

DOI: 10.15643/libartrus-2020.6.4

## Нарративная стратегия проявления в «Портрете мужчины в красном» Дж. Барнса

© А. В. Ефимов

*Башкирский государственный университет  
Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, улица Заки Валиди, 32.*

*Email: alexeyefimov3000@gmail.com*

*В статье анализируется реализация нарративной стратегии проявления в произведении Джулиана Барнса «Портрет мужчины в красном». Рассматривается процесс самопрезентации нарратора, происходящий параллельно с раскрытием характера главного героя. Подчеркивается важность читательской рецепции, которая необходима для понимания многомерности внутреннего мира героя, представляемой эксплицитно, и противоречивости личности нарратора, проявляемой в имплицитном виде. Делается вывод о том, что полноценное функционирование нарративной стратегии может быть достигнуто путем усвоения читателем не только рассказываемых событий, но и самого события рассказывания.*

**Ключевые слова:** *Джулиан Барнс, нарратология, нарративная стратегия, читательская рецепция, самопрезентация, биография, постмодернизм.*

Нарративная стратегия – одно из центральных понятий нарратологии XXI в. Традиционно под нарративной стратегией понимают базовую теоретическую категорию, характеризующую коммуникативное пространство произведения в соответствии с принципом соединения рассказываемого события и события рассказывания. По словам Г. А. Жиличевой, нарративные стратегии «определяют и способы воздействия на читателя, и приемы презентации наррации, и особенности событийного ряда» [8, с. 282]. Большой вклад в теоретическую разработку категории нарративной стратегии внесли многие отечественные и зарубежные исследователи. Особую ценность представляют собой труды В. И. Тюпы, выделяющего четыре главных стратегии в художественной литературе, соотносимые с нарративной картиной мира, модальностью и интригой [12]; О. А. Ковалева, анализирующего нарративные стратегии оправдания вымысла и виртуального сюжета [10]; А.-Ж. Греймаса, описывающего функционирование актантных схем в литературе [5]; Б. Макхэйла, рассматривающего постмодернистские стратегии [21]; О. Сантоветти, концептуализирующего стратегию отступления [22]. Во всех работах, посвященных нарративным стратегиям в художественной литературе, акцент сделан преимущественно на центральной коммуникативной оппозиции – адресанте и адресате. Несомненно, процесс коммуникации между автором и читателем (в нарратологической терминологии – между нарратором и наррататором) чрезвычайно важный для данной категории, в произведениях современной литературы играет значительную роль в организации повествования и требует пристального внимания со стороны исследователей. Соответственно актуальность нашей статьи определяется двумя фактами. Во-первых, изучение художественной литературы сквозь призму нарратологии является на сегодняшний день одним из самых перспективных направлений в литературоведении. Во-вторых, несмотря на активный процесс изучения

нарративных стратегий, понимание данной категории все еще недостаточно отрефлексировано. Мы сосредоточимся на рассмотрении «Портрета мужчины в красном» (англ. «The Man in the Red Coat») Джулиана Барнса с целью выявить специфику реализуемой в этом произведении нарративной стратегии.

«Портрет мужчины в красном», написанный Джулианом Барнсом в 2019 г. и посвященный жизни французского хирурга Самуэля Поцци и всей Прекрасной эпохе (период европейской истории на рубеже XIX и XX вв.), не имеет конкретной жанровой принадлежности. Тем не менее решение этого вопроса представляется нам необходимым в качестве отправной точки для последующего нарратологического анализа текста. В большинстве источников даются лишь расплывчатые определения жанровой природы «Портрета мужчины в красном». Например, М. Гелин пишет о том, что это «странное, восхитительное произведение, нестандартный вид научной литературы» [19]. Избегает точных жанровых дефиниций и Л. Дамрош: «Книга не содержит всеобъемлющего повествования, а разворачивается в виде серии занимательных виньеток, время от времени возвращающихся к Монтескью и Поцци» [18]. Сочетание в тексте Барнса принципиально разных жанров подчеркивает Г. Юзевич, рассматривая произведение как «роман-эссе» [15], и Р. Уайтрид, называя его «элегантным сочетанием биографии, истории и искусства» [24]. При всем разнообразии исследовательских точек зрения у них есть общая доминанта – мысль о совмещении в рамках одного текста художественного и документального пластов, что позволяет говорить о «Портрете мужчины в красном» как о художественно-документальной биографии.

