

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.111-3.09 Барнс  
DOI: 10.32342/2523-4463-2021-1-21-4

**Е.С. АННЕНКОВА,**  
*доктор филологических наук,  
профессор кафедры мировой литературы и теории литературы  
Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (г. Киев)*

### НЕСБЫВШЕЕСЯ КАК МЕТАСЮЖЕТ В СБОРНИКЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ЛИМОННЫЙ СТОЛ»

В статье анализируется сборник рассказов Дж. Барнса «Лимонный стол» с точки зрения функционирования в нем сюжета несбывшегося, который является существенной частью глобального для этого сборника сюжета старения и связанных с ним физических и душевных процессов, переживаемых героями рассказов. Проанализированные тексты дают возможность говорить о несбывшемся как метасюжете, который сшивает отдельные рассказы и формирует единство сборника как художественного целого. Сюжет несбывшегося повторяется и проявляется в рассказах сборника в своих разнообразных событийных вариациях, таким образом, каждый рассказ вступает в диалогические отношения с другими рассказами, благодаря чему формируется как внутренняя интертекстуальность данного сборника, так и метатекст художественной прозы Дж. Барнса, так как инвариантный сюжет несбывшегося прослеживается также во многих других произведениях писателя. Метасюжет несбывшегося поддерживается особым хронотопом рассказов, где пространство становится символом нереализованного и недостижимого, а время протекает в «условно прошедшем». Сюжет и мотив несбывшегося проявляются также в дискурсе молчания, невысказанного или завуалированного малозначимыми словами главного смысла, который остается нераскрытым и принадлежит лишь индивидуальному сознанию героев. Но в любых событийных вариациях метасюжет несбывшегося сохраняет свое структурно-семантическое ядро – жизненный путь героев рассказов определяется невоплощенностью их сокровенных желаний, намерений и ожиданий, однако именно неутоленность мечты, нереализованность стремлений составляют пронзительно печальный и общечеловеческий смысл жизни героев сборника рассказов Дж. Барнса «Лимонный стол».

*Ключевые слова:* Джулиан Барнс, «Лимонный стол», метасюжет, мотив, старость, несбывшееся.

У статті аналізується збірник оповідань Дж. Барнса «Лимонний стіл» з огляду на функціонування в ньому сюжету нездійсненого, який є сутнісною складовою глобального для цього збірника сюжету старіння та пов'язаних із ним фізичних і душевних процесів, які переживають герої оповідань. Метою нашої статті є виділення та аналіз присутнього в «Лимонному столі» сюжету нездійсненого, який стає метасюжетом і метамотивом збірника, при цьому важливо розуміти, що сюжет нездійсненого властивий також й іншим текстам англійського письменника і є важливою складовою концептуального простору прози Дж. Барнса, що формує її художній метатекст. Для досягнення цієї мети нами було використано елементи мотивного, компаративно-типологічного, рецептивно-інтерпретаційного та інтертекстуального методів аналізу.

Проаналізовані тексти уможливають розуміння нездійсненого як метасюжету, який зшиває окремі оповідання і формує єдність збірника як художнього цілого. Сюжет нездійсненого повторюється та оприявнюється в оповіданнях збірника в різноманітних подієвих варіаціях, таким чином, кожне оповідання входить у діалог з іншими оповіданнями, завдяки чому формується як внутрішня інтертекстуальність цього збірника, так і метатекст художньої прози Дж. Барнса, оскільки інваріантний сюжет нездійсненого також присутній у багатьох інших творах письменника. Метасю-

жет нездійсненого підтримується специфічним хронотопом оповідань, де простір є символом того, що не реалізувалося і не знайшло свого втілення, а час плине в «умовно-минулому». Сюжет і мотив нездійсненого також виявлені в дискурсі мовчання, невимовленого або завуальованого незначущими словами головного смислу, який залишається неоприятним і таким, що належить лише індивідуальній свідомості героїв. Однак у будь-яких подієвих варіаціях метасюжет нездійсненого зберігає своє структурно-семантичне осердя – життєвий шлях героїв оповідань визначається неможливістю втілення їх потаємних бажань, намірів та очікувань, але саме нездійсненність мрії, нереалізованість устремлінь складають пронизливо сумний та універсальний смисл життя героїв збірника оповідань Дж. Барнса «Лимонний стіл».

*Ключові слова:* Джуліан Барнс, «Лимонний стіл», метасюжет, мотив, старість, нездійснене.

Джуліан Барнс являється одним из самых известных, читаемых и оригинальных современных британских писателей, чье творчество упорно сопротивляется какому-либо окончательному и жесткому определению относительно принадлежности к тому или иному литературному направлению, стилю и особенно жанру, но любое его произведение сразу же после публикации вызывает серьезный резонанс и сопровождается как рецензиями литературных критиков, так и глубокими научными исследованиями. Когда в 2004 г. в Великобритании вышел сборник Дж. Барнса под интригующим названием «Лимонный стол» (*The Lemon Table*), который состоял из одиннадцати рассказов, опубликованных годами раньше в виде отдельных произведений, то на эту публикацию сразу же откликнулись многочисленными отзывами ведущие публицистические издания по обе стороны Атлантики, но показательно, что в последние годы интерес со стороны литературоведов к этому сборнику Дж. Барнса значительно возрастает. Так, «Лимонный стол» стал предметом анализа в работах В. Мусий [Мусий, 2019], Д. Радченко [Радченко, 2008], Б. Доғана [Doğan, 2020], М. Оро-Пикурас [Oro'-Piquerás, 2020], Ф. Холмса [Holmes, 2009], Ю. Янга [Yang, 2018]. Названные литературоведы рассматривали этот сборник рассказов в основном с точки зрения функционирования в нем темы старости и связанной с ней проблемы человеческого старения. Целью же нашей статьи является выделение и анализ присутствующего в «Лимонном столе» сюжета несбывшегося, который становится и метасюжетом, и метамотивом сборника, хотя сюжет несбывшегося присущ также и другим текстам английского писателя разной жанровой природы; он является важной составляющей концептуального пространства прозы Дж. Барнса и формирует ее художественный метатекст.

