы в “европейски” культивированной форме» (Полубояринова 2019: 12). Кроме того, тургеньевская укорененность в европейской культуре и литературе, органическая связанность с нею и глубокое внутреннее понимание ее смыслов, проявленные во всех произведениях писателя с большей или меньшей степенью выраженности, являются дополнительным обоснованием универсальности звучания и витальности его текстов, что продуцирует все новые их исследования в контексте компаративных и интертекстуальных студий. В этой связи важно упомянуть монографию К. Кроо «Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева “Рудин”». Чтения по русской и европейской литературе», так как эта работа прекрасно демонстрирует неисчерпаемость семантического потенциала тургеньевских произведений, и исследовательнице удается по-новому взглянуть на достаточно полно изученный текст и вскрыть имплицитные интертекстуальные связи романа русского писателя с классическими текстами европейской литературы, с «Метаморфозами» Овидия, произведениями В. Шекспира и М. де Сервантеса, (Кроо 2008).

Отзвук «тургеневского», вибрации его художественного сознания прослеживаются и в современной английской интеллектуально-философской прозе, особенно отчетливо в романах А. Мердок и Дж. Фаулза, что уже отмечалось исследователями (Анненкова 2017: 188–200). Обратился к личности Тургенева и знаменитый и любимый как в Великобритании, так и за рубежом английский писатель Дж. Барнс. Его рассказ «The Revival» в русском переводе Л. Мотылева был опубликован в журнале «Иностранная литература» в 1999 году под не менее говорящим названием «Вспышка», и речь в нем идет о достаточно известном эпизоде из жизни уже стареющего русского писателя, связанном с его влюбленностью в артистку Марию Савину.

И.Л. Волгин был первым российским литературоведом, который откликнулся на этот рассказ Барнса. Ученый рассматривал его в ряду других произведений зарубежных писателей в контексте серьезной, однако мало исследованной проблемы русского «следа» в современной западной литературе (Волгин 1999: 231). Много позже к этому рассказу обратилась С.Б. Королева, кратко проанализировав особенности функционирования в нем образа России и идеи «самоотречения», которая в духовно-культурном восприятии западных интеллектуалов привычно связывается с «русскостью», при этом исследовательница схематично очертила разнообразные версии и способы понимания идеи самоотречения в рассказе английского писателя (Королева 2014: 209–210). Она также отметила одну выразительную деталь, присутствующую в нем и являющуюся, с ее точки зрения, «подсказкой» не для стереотипного восприятия, а именно для общечеловеческого прочтения «идеи самоотречения» (Королева 2014: 210), что делает текст Барнса оригинальным и особенно свежим. Однако более точно эту отмеченную С. Королевой художественную деталь, на наш взгляд, раскрыла в своей статье В. Б. Мусий, проанализировав ее в аспекте телесного кода, прочитывающегося в сборнике Дж. Барнса «Лимонный стол», частью которого и является рассказ «Вспышка». В. Мусий соотнесла эту выразительную подробность не с особенностью русского национального характера, а с позицией сознательного самоотречения, которая, как известно, была продуманной жизненной установкой Тургенева и особенно его отличала. В детали руки и гипсовом слепке, заказанном с нее, угадывается символ виртуального, идеального брака, невозможного для писателя в реальности, и даже глубже – выражение бестелесности и возвышенности переживания самого любовного чувства вне его соотнесенности с конкретной земной женщиной (Мусий 2019: 43–49). В связи с этим положением ученой лишь необходимо уточнить, что Тургенев все-таки целовал «живую руку» живой, настоящей женщины, с которой он не раз встречался, и не только в своем воображении, о чем рассказывает в письмах к М. Савиной сам писатель и что отражает в своем тексте Барнс (Барнс 2006: 107). Этот важный нюанс говорит о присутствии в жизни Тургенева реальных возможностей осуществления любви, которые, как

нам представляется, последовательно устранялись им самим, поскольку писатель не только умел воспламенять и поддерживать себя фантазиями о «небесной любви», умел черпать в них творческое вдохновение, но, как пронизательно отмечает Барнс во «Вспышке», «он знал также, что такое он сам» (Барнс 2006: 92), то есть он принимал как данность мысль о неосуществимости своего счастья на земле: «считал ли он, что первая любовь задает тон человеческой жизни до самого конца?» (Барнс 2006: 106).

«Вспышке» Дж. Барнса уделила внимание и О. А. Велюго, выделив в ней любовный дискурс и дискурс сексуальности как предмет полемики и способ противопоставления классической и постмодернистской культуры, века классической литературы и современности (Велюго 2011). Этот рассказ рассматривал также западный исследователь Ф. Холмс (Frederick Holmes), который сфокусировал свое внимание на ярко выраженных и взаимосвязанных в нем проблемах искусства, старости и неминуемости смерти (Holmes 2009: 106), однако особенности образа протагониста, писателя Ивана Тургенева, Ф. Холмсом проанализированы не были. В 2022 году была сделана еще одна попытка проанализировать «характеристики и функции образа Тургенева» в английском рассказе исследовательницами Ю.В. Черновой и Милицей Николич, но обозначенные ими общие темы в творчестве обоих писателей, как и собственно «функции» образа Тургенева не подверглись, на наш взгляд, обстоятельному анализу, оставшись на уровне описания общеизвестных литературных фактов (Чернова 2022: 271). Целью нашей статьи является определение специфики создания и функционирования в рассказе Дж. Барнса биографического мифа о Тургеневе с учетом выявления гипотетически возможного тургеневского «следа» в стилистике и семантике барнсовского текста.

