

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ КАК ИНДИКАТОРЫ ОППОЗИЦИИ ПОДЛИННОЕ – ПОДДЕЛЬНОЕ В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА И П. АКРОЙДА

Д. И. ДАНИЛЕВИЧ^{1), 2)}

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

²⁾Минский государственный лингвистический университет, ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск, Беларусь

Рассматривается изображение Дж. Барнсом и П. Акرويدом оппозиции *подлинное – поддельное*, занимающей видное место в эстетике постмодернизма. Показано, что при воплощении данной оппозиции писатели нередко прибегают к прецедентным текстам. В романе Дж. Барнса «Англия, Англия» посредством прецедентных текстов актуализируется культурный слой, с которым имеют дело персонажи: имена исторических личностей, топонимы, артефакты. Так многовековая английская история воссоздается на острове развлечений. В произведении Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» мотив неразрывности бинарных оппозиций является основополагающим, когда художник мучается невозможностью трансформировать реальность в предмет искусства без погрешностей, а спасшийся с «Титаника» стремится вернуться в прошлое с помощью декораций для фильма. В основе сюжета романа П. Акроида «Чаттертон» лежит выявление подлинности некоторых артефактов. Прецедентные тексты обогащают нарратив, превращая исторических личностей в персонажей романа. Роман «Лондонские сочинители» П. Акроида является художественным исследованием действий фальсификатора Шекспира, который пытался стереть грань между подлинным и поддельным, представляя миру «утраченные» работы.

Ключевые слова: Джулиан Барнс; Питер Акرويد; прецедентный текст; интертекстуальность; симулякр; антитеза.

ПРЭЦЭДЭНТНЫЯ ТЭКСТЫ ЯК ІНДЫКАТАРЫ АПАЗЫЦЫІ САПРАЎДНАЕ – ПАДРОБЛЕНАЕ У ТВОРАХ ДЖ. БАРНСА І П. АКРАЙДА

Д. І. ДАНИЛЕВІЧ^{1*, 2*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

^{2*}Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, вул. Захарава, 21, 220034, г. Мінск, Беларусь

Разглядаюцца спосабы адлюстравання Дж. Барнсам і П. Акрайдам апазіцыі *сапраўднае – падобленае*, якая займае заўважнае месца ў эстэтыцы постмадэрнізму. Паказана, што пры ўвасабленні дадзенай апазіцыі пісьменнікі нярэдка выкарыстоўваюць прэцэдэнтныя тэксты. У рамане Дж. Барнса «Англія, Англія» з дапамогай прэцэдэнтных тэкстаў актуалізуецца культурны пласт, з якім маюць справу персанажы: імёны гістарычных дзеячаў, тапонімы, артэфакты. Так шматвекавая англійская гісторыя узнаўляецца на востраве забаў. У творы Дж. Барнса «Гісторыі свету ў 10½ главах» матыў непарыўнасці бинарных апазіцыяў з'яўляецца асноватворным, калі мастак пакутуе немагчымасцю трансфармаваць рэальнасць у прадмет мастацтва без хібаў, а той, хто выратаваўся з «Тытаніка»

Образец цитирования:

Данилевич ДИ. Прецедентные тексты как индикаторы оппозиции *подлинное – поддельное* в романах Дж. Барнса и П. Акроида. Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2020;3:20–28.

For citation:

Danilevich DI. Precedent texts as the indicators of the opposition *genuine – fake* in J. Barnes's and P. Ackroyd's novels. *Journal of the Belarusian State University. Philology.* 2020;3:20–28. Russian.

Автор:

Дар'я Ігорэўна Данилевич – старший преподаватель кафедры английского языка экономических специальностей факультета международных отношений¹⁾ и аспирантка кафедры зарубежной литературы²⁾. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор М. С. Рогачевская.

Author:

Darya I. Danilevich, senior lecturer at the department of English for economics, faculty of international relations^a, and postgraduate student at the department of foreign literature^b. candynskaya@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9427-0471>

імкнення вярнуцца ў мінулае з дапамогай дэкарацый для фільма. У аснове сюжэта рамана П. Акрайда «Чатэртон» ляжыць выяўленне сапраўднасці некаторых артэфактаў. Прэцэдэнтныя тэксты ўзбагачаюць наратыў, ператвараючы гістарычных асоб у персанажаў рамана. Раман «Лонданскія выдуманшчыкі» П. Акрайда з'яўляецца даследаваннем дзеянняў фальсіфікатара Шэкспіра, які спрабаваў сцерці грань паміж сапраўдным і фальшывым, прадстаўляючы свету «згубленыя» працы.

Ключавыя словы: Джуліан Барнс; Пітэр Акрайд; прэцэдэнтны тэкст; інтэртэкстуальнасць; сімулякр; антытэза.