Многие литературные критики, сразу отреагировавшие на сборник Дж. Барнса «Лимонный стол», справедливо отмечали, что его доминантной темой является старость, старческий возраст героев рассказов и связанные со старением процессы, по-разному проявляющиеся и переживаемые пожилыми людьми. Каждый рассказ сборника может быть прочитан как самостоятельное произведение, вполне доступное законченному пониманию, более того, истории, в нем рассказанные, на первый взгляд резко отличаются друг от друга и интонациями, и структурой, и семантическими акцентами. Однако справедливо заметила М. Балл, что смыслы этих рассказов усиливаются, если прочитать их все вместе, и касаются они основ человеческого существования – что означает жить при осознании тревожащей каждого человека тщеты и бессмысленности жизни: «together however, the book becomes a rich and varied exploration through the pain, frustration, and vanities of aging, of what it means to be alive» [Ball, 2004]. Представляется, что общим для этой книги, тем ядром, которое эти разнообразные и многоплановые рассказы сшивает, придает им стройную целостность и производит впечатление их удивительной согласованности, является мощно звучащая в сборнике тема смерти, которая раскрывается с помощью метасюжета старения. Именно он связывает друг с другом отдельные рассказы сборника «Лимонный стол», даже название которого уже сигнализирует о том, что собранные под одной обложкой и загадочным названием рассказы представляют целостное единство, подлежащее раскодированию на всех художественных уровнях текста.

Метасюжет является достаточно широко употребляемым понятием в современном литературоведении, его часто используют исследователи по отношению к лирическим текстам и поэтическим циклам. В частности, Н.Л. Лейдерман, анализируя сборник О. Мандельштама «Камень», говорит о метасюжете, который поддерживает внутреннее единство кни-

ги, вскрывает «поиск некоей общей идеи, общего тайного плана, динамически развивающегося в книге по мере ее вырастания как художественного целого» [Лейдерман, 1994, с. 87]. Думается, что категория метасюжета приложима и к прозаическим сборникам, и к отдельным прозаическим текстам, если под метасюжетом понимать тот сквозной, пронизывающий тексты того или иного писателя инвариантный сюжет, который реализуется в них в различных вариациях событийных сценариев, выражается в особом образно-мотивном комплексе, на идейно-тематическом и нарративном уровнях, на уровне стилистики и художественной тропики его произведений. Метасюжет предполагает наличие того устойчивого авторского кода, «инвариантного кода смыслопорождения» (Н. Фатеева), благодаря которому, с одной стороны, между текстами одного и того же автора возникают диалогические отношения, а с другой, – эти тексты, как, в частности, происходит с творчеством Дж. Барнса, встраиваются в интертекстуальный диалог со всем европейским культурно-литературным пространством.

Метасюжет старения, который генерируется глобальной для творчества Дж. Барнса проблемой смерти, неразрывно связанной в художественном сознании писателя с жизнью, реализуется как в отдельных романах писателя, так и в сборнике «Лимонный стол», где каждый рассказ может быть рассмотрен как новое и независимое звено общего сюжетного движения. Частной реализацией метасюжета старения является осложненный побочными микросюжетами и мотивами сюжет несбывшегося, который также вырастает как в метасюжет, ввиду своей обобщенности и в связи с тем, что он устойчиво воплощается в большинстве рассказов данного сборника, так и в метамотив, так как он повторяется, становится частью сюжета и обладает эстетически значимым смыслом в своих событийных реализациях. О структурно-семантическом тождестве сюжета и мотива писали многие ученые, среди которых назовем А. Бема, видевшего в мотиве потенциальную возможность развития, О. Фрейденберг, утверждавшую, что «случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет» [Фрейденберг, 1988, с. 202], Е. Мелетинского, который предлагал рассматривать мотив «как одноактный микросюжет» [Мелетинский, 1983, с. 117]. И в рамках этой статьи мы проследим особенности реализации метасюжета и метамотива несбывшегося в сборнике Дж. Барнса «Лимонный стол».

«История Матса Израельсона» (*The Story of Mats Israelson*) является самой большой в «Лимонном столе», благодаря чему она прочитывается как развернутая и наиболее полная иллюстрация доминирующей в сборнике мысли о тщете и эфемерности человеческого существования, всегда сопровождающегося потерями и иллюзорными надеждами на осуществление скрытых от посторонних глаз и не всегда до конца осознаваемых самим человеком, но таких важных для него желаний, интересов и привязанностей. Этот рассказ весь построен на инвариантном сюжете о несбывшемся, который в своих особенных вариациях окажется также центральным в рассказах «Вспышка», «Кора» и «Фруктовая клетка», где он проявится с максимальной степенью эксплицированности (станет движущей силой развития действия, способом раскрытия характеров героев, импульсом для понимания ими смысла их жизни), а в рассказах «Гигиена» и «Безмолвие» он развернется уже в своем редуцированном виде. Очевидно, что сюжет несбывшегося сшивает эти отдельные истории в единое целое, где каждая из них является ненавязчивым и изящным аккомпанементом к другой и в своих тончайших нюансах заставляет играть еще более глубокими смыслами истории героев и их характеры, и где каждый рассказ, множа всевозможные ситуации несбывшегося, вступает в диалогические отношения с другим, формируя тем самым автоинтертекстуальность и внутреннюю интертекстуальность всего сборника.

Само название рассказа – «История Матса Израельсона» – становится ключом для понимания того, как именно сложатся отношения его главных героев. Используя прием аналогии, любимой английскими писателями, на что указывала в своих работах К. Хьюитт [Хьюитт, 2007], Барнс вкладывает скупой рассказ о погибшем на лесопильне юноше Матсе в уста своего главного героя Андерса Бодена и тем самым готовит читателя к пониманию того, что возникшие в сердце Андерса Бодена чувства к Барбро Линдвалл не будут реализованы. История Матса Израельсона, труп которого спустя сорок девять лет после смерти был найден на рудниках и опознан старухой, которая в молодости была его невестой, полифункциональна: она становится импульсом для зарождения чувства в душе Андер-

са и Барбро, связующим звеном между ними, людьми, так мало друг друга знающими и одновременно знаком того, что финал их отношений не будет счастливым. Жизнь Андерса Бодена, всеми уважаемого управляющего лесопильней в маленьком шведском городке, увлеченного историей своего города и прекрасного знатока своего дела, начинает наполняться истинным смыслом именно с того момента, когда в город приезжает чета Линдвалл. Скупые реплики, которыми он обменивался с госпожой Барбро Линдвалл, время от времени появлявшейся на пароходе Андерса и проявлявшей живой интерес к его рассказам о древесине и истории города, заставили его думать о ней больше, чем, возможно, он мог себе позволить, потому что он был давно и неудачно женат на женщине, которая его не любила и не интересовалась его жизнью, но не уставала саркастически посмеиваться над его чувствами и увлечениями. И Андерс стал ловить себя на мысли, что «Барбро – имя прелестной весомости и звучит нежнее, чем... другие имена. Он думал, что от голубой ленты, обвиняющей соломенную шляпу, у него веселеет на сердце» [Барнс, 2006, с. 35]. И он так увлеченно рассказывал ей о медных рудниках в Фалуне, что она однажды высказала уверенное желание побывать там вместе с ним: «Мне хотелось бы съездить в Фалун» [Барнс, 2006, с. 38].