Сам объект (конкретные исторические реалии), на который обращено авторское внимание в «Портрете мужчины в красном», неизбежно поднимает вопрос о возможности беспристрастного, фактуального рассказа. Вспомним центральное положение из единственной эссеистической главы романа Барнса «История мира в 10 1/2 главах», определяющее идейную предпосылку всего произведения: «History isn't what happened. History is just what historians tell us» [16, с. 236] («История – это ведь не то, что случилось. История – это всего лишь то, что рассказывают нам историки» [1, с. 355]). Также нельзя не отметить развитую в постмодернистской философии мысль об априорной непознаваемости мира вообще и прошлого в частности. Так, М. И. Л. Грека замечает, что «повествовательная форма в истории, как и в художественной литературе, является искусством, продуктом индивидуального воображения... историческое повествование утверждает, что своей формой оно отражает часть реальной сложности прошлого, но как нарратив – представляет продукт воображаемого конструирования, который не может защитить свое притязание на истину с помощью какой-либо принятой процедуры аргументации или аутентификации» [20, с. 62]. В конечном счете объективное знание недостижимо и по причине иррациональности самого языка, о чем свидетельствует постструктуралистский постулат о «неизбежной двусмысленности любого анализируемого понятия» [9, с. 251] (И. П. Ильин).

Что же в таком случае может служить организующим принципом любого повествования – в особенности повествования исторического – и обеспечивать уникальность текстов, в которых каждое слово находится в неразрешимом противоречии с самим собой? С точки зрения нарратологии, данную функцию выполняет нарративная стратегия, «ключевым звеном» [13, с. 341] которой, по словам В. И. Тюпы, является «позиция нарратора (повествователя, рассказчика, хроникера) относительно излагаемой истории» [13, с. 341]. Именно фигура нарратора определяет уникальность любой нарративной стратегии. Любая личность, в т.ч. и языковая

личность автора, – «это текст, он требует дешифровки» [11, с. 97] (С. Сонтаг). Этим обусловлена необходимость рассмотрения нарраторского «я» в произведении.

Первые предложения убеждают нарратора, читающего текст, в том, что перед ним историографическая в своей основе работа, в которой нарратор предстает щепетильным, серьезным исследователем. Указывают на воссоздание предельно объективной реальности такие индексы, как название города, год и цитата, принадлежащая одному из героев: «In June 1885, three Frenchmen arrived in London. One was a Prince, one was a Count, and the third was a commoner with an Italian sur-name. The Count subsequently described their purpose as “intellectual and decorative shopping”» [17, с. 9] («В июне 1885 года в Лондон прибыли трое французов. Один – князь, второй – граф, третий – нетитулованный господин с итальянской фамилией. Впоследствии граф напишет, что их поездка имела своей целью „интеллектуальные и декоративные приобретения“» [2, с. 11]). Однако здесь присутствует явное нарушение, казалось бы, академически выверенного изложения событий: даются точные, хронологические координаты действия, но не имена героев. Подобный нетривиальный подход к отбору и изложению информации содействует материализации нарратора с присущей ему творческой рецепцией. Следовательно, уже с самого начала в произведении осуществляется «фикционализация повествования» [7, с. 501] (Ж. Женетт) и параллельно с этим – реализация нарративной стратегии, которую мы назовем стратегией проявления.