PRECEDENT TEXTS AS THE INDICATORS OF THE OPPOSITION GENUINE — FAKE IN J. BARNES'S AND P. ACKROYD'S NOVELS

D. I. DANILEVICH^{a, b}

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

^bMinsk State Linguistic University, 21 Zacharava Street, Minsk 220034, Belarus

The article deals with the representation by J. Barnes and P. Ackroyd of the antithesis *genuine – fake*, which holds a prominent place in the aesthetics of postmodernism. It is shown that when illustrating this antithesis, the writers often refer to precedent texts. In Barnes's novel «England, England» with the help of precedent texts, the cultural layer with which the characters deal is referred: the names of historical figures, place names, artifacts. And venerable English history is recreated on the island as the entertainment. In J. Barnes's «A history of the world in 10½ chapters», the motive of the inseparability of binary oppositions is crucial when the artist is tormented by the inability to transform reality into an object of art without infelicities, and the survivor of Titanic seeks how to return to the past with the help of the setting for a film. The plot of P. Ackroyd's «Chatterton» is based on revealing the authenticity of some artifacts. Precedent texts enrich the narrative, turning historical figures into characters of the novel. The novel «Lambs of London» by P. Ackroyd is a study of the actions of the falsifier of Shakespeare, who tried to erase the line between the genuine and the fake, revealing to the world the «lost» works of the J. Bard.

Keywords: Julian Barnes; Peter Ackroyd; precedent text; intertextuality; simulacrum; antithesis.

Введение

Одним из наиболее значимых изменений в мировосприятии, которые отличают эпоху постмодернизма, является тот факт, что на смену традиционному приходит новый тип мышления. Оппозиции, выделившиеся в культуре классического и неклассического типов, подверглись критике. Как следствие, бинарные оппозиции *субъект – объект, реальное – воображаемое, оригинальное – вторичное, старое – новое, естественное – искусственное* теряют свою категоричность. Противопоставляемые ранее понятия теперь свободно перетекают из одного в другое, и разделить их не представляется возможным [1, с. 103].

Данная проблема художественно реализуется, например, Дж. Фаулзом в романе «Женщина французского лейтенанта» и Дж. Кутзее в романе «Мистер Фо», и находит яркое воплощение в произведениях Дж. Барнса и П. Акройда.

Интерес к творчеству названных писателей высок как среди иностранных ученых, так и среди русскоязычных исследователей, тематика критических работ которых разнообразна. В творчестве Дж. Барнса изучаются постмодернистские приемы в целом¹, подвергается анализу концепция «английскости» [2]. Сборник эссе «Джулиан Барнс (современные критические перспективы)», включает в себя обзор некоторых произведений, рассмотренных сквозь призму магистральных идей. Среди них – противопоставление Англии и Франции, а также относительность правды, напрямую связанная с оппозицией *подлинное – поддельное*. На примере романа «Попугай Флобера» исследователь Р. Робертс отмечает, что Дж. Барнс специально вплетает реальные события в роман, чтобы добавить значимости (*value*) и правдоподобия (*credibility*) повествованию [3, р. 28].

Что касается П. Акройда, то исследования его творчества также сконцентрированы на нескольких аспектах. Во-первых, это интертекстуальность [4–6], во-вторых, художественное изображение Лондона [7; 8], в-третьих, жанр биографии [9]. Последние два аспекта являются визитной карточкой писателя.

¹Месянжинова А. В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс) : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. М., 2010. 24 с.

В статьях и диссертации Е. Г. Петросовой отражена проблема «английскости»². Следует отметить, что вопрос истины неизбежно возникает при обращении к романизированным биографиям. К. Скотт пишет, что для П. Акройда концепция объективной реальности – это миф, а его произведения в большой степени интертекстуальны, так как опираются на определенные культурные модели; его романы не совсем точны в плане фактов, но тем не менее передают впечатления и наполнены аллюзиями [10, р. 162].

Именно оппозиция *подлинное – поддельное* представляется заслуживающей более детального анализа, так как она занимает видное место в постмодернистской проблематике истинности. Кроме того, для постмодернизма характерно широкое использование прецедентных текстов, с помощью которых писатели акцентируют данную оппозицию. Таким образом, цель настоящего исследования – рассмотреть способы иллюстрации оппозиции *подлинное – поддельное* в произведениях вышеуказанных писателей и выявить роль прецедентных текстов в этом процессе. Материалом для исследования послужили романы Дж. Барнса «Англия, Англия» («England, England», 1998), «История мира в 10½ главах» («A history of the world in 10½ chapters», 1989) и П. Акройда «Чаттертон» («Chatterton», 1987) и «Лондонские сочинители» («The lambs of London», 2004).

Теоретические основы

Произведения Дж. Барнса и П. Акройда характеризуются гибридизацией жанров, содержат ироническую переоценку ценностей, игру с читателем и другие постмодернистские приемы. Особое место в данном списке занимает интертекстуальность – связь с предшествующими, т. е. прецедентными, текстами.

Прецедентность в литературоведении воспринимается как наличие в произведении элементов более ранних текстов. М. Я. Дымарский пишет, что под прецедентностью следует понимать «отсылку к прецеденту, каковым может быть другое произведение, его персонаж, мотив, ситуация как элемент сюжета, сюжет в целом, фраза персонажа или автора и т. п.» [11, с. 54–55]. В эпоху постмодернизма прецедентные тексты получают особое распространение. Они не только реализуются в приеме цитатности, но и вносят вклад в постмодернистскую иронию.