С этой реплики начинается осуществление в рассказе мотивно-сюжетного комплекса несбывшегося. Барбро не смогла прийти тогда на пароход, их совместная поездка не состоялась, и после этого каждый из них стал жить как бы двойной жизнью: внешняя их жизнь на глазах всего общества под непрекращающиеся сплетни о них текла своим чередом и ни разу не вышла за рамки приличия, а вот внутренняя жизнь их души, скрытая от чужих глаз, наполнилась переживаниями того, что могло бы случиться с ними, но не случилось, что могло бы быть сказано между ними, но так и не было произнесено. Она стала жить своей жизнью, полной забот о родившихся детях, оставаясь преданной женой и матерью, но именно тогда, когда она поняла, что не может прийти на пароход, чтобы поехать с чужим мужчиной в Фалун, потому что она беременна, и что отныне она навсегда останется со своим мужем, она убедилась в том, что питает сильные чувства к Андерсу, которые она спрятала на самое дно своей души. И тогда она начала вести с Андерсом внутренний диалог, который не мог быть им поддержан и не мог состояться в реальности: «Но если бы только он сумел прочесть мое сердце прежде меня. <...> Почему он не сумел понять?» [Барнс, 2006, с. 43].

Его же дни внешне были такими же тихими и полными деятельности, как и до встречи с ней, и лишь «беззвучным шепотом в жаркой бессоннице» ночи [Барнс, 2006, с. 40], когда его жена спала, Андерс вспоминал Барбро, ее соломенную шляпу с очаровательной голубой лентой, ее короткие, но в то же время многозначительные и, как ему казалось, многообещающие слова, обращенные к нему. Ночами и днями он все репетировал и улучшал свой неудачный первый рассказ о Матсе, который показался ей легендой, и «практиковался, чтобы сказать с равной простотой: “Я свожу вас туда”» (в Фалун – Е.А.) [Барнс, 2006, с. 40]. Эти слова он так никогда и не произнес, потому что Барбро больше не пришла к нему, и тогда он подумал о том несбывшемся, что могло произойти в его тихой и печальной жизни, но так и не случилось, дав ему, однако, силы жить мечтами о том, что не сбылось и что было единственно прекрасным в его днях – его любовь к этой далекой женщине: «Вот так, подумал Андерс. Открылась дверь и снова закрылась, прежде чем ты успел войти в нее. <...> Но если так, и если с этой минуты его жизнь уже никогда не изменится, то и он тоже, понял он. *Останется замороженным, законсервированным в этом моменте... нет, в моменте, который чуть было не сбылся, мог сбыться на прошлой неделе...*» [Барнс, 2006, с. 42] (курсив мой – Е.А.). И так же точно, как законсервировалась его жизнь, оказалась «замороженной» и уложенной в банку варенья из морошки жизнь Барбро: «...она посмотрела на банку, на стекло, на металлическую крышку, на кружок кисеи, на написанный от руки ярлык и дату – дату! – и на объединитель всего этого, на желтое варенье, и подумала: вот что я сделала с моим сердцем» [Барнс, 2006, с. 44], потому что, глядя на эту банку с вареньем, символ семейного благополучия и семейных уз, она окончательно поняла, что ее чувству к мужчине ее грез суждено остаться несбывшимся.

В жизненной истории Андерса событие несбывшегося, невоплотившегося чувства к Барбро прочитывается как продолжение нереализованного и неудовлетворенного чувства

к его собственной жене Гертруд, на которой он женился по любви, но после тяжело пережитого отказа с ее стороны. Он уступал ей в своем социальном положении: она была артистичной, играла на фортепьяно и согласилась на брак с ним только после того, как у нее сложились отношения с другим молодым человеком. Родив Андерсу двоих детей, она после этого отказала ему в близости и с удовольствием отпускала в его сторону лишь неприятные шутки. Вынужденная сдержанность с женой, невозможность говорить с ней откровенно сделали его человеком немногословным, научили его скрывать за малозначительными, не понятными его жене фразами свои истинные мысли и движения души. Это стало одной из причин того, что он, не наученный полно и открыто выражать свои мысли, а наоборот приученный подавлять в себе душевные порывы, так и не смог отважиться и найти нужные слова, чтобы открыть свое сердце женщине, которую он полюбил.

Символом разъединения Андерса и Барбро, символом того, что не сбылось между ними, стал приют для глухонемых, который Андерс показал Барбро на одной из их первых прогулок на пароходу и который упомянула уже она много лет спустя, стоя в его больничной палате, пережив и разочарование, и опустошение, и негодование на этого «тщеславного» мужчину, который ввел ее в заблуждение, хотел лишь соблазнить, как многих других: «...благодарю вас за то, что вы показали мне приют для глухонемых» [Барнс, 2006, с. 51]. С помощью художественной метонимии, которая так полно передает невозможность воплощения их чувств, используя трудно уловимые и осознаваемые замещения значений, Барнс рисует сцену встречи умирающего в больнице Андерса и приехавшей к нему после двадцати трех лет необщения Барбро как несостоявшийся разговор людей, один из которых – Андерс – «немой» (он привычно говорит все нужное про себя, не отваживаясь произнести свои главные признания вслух: «он хотел сказать, что любит ее, что всегда любил ее, что думал о ней почти все... нет, все время» [Барнс, 2006, с. 50]), а другой – Барбро – «глухой» (она слышит то немногое, что он может произнести и сформулировать, но для нее остается недоступным его внутренний голос, его имплицированный разговор с ней: «А знала она во что: человек, ради кого она в любую минуту за последние двадцать три года оставила бы мужа и детей, ради кого она потеряла бы свою репутацию и положение в обществе, с кем она бы убежала только Богу известно куда, не был и никогда не будет достоин ее любви» [Барнс, 2006, с. 52–53]). Это сцена в больничной палате является кульминацией взаимного непонимания и отчуждения людей, которые большую часть своей жизни прожили во власти несбывшегося, питая себя им, иллюзиями любви и надеждой на понимание, а результатом этого стали жестокое разочарование Барбро в своих мечтах (она поняла, что «то, что она считала опорой своей жизни, возможностью, сопровождавшей ее неизменной спутницей, верной, как тень, и была всего лишь этим – тенью, отражением» [Барнс, 2006, с. 53]) и упование Андерса на действенность выведенного им сурового жизненного правила: «большая боль стирает меньшую. <...> И он надеялся – и теперь это была его единственная надежда, – что боль рака, боль умирания изгонит боль любви» [Барнс, 2006, с. 52]. Несбывшееся оказывается тем единственным, что составляло весь смысл их жизни, при этом мысли о возможности реализации устремлений и надежд чаще всего сопровождались страхом: Андерс на каком-то бессознательном уровне испугался высказанного Барбро желания съездить в Фалун, испугался так сильно, что не смог сразу ответить ей, что он готов ее туда свозить, а ее реальная и наконец-то осуществившаяся благодаря его запоздалому приглашению поездка в Фалун произошла в связи с тем, что он умирал там в больнице и она хотела увидеть его и наконец услышать от него то, чего она так долго ждала. Но каким далеким от желаемого оказалось это путешествие в манящий Фалун, которое они многими годами лелеяли в своих одиноких сердцах!