1 Теоретические основания работы и востребованность биографий писателей в постклассическом культурном пространстве

Следует отметить, что интерес к русской культуре всегда имел место в среде английских и англоязычных писателей. В конце XX и начале XXI столетия он несколько повысился, о чем свидетельствуют и философский роман А. Мердок «Дилемма Джексона», и психологический роман-фантазия о Ф. Достоевском Нобелевского лауреата Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге», и роман М. Эмиса «Дом свиданий», и трилогия о представителях русской либеральной мысли XIX века «Берег Утопии» Т. Стоппарда, который в одном из своих интервью сказал, что «каждый британский интеллеktуал пьет из источника русской культуры» (Давыдова 2007). Роман Дж. Барнса «Шум времени» также посвящен жизни русского композитора Д. Шостаковича и погружен в контекст сложной советской истории, а его название «Шум времени», повторяющее заглавие автобиографического произведения представителя русского Серебряного

века О. Мандельштама, оставляет место для отдельных и постоянно появляющихся все новых литературоведческих исследований мотивов и смыслов этого очевидного сознательного заимствования. В то же время следует отметить особое внимание Дж. Барнса к жанру современного биографического романа, что созвучно тенденциям постмодернистской литературы. Дж. Барнс еще в 1984 г. предпринял тщательнейшее исследование жизни любимого им французского писателя Г. Флобера, и роман-бестселлер «Попугай Флобера» принес ему «Премии Медичи», попал в шорт-лист Букеровской премии. В Букеровском шорт-листе оказался и его роман «Артур и Джордж», в центре которого фигура любимого англичанами и не только сэра Артура Конан Дойля. И каждый раз Дж. Барнс демонстрирует безукоризненное знание документальной основы жизни людей и ее контекстов, о которых он ведет речь, и каждый раз образ творческого человека под его пером мифологизируется, так как нет границ и барьеров, которые могли бы удержать богатое воображение и психологические изыски этого талантливой автора, пишущего в свете гуманистической традиции европейской литературы, для которой человеческая личность всегда остается недостижимой тайной. Стоит указать и на творчество другого известного британского писателя П. Акройда, который тоже опирается на документальные источники и дает волю своей фантазии и художественной интуиции и один за другим выпускает литературные жизнеописания О. Уайльда, Т. Чаттертона, М. Шелли и П. Б. Шелли, Дж. Мильтона и других значительных представителей европейской культуры. Необходимо также упомянуть прославленную английскую писательницу и литературоведа А.С. Байетт, которая в своей дилогии «Ангелы и насекомые», во второй ее части под названием «Ангел супружества», рассказывает о творческих и духовных исканиях поэта-викторианца Альфреда Теннисона и его отношениях с английским поэтом-романтиком Артуром Халламом. Эти факты лишь подчеркивают огромную значимость культурно-нравственного, эстетического и жизненного опыта знаменитых личностей для формирования культурно-духовного сознания современной эпохи.

Однако важно постараться ответить на вопрос о том, каковы же причины столь устойчивого обращения писателей к биографиям известных людей, чьи имена и жизни окутаны мифами и легендами. Одной из ярких характеристик литературы постклассической эпохи является ее «неомифологическое сознание», «одно из главных направлений культурной ментальности XX в.» (Руднев 1997: 184), свойственная ей мифоцентричность, поддерживаемая эстетикой постмодернистской культуры. Присущая постмодернизму интенция к разрушению традиционного взгляда на мир упирается в необходимость что-либо этому противопоставить, генерируя и формируя свои собственные ценности и новое понимание мира. Своеобразие постмодернистской культурной ситуации с ее отказом от системы классических ценностей, устоявшихся доминантных категорий

человеческого бытия и движением в сторону децентрации и ризомности мышления, с проникающим во все сферы человеческой деятельности тотальным плюрализмом и релятивизмом сознания с царящими в нем хаосмосом, симулякрами, пренебрежением реалиями окружающего мира заключается и в том, что, культивируя «эпистемологическую неуверенность», ощущение нестабильности мира, «смерти субъекта», «смерти автора» и т.д., она порождает устойчивое мифологическое пространство с целым рядом новых, но тоже базовых для постмодернистской парадигмы конструктов, в котором человеку в этом изменившемся мире по-прежнему отводится главное место, так как именно в сознании человека, пусть и погруженного в расчлененную и виртуальную среду, выстраиваются разные картины мира, складывающиеся в реальности его жизни и приобретающие черты уже современного мифа.

Человеческой индивидуальности свойственно порождать всяческие мифы, открытые многочисленным интерпретациям, к которым спешат прибегнуть постмодернистские авторы, творящие свои индивидуальные, новые или переосмысленные старые авторские и автобиографические, и чужие, биографические мифы, так как все в человеческой природе и культуре стремится к гармонизации и равновесию. Идеи о «смерти субъекта» и «смерти автора» провоцируют усиленный интерес к человеческой индивидуальности, тем более, к творческой личности, имя которой значится на обложке книги, но которая как бы не существует, ибо она возникает лишь в процессе письма, подчиненная и выражающая себя в языке, который воспринимается читателем-реципиентом и порождает уже в сознании Другого множество самых разнообразных смыслов. Художнику постмодерной эпохи присуща игровая интенция, позволяющая ему выходить за пределы установленных норм, и современное мифотворчество, столкнувшееся «с все более усложняющейся, динамичной действительностью» (Галанина 2013), ориентировано на актуализацию архаичного мифа с одной из его ведущих мифологем культурного героя и одновременно на его модернизацию. Проблеме культурного героя современной эпохи посвящает свое фундаментальное исследование М. Н. Виролайнен. Она утверждает, что о современных мифах можно говорить лишь условно и часто в переносном смысле, потому что основные характеристики мифа и его ключевой принцип «как вечной универсалии» постоянно вступают в противоречия с принципами истории «как чистой, совершенной новости». Но в то же время она все-таки допускает возможность их пересечения. Эта встреча векового и новоявленного может состояться лишь в одной точке, там, где стоит тот, «кого современная наука называет культурным героем» (Виролайнен 1995: 334). Культурный герой современной эпохи, как и архаической, творит новые смыслы, преобразует действительность, «приносит в мир новость», но если новость может случиться не однажды, то культурный герой может появиться и тогда, когда правремя закончилось, главное, чтобы привнесенная им новость приобрела свойственный мифу

характер нормы (Виротайнен 1995: 334, 335). На наш взгляд, функцию культурного героя в западноевропейской литературе выполнили в разное время Данте, Шекспир, Сервантес, Гете, для русской, как утверждает М. Виротайнен, свой шанс реализовал А. Пушкин, личность и творчество которого породило пушкинский миф.