Прежде чем перейти к анализу романов, следует рассмотреть еще одно понятие, прочно вошедшее в постмодернистский категориальный аппарат, – симулякр (от лат. *simulacrum* – образ, подобие). Этот термин был введен в широкий обиход Ж. Бодрийяром, подход которого заключается в том, что симулякры определяются как результат процесса симуляции, при котором происходит «замена реального знаками реального» [12, с. 256]. Чтобы стать законченным (по выражению Ж. Бодрийяра, «чистым») симулякром, образ проходит ряд последовательных стадий:

«...он отражает фундаментальную реальность;

• он маскирует и искажает фундаментальную реальность;

• он маскирует отсутствие фундаментальной реальности;

• он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде.

В первом случае образ – *доброкачественное* отображение: репрезентация имеет сакраментальный характер. Во втором – *злокачественное*: вредоносный характер. В третьем случае он лишь *создает вид* отображения: характер чародейства. В четвертом речь идет уже не об отображении чего-либо, а о симуляции» [13, с. 12].

В результате возникает особый мир моделей и симулякров, никак не соотносимых с реальностью, но воспринимаемых «гораздо реальнее, чем сама реальность» [12, с. 256–258].

В работе «Симулякры и симуляции» Ж. Бодрийяр приводит в качестве примера гроты Ласко. Чтобы сохранить данный памятник истории и культуры, рядом была выстроена точная копия гротов. Посетители имеют возможность взглянуть на оригинал через специальный «глазок», а физически посетить можно только реконструкцию. Ж. Бодрийяр предполагает, что «сама память об оригинальных гротах постепенно исчезнет из сознания будущих поколений, и тогда различий не будет: дублирования достаточно, чтобы оба объекта стали одинаково искусственными» [13, с. 17].

В современном мире Ж. Бодрийяр видит множество примеров тотальной симуляции. Он отмечает симуляционный характер всех современных социальных и культурных феноменов: «...власть лишь симулирует власть, при этом столь же симулятивно и сопротивление ей; что же касается информации, то она не производит никакого смысла, а лишь “разыгрывает” его, поскольку подменяет коммуникацию симуляцией общения, что и порождает специфику мироощущения современного массмедийного состояния общества и общественного сознания» [13, с. 18].

²Петросова Е. Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акройд) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2005. 25 с.

Исходя из вышеизложенного, симулякр не вписывается в бинарную оппозицию *подлинное – поддельное*, не являясь ни тем, ни другим, тогда как прецедентный текст – это олицетворение подлинного, т. е. фундаментальной реальности. Прецедентный текст (в широком смысле) может служить своеобразным порталом из мира фантазийного в реальный и показать «пустоту» симулякра.

Результаты и их обсуждение

В романе Дж. Барнса «Англия, Англия» антитеза *подлинное – поддельное* показана главным образом при помощи симулякров. Персонажи возводят парк развлечений, воссоздающий Англию на острове Уайт. Это созвучно теории о симулякрах, ведь Ж. Бодрийяр в упомянутой выше работе описывает симулякровую природу парка развлечений «Диснейленд», называет его «прекрасной моделью всех переплетающихся между собой категорий симулякров», отмечая, что «это социальный микрокосм, религиозное наслаждение миниатюризированной реальной Америкой со всеми ее бедами и радостями» [13, с. 20]. Парк развлечений, построенный в романе Дж. Барнса, – это своеобразный английский Диснейленд. На острове Уайт возводится все, что ассоциируется со страной, для того, чтобы у туристов отпала необходимость ездить по настоящей Англии.

На острове появляются копии известных достопримечательностей. В итоге он заменяет собой реальную страну (подобно тому как копии гротов Ласко призваны заменить туристам настоящие гроты). Это случается потому, что в обществе потребления становится безразлично, что именно потреблять: если предлагаемый искусственный объект выглядит так же, как и настоящий, то незачем терять время на поиски настоящего.

О копиях достопримечательностей Дж. Барнс пишет с иронией, обнажая абсурдность подобного «переселения» исторического и культурного наследия. Так, на острове возводят уменьшенную в два раза копию часовой башни Биг-Бен, создают «белые скалы Дувра», а черные такси курсируют через лондонский туман к деревням Котсуолда (*...black taxis shuttling through the London fog to Cotswold villages* [14, p. 142]). Футбольной команде «Манчестер юнайтед» строят островной Уэмбли, а для Старой Англии нанимают команду-дублера, которая должна переигрывать островные матчи с тем же счетом. Комический эффект создается за счет того, что в реальности лондонский туман или дуврские скалы невозможно отделить от их географического расположения, а одинаковый счет футбольных поединков не свидетельствует о том, что это будут одинаковые или даже похожие матчи. Таким образом, все объекты на острове, проходя все стадии, описанные Ж. Бодрийяром, превращаются в собственные симулякры и утрачивают связь с реальностью. Со временем Старая Англия приходит в упадок, поэтому уже становится невозможным определить, где естественное, а где искусственное, где оригинальное, а где вторичное.

Кроме зданий и географических объектов, на острове появляются актеры, изображающие исторических личностей и легендарных персонажей – Нелл Гвинн, Самюэля Джонсона, Робин Гуда и др., – которые стали доставлять проблемы дирекции острова.