Сюжет несбывшегося проявляется и в особенностях хронотопа рассказа. Фалун остается для них недостижимым пространством, становится символом их невоплощенной любви, их неосуществленных желаний и обманутых ожиданий. Это место превращается в легенду не только о Матсе, таком несчастном и чужом, но оно порождает легенду об их любви, а легенды Барбро как раз не любила, предпочитая им нечто более ясное, реальное и осязаемое. Предчувствие Андерса о том, что Фалун опасен, оправдывается, потому что именно в этом месте, а не в своем городе он умирает и перед смертью хоронит свои мечты о признании в любви к Барбро, но в Фалуне и она, приехавшая к нему с надеждой на

признание в любви, расстается со своими грезами о нем как о человеке, которому она готова была отдать свою жизнь. Не только пространство, но и время в сюжете несбывшегося также своеобразно: оно течет незаметно, а герои не живут жизнью в настоящем. Оба они вспоминают прошлое, пытаются вернуть время назад: как Андерс, который все прокручивает в своей голове брошенную ему Барбро загадочную фразу о поездке в Фалун и репетирует про себя историю про Матса, которую он хочет рассказать ей так четко и ясно, чтобы она в конце концов смогла понять ее правильно, как выражение его любви к ней; или как Барбро, которая двадцать с лишним лет жила в нереальном, виртуальном времени и все ждала какого-то туманного, не понятного ей самой будущего. Время в рассказе сначала сжимается до минуты, когда она дала ему призрачную надежду, но с этого мгновения оно растягивается на двадцать три года, и, будучи для них утраченным, пустым, связывается с пространством Фалуна – пространством несбывшегося.

Сюжет и мотив несбывшегося проявляются и в дискурсивных особенностях текста, находя поддержку в семантике невысказанного. Фразы, которыми обмениваются друг с другом все герои рассказа, имеют неявный смысл, слова выражают не то, что на самом деле хочет сказать тот или иной персонаж, а то, что диктуется им их привычным поведением и общепринятыми правилами. Слова как будто призваны максимально увести от того, что в действительности думают и чувствуют герои, и поэтому между ними всегда вырастает стена непонимания и отчуждения. Грубые намеки жены Андерса Гертруд на симпатию ее мужа к молодой Барбро звучат для него, «будто мёртвый лягз с колокольни» [Барнс, 2006, с. 38], они еще больше отдаляют мужа и жену, тем не менее эти полунамекы дают ему возможность осознать то, что он влюбился в Барбро Линделл с их «первой встречи на пароходе» [Барнс, 2006, с. 39]. Но все остальные диалоги, как между четой Линделл и супругами Боден, так и между Андерсом и Барбро постоянны в одном: сказанное или не соответствует истинному положению вещей, или вообще важное и сущностное не находит своего словесного выражения. Андерс обращался к жене – «любовь моя», а «подразумевал, что в настоящий момент она ему не нравится» [Барнс, 2006, с. 32]; разговаривая с женой о прогулке с Барбро на пароходе, Андерс коротко отделялся ничего не значащими фразами, тогда как «ему хотелось сказать: она проявила к лесу много больше интереса, чем когда-либо ты. Ему хотелось сказать: ты несправедлива к ее внешности. Ему хотелось сказать: а кто видел, как я разговаривал с ней? Но он ничего не сказал» [Барнс, 2006, с. 35]; Аксель Линделл, муж Барбро, сразу же разрешает жене поехать навестить в больнице большого Андерса, говоря ей «конечно», но думает он в этот момент совсем о другом: «конечно, хотелось бы, сплетни всегда называли тебя его любовницей <...> Но она услышала только: конечно, ты должна» [Барнс, 2006, с. 46].

Влюбленные друг в друга герои не находят нужных слов, чтобы высказаться ясно и полно, и он, и она практически отсутствуют в реальной жизни друг друга, подпитывая свои чувства лишь мечтами о том, что никогда в их жизни не имело и не могло иметь воплощения, ведя диалоги с любимым человеком про себя, но не отваживаясь на откровенные признания вслух, потому что им обоим не хватает смелости. Подстегнутые своим одиночеством, живя в браке с нелюбимыми и не любящими их людьми, они потянулись друг к другу, желая пережить в реальности сладостную близость душ, но приученные к молчанию или к разговору, когда сказанное не совпадает с тем, о чем думается и что является единственно главным, они не могут договориться друг с другом, и таким образом слова оказываются знаком несбывшегося между ними, механизмом, как раз способствующим нереализованности их чувств. Даже умирая и жестоко страдая, Андерс, предвкушая встречу с Барбро, думает, что «важно не сказать ей, что он умирает» [Барнс, 2006, с. 47], и на ее реплику «Я думала, вы тяжело больны» он не находит ничего лучшего, как поспешить разуверить ее, и уверенно говорит: «Я протяну дольше любой сосны на Хёкберге» [Барнс, 2006, с. 49]. Он хочет утешить ее, успокоить и не понимает, что тем самым оскорбляет ее своей нерешительностью, своим показным здоровьем, своим молчанием. Он и раньше знал, что не умел разговаривать с женщинами, и завидовал тем «вкрадчивоязычным мужчинам», которые знают, что именно следует сказать женщине» [Барнс, 2006, с. 51], но и перед лицом смерти он так и не смог раскрыть перед ней свою душу, оставшись в привычных объятиях несбывшегося

до конца. Несбывшееся защищало, питало надежды, дарило иллюзии, оставляло незыблемым сложившийся образ жизни героев, каждый из которых так и остался со своими ложными представлениями друг о друге навсегда.