Неспособность современной культуры преодолеть архетипичность человеческого сознания и собственные мифологические основания генерирует появление новых мифов о культурных героях, которыми чаще всего становятся творческие личности, чья деятельность направлена на обновление мира и выход за пределы устоявшихся норм и ценностей. Рождаются их жизнеописания, современные биографии, гибридный жанр интегративной постклассической эпохи, абсолютная достоверность которых остается сомнительной, ведь сначала биографический миф сознательно или невольно творится самим героем, а потом он развивается из реальных фактов его биографии и его произведений, оставленных им дневников, писем, публицистики. Но поддерживается и переосмысливается эта ставшая мифом биография как массовым сознанием, так и тем писателем, который берется за текстуализацию его жизненного пути. По замечанию Ю. М. Лотмана, любой документ двусмыслен, поскольку «несет в себе субъективную позицию своего создателя» (Лотман 2015: 12), как и отдельный писатель, создающий историю жизни известного человека, предлагает лишь свою субъективную версию судьбы гипотетического современного «культурного героя», которая мифологизируется и может быть занесена «в память культуры» (Ю. Лотман).

Возвращаясь к рассказу Дж. Барнса «Вспышка» с воссозданным в нем образом Ивана Сергеевича Тургенева, следует сказать, что обращение Барнса именно к этому русскому писателю представляется неслучайным по нескольким причинам. Прежде всего, Барнса привлекает русская культура, он немного учил русский язык в школе и университете, он знаком с творчеством Л. Толстого, А. Чехова и очень хорошо разбирается в творчестве Тургенева, которое при ближайшем рассмотрении оказывается не столь чуждым ему, ведь обычно литераторы актуализируют в своих текстах те «чужие» литературные образы и писательские коды, которые являются для них «своими», близкими их художественному сознанию, что Барнс убедительно доказал своим романом «Попугай Флобера». Кроме того, в своей известной работе, посвященной литературным биографиям, уже упомянутый Ю. М. Лотман справедливо отметил, что «далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию» (Лотман 1992: 365) и что в «код памяти» культуры вносятся лишь те люди, которые имеют свою биографию, то есть те, которые свободно делают свой выбор, не вписанный в «пределы социально-фиксированной нормы “правильного поведения”» (Лотман 1992: 365). Совершенно очевидно, что Иван Тургенев был «человеком с биографией», к которому обратился спустя столетие другой «человек

с биографией» – Дж. Барнс, поскольку «с усложнением семиотической ситуации» повествователь также получает право на собственную биографию (Лотман 1992: 369).

2 Специфика моделирования мифа об Иване Тургеневе в рассказе Дж. Барнса

Небольшой по объему рассказ «Вспышка» насыщен множественными смыслами. В них одновременно прочитываются как уникальная тургеневская ситуация, так и ее сложная барнсовская интерпретация, которую позволительно охарактеризовать словами героя романа П. Акройда «Завещание Оскара Уайльда»: интерпретация вполне может быть «интереснее самого факта» (Акройд 2000: 37). Весь рассказ посвящен последнему сильному любовному чувству Тургенева к артистке Марии Гавриловне Савиной. Он состоит из четырех маленьких главок, в которых Барнс фрагментарно рассказывает о знакомстве Тургенева с Савиной, которая репетировала роль Верочки в его известной пьесе «Месяце в деревне» и написала ему письмо, спрашивая его разрешения на новую постановку. Писатель дал его и даже приехал в Петербург на премьеру. Там состоялось их знакомство, он был очарован талантом актрисы, почувствовал себя влюбленным в нее, несмотря на свой почтенный возраст и болезни, тосковал по ней, и, не имея возможности видиться из-за ее постоянной занятости, однажды решил воспользоваться случайной удачей и побыть некоторое время вместе с ней в поезде, который мчал ее на гастроли в Одессу. Вот там, в купе поезда, они недолго оставались наедине, а потом он сошел на своей станции и предался мечтам о прекрасной встрече с замечательной молодой девушкой и предположениям о возможном развитии их отношений. Именно эти реальные события и размышления писателя о них и стали той зыбкой почвой, на которой Барнс строит свой замечательный маленький шедевр, рассказывающий о загадочности отношений Тургенева с женщинами, бывшими в его жизни, об уникальности человеческой души вообще и необъяснимости любви. Но интересует Барнса, как представляется, вовсе не «сексуальная тайна» (Волгин 1999: 235) русского писателя, а именно непостижимая тайна его трагической личности, которая и является основой для выстраивания Барнсом собственной версии мифа о Тургеневе и возможностью поразмышлять о загадках любовного чувства. Этим, возможно, объясняется английское название рассказа, свидетельствующее не только о «возрождении» и «оживлении» любовных чувств к молодой девушке в сердце состарившегося человека, но и об очередном возвращении на новом материале Дж. Барнса к волнующей его теме любви. Русское же название «Вспышка» также удачно, так как сохраняет заложенные в английском варианте смыслы: с одной стороны, оно говорит о сильном порыве нахлынувших на старого писателя чувств,

с другой, акцентирует внимание на особенностях освещения этих душевных волнений Барнсом.

В интерпретации Барнса этого эпизода тургеневской жизни можно выделить несколько уровней. Прежде всего, актуализированная его сознанием история поздней тургеневской влюбленности в Савину основывается на безупречном знании Барнсом всех ее фактических нюансов. Писатель часто и точно цитирует не только сохранившиеся письма Тургенева к Савиной, но и использует воспоминания самой артистки, которые были опубликованы в наиболее полной версии под названием «Тургенев и Савина» ее близким другом А. Ф. Кони в 1918 году. Скорее всего, изданные в 1973 году в Лондоне Н. Готлиб и Р. Чепманом на английском языке письма Тургенева к Савиной («*Letters to an Actress: Story of Turgenev and Savina*»), как и все имеющиеся английские материалы о жизни Тургенева, были им тщательно изучены, причем настолько тщательно, что писатель свободно цитирует в своих художественных произведениях фрагменты из писем русского писателя. Так, в своем последнем романе «Элизабет Финч» Барнс вкладывает в уста своей главной героини слова из письма Тургенева от 17 (29) декабря 1860 года к графине Елизавете Егоровне Ламберт, воспроизведя их с филигранной точностью, что подтверждается сверкой с текстом писем писателя, опубликованных в полном собрании сочинений и писем Тургенева: «Будьте приблизительно довольны приблизительным счастьем... несомненно и ясно на земле только несчастье» (Барнс 2022: 24; Тургенев 1982–1990: 4, 272). Важно уточнить также, что переводчик рассказа на русский язык, очевидно, также воспользовался изданным в 1960-е годы полным собранием писем И. С. Тургенева и не изменил в них ни одного слова, что лишней раз подтверждает корректность работы с историко-литературными документами самого Барнса.