Так, король (события происходят в неопределенном будущем) сомневается, насколько этично представлять ему Оливера Кромвеля, свергнувшего в XVII в. Карла I. Ироничным является то, что в другой сцене король пытается заигрывать с Нелл Гвинн, любовницей Карла II, но получает отпор. Особо отмечается, что о том, селить ли Гвинн на острове, долго велись споры. И так как она не самый популярный персонаж английской истории, ее посадили торговать соками в ларьке. Таким образом, апельсины, которые, согласно истории, продавала настоящая Гвинн, превратились в соки. Претерпел трансформацию и ее внешний вид: из нее сделали английскую Кармен – с черными волосами, накрашенными губами, оборками на блузке (*Raven hair; sparkling eyes, a white flounced blouse cut in a certain way, lipstick, gold jewellery and vivacity: an English Carmen* [14, p. 186]).

Актеры из шайки Робин Гуда выбраны из лучших театральных трупп, однако они не справляются с пребыванием в образе круглосуточно, поэтому перевоплощаются в настоящих разбойников охотятся на животных по всему острову: в историческом заповеднике, парках и на фермах. Они переживают подмену реальности, утрачивают свое *я*, становятся симулякрами персонажей английских легенд.

Со сходной проблемой сталкивается Доктор Джонсон. Актер чересчур вживается в роль и начинает игнорировать условия контракта. Примечательно, что он даже меняет свое имя на Сэмюэля Джонсона. Если по контракту он должен развлекать гостей интересной беседой за ужином, то на деле актер часто сквернословит либо сидит молча, погруженный в свои мысли. Посетители жалуются, что он отпускает националистические и даже расистские замечания о разных странах: актер попытался стать настоящим доктором Джонсоном, стал вести себя, как, по сохранившимся сведениям, вел себя прототип. Однако здесь назревает конфликт: парку развлечений на острове нужен не «настоящий» Сэмюэль Джонсон, а только актер, проговаривающий заранее заготовленный текст. Так остров становится иллюстрацией описанной Ж. Бодрийяром гиперреальности.

Дж. Барнс исследует проблему *подлинного* – *поддельного* еще и с иной стороны. Он изображает ярмарку с конкурсом карнавальных костюмов в Старой Англии. Образы Нельсона, Белоснежки, Робин Гуда, Боадии (Боудикки) не вызывают никаких споров, но вот кузнеца, нарядившегося некой Эдной Галлей, хотят дисквалифицировать. Начинается спор о реальности Эдны Галлей: одни говорят, что реальны те, кого видели люди, вторые утверждают, что про настоящих написано в книгах, третьи – те, в кого верят люди. Оппоненты не могут прийти к единому мнению, а главной героине Марте, наблюдающей за ними, быстро становится скучно, что может свидетельствовать о мнении автора: сколько бы люди ни спорили, реальное и вымышленное нередко неотделимы.

Данная мысль развивается более подробно в другом эпизоде романа, когда автор задается вопросом о том, насколько реальны воспоминания. Марта считает, что первое воспоминание – это «воспоминание о воспоминании о воспоминании», которое на самом деле может быть ненастоящим, рассказанным кем-то другим или просто фантазией. Поэтому она лжет окружающим, выбрав эпизод из детства и назвав его первым воспоминанием. Оно не может быть полностью подлинным по той причине, что похожих эпизодов в ее жизни было несколько, и за давностью лет, слившись, они потеряли свои отличительные признаки.

В романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» также есть сцены, свидетельствующие о неотделимости реального от воображаемого, естественного от искусственного. Писатель говорит о том, что в современном мире люди стремятся превратить катастрофу в искусство: взрыв на станции становится пьесой, война – романом, убийство президента – книгой или фильмом. Одной из причин подобной трансформации является попытка переосмыслить произошедшее.

Но случается и так, что память о событии остается в культуре благодаря предмету искусства, и тогда становится трудно отделить художественный вымысел от реальности. На примере художника Теодора Жерико Дж. Барнс показывает муки творца, которому предстоит запечатлеть трагедию. Чтобы уместить на холсте несколько месяцев плавания уцелевших после крушения фрегата «Медуза», невозможно ничем не пожертвовать. Автор приводит восемь пунктов того, чем пришлось пренебречь. Это и столкновение с рифом, и каннибализм, и даже прилетевшая бабочка. Другими словами, даже *подлинная* картина становится *подделкой* реальности. Поэтому, согласно классификации Ж. Бодрийяра, картина является симулякром четвертого порядка, заместив реальность в сознании смотрящего.

Глава «Уцелевшая» («The survivor») целиком может быть интерпретирована через антитезу *подлинное* – *поддельное*. Главный герой теряет рассудок, а значит является ненадежным рассказчиком. Фрагменты, в которых повествование ведется от первого лица, – это «подделка», попытка ее сознания адаптироваться, уйти от реальности. Врач называет такое явление *фабуляцией*: больной дополняет реальность несуществующими фактами [15, р. 109]. Так, сильный стресс, усугубляющийся тяжелой политической ситуацией в мире, приводит героиню к расщеплению сознания. Ей кажется, что коты толстеют, а на самом деле они были едва живы, у нее начинают сильно выпадать волосы, но, по словам доктора, она сама наносит себе вред.

Прецедентные тексты в данной главе объясняют причины психического расстройства главной героини. На нее особенно повлияли новости о катастрофе в Чернобыле: сталкиваясь с большим количеством информации про замеры радиации, она в итоге перестает есть мясо. Угроза атомной войны и страх радиоактивного заражения заставляют ее сесть в лодку, чтобы попытаться выжить.