«История Матса Израельсона» содержит инвариант сюжета несбывшегося, который в следующих рассказах сборника «Лимонный стол» повторится в различных событийных вариациях с сохранением главного структурно-семантического ядра сюжета несбывшегося – жизненный путь героев рассказов определяется нереализованностью их душевных желаний, чаяний, намерений и приятием несвершившегося как жизненного закона. Так, платоническая история любви главных героев «Истории Матса Израельсона» изящными и прочными нитями связана с еще одним ярким рассказом сборника под названием «Вспышка» (*The Revival*). Оба рассказа написаны от третьего лица, но в «Вспышке», в отличие от «Истории Матса...», мощно звучит голос нарратора, который часто сливается с авторским голосом, давая читателю разнообразные версии любовной истории, которая произошла с русским писателем Иваном Сергеевичем Тургеневым, когда он приехал в Россию в 1879 г. и познакомился на представлении своей пьесы «Месяц в деревне» с молодой и талантливой актрисой Марией Савиной.

Интертекстуальные переключки «Вспышки» с «Историей Матса...» прозрачны: влюбленные Андерс и Барбро только мечтают о путешествии в Фалун, а захваченный чувствами Иван Тургенев свое путешествие на свидание к Марии Савиной совершает, о чем и рассказывается в главке под выразительным названием «Реальное путешествие». Савиной надо было ехать из Петербурга в Одессу через Мценск и Орел, а Тургенев тогда жил в своем поместье в Орле, и он решил отправиться в Мценск, чтобы подсесть к ней вагон поезда, проезжавшего станцию в Мценске, и проследовать вместе с ней до Орла, и это «их путешествие произошло двадцать восьмого мая 1880 года» [Барнс, 2006, с. 94]. В этом рассказе метафора путешествия реализует не только свой буквальный, но главное – метафизический смысл. Нарратор утверждает, что «всякая любовь нуждается в путешествии» [Барнс, 2006, с. 94], и имеется в виду не столько пространственное, сколько путешествие души, потому что влюбленные преодолевают как физические расстояния, так и нравственно-духовные преграды, ведь любовь – это всегда движение, путь навстречу друг другу, и в рассказе «Вспышка» описанная влюбленность писателя становится «последним путешествием» его стареющего сердца. Путешествие сердец Андерса и Барбро закончилось, по сути, не начавшись, но свершилось ли любовное путешествие Тургенева?

Во «Вспышке» ответ прочитывается в самом начале рассказа: «И в литературе, как в жизни у него (у Тургенева – Е.А.), любовь не удавалась» [Барнс, 2006, с. 91]. Влюбленности Тургенева всегда оставались нереализованными, любовь дарила ему вдохновение, становилась источником сильных ощущений, но «счастья она не дарила; всегда мешало несоответствие чувств или намерений» [Барнс, 2006, с. 91]. Причем симптомы сценария несбывшегося, этапы развития ситуации несбывшегося имели у протагониста «Вспышки» те же психологические характеристики и мотивировки, что и у Андерса Бодена: «наивная жадность предвкушения», «горькая обездоленность провала», «стон сожаления» и «глупая нежная памятьливость» [Барнс, 2006, с. 92]. Как Андерс постоянно, на протяжении многих лет, вспоминает слова Барбро, ее глаза и подбородок, ее голубую ленту, так и влюбленный русский писатель будет забрасывать Марию Савину письмами, в которых даст волю своим чувствам и фантазиям: «Я почувствовал... что Вы стали в моей жизни чем-то таким, с которым я уже никогда не расстанусь» [Барнс, 2006, с. 94]. Сразу же, сойдя с поезда, он писал ей: «Какую ночь мы бы провели...» [Барнс, 2006, с. 97]. Условное наклонение, постоянное «если бы» сопровождает его чувства к ней, и невоплощенность их отношений объясняется не столько огромной разницей в возрасте (ему шестьдесят, а ей – двадцать пять), сколько психологическими особенностями русского писателя, который боялся жизни, боялся «испытать боль» и «должен был оберегать невозможность любви» [Барнс, 2006, с. 102, 98]. Поэтому главный акцент в этом рассказе сделан именно на воображаемых путешествиях, которые совершает в своих фантазиях одинокий и старый писатель. И подпитываются эти фантазии и мечтания о поездке в Венецию (этот город оказывается таким же не досягаемым для Тургенева и Савиной пространством, как Фалун для Андерса и Барбро) воспоминаниями о кратких мигах, когда они были вместе в купе, смотрели друг на друга, перебра-

сывались какими-то фразами, питая себя фантазиями о том, что могло бы случиться между ними, но чему свершаться не должно, потому что «так вполне безопасно» [Барнс, 2006, с. 104]. Время в этой вариации сюжета несбывшегося снова лежит в границах прошедшего и пересекается в своей развоплощенности с недостижимым пространством Венеции, в которой Тургеневу с Савиной побывать не пришлось. Несбывшееся питается индивидуальной памятью человека, которая, рисуя свой особенный «альбом воспоминаний» [Барнс, 2006, с. 104], дает возможность человеку чувствовать смысл проживаемых дней в неутоленности мечты.

В рассказе «Вспышка» используется уже знакомый читателю семантический ход: слова, написанные на бумаге, сказанные в письмах, скорее скрывают подлинные чувства и мотивы поведения Тургенева, чем проясняют их, они закрывают истинные смыслы, становятся отгораживающей завесой, которая призвана защитить писателя от опасностей реализации его желаний, а читателю они не дают возможности понять, что же на самом деле связывало Тургенева и Савину. Свое путешествие эти герои совершали, как и Андерс с Барбро, «в условно-прошедшем» [Барнс, 2006, с. 100], предвкушая не будущее, а смакуя то, что могло бы быть, но не случилось, переживая и вспоминая прошлое. Важно отметить, что семантика несбывшегося в «Вспышке» усиливается тем, что героиня рассказа актриса Савина практически не наделена голосом: Тургенев с ней разговаривает в письмах, нарратор задается бесконечными вопросами, раздражается взволнованными вопрошаниями о том, что же произошло и произошло ли вообще что-то между писателем и актрисой в купе поезда, мчавшего ее прочь от него в Одессу, но героиня молчит, потому что для Тургенева, возможно, важна не любовь к этой конкретной женщине, а значимо само переживание любовных мгновений, этих экстатических состояний, «вспышек», которые вдохновляют его на творчество, дают ему энергию и силы переживать красоту мира. Ценными являются именно эти мгновения счастья, миги любви – «когда глаза любящих встретились» [Барнс, 2006, с. 106], а все остальное – удел земной, а не небесной, вечной любви, к которой единственной стремился дух писателя.

Барнс утверждает, что «всякая любовь символически сама есть путешествие, и этот символ требует воплощения» [Барнс, 2006, с. 94], но именно воплощения любовь героев его рассказов не имеет. Она остается нереализованной, такой любовью, «чи восторги именовались «если бы» и «могло бы стать»» [Барнс, 2006, с. 94]. Барнс пытается найти этому объяснение, он старается нащупать психологические, уходящие в глубины человеческой души причины такого положения вещей и приходит к мысли о том, что в каждой любви таится угроза, «в каждой истории любви скрыта будущая история скорби» [Барнс, 2014], потому что любовь связана со смертью. И ее невоплощенность и несбыточность отдаляют эту смерть, переносят отношения между людьми в сферы нетленного и вечного, чем такая любовь и манит, вознося самого простого человека над обыденностью его земного существования.