Есть основания полагать, что не менее серьезно Барнс подошел и к художественному творчеству Тургенева¹. Благодаря обстоятельному знанию и тончайшему погружению в жизнь и произведения русского писателя плотная документальность текста барнсовского рассказа подкрепляется взвешенными и предельно точными фактуальными высказываниями

¹ Известно, что Дж. Барнс читал повесть И. Тургенева «Ася»; в своем рассказе «Вспышка» он точно цитирует пьесу И. Тургенева «Месяц в деревне» (Барнс 2006: 92), упоминает «печально гаснущую» лампаду» (Барнс 2006: 103), которая является прозрачной реминисценцией к словам умирающего Базарова, героя романа Тургенева «Отцы и дети»; некоторые другие произведения английского писателя, в частности, его романы «История мира в 10 ½ главах», «Предчувствие конца», «Одна история» также аллюзивно соотносимы с любовными коллизиями тургеневских текстов. Особый интерес представляют принципы работы над художественными произведениями И. Тургенева и Дж. Барнса, близость их эстетических представлений о природе искусства и литературного творчества, сходство средств художественной выразительности (поэтика умолчания, вопрошания, иронии), что может быть перспективным для будущих научных исследований.

автора, которые насыщены искусными и правдоподобными психологическими комментариями. Ведь сам Тургенев признавался, что в основе его писаний лежит сама жизнь, и в письме к П.В. Анненкову от 24 февраля (8 марта) 1853 года утверждал:

Никто больше меня не признает той роковой связи между жизнью и литературной деятельностью <...> но эту связь не сами мы делаем – вот в чем штука» (Тургенев 1982–1990: 2, 207)

Поэтому Барнс, не отступая от почерпнутого из документальных источников, оставляет за собой право на полную свободу вымысла и интерпретации, опирающуюся одновременно на конкретные свидетельства и собственный писательский опыт, и размывает границы между правдой и домыслом, где в области «пограничья» рождается уже английский и постмодернистский вариант биографического мифа о Тургеневе.

Показательно, что Барнс, который обычно освещает в своих романах историю известной личности от рождения и до смерти, в данном случае выбирает лишь эпизод из жизни русского писателя, давая тем самым понять читателю, что в нем проявлены сущностные, устойчивые и доминирующие, черты личностного поведения Тургенева, ставшие знаком его человеческой индивидуальности. Мысль о безошибочной узнаваемости создаваемого Барнсом образа Тургенева дает возможность писателю не называть в тексте имен (всюду лишь «писатель», «артистка» или личные местоимения, служащие заменителем имен), что, с другой стороны, с еще большей силой погружает читателя непосвященного (а можно думать, что рассказ создавался для европейской публики, которая не знает всех нюансов жизни русского писателя), как, впрочем, и читателя искушенного в таинственную атмосферу этой захватывающей и грустно-нежной любовной истории и вызывает у него чувство соприкосновения с чем-то недоступным абсолютному пониманию, сакральным и живым, дарит ощущение встречи с территорией мифа как вечного начала, ибо именно миф, как отмечал Е. Мелетинский, представляет «некую емкую форму или структуру, которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения, а также художественной практики» (Мелетинский 1976: 10). Примечательно, что в мифах о культурном герое «судьбы отдельных индивидов увязываются с общим ритмом племенной и природной жизни», и эти мифы призваны «объяснить социо- и космогенез, так как эти персонажи моделируют племенную общину или человеческое общество» (Мелетинский 1976: 226–227), и возникающий под пером Барнса миф о писателе, уникальном в неповторимости своей индивидуальной судьбы и универсальном в ее общечеловеческом проявлении, строится как одна из идентификационных моделей поведения человека, наделенного творческим даром, предлагающая читателю и самому ее создателю попытаться лучше понять самих себя.

Говоря о первом знакомстве Тургенева с Савиной, которое произошло во время работы над постановкой пьесы «Месяц в деревне», Барнс рассуждает о месте любви в жизни и творчестве Тургенева: «И в литературе, как в жизни у него, любовь не удавалась» (Барнс 2006: 91). Таким образом Барнс вводит в текст важнейшую составляющую мифа о Тургеневе мифологему – несчастной, нереализованной любви, «замешенной на самоотречении» (Барнс 2006: 94), которая прослеживается в точно узнаваемом тургеневском сюжете как жизни, так и творчества и которая неразрывно связана с двумя распространенными мифологизированными тургеневскими биографемами, определенными Барнсом как трагикомическая нехватка «воли к действию» (Барнс 2006: 92) и боязнь «испытать боль» (Барнс 2006: 102). Эти компоненты мифа о Тургеневе находят свое подтверждение в эпистолярном и художественном наследии писателя и поддерживаются сложившейся в культурных кругах его человеческой репутацией. Слабость тургеневского характера была общеизвестной в литературной среде. Его друг и биограф П.В. Анненков отмечал, что Тургенев сам называл себя «овечьей натурой» с недостатком воли, о чем свидетельствуют его письма. Так, например, С.Т. Аксакову Тургенев сообщал, что он «сговорчив и уступчив до нелепости за неимением характера», а в письме от 10 (22) июня 1856 года к своей частой корреспондентке графине Е. Ламберт признавался:

...люди без твердости в характере любят сочинять себе «судьбу»; это избавляет их от необходимости иметь собственную волю и от ответственности перед самим собою. (Тургенев 1982–1990: 3, 106).