В первой части главы «Три простые истории» («Three simple stories») Дж. Барнс приводит выражение Г. В. Ф. Гегеля, переосмысленное К. Марксом: «...история повторяется, один раз как трагедия, второй раз как фарс»³ [15, р. 175]. Из этого следует, что фарс в некотором смысле является «подделкой трагедии», и в данном повторе заключен комический эффект, раскрывающийся на уровне сюжета. Молодой рассказчик встречает Лоренса Бизли уже старым, что вызывает у него презрение. Парень сообщает Бизли выдуманные результаты крикетных матчей. Нередко они фантастические, и рассказчик упивается своей жестокостью и осознанием того, что он не такой уж хороший.

Одной из причин презрения к старику служит история спасения Бизли с лайнера «Титаник». Как реликвию, он хранит плед спасшего его судна «Карпатия». Но даже члены семьи говорят о том, что вышивка на пледе появилась гораздо позже 1912 г. Кроме этого, они предполагают, что Бизли мог спастись только в женском платье, иначе его имя не оказалось бы в первоначальном списке погибших. Таким образом, согласно логике рассказчика, «обманщик-трансвестит», подделавший покрывало, заслуживает того, чтобы получить сведения о фальшивых крикетных матчах.

Фарсом для Бизли оборачиваются съемки фильма о крушении «Титаника», куда его приглашают консультантом. Он не может устоять от соблазна, поэтому подделывает пропуск, проникает на бутафорскую палубу, переодевшись в костюм соответствующей эпохи. Когда режиссер замечает это, он вынужден выпроводить Бизли, так как у того нет удостоверения Союза актеров. Так Бизли второй раз покидает

³Перевод наш. – Д. Д.

«Титаник» прямо перед его потоплением (*And so, the second time in his life, Lawrence Beesley found himself leaving the Titanic just before it was due to go down* [15, p. 175]).

Относительность *подлинного* и *поддельного* заинтересовала и П. Акройда. Его роман «Чаттертон» содержит некоторые черты детектива. В композиции произведения можно выделить три этапа, таких как загадка (это не преступление, а вопрос подлинности картины), ход расследования (поездка в Бристоль и обнаружение дневниковых записей Чаттертона, консультация с другом, который увлекался палеографией, обращение в художественную галерею для установления времени написания картины) и разоблачение (ответ на поставленный вначале вопрос). Таким образом, выявление подлинности выступает основной интригой произведения, сюжетообразующим элементом.

Роман начинается с краткой официальной биографии Томаса Чаттертона. В ней говорится, что он принял мышьяк из-за материального неблагополучия. Упоминается также, что, кроме единственного прижизненного портрета, его образ в 1856 г. увековечил художник Генри Уоллис, а позировал для картины молодой поэт Джордж Мередит. Данное вступление напоминает читателям факты из жизни Чаттертона и одновременно формирует точку зрения. Эта историческая справка предлагает единственную реальность, которую читатель принимает безоговорочно, как факт, тогда как в дальнейшем роман вступает с упомянутой данностью в конфликт, предлагая альтернативную версию самоубийства писателя. Интересно, что роман не противоречит реальности. Жизнь Чаттертона-персонажа обрывается так же трагично, как и в биографической справке, которую можно найти не только в прологе романа, но и в любом энциклопедическом издании. Однако П. Акройд изменяет мотивацию героя, предлагая читателю свою, условно «поддельную», версию произошедшего. В романе Чаттертон принимает мышьяк как лекарство от венерической болезни, но ошибается в дозировке, что приводит к летальному исходу.

Главные герои романа выясняют, что попавший к ним дневник Чаттертона – это подделка, появившаяся в результате войны книготорговцев. Они наперебой издавали сенсационные материалы о Чаттертоне. Одному из них – Джойсону – пришла идея, что лучшее оружие против фальсификатора – еще одна фальсификация (*And what better weapon to use against a forger than another forgery? He decided to out-trick the trickster, do you see?* [16, p. 221]). Он добивался, чтобы Чаттертона запомнили не как умершего в юности поэта, а как мошенника, который инсценировал самоубийство и ушел в тень, продолжая издаваться под чужими именами. Так же был написан портрет постаревшего поэта, чтобы подкрепить дополнительными деталями версию Джойсона. Таким образом, дневник и портрет в качестве симулякров помогают замаскировать и исказить реальность.

Для раскрытия отношений *подлинное* – *поддельное* важная роль в тексте романа отведена прецедентным текстам. Чаттертон – мистификатор, поэтому не удивительно упоминание другого известного мистификатора – Джеймса Макферсона, книгу которого главный герой «современного» пласта повествования Чарльз Вичвуд несет в антикварную лавку, где и находит необычный портрет Чаттертона. Макферсон прославился переводами произведений кельтского барда III в. Оссиана, однако впоследствии обнаружилось, что все тексты написаны им самим. Чаттертон выдавал свои работы за случайно найденные поэмы Томаса Роули, монаха, якобы жившего в XV в. [17].