В рассказе с весьма прозаическим названием «Кора» (*Bark*) приземленность его главного героя максимально подчеркнута. Жан-Этьен Делакур в молодые годы был «игроком и гурманом», и эти страсти определяли его способ жизни и интересы, которые вращались исключительно вокруг его персоны и всяческих удобств, которые приносили ему удовольствие. После нелепой и внезапной смерти жены он переехал жить к своему сыну и с удивительной скрупулезностью начал изучать юриспруденцию, но когда в городе решили открыть общественные бани, он захотел вложить деньги в их строительство. И со свойственной ему страстностью он начал просчитывать выгоды от этого предприятия и тщательно следил за всеми пайщиками, наблюдая, как один за другим они уходят в мир иной, а проценты от их паев делятся между оставшимися в живых акционерами. Он стал с необыкновенной серьезностью следить за своим здоровьем: соблюдал жесткий режим дня, не переедал, не пил, гулял, занимался учеными занятиями и желал одного – пережить всех пайщиков, чтобы остаться единственным владельцем бань. Прочитав однажды о вреде воздержания и необходимости умеренной регулярности, он решил прибегнуть к сексу в оздоровительных целях. И в шестьдесят с лишним лет он стал посещать одну горничную в банях, чтобы она продлевала его жизнь. Так, весь смысл его жизни свелся к тому, «чтобы пережить других» [Барнс, 2006, с. 135], но именно этот период своего существования он на-



зывает своей «третьей» жизнью и дорожил ею чрезвычайно, потому что в этом, уже не молодом, возрасте он влюбился в горничную из бань, которую звали Жанна, но только ни самому себе, ни своему сыну, ни самой Жанне он в этом не признавался, прибегая к уже известным иносказаниям или умалчиванию. И только своему другу Лагранжу он сказал однажды: «Вначале это был просто вопрос гигиены. Я настаивал на покладистости девушки, я не хотел никаких ласк в ответ. Я их не одобрял. Я не уделял ей никакого внимания. И все-таки вопреки всему этому, я ее полюбил. Кто способен предвидеть...» [Барнс, 2006, с. 138].

Не смог предвидеть, насколько сильно он привяжется к девушке, даже рассудительный Делакур, однако любовь захватила все его существо: «он наслаждался своей любовью, как чем-то своим, сугубо личным» [Барнс, 2006, с. 140], свою удивительную любовь к Жанне, которая росла в его сердце, «он хранил про себя» [Барнс, 2006, с. 140]. И только тогда, когда он узнал правду об Андре Лагранже, который оказался отцом Жанны, но так и не смог признаться в этом Делакуру, Жан Делакур принимает решение сделать так, чтобы его Жанна не повторила судьбу своей матери, которая не разрешала ей видиться с отцом, боясь, что он украдет у нее ее ребенка. И, казалось, в этом рассказе сюжет несбывшегося будет нарушен, и герой осуществит свое желание, ведь он готовился к признанию ребенка и, возможно, даже женитьбе на девушке, но внезапная смерть положила всему конец, и таким образом сюжет несбывшегося в своей оригинальной вариации реализовался. Барнс последовательно сохраняет эстетическую дискурсивность невысказанного, непроизнесенного, герой этого рассказа, в отличие от, например, Андерса Бодена, уже сознательно и с удовольствием пользуется иносказанием или умолчанием, не заботясь быть понятным до конца, как будто чувствуя, что недоговоренность вообще является уделом людей, потому что невозможно проникнуть человеку «в самую глубь мыслей» другого человека (это отмечал еще Ги де Мопассан, великий ученик одного из самых любимых писателей Барнса Г. Флобера). Делакур говорил с Лагранжем загадочными абстрактными фразами, он говорил и с Жанной так, что «она, казалось, совершенно не понимала то, что он говорил. Ну, это была его собственная вина» [Барнс, 2006, с. 142], он и умер так, что по жесту его руки, сжимавшей колпак, нельзя было понять, что он хотел с ним сделать (то ли снять, то ли надеть). Но внутренне Делакур ощутил в себе готовность к тому, чтобы на старости лет снова разрешить себе жить так, как он считает нужным, поэтому он и сказал Жанне, что ей «не надо страшиться за своего ребенка...» [Барнс, 2006, с. 142]. Характер этого героя, в молодые и зрелые годы привыкшего поступать так, как он считал правильным, не оглядываясь на общественное мнение, как раз, казалось бы, позволяя преодолеть сценарий несбывшегося, но и этот рассказ подчиняется внутренней логике художественного сознания автора, в соответствии с которой несбывшееся составляет, с одной стороны, прелесть и очарование жизни, а, с другой, – отражает трагизм и тайну одинокой человеческой судьбы.

Метафора гигиены, использованная Барнсом в рассказе «Кора», связана и отсылает читателя к еще одному рассказу из сборника «Лимонный стол», который так и назван – «Гигиена» (*Hygiene*). В нем говорится о пожилom военном, приехавшем в город, чтобы наведаться к своей старой любовнице Бабс, которую он навещал на протяжении двадцати трех лет, но, к своему ужасу, он узнает, что она в борделе уже не работает. Бабс была для него «окном в счастливую возможность» [Барнс, 2006, с. 80], она всегда была с ним в его мыслях, была тем, «что ему светило» [Барнс, 2006, с. 81], она связывала его с прошлым и давала ему возможность почувствовать, «пусть на момент, что он... то, чем хочет быть» [Барнс, 2006, с. 82]. Мотив несбывшегося становится в этом рассказе ключевым, хотя прояснен он в тексте не столь явно. Он вскрывает увиденный автором в подтекст смысл поведения и жизни главного героя, человека, который проживал свои годы, забывая тоску рутинной повседневности, не позволяя реализоваться своим настоящим желаниям, которые всегда были связаны с его чувствами к любовнице Бабс, а не к жене Памеле. Но что заставляло его вести именно такой образ жизни, пить жизнь маленькими глоточками, остается без определенного ответа, если не учесть того, что несбывшееся, символом которого выступает Бабс, и здесь играет свою роль: оно скрашивает внешнюю жизнь героя и манит своей невоплощенностью, оставленное в прошлом или отодвинутое в воображаемое будущее, несбывшееся составляет смысл человеческого существования.