В следующих пяти абзацах текст имеет отчетливую эвиденциальную модальность: нарратор отстраняется от зачина истории, предлагая еще пять альтернативных исходных пунктов, связанных со второстепенными и третьестепенными персонажами. Происходит резкий, немотивированный переход от диегесиса к экзегесису – от собственно истории к рефлексии над рассказыванием истории. Тем самым обозначается такая важная особенность нарратива, как поливекторность: взгляд преисполненного любопытством нарратора переходит с одного объекта на другой – и наконец останавливается на некоем предмете одежды: «Or we might begin, prosaically, with the coat. Unless it is better described as a dressing gown» [17, с. 10] («А то еще можно начать прозаично: с халата. Или, выражаясь изящнее, шлафрока» [2, с. 12]). Парадоксальность данной нарративной ситуации заключается и в том, что нарратор, еще не назвав имени героя, детально описывает его халат. Впрочем, этот парадокс и эксплицируется, и разрешается самим нарратором: «Is it unfair to begin with the coat, rather than the man inside it? But the coat, or rather its depiction, is how we remember him today, if we remember him at all» [17, с. 10]. («Справедливо ли будет начать с халата, а не с его владельца? Но халат, а точнее, изображение оного есть примета, по которой мы сегодня узнаем владельца, если, конечно, мы вообще его узнаем» [17, с. 12]). Нарратор, раскрывая телеологическую направленность своего изложения, использует в качестве дискурсивного приема обращение к авторитетному источнику. Он воссоздает сцену написания картины и апеллирует к словам Джона Сингера Сарджента, который говорит позирующему ему доктору Поцци: «It’s not about you, it’s about the coat» [17, с. 11]. («Здесь важны не вы, здесь важен халат» [2, с. 13]). Заключительным логическим звеном является сентенция нарратора, обозначающая его эстетическое кредо: «Art outlasts individual whim, family pride, society’s orthodoxy; art always has time on its side» [17, с. 11]. («Искусство всегда переживет личную прихоть, семейную гордость, общественные устои; время всегда на стороне искусства» [2, с. 13]).

Далее нарратор рассказывает о своем знакомстве с картиной Сарджента. В данном эпизоде происходит максимальное сближение нарратора с абстрактным автором – образом

Джулиана Барнса, возникающим в сознании читателя: «So let's continue with the tangible, the particular, the everyday: with the red coat. Because that's how I first encountered the picture and the man: in 2015, hanging in the National Portrait Gallery in London» [17, с. 11]. («Итак, углубимся в область осязаемой, конкретной повседневности – красного шлафрока. Потому что именно благодаря ему я познакомился с этой картиной и с этим человеком: в 2015 году, на выставке в Национальной портретной галерее» [2, с. 13]). Сложно переоценить важность автобиографических эпизодов в тексте. Нарратор, по выражению М. П. Березань, «описывает не только жизнь своего героя, но (а может быть, прежде всего) свою жизнь» [3, с. 25]. Современность накладывается на историю, а биография нарратора накладывается на биографию персонажа, что указывает на временной и категориальный контраст между полюсами обеих бинарных оппозиций: прошлое оценивается с точки зрения современности; Поцци описывается не как историческая личность, а как человек, изображенный на картине. Нарратор рассматривает внешность, позу, взгляд Поцци, используя эмпатию как основной инструмент анализа. Увеличивается частотность модальных слов, в большинстве своем указывающих на неуверенность нарратора, высказывающего предположения, а не констатирующие факты: «скорее всего», «наверное», «разумеется», «вероятно» и т.д. Значимость модуса превалирует над значимостью диктума. Так, каждый шаг нарратора по направлению к своему «я» одновременно является шагом от содержательно-фактуального комплекса. Последовательность этого процесса позволяет подчеркнуть главную особенность нарративной стратегии «Портрета мужчины в красном» – проявление в тексте личного нарраторского начала.