Тема подлинности раскрывается не только через историю Чаттертона. Владельцы художественной галереи сталкиваются с проблемой: последние работы известного художника Сеймура создал вовсе не он, а его помощник Мерк, который не просто заявляет, что это подделка, а говорит, что это подлинники в той же мере, что и последние работы Сеймура, намекая, что сам художник уже давно ничего не пишет. Агент художника, пытаясь разобраться, поднимает философский вопрос о том, как отличить поддельное от настоящего (*They are as genuine as all his other recent paintings. <...> But who is to say what is fake and what is real? You're sure you know the difference, yes?* [16, p. 113]). Однако для мира искусства имеет большое значение, создавал ли Сеймур картины сам или только в последние годы за него их кто-то писал.

Еще один пример соотношения подлинного и поддельного в романе связан с плагиатом. Так, выясняется, что известная писательница Хэрриэт Скроуп вдохновлялась работами некоего Хэррисона Бентли. П. Акройд предлагает читателям сравнить синопсисы романов Бентли и Скроуп. Роман Бентли «Завещание» («*The last testament*») повествует о биографе, который устанавливает, что писатель, творчество которого он изучает, был слишком болен, и все стихи, принесшие ему особую славу, написала его жена. В романе «Сценический огонь» («*Stage fire*») актер воображает, что он одержим духами актеров прошлого и делает триумфальную карьеру. В одном романе Скроуп-поэт воображает, будто он одержим духами других писателей, в другом автором многих изданных после смерти публикаций писателя оказывается его секретарша.

Сделавший открытие персонаж П. Акройда не знает, как относиться к находке: он уверен, что число сюжетов конечно, а романы Скроуп ему вполне нравились. Его собственный опыт написания

романа говорит о всепоглощающей интертекстуальности ([*His novel*] *had become a patchwork of other voices and other styles, and it was the overwhelming difficulty of recognising his own voice among them* [16, p. 70]). Герой задается вопросом о том, вправе ли он осуждать Скруп. Но на этот вопрос правильного ответа нет.

Раскрывая образ художника Г. Уоллиса, автор рассуждает о миссии искусства. Тема *подлинного* – *поддельного* возникает во время работы над портретом Чаттертона. Естественный вопрос остается неразрешенным: «Действительно ли художник создает портрет Чаттертона?» Да, они приходят в комнату, которую он когда-то снимал, подбирают одежду соответствующей эпохи. Но кого получается на картине больше: Чаттертона или позирующего Дж. Мередита? Таким образом, картина выступает симулякром четвертого порядка, ведь она является собственным симулякром в чистом виде и не отражает никакой реальности.

Кроме того, муки художника показаны не только через оппозицию *подлинность* – *поддельность* искусства, но и через соотношение *идеальное* – *неидеальное*. Перед тем как приступить к работе, Г. Уоллис создает в голове образ, представляет конечный результат, однако понимает, что на холсте картина никогда не будет столь же совершенной, какой есть в его воображении (*it could never be as perfect upon the canvas as it now was in his understanding* [16, p. 164]). Но он все равно рисует, пытаясь приблизиться к идеалу.

В романе П. Акройда «Лондонские сочинители» тема подлинности снова выходит на первый план. Юный сын книготорговца Уильям Айрленд находит утерянные бумаги У. Шекспира, среди которых есть и неизвестная пьеса «Вортигерн», рассказывающая про кельтского правителя V в., пригласившего англосаксов для войны с пиктами.

Фальсификации Айрленда являются историческим фактом. Однако вместо предисловия П. Акرويد указывает на то, что его труды основаны на вымышленных фактах (*This is not a biography but a work of fiction. I have invented characters, and changed the life of the Lamb family for the sake of the larger narrative* [20]). Естественно, все диалоги – фантазия автора. Он убирает некоторых людей из повествования (например, в книге ничего не говорится о сестрах Уильяма, хотя существуют теории, что именно они были авторами художественных фальсификаций). И, наконец, П. Акرويد придумывает дружбу между Уильямом и Мэри Лэм, сестрой писателя Чарльза Лэма, делая любовное потрясение одной из причин развития психического расстройства у девушки.

Читатель, не знакомый с данной историей фальсификаций, в определенный момент повествования может «выбрать сторону» и попытаться предположить самостоятельно, является Уильям автором всех найденных шекспировских бумаг или нет. П. Акرويد, с одной стороны, дает подсказки. Например, упоминание Томаса Чаттертона не только отсылает к более раннему роману, что подтверждает глубокий интерес автора к этой личности, но и несет определенную смысловую нагрузку, ведь Чаттертон написал все свои произведения примерно в том же возрасте, в котором находится Уильям на момент действия романа. Другой «уликой» предстает обвинение в том, что Уильям разжигает камин в своей комнате посреди жаркого лета. Доказательством его причастности могут служить и переживания во время премьеры пьесы: он принимает происходящее очень близко к сердцу (*It was too close to him* [18, p. 171]). Однако Томас де Куинси, появляющийся на страницах романа, первоначально признает Шекспира в найденных материалах. Мэри Лэм тоже становится на сторону Уильяма. Она вынуждает брата написать письмо, выражающее Уильяму поддержку.

Еще до начала разоблачения тема *подлинного* – *поддельного* волнует Уильяма. У одного ученого мужа он спрашивает об этом, цитируя Шекспира (*The bard tells us that the truest poetry is the most feigning* [18, p. 107]). Данные слова он интерпретирует так, как будто подделка восхищает людей больше всего. Но его собеседник считает, что это лишь игра слов Шекспира, и подделка никогда не будет правдивее оригинала, иначе наступит хаос (*It is a mere conceit of Shakespeare's. The feigned can never be more true than the real. Chaos would come again* [18, p. 108]).