Пресловутой слабохарактерностью и мягкостью сердца отмечены также многие герои тургеневских повестей и романов: Алексей Петрович из «Перепiski», Иван Ильич из «Затишья», Санин из «Вешних вод», Литвинов из «Дыма», Аратов из «Клары Милич», Рудин из одноименного романа, ведущая роль которого в развитии любовной коллизии произведения была справедливо подчеркнута А. Тоичкиной (Тоичкина 2020: 147). А стремление и способность к самоотречению тургеневских героев и особенно героинь вообще являются их отличительной чертой в сонме русских литературных персонажей XIX века, как и самого Тургенева, который отождествлял долг и самоотречение и жил в свете этого нравственного идеала, сотворенного его пониманием невозможности счастья на земле:

Жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл ... исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку. (Тургенев 1962: 6, 149)

«Боязнь жизни», верно уловленная тонкой интуицией Барнса, также была одной из ключевых собственно тургеневских черт, которой писатель

щедро наделял и героев своих произведений. Своей судьбы боятся Рудин и госпожа Ельцова, страшится потенциальной реализации своих надежд и сам Тургенев, и Барнс на примере его отношений с Савиной находит множество тому объяснений, коренящихся в глубоком понимании им общих принципов тургеневского поведения. С легкой долей иронии Барнс показывает, что писатель имел основания бояться: он был стар и болен, а она молода и здорова, он был умудрен малоутешительным опытом, а она казалась ему чистой и не обремененной переживаниями, его пугали даже собственные фантазии о воображаемом совместном путешествии в Италию и реальность ее медового месяца с молодым офицером Всеволожским. Такими психологически точными и убедительными нюансами обрастает в барнсовских измышлениях одна из ведущих черт мифологизированного образа Тургенева.

Выбранные Барнсом жанр и стилистика, выверенная композиция и тональность «Вспышки» работают на поддержание творимого мифа о писателе. Это повествование, со смесью цитат из эпистолярного наследия и субъективно-иронических и глубоких психологических комментариев, представляется полноценным рассказом-исследованием «последнего путешествия сердца» Тургенева, написанным на пересечении границ жанров эссе и рассказа. Эссе, в котором возрождается, по замечанию М. Эпштейна, «мыслеобразная целостность мифа на основе авторской рефлексии» (Эпштейн 2004), и рассказ как жанр художественной литературы с его абсолютным правом на авторскую выдумку отвечают принципу интегрированности современной культуры и максимально расширяют творческую свободу, переносящую автора в пограничье мифа и реальности, где сам миф «снимает оппозицию реального и воображаемого» (Галанина 2013), именно ту композиционную и смысловую оппозицию, на которой строит свой рассказ Барнс. Он называет две центральные его главки «Реальное путешествие» и «Воображаемое путешествие» соответственно, и именно они являются семантическим центром текста.

Всей стилистикой рассказа, частыми вопросами и расшатывающими вроде бы уже полученные ответы замечаниями Барнс показывает, что он не совсем верит документам и что невозможно знать точно, что же именно случилось между писателем и артисткой в вагоне поезда:

Все эти сорок пять верст он просидел в ее купе. Смотрел на нее, целовал ей руки. Поцеловать ее в губы не решился – самоотречение. Или, может быть, попытался поцеловать в губы, а она отвернулась – обида, унижение. К тому же, в его возрасте, банальность случившегося. А, может быть, он поцеловал ее, и она ответила ему с такой же горячностью – удивление и захлестывающий страх. Что предпочесть, мы не знаем; его дневник был потом сожжен, ее письма тоже не сохранились. Мы располагаем только его письмами, о степени точности которых говорит то обстоятельство, что эта майская поездка там отнесена к июню... (Барнс 2006: 95)

А чуть дальше: «А может быть, все это совершенно неверно и мы просто-напросто принимаем за чистую монету условности эпистолярного стиля?» (Барнс 2006: 97). Показательно, что это много раз повторяющееся, амплифицированное «может быть» перекликается с тургеневскими бесчисленными «если бы» и «может быть», которые обнаруживаются в его письмах к Савиной и немногим другим женщинам, бывших в его жизни, и, конечно же, присутствуют в его романах и повестях, рассказывающих о горькой сладости несостоявшейся любви, ведь Тургенев, как точно отметил Барнс, «был большим гурманом этого “если бы”» (Барнс 2006: 100).

Всегда и ко всему скептически настроенный, не доверяющий любой «правде» о жизни, Барнс все подвергает сомнению, тем более, что сам Тургенев дает основания для подобных сомнений, часто используя в своих письмах к Савиной достаточно туманные, ускользающие от однозначного понимания выражения:

А представьте себе следующую картину: Венеция, напр., в октябре <...> Ходят по улицам или катаются в гондоле – два чужестранца в дорожных платьях <...> Ходят они по галереям, церквам и т.д., обедают вместе, вечером вдвоем в театре – а там... Там мое воображение почтительно останавливается... Оттого ли, что это надо таить... или оттого, что таить нечего? <...> Засим... беру в обе руки Вашу милую головку – и целую Вас в Ваши губы, в эту прелестную живую розу, и воображаю, что она и горит и шевелится под моим лобзаньем. *Воображаю... или вспоминаю?..* (Тургенев 1968: 13, 137; курсив Е.А.).