Письмо, в котором Сарджент коротко описывает Поцци Генри Джеймсу, обнаруживает внутреннее сходство с нарраторским отношением к герою: «...the man in the red gown (not always), a very brilliant creature» [17, с. 13] («...мужчина в красном (не всегда), – совершенно великолепное создание» [2, с. 16]). Крайне странной может показаться атрибутивность в первой части портрета. Художник характеризует Поцци с точки зрения не каких-либо психологических черт, а с точки зрения, казалось бы, совершенно непостоянной, преходящей детали – цвета одежды. Обратим внимание и на деантропологизирующую лексему «creature» («создание»). Обе детали ясно говорят о том, что Сарджент, равно как и нарратор, воспринимал Поцци прежде всего как произведение искусства. Не случайно сарджентово описание Поцци вынесено в название книги. «Мужчина в красном» – это некий требующий расшифровки символ, но не историческая личность как таковая и даже не ее образ. Нарратор совершает свой путь постижения загадочной фигуры Поцци не от абстрактного умозрительного образа, а от изображения на картине – отсюда и нарочитая визуализация фигуры Поцци в названии.

Несмотря на то, что Поцци помещается в идейный центр произведения, нарратор, обладающий всепоглощающим, поливекторным восприятием, рассказывает о современниках Поцци, о значимых событиях Прекрасной эпохи, о нравах общества того периода, вводя нарратора в развернутый культурно-исторический контекст. Непринужденная логика повествования лишь маскируется под рационалистическую логику скрупулезного документального труда. В этом плане нарратор «Портрета мужчины в красном» перенимает чрезвычайную увлеченность предметом своего исследования у Джеффри Брэйтуэйта – нарратора из романа Барнса «Попугай Флобера», страстного флоберовского почитателя. В стремлении охватить все, что касается Прекрасной эпохи в целом и Поцци в частности, он, как и Брэйтуэйт, пишет в большей степени о себе самом. Значит, как и в «Попугае Флобера», в «Портрете мужчины в

красном» Барнс, по утверждению О. Джумайло, «говорит о трагической непроницаемости человеческого опыта» [6, с. 16]. Детально рассматривая сходство графа Монтескью, друга Поцци, с дез Эссентом, персонажем романа Ж. К. Гюисманса «Наоборот», нарратор, вновь сближающийся с фигурой абстрактного автора, помещает в текст еще один автобиографический эпизод: «But still Des Esseintes “was” Montesquiou: the world knew. And I knew too, because when I bought my Penguin edition of *Against Nature* in 1967, the cover was a headshot from Boldini’s portrait of *Le comte Robert de Montesquiou*» [17, с. 22]. («А все же дез Эссент – это и „был“ Монтескью: о том знал весь свет. Узнал о том и я, когда в 1967 году приобрел „пингвиновское“ переводное издание романа, озаглавленное „Против природы“, и на обложке увидел фрагмент портрета кисти Болдини „Граф Робер де Монтескью“» [2, с. 26]). Так же, как и в случае с Поцци, нарратор узнает о Монтескью благодаря произведению живописи – и экстравагантный образ персонажа подталкивает его к дальнейшим рассуждениям. Подобное отношение нарратора-биографа к героям типично для постмодернистской картины мира. М. П. Березань, рассматривая биографические произведения современной эпохи, пишет: «Тотальная дегуманизация – черта постмодернистской биографии, человек более не сакрален, он не воспевается в своей глубоко человеческой сути. Творчество – вот что избегает постмодернистского нигилизма. Культура – главная ценность, и человек ценен только как носитель этой культуры» [3, с. 27]. Справедлива данная мысль и применительно к «Портрету мужчины в красном», хотя, безусловно, точка зрения нарратора здесь не так категорична, как это предполагает субверсивная постмодернистская эстетика.