В большинстве рассказов сборника «Лимонный стол» присутствуют пары героев, падающие в сценарий любовного треугольника: муж – жена – любовница / любимая. Эти своеобразные треугольники, как правило, не находят своего разрешения в границах жизненного пути героев, потому что проявляются в рамках сюжета и повествовательного мотива несбывшегося, который может быть окрашен то ли тональностью элегической грусти, как, например, «История Матса Израельсона» или «Вспышка», то ли иронического недоумения и сожаления, как рассказы «Гигиена», «Фруктовая клетка» или «Кора». Но каждый из этих рассказов является увеличительным или уменьшительным стеклом для соседних рассказов, зеркалом, в котором отражаются с различными нюансами и вариантами жизненных сценариев истории героев. В «Истории Матса Израельсона» умирающий Андерс говорит приехавшей к нему несостоявшейся любовнице, что его жена посещает его в другие дни, поэтому Барбро не о чем волноваться, а вот в рассказе «Фруктовая клетка» (*The Fruit Cage*) эта частная ситуация повторится, но при внешней схожести она наполнится уже другим смыслом, полным горькой иронии, безнадежной тоски и даже ужаса из-за того, в каком положении оказался человек, который, казалось бы, уже достиг желаемого, но удержаться и вполне насладиться им не смог.

«Фруктовая клетка» – один из немногих рассказов книги «Лимонный стол», написанный от первого лица рассказчика, уже взрослого сына доживших до глубокой старости родителей. Сын Крис рассказывает историю своей семьи и своих родителей с интонацией глубокой грусти и искреннего недоумения, растерянности, вызванных той странной и даже страшной ситуацией, свидетелем и участником которой он вынужден был стать. Его семья была обыкновенной и внешне вполне благополучной. Родители вели упорядоченный образ жизни, родили двух детей, вырастили их, дети разъехались, а они остались вдвоем. У них были разные характеры и разные роли в семье. Мать была главной, «правительством», все в семье осуществлялось под ее четким и неусыпным контролем, она была женщиной с неразвитым, как казалось сыну, чувством юмора, а отец был человеком ироничным и немногословным, в доме во всем и полностью подчинялся матери. Большую часть своего времени они, живя в деревне, посвящали огороду и саду, где соорудили фруктовую клетку, чтобы ловить животных, которые могли испортить их сад и огород. Упоминания о фруктовой клетке встречаются в рассказе всего два раза и как бы вскользь, но рассказ назван именно так – «Фруктовая клетка», что метафорически передает читателю особенности жизненной ситуации этой семейной пары, в которой отец жил в доме, как будто в этой самой фруктовой клетке: вроде бы и хорошо, удобно, вкусно и привычно, но несвободно и неправильно. И вот когда родителям было уже за восемьдесят, спустя более чем пятьдесят лет совместной жизни, отец решил оставить свою жену и уйти жить к женщине, которой было «сильно за шестьдесят» [Барнс, 2006, с. 199], решил уйти окончательно и бесповоротно, а мать могла с тех пор «сама грести в своем собственном каноэ» [Барнс, 2006, с. 197], потому что «она может быть правительством одна» [Барнс, 2006, с. 198]. Отец решил уйти, не давая ни себе, никому из домашних времени подумать, потому что он уже стоял на пороге смерти – ему был восемьдесят один год. И сын начинает искать причины этой необычной ситуации, думая о том, что же на самом деле заставило его отца так поступить. Размышляя о новизне отношений, самоутверждении, сексе и в конце концов старческой влюбленности, он пришел к единственно устраивающему его ответу: его отец не хотел стареть, он хотел жить не в предвкушении смерти, а в ощущении полноценной жизни. Отец Криса по сути единственный из всех стариков, изображенных Барнсом в книге «Лимонный стол», который решился сделать так, чтобы манившее его несбывшееся (из-за его мужской униженности в союзе с женщиной, которая, вполне вероятно, могла позволить себе ударить его, из-за его человеческой нереализованности в браке с той, которая была слишком властной для него и не смогла подарить ему то тепло и простоту отношений, в которых он очевидно нуждался) сбылось, осуществилось. Он успел переехать к своей подруге Элси, но не смог насладиться жизнью с ней, потому что, однажды придя в дом к своей жене, чтобы починить ей дверь, он упал при невыясненных обстоятельствах, сильно разбился, оказался в больнице и оправиться уже не смог. Он практически не разговаривал, но когда поочередно, в разные, четко установленные дни, его навещали его законная жена и Элси, то после ухода каждой из них он произносил одну и ту же короткую фразу: «Моя жена, знаете ли. Много счастливых лет» [Барнс, 2006, с. 210].

В этом рассказе мотив несбывшегося также поддерживается образностью молчания: отец подчеркнута немногословен, он предпочитал не вступать в споры со своей женой, старался быть сдержанным, но его привычка даже сидеть не прямо, а «скосившись или извернувшись, как его глаза или мысли» [Барнс, 2006, с. 197], говорила о том, что ему неуютно в семье и в доме; так же лаконичен он был и со своим сыном, придерживаясь «улыбчато-заговорщицкого тона» [Барнс, 2006, с. 191], используя иронию, чтобы не выглядеть подобострастным, но всегда вел себя уклончиво, как бы «на расстоянии вытянутой руки» [Барнс, 2006, с. 191], что рассказчик пытается объяснить национальной английской чертой – «сугубо английской» [Барнс, 2006, с. 191] манерой вести себя с людьми. Но в этом рассказе, размещенном в сборнике предпоследним, наиболее мощно разворачивается и доминирующая в творчестве Барнса проблема смерти: лихорадочно ищущий ответ на сложившуюся ситуацию в семье сын, постоянно прокручивая в голове всевозможные варианты ответа на мучающие его неприятные вопросы, приходит к неожиданному выводу: «не прятались ли панический страх и смертный ужас?» [Барнс, 2006, с. 194] за всеми этими отцовскими увертками, подмигиваниями, подчинением, нерешительностью? И думается, что уход старика к Элси был своеобразным вызовом смерти, желанием ее отдалить и преодолеть этот навязчивый страх перед смертью, от которого мало кто свободен из смертных. Неполнота воплощенности желаемого в этом рассказе красноречиво свидетельствует о невозможности избавиться и от страха смерти, и о проблематичности осуществления чаемого человеком, который обречен жить в координатах несбывшегося и невысказанного.