И Барнс, вслед за Тургеневым, задает себе и читателю множество вопросов, говорящих о всеобъемлющей неуверенности и зыбкости любого предположения, но в то же время свидетельствующих о том, насколько существенным в поддержании любовного чувства является человеческое воображение, в «заколдованные сады» которого попадают влюбленные, то бурное воображение, о котором так красноречиво писал Ф. Стендаль в своей изысканной книге «О любви», что оно всегда стимулирует развитие любовных переживаний (Стендаль 1989: 29, 61):

Делала ли она ему авансы? Была ли хоть чуточку влюблена в него? Или, может быть, была влюблена больше, чем чуточку, но обескуражена его предвкушением неудачи, его чувственным самоотречением? Может быть, она не меньше, чем он, была скована его прошлым? Если для него любовь всегда означала поражение, почему в ее случае должно быть иначе? <...> В письмах к ней, говоря о путешествии, он не раз поминал некий замок или задвижку – *le verrou*. Что это было – замок на двери купе? на ее губах? на ее сердце? Или замок на ее плоти? (Барнс 2006: 99)

Барнс не скрывает своих душевных мучений и раздражается в конце концов полным иронии вопросом, серьезность которого мгновенно опровергается, а обреченность на отсутствие ответа подчеркивается автокомментарием:

Где же, черт возьми, правда? Нам, теперешним, подавай чистую правду, без примеси, но чистой она никогда не бывает: то секс примешивается к чувству, то чувство к сексу. (Барнс 2006: 100)

Ведь нельзя же в самом деле с уверенностью ни опровергнуть, ни подтвердить реальность и правдивость ставшей мифом судьбы. Барнс, пишущий в парадигме постмодернистской эстетики, дает читателям многочисленные версии этой любовной истории самого разного характера (от «терапевтической» (Волгин 1999: 235) и до психологической), но интересует его явно не физиологический аспект отношений Тургенева с Савиной, а их извечный универсальный смысл.

И здесь стоит сказать о втором уровне интерпретации Барнсом образа Тургенева и подумать о категорическом утверждении первого российского критика этого рассказа И. Волгина, который говорил, что «нет ничего более отдаленного от “манеры письма” И.С. Тургенева, чем та стилистика, которую Дж. Барнс избрал для обсуждения поздних, исполненных горечью вождлений автора “Первой любви”» (Волгин 1999: 235). Представляется, что Дж. Барнс удивительно тонко почувствовал и понял уникальность тургеневского дара изображать любовь в художественном тексте и переживать настоящую любовь в жизни. И это тоже относится к области устойчивой составляющей мифа о русском писателе. Тургенев имеет прочную репутацию у образованной читательской аудитории, в сознании которой он – певец женской любви и носитель женского кода, о чем сам он говорил так:

Вся моя жизнь пронизана женским началом. Ни книга, ни что-либо иное не может заменить мне женщину... Как это выразить? Я полагаю, что только любовь вызывает такой расцвет всего существа, какого не может дать ничто другое. (Гонкур 1983: 264)

В произведениях же Барнса любовь также всегда является ключевым мотивом и двигателем сюжета. Она занимает мысли писателя даже в таком на первый взгляд далеком от любовной темы романе, как «История мира в 10 ½ главах», врываясь в его историографическую и мифопоэтическую ткань в разных разделах, но особенно мощно в «Интермедии», которая посвящена вопросу о человеческой любви, чем и скрепляет все сюжетные и смысловые линии романа, снимая или, по крайней мере, нейтрализуя горечь неразрешимых противоречий современной жизни. Значимо, что решается проблема любви Барнсом в общечеловеческом и в то же время созвучном «тургеневскому коду» ключе. Тургенев писал, что только любовью «держится и движется жизнь» на земле (Тургенев 1962: 10, 21), и Барнс через столетия вторит ему, утверждая, что «если любовь не будет придавать нашей жизни смысл, нам ни к чему и жить» (Барнс 2005: 257). Барнс, как и Тургенев, понимает, что любовь, пусть даже и взаимная, не делает людей счастливыми, но он, как и Тургенев, думает, что любовь

делает людей и мир лучше (Барнс 2005: 273). Однако, как напишет он уже позже в книге «Уровни жизни», «в каждой истории любви скрыта будущая история скорби» (Барнс 2014), потому что любая любовь таит в себе источник смерти, она связана со смертью. И эта мысль английского писателя будет в своей последней глубине перекликаться со словами Тургенева, который, и это общеизвестно, с мистическим страхом переживал неразрывную связь любви и смерти, варьировал и разрешал этот мотив в разных своих произведениях, и устами героя своего романа «Накануне» высказал эту мысль с предельной точностью: «И в любви жизнь и смерть» (Тургенев 1962: 3, 11). Поэтому исследование «последнего путешествия сердца» (Барнс 2006: 96) Тургенева превращается в настоящий психологический этюд, в котором автор прикасается к недоступным абсолютному пониманию сокровенным тайнам человеческого сердца, и разворачивается в барнсовскую тему любви, отчего в рассказе звучат два полноценных и все время перекликающихся голоса, голос Тургенева и голос Барнса, очень далекие и одновременно бесконечно близкие.

Безусловно, ни в одном из тургеневских произведений и ни в одном из его частных писем или в сохранившихся личных бумагах нельзя найти даже намек на какие-либо физиологические нюансы, которые могли бы сопровождать его описания отношений мужчины и женщины. Барнс в этом смысле действительно чужд тургеневскому почерку: он называет связанные с сексуальностью вещи своими именами, используя и сниженную лексику, и медицинские термины. Но поддерживая тем самым внешне стиль и штампы современного массового сознания, беззастенчиво вторгающегося в самые сокровенные области человеческой жизни, он тем не менее максимально сложен в своей внешней прямолинейности, чем снова приближается к тургеневской манере письма, «сложная простота» которой была пронизательно отмечена еще В. Вулф. Ибо насмешливо-недоверчивый и временами нескрываемый издевательски-горький тон, с которым он употребляет столь натуралистические выражения и ставит откровенно вызывающие вопросы, лишённые каких-либо эвфемистических выражений, обнажает настоящее лицо писателя, даёт возможность услышать его истинный голос, голос человека, не полемизирующего, а тоскующего по ушедшим временам «самоотрекающихся», оставшихся навсегда в веке XIX-ом, и знающего ценность настоящих человеческих чувств:

Если мы накоротке с удовлетворением, они были накоротке с желанием. Если мы накоротке с числами, они были накоротке с отчаянием. Если мы накоротке с похвалой, они были накоротке с памятью. <...> Если мы накоротке с сексом, они были накоротке с любовью. (Барнс 2006: 96–97)

И, наконец, рассказ о тургеневской поздней и нереализованной влюбленности весь наполнен барнсовской иронией, с которой он воспринимает явления этого мира и которая является следствием его скептически