Саму пьесу можно назвать симулякром, потому что она замещает якобы написанный Шекспиром текст. При этом, по классификации Ж. Бодрийера, произведение может попадать под несколько категорий. Пьеса маскирует и искажает фундаментальную реальность, ведь мировое сообщество на какое-то время поверило в ее подлинность. Вместе с тем пьеса маскирует отсутствие фундаментальной реальности, ведь доподлинно не известно, существовала ли пьеса с таким названием.

На улице возле театра во время премьеры пьесы «Вортигерн» какой-то мужчина распространяет листовки с текстом *Rank Forgery* ‘отвратительная подделка’. Уильям заговаривает с ним, спрашивая о мотивах человека и о том, откуда он узнал о пьесе. Оказывается, что представления мужчины не видел, но друг из театра показывал ему текст. Уильям начинает оправдываться и говорит, что видел пьесу и считает ее настоящей. На это его собеседник говорит о том, что она может быть и настоящей, и нет (*Ah, sir, it may be and yet unreal* [18, p. 179]). Таким образом, подлинность становится относительной.

Пьеса подлинна лишь потому, что она существует и ее можно поставить в театре. Но она поддельная, так как написана не Шекспиром.

Хотя Уильям Айрленд является довольно бескорыстным фальсификатором, ведь его целью не было обогащение, окружающие отмечают его испорченность (*Ireland forges his feelings as he forges words* [18, p. 183]).

В конце романа Уильям признается в обмане публично, на что газета «Morning Chronicle» откликается заметкой, в которой его называют лжецом (*W. H. Ireland has come forward and announced himself author of the papers attributed by him to Shakespeare; which, if true, proves him to be a liar* [18, p. 213]). В действительности его прототипу не удастся восстановить свое доброе имя. В течение его долгой жизни ему еще припоминали данную мистификацию.

Выводы

Таким образом, для иллюстрации оппозиции *подлинное – поддельное* Дж. Барнс и П. Акرويد нередко прибегают к прецедентным текстам. У Дж. Барнса прецедентные тексты используются для актуализации важного культурного слоя: применено множество имен собственных, топонимов, артефактов английской культуры. С их помощью в романе «Англия, Англия» автор показывает ситуацию, в которой мир симулякров становится «реальнее» самой реальности. Поэтому несоответствие островных копий оригиналам является одним из центральных конфликтов романа. Автор заостряет внимание на ценности культуры в ее историческом аспекте.

Также мотив неразрывности бинарных оппозиций показан на сюжетном уровне: на фоне серьезных потрясений реальное и воображаемое меняются местами в сознании одной из героинь романа «История мира в 10½ главах». Теодор Жерико мучается невозможностью трансформировать реальность в предмет искусства без погрешностей, а спасшийся с «Титаника» стремится напомнить себе чувство трагедии при помощи декораций для фильма.

У П. Акроида оппозиция представлена главным образом на уровне сюжета: герои выявляют подлинность тех или иных артефактов: портрета старого Чаттертона, дневниковых записей, картин Сеймура, рукописей Айрленда. Прецедентные тексты обогащают нарратив, придавая пространству романа многомерность. Так, Чаттертон сравнивается с фальсификатором Макферсоном, а Айрленд – с Чаттертоном. Кроме того, П. Акرويد чаще делает исторических личностей полноценными персонажами романов, что приводит к размытию границы между исторической правдой и художественным вымыслом.

Во всех перечисленных выше произведениях грань между двумя полюсами оппозиции *подлинное – поддельное* стирается и персонажи тщетно пытаются их разграничить. По устоявшейся традиции постмодернистской эстетики авторы не дают готового ответа на поставленную проблему, а предлагают читателям сделать свой выбор самостоятельно.

Библиографические ссылки

1. Грищанов А. А., редактор, составитель. *Новейший философский словарь*. 3-е издание. Минск: Книжный дом; 2003. 1280 с.
2. Bradford R. Julian Barnes's England, England and Englishness. In: Groes S, Childs P, editors. *Julian Barnes (contemporary critical perspectives)*. London: Continuum; 2011. p. 92–102. DOI: 10.5040/9781472542557.ch-007.
3. Roberts R. Inventing a way to the truth: life and fiction in Julian Barnes's Flaubert's parrot. In: Groes S, Childs P, editors. *Julian Barnes (contemporary critical perspectives)*. London: Continuum; 2011. p. 26–36. DOI: 10.5040/9781472542557.ch-002.
4. Hänninen U. *Rewriting literary history: Peter Ackroyd and intertextuality*. Helsinki: Helsingfors Universitet; 1997. 79 p.
5. Негляд ТА. Интертекстуальность в творчестве Питера Акроида. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2018;3(часть 1):42–45.
6. Полховская ЕВ. Интертекстуальная игра в романе Питера Акроида «The casebook of Victor Frankenstein». *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций*. 2012;6(2):128–134.
7. Hermansson C. The city as intertext: London in Peter Ackroyd's novel «Chatterton». In: Wright W, Kaplan S, editors. *The image of the city in literature, media, and society*. Pueblo: The Society; 2003. p. 204–207.
8. Berkem S. *Representations of London in Peter Ackroyd's fiction «Mystical city universal»*. Lewiston: Edwin Mellen Press; 2012.
9. Шубина АВ. Биография города как новый тип исторического повествования (Питер Акرويد «Лондон: биография»). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009;96:228–231.
10. Scott C. *The sound of truth: constructed and reconstructed lives in English novels since Julian Barnes's Flaubert's parrot*. [S. l.]: Tectum Verlag; 2010. 226 p.
11. Гришаева ЛИ, Попова МК, Титов ВТ. *Феномен прецедентности и преемственности культур*. Воронеж: ВГУ; 2004. 312 с.
12. Ильин ИП. *Постмодернизм. Словарь терминов*. Москва: INTRADA; 2001. 384 с.
13. Бодрийяр Ж. *Симулякры и симуляции*. Качалов А, переводчик. Москва: Постум; 2016. 240 с.