В завершающем сборник рассказе с выразительным названием «Безмолвие» (*The Silence*) мотив несбывшегося сливается с мотивами смерти и бессмертия, потому что в этом рассказе главным героем снова, как и во «Вспышке», становится творческая личность, выдающийся композитор и музыкант Ян Сибелиус. В центре рассказа, который также написан от первого лица, что подчеркивает исповедальный характер размышлений стоящего на пороге смерти композитора, рассказчик, находящийся в уже очень преклонных годах Сибелиус, размышляет о своей жизни и так и не законченной Восьмой симфонии, черновика которой он хочет предать огню. Он трудился над ней на протяжении почти тридцати лет, но, возможно, даже по истечении этих лет он не сможет ее дописать. Но именно сочинение этой симфонии, его размышления над ее темами, его переживания, связанные с надеждами на осуществление его творческого замысла, поддерживали его все эти последние годы жизни: «Может быть, не будет ничего даже в конце тридцати лет. Может быть, она кончит в огне. Огонь, затем безмолвие. Ведь так кончается все, что ни говори... Я не выбираю безмолвия. Безмолвие выбирает меня» [Барнс, 2006, с. 221]. Недоговоренность, недосказанность, невысказанность и неизреченность, выражаемые метонимией молчания во всех вышеназванных рассказах, в заключительном рассказе сборника «Лимонный стол» трансформируются в безмолвие, безмолвие вечности, к которому каждому человеку, возможно, по примеру Сибелиуса, следует подготовиться и прожить «заключительную часть» жизни в темпе «*sostenuto*» – сдержанно, чтобы взять лимон в руку (а «у китайцев лимон – символ смерти») [Барнс, 2006, с. 215] и отойти в тот мир, где несбывшееся на земле, быть может, найдет свое воплощение, где из безмолвия родится музыка и в него же опять возвратится [Барнс, 2006, с. 214].

В сборнике «Лимонный стол» Дж. Барнс рисует разные лики любви – любви плотской и платонической; невзаимной и взаимной – и различные вариации процесса старения, однако всякий раз любовь не имеет своего воплощения в жизненных историях героев этих рассказов, и всякий раз стареющие герои переживают не совсем одинаковые, но схожие события, сохраняющие структурно-семантический инвариант сюжета и мотива несбывшегося, которые, переходя и варьируясь из текста в текст, в пределах этого сборника приобретают характеристики метасюжета и метамотива. Этот метасюжет несбывшегося, присутствующий во многих других произведениях Дж. Барнса (в романах «Предчувствие конца», «Англия, Англия», «Одна история», «История мира в 10 ½ главах», в книге «Уровни жизни») с большей или меньшей степенью выраженности, способствует тому сопровождающему тексты английского писателя ощущению пронзительной лирической грусти, которым так выделяется его творчество на фоне произведений других представителей современной британской литературы; этот метасюжет обогащает его творчество, смягчая его временами едкую, а местами снисходительную иронию, его серьезный скептицизм, он придает его текстам то очарование человечности в бесчеловеч-

ном мире, которому так поддается читатель, потому что практически все написанное Дж. Барнсом оставляет послевкусие глубокого эстетического переживания, являющегося мерой настоящего произведения искусства. Барнс сказал в своем знаменитом романе «Попугай Флобера», что часто писателю «не все удастся выловить, всегда немало остается за бортом» [Барнс, 2013], и вот то, что «остается за бортом», то, что вынесено в подтекст и контекст как барнсовских текстов, так и жизненных историй его героев, составляет особую ценность произведений этого писателя, которые заставляют задуматься о смысле человеческой жизни, хрупкости человеческой личности, ценности самореализации и очаровании несбывшегося, которое всегда амбивалентно: оно наполняет жизнь смыслом, заставляя двигаться по направлению к желаемому, и одновременно утверждает неизменную истину о трагичности и загадочности человеческой жизни, которую может отразить только искусство. Во всяком случае именно в это верит Дж. Барнс, что и передает с большой силой убедительности в своих текстах: «...I believe that the best art tells the most truth about life» [Guignery, Roberts, 2009, p. 118].

### Список использованной литературы

- Барнс Дж. Лимонный стол / пер. с англ. И. Гуровой и Л. Мотылева. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. 221 с.
- Барнс Дж. Уровни жизни / пер. с англ. Е. Петровой. М.: ЭКСМО, 2014. 192 с. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1028995> (Последнее обращение 17.01.2021).
- Барнс Дж. Попугай Флобера / пер. с англ. В. Сонькина, А. Борисенко. М.: ЭКСМО, 2013. 352 с. URL: [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=23585](http://loveread.ec/view_global.php?id=23585) (Последнее обращение 18.01.2021).
- Лейдерман Н.Л. Метасюжет книги лирики как явление стиля (О. Манделштам «Камень»). *XX век. Литература. Стил. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.)* / под ред. Л.П. Быкова. Екатеринбург: Изд-во Уральского лицея, 1994. С. 86–102.
- Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов. *Текст и культура. Труды по знаковым системам* / под ред. Ю. Лотмана. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1983. Вып. 16. С.115–125.
- Мусий В.Б. Телесность в книге Джулиана Барнса «Лимонный стол». Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія «Філологічні науки». 2019. Вип. 41. С. 43–49.
- Радченко Д.А. Художественная дидактика Джулиана Барнса. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки*. 2008. № 31. С. 256–260.
- Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета. *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино* / под ред. Б.В. Раушенбаха. М.: Наука, 1988. С. 216–237.
- Хьюитт К. Современный английский роман в контексте культуры. Комментарий как форма преподавания. 2007. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/hyuit-sovremennyy-anglijskij-roman.htm> (Последнее обращение 18.01.2021).
- Ball M. A review of The Lemon Table by Julian Barnes. *Literary Fiction Review*. 2004. April 2. URL: <http://www.compulsivereader.com/2004/04/02/a-review-of-the-lemon-table-by-julian-barnes/> (Последнее обращение 15.01.2021).
- Conversations with Julian Barnes / Edited by V. Guignery and R. Roberts. Jackson, University Press of Mississippi, 2009. 212 p.
- Doğan B. Julian Barnes's the Lemon Table as a Collection of Stories of Absence. *Cancaya University Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. Vol. 16. Issue 2. Pp. 187–202. URL: <https://dergipark.org.tr/en/pub/cankujhss/issue/58819/848863> (Последнее обращение 14.01.2021).
- Holmes Fr. Conversations about Death: Julian Barnes's The Lemon Table. *American, British and Canadian Studies*. 2009. Vol. 13. Pp. 102–119.
- Oro'-Piqueras M. The Multiple Faces of Aging Into Wisdom in Julian Barnes's The Lemon Table. *The Gerontologist*. 2020. Vol. 60. Issue 5. Pp. 851–858.
- Yang Y. An Analysis of the Narrative Art of the Lemon Table. 2018. URL: [https://en.cnki.com.cn/Article\\_en/CJFDTotat-SLSB201804037.htm](https://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTotat-SLSB201804037.htm) (Последнее обращение 14.01.2021).