настроенного ума, а иронический взгляд на мир отличал также и Тургенева, хорошо понимающего относительность и хрупкость любых человеческих построений. С иронией Барнс говорит о том, что людям «в нынешнем веке все предельно ясно» (Барнс 2006: 102), тогда как всем строем своего рассказа показывает, что многое для человека навсегда остается неясным и непонятым. С иронией Барнс описывает и маневры Тургенева в письмах к Савиной, которые он направлял на доказательства невозможности «любви в настоящем» (Барнс 2006: 98) и надежно прятал «в условно-прошедшем» времени и в бесплодных картинах-мечтаниях о теоретически возможном совместном романтическом будущем (Барнс 2006: 100, 101). Барнс даже обращается к писателю на «ты» (Барнс 2006: 102, 103), вступая с Тургеневым в довольно дерзкий и срывающий всяческие маски, но тоже воображаемый, через века, диалог, то упрекая его в эскапизме, выражающемся в его «самоотречении» («нормальные мечтания эскаписта» (Барнс 2006: 101)), то, как более умудренный близкий друг, объясняя непонятливому писателю все эгоистические ловушки «уклонения от любви» и неправильности сравнения его чувства со вспышками гаснущей лампы:

Самоотречение означает уклонение от любви и, соответственно, от боли, но даже в этом уклонении есть свои ловушки. Больно будет, к примеру, мысленно сопоставить венецианское каприччо твоего почтительного воображения и неминуемую реальность ее грядущего медового месяца с гусарским офицером... (Барнс 2006: 102)

Но скоро Барнс смягчает тональность, и его ирония окрашивается в лирические тона мягкой, сочувствующей грусти и понимания этого очень одинокого и бесприютного человека, которому дано было, может быть, дважды пережить «счастливейший миг в его жизни» – «миг любви – когда глаза любящих встретились» (Барнс 2006: 106), и, возможно, это тургеневское «дважды» относилось к Савиной. Этот риторический вопрос Барнса, не требующий ответа в силу своей изначальной неразрешимости, также становится частью мифа о Тургеневе, который с такой силой безупречного и деликатного художника оживил и разрисовал своим психологическим узором английский писатель.

Выводы

Таким образом, барнсовский миф о Тургеневе моделируется с помощью таких ключевых его составляющих, как мифологема неразделенной любви и тургеневские биографемы нехватки воли к действию, слабости характера и боязни жизни, страха испытать боль, что находит свое подтверждение в эпистолярном и художественном наследии русского писателя. Способы совмещения в пространстве рассказа фактуального

и фикционального дают основания говорить о глубоком проникновении Дж. Барнса в особенности творческого сознания И. Тургенева и близости их эстетических воззрений на сущность искусства и художественного творчества. Эта удивительная литературная близость, этот культурный диалог через века невероятно интересны, они захватывают проблемы человеческой экзистенции, вечные вопросы, связанные с существованием человека в этом бренном мире. Этот диалог двух художественных сознаний проявляется на уровне ключевых лейтмотивов любви, старости, жизни и смерти, вышеназванных мифологизированных тургеневских биографем, в доминирующей в рассказе семантике философичного сомнения, а на стилистическом уровне выражается в многочисленных фигурах умолчания, риторического вопрошания и меланхоличной иронии, а также в безукоризненной манере повествования, которая всегда отличала Тургенева и свойственна Барнсу, признанному в современной английской литературе мастеру слова.

В ранней повести под названием «Андрей Колосов» И. Тургенев мудро и как бы вскользь заметил, что «в жизни человеческой скрываются тайны – странные тайны...» (Тургенев 1962: 5, 25). Отношения Тургенева с женщинами, встречавшимися на его жизненном пути, принадлежат сфере недоступного, закрытого для понимания простыми смертными. И для Барнса именно «святость любви» (И. Тургенев), непостижимость тургеневского чувства и тайна его личности послужили той прочной основой, на которой он, писатель современной эпохи, построил свою версию мифа о Тургеневе, ставшего уже неотъемлемой частью человеческой истории и вписывающегося в парадигму постмодернистских интерпретаций биографий выдающихся писателей-классиков.

ЛИТЕРАТУРА

Питер АКРОЙД, 2000: *Завещание Оскара Уайльда*. М.: Б.С.Г.-Пресс.

Елена АННЕНКОВА, 2017: *Транскультурный И. Тургенев: тургеневский «след» в английском интеллектуальном романе 2-ой половины XX столетия // Классические и постклассические литературные стратегии в пространстве современной культуре: коллективная монография. Под ред. И. И. Московкиной, Т. А. Шеховцовой*. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина. 188–200.

Джулиан БАРНС, 2006: Вспышка. Дж. Барнс. *Лимонный стол*. Пер. с англ. Л. Мотылев. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига. 91–108.

Джулиан БАРНС, 2022: Елизабет Фінч. Київ: Темпора.

Джулиан БАРНС, 2005: *История мира в 10 ½ главах*. Пер. с англ. В. Бабкова. М.: АСТ: ЛЮКС.

—, 2014: *Уровни жизни*. Пер. с англ. Е. Петровой. М.: ЭКСМО. Доступ 17.07.2022 <http://loveread.ec/contents.php?id=30167>.

Исайя БЕРЛИН, 2001: Отцы и дети: Тургенев и затруднения либералов. И. Берлин. *История свободы. Россия*. Предисловие А. Эткинда. М.: Новое литературное обозрение. 49–67.

Ольга ВЕЛЮГО, 2011: *Полемика любовных дискурсов: Восток – Запад, век XIX – век XXI*. Доступ 28.01.2022 www.elib.bsu.by/bitstream/123456789/36677/1/Велюго.doc.

Мария ВИРОЛАЙНЕН, 1995: Культурный герой нового времени. *Легенды и мифы о Пушкине*. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект. 329–349.

Игорь ВОЛГИН, 1999: Из России – с любовью? «Русский след» в западной литературе. *Иностранная литература* № 1, 231–239.

Екатерина ГАЛАНИНА, 2013: *Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры*. Монография. М.: Академия Естествознания. Доступ 30.01.2021 <https://www.monographies.ru/ru/book/view?id=173>.