14. Barnes J. *England, England*. London: Vintage Books; 2012. 376 p.
15. Barnes J. *A history of the world in 10½ chapters*. New York: Picador; 2005. 266 p.
16. Ackroyd P. *Chatterton*. London: Penguin books; 1993. 234 p.
17. Данилевич ДИ. Сферы-источники прецедентности в романе П. Акройда «Чаттертон». В: Баранова НП, редактор. *Материалы ежегодной научной конференции студентов и магистрантов университета; 18–19 апреля 2019 г.; Минск, Беларусь. Часть 3*. Минск: МГЛУ; 2019. с. 44–46.
18. Ackroyd P. *The lambs of London*. London: Vintage; 2005. 216 p.

References

1. Gritsanov AA, editor, compiler. *Noveishii filosofskii slovar'* [Newest philosophical dictionary]. 3rd edition. Minsk: Knizhnyi dom; 2003. 1280 p. Russian.
2. Bradford R. Julian Barnes's England, England and Englishness. In: Groes S, Childs P, editors. *Julian Barnes (contemporary critical perspectives)*. London: Continuum; 2011. p. 92–102. DOI: 10.5040/9781472542557.ch-007.
3. Roberts R. Inventing a way to the truth: life and fiction in Julian Barnes's Flaubert's parrot. In: Groes S, Childs P, editors. *Julian Barnes (contemporary critical perspectives)*. London: Continuum; 2011. p. 26–36. DOI: 10.5040/9781472542557.ch-002.
4. Hänninen U. *Rewriting literary history: Peter Ackroyd and intertextuality*. Helsinki: Helsingfors universitet; 1997. 79 p.
5. Neglyad TA. Intertextuality in the works of Peter Ackroyd. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2018;3(part 1): 42–45. Russian.
6. Polkhovskaya EV. [Intertextual play in Peter Ackroyd's novel «The casebook of Victor Frankenstein»]. *Mirovaya literatura na perekrest'e kul'tur i tsivilizatsii*, 2012;6(2):128–134. Russian.
7. Hermansson C. The City as Intertext: London in Peter Ackroyd's novel «Chatterton». In: Wright W, Kaplan S, editors. *The image of the city in literature, media, and society*. Pueblo: The Society; 2003. p. 204–207.
8. Berkem S. *Representations of London in Peter Ackroyd's fiction*. Lewiston: Edwin Mellen Press; 2012. 189 p. .
9. Shubina AV. Biography of a city as a new type of historiographic narrative (Peter Ackroyd's «London: The Biography»). *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. 2009;96:228–231. Russian.
10. Scott C. *The sound of truth: constructed and reconstructed lives in English novels since Julian Barnes's Flaubert's parrot*. [S. l.]: Tectum Verlag; 2010. 226 p.
11. Grishaeva LI, Popova MK, Titov VT. *Fenomen pretsedentnosti i preemstvennosti kul'tur* [Phenomenon of precedence and continuity of cultures]. Voronezh: Voronezh State University; 2004. 312 p. Russian.
12. Ilyin IP. *Postmodernizm. Slovar' terminov* [Postmodernism. Dictionary of terms]. Moscow: INTRADA; 2001. 384 p. Russian.
13. Baudrillard J. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée; 1981. 240 p.
Russian edition: Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya*. Kachalov A, translator. Moscow: Postum; 2016. 240 p.
14. Barnes J. *England, England*. London: Vintage Books; 2012. 376 p.
15. Barnes J. *A history of the world in 10½ chapters*. New York: Picador; 2005. 266 p.
16. Ackroyd P. *Chatterton*. London: Penguin books; 1993. 234 p.
17. Danilevich DI. [Sphere-sources of precedent phenomena in P. Ackroyd's novel «Chatterton»]. In: Baranova NP, editor. *Materialy ezhegodnoi nauchnoi konferentsii studentov i magistrantov universiteta; 18–19 aprelya 2019 g.; Minsk, Belarus' . Chast' 3*. [Materials of the annual scientific conference of students and undergraduates of the university; 2019 April 18–19; Minsk, Belarus. Part 3]. Minsk: Minsk State Linguistic University; 2019. p. 44–46.
18. Ackroyd P. *The lambs of London*. London: Vintage; 2005. 216 p.

Статья поступила в редколлегию 19.06.2020.
Received by editorial board 19.06.2020.