Эдмон и Жюль де ГОНКУР, 1983: Из «Дневника». *Тургенев в воспоминаниях современников*: В 2-х томах. Изд. 2-е. Т. 2. М.: Художественная литература. 262–276.

Марина ДАВЫДОВА, 2007: *Драматург Том Стоппард: «Свобода мнений душит голоса эпохи»*. Известия. 9 октября. Доступ 30.01.2022 <http://izvestia.ru/news/329488>.

Светлана КОРОЛЕВА, 2014: Образ России в современной британской литературе: точки притяжения и отталкивания. *Русско-английский литературный диалог: эпизоды. Сборник статей*. М.: Директ-Медиа. 202–213.

Каталин КРОО, 2008: *Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин»*. Чтения по русской и европейской литературе. Санкт-Петербург.

Юрий ЛОТМАН, 2015: *Сотворение Карамзина*. СПб.: Азбука. Доступ 27.01.2022 www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lotm.../index.php.

– –, 1992: Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора). Ю. М. Лотман *Избранные статьи в трех томах*. Таллинн: «Александра». Т.1. 365–376.

Елеазар МЕЛЕТинский, 1976: *Поэтика мифа*. М.: Наука.

Валентина МУСИЙ, 2019: Телесность в книге Джулиана Барнса «Лимонный стол». Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Сер. Філологічні науки 41, 43–49.

Лариса ПОЛУБОЯРИНОВА, 2019: *«А теперь еще и Тургенев!» Истоки, основания и ключевые параметры рецепции русского классика в Австрии*. 2 изд. СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та.

Вадим РУДНЕВ, 1997: *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф.

Фредерик СТЕНДАЛЬ, 1989: *О любви. Новеллы*. М.: Издательство «Правда».

Александра ТОИЧКИНА, 2011: Каталин Кроо: Интертекстуальная поэтика романа И. С. Тургенева «Рудин». Чтения по русской и европейской литературе. *Slavia Centralis* 4/1, 145–148.

Иван ТУРГЕНЕВ, 1982–1990: *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 18 т.* Издание второе, исправленное и дополненное. М.: Наука.

—, 1986: Том 2. *Письма (1850–1854)*. М.: Наука.

—, 1987: Том 3. *Письма (1855–1858)*. М.: Наука.

—, 1987: Том 4. *Письма (1859–1861)*. М.: Наука.

—, 1968: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах*. В 30 книгах. *Письма в 13 томах*. Том 13. Книга 1. *Письма (1881–1882)*. Л.: Наука.

—, 1962: *Собрание сочинений в десяти томах*. (Т. 3, 5, 6, 10). М.: Гос. изд-во художественной литературы.

Юлия ЧЕРНОВА, Милица НИКОЛИЧ, 2022: Восприятие личности и творчества И.С. Тургенева в рассказе Джулиана Барнса «Вспышка». ВЕСТНИК РГГУ. *Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»* 6/2, 271–279.

Михаил ЭПШТЕЙН, 2004: *Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. Эссеизм № 22*. Доступ 29.01.2022 www.topos.ru/article/2868.

Frederick M. HOLMES, 2009: Conversations about Death: Julian Barnes's *The Lemon Table*. *American, British and Canadian Studies* 13, 102–119.

»ZADNJE POTOVANJE SRCA«: MIT O IVANU TURGENJEVU V ZGODBI THE REVIVAL JULIANA BARNESA

Prispevek se osredotoča na problem kulturnega in estetskega dialoga med pisatelji, ki pripadajo različnim nacionalnim literaturam in obdobjem. Angleški pisatelj Julian Barnes je znan po svojem zanimanju za življenjsko pot in ustvarjalno dediščino tistih osebnosti, ki so nanj naredile velik vtis in ki so pomembno zaznamovale njegovo lastno človeško in literarno usodo. Kratka, a estetsko brezhibna zgodba J. Barnesa *The Revival* je posvečena zadnji ljubezenski zgodbi ruskega pisatelja Ivana Turgenjeva in mlade igralke Marije Savine. Ugotovljeno je, da je Barnes na podlagi temeljitega preučevanja tako epistolarne kot umetniške dediščine Turgenjeva ustvaril lastno postmoderno različico biografskega mita o ruskem pisatelju. Na osnovi zabrisanih meja med dejstvi in fikcijo je zrasla prepričljiva podoba Turgenjeva. Barnesov mit o Turgenjevu temelji na edinstvenih psihoemocionalnih biografemih in mitologemih Turgenjeva, ki so povezani s posebnostmi Turgenjevega vedenja v vsakdanjem življenju in imajo hkrati univerzalno manifestacijo. To omogoča ugotovitev, da različica biografskega mita o Turgenjevu, ki jo je ustvaril Barnes, ustreza znanim značilnostim mita o kulturnem liku, katerega vedenje je povezano s splošnim potekom naravnega in družbenega življenja. Hkrati je zgodba grajena kot eden od vzorčnih modelov obnašanja človeka, obdarjenega z ustvarjalnim duhom. Celovita filološka analiza zgodbe potrjuje prvotno predpostavko o prisotnosti sledi Turgenjeva v Barnesovem besedilu, ki se je razkrila v semantiki in slogu zgodbe. Razumevanje ljubezni kot ambivalentne sile, ki nudi vitalnost in zre v smrt ter se je tesno dotika, se je izkazalo za vezni člen med angleškimi in ruskimi pisatelji. Nezmožnost dokončnega razumevanja narave ljubezni in s tem lastnosti ljubečega srca (z željo in poskusi prodrati v te večne skrivnosti) je Barnesovo zgodbo napolnila s filozofskim dvomom in jo naredila polifonično. Pojasnjuje glas Turgenjeva, ki je preživel svojo izjemno izkušnjo, in glas Barnesa, ki to izkušnjo skuša razumeti, hkrati pa razvija svoj

lasten pogled na ljubezen. Na slogovni ravni se to odraža v mnogoterih figurah umetniškega molka, retoričnih vprašanj in ironije, kar kaže na bližino umetniške zavesti dveh prodornih pisateljev in raznolike možnosti kulturnega ter estetskega dialoga v različnem času in prostoru.