Далее нарратор проводит сравнительную характеристику Монтескью и Поцци: «Pozzi came from the provincial bourgeoisie, whom Montesquiou would instinctively look down on. The Count delighted in displaying “the aristocratic pleasure of displeasing” (the phrase is from Baudelaire). But Pozzi escaped his censure and, most of the time, his snobbery» [17, с. 31]. («Поцци был выходцем из провинциальной буржуазии: Монтескью инстинктивно взирал на эту среду свысока. Граф обожал выказывать (говоря словами Бодлера) „аристократическое удовольствие доставлять неудовольствие“. Но Поцци удавалось избегать неудовольствия и по большей части снобизма графа» [2, с. 37]). Контрастное сопоставление персонажей позволяет нарратору более точно описать их психологические портреты и вновь обратиться к образу главного героя. Анализируя данный эпизод, М. Апчерч пишет: «В конечном итоге Барнс использует круговой подход, первоначально помещая на передний план необычных личностей и переломные события той эпохи. <...> Создав некоторую дразнящую неуверенность в том, о чем, собственно, идет эта книга, Барнс возвращает фокус к Поцци» [23].

Образ Поцци постепенно обретает многомерность. При этом нарраторская автобиография часто служит рамочной основой для отдельных моментов из истории жизни Поцци: «My first encounter with Dr. Pozzi was in the form of his tremendous image by Sargent... I hadn’t previously come across him in my nineteenth-century French reading. Then I saw in an art magazine that he was “not only the father of French gynaecology but also a confirmed sex addict who routinely attempted to seduce his female patients”. I was intrigued by such an apparent paradox: the doctor who helps women but also exploits them» [17, с. 194]. («Впервые я увидел доктора Поцци на впечатляющем полотне кисти Сарджента... В литературе о Франции XIX века мне прежде не встречалось упоминаний об этом человеке. Потом я прочел в искусствоведческой периодике, что он „известен не только как отец французской гинекологии, но и как хронический эротоман, стремившийся походя соблазнить каждую свою пациентку“. Столь очевидный парадокс меня



заинтриговал: врач, который помогает женщинам и одновременно занимается их эксплуатацией» [2, с. 212]). Иными словами, к процессу накопления биографической информации о Поцци присоединяется и процесс углубления его образа. Чем же разрешается обозначенный парадокс? Нарратор, обращаясь к двум диаметрально противоположным версиям относительно взаимоотношений Поцци с клиентами, не решается принять одну из них – и в этом выборе (вернее, в его отсутствии) проявляется нарраторская установка на сомнение: «Somewhere between these two verdicts, the truth lies. Unless the truth can contain them both» [17, с. 196]. («Истина лежит где-то посередине между этими двумя вердиктами. Если не в обоих» [2, с. 216]). Заметим, что планомерное нарушение правил исследовательской деятельности приводит нарратора к большей конкретизации авторской сущности и становится закономерностью, обуславливающей развитие нарративной стратегии.

По мере проявления в тексте нарратора как личности возникают вопросы, связанные именно с его образом. Например, чем по большей части обусловлена его константное «не знаю» – философией или все же психологией автора? Приведенный выше пример может в равной степени подтверждать обе версии. Но в книге находятся доказательства каждой из них в отдельности. Первую подтверждают ситуации, в которых раскрывается амбивалентность психологического состояния нарратора. Размышляя о портрете журналиста Бертена, современника Поцци, нарратор отмечает свои двойственные эмоции: «This portrait... always filled me with a fascinated disgust» [17, с. 237]. («Этот портрет... всегда и притягивал меня, и вызывал отторжение» [2, с. 262]). Вторую версию доказывают эксплицированные суждения нарратора о невозможности объективного биографического познания: «“We cannot know”. If used sparingly, this is one of the strongest phrases in the biographer’s language» [17, с. 130] («„Этого нам знать не дано“. Такая фраза, если ею не злоупотреблять, – одна из самых сильных в арсенале биографа» [2, с. 145]). Наличие подобных неразрешимых вопросов – свидетельство параллельного углубления образов персонажа и нарратора: увеличение количества информации о жизни Поцци и самого нарратора с художественной точки зрения менее релевантно, нежели обретение этой информацией нового качества – внутренней неоднозначности и противоречивости.

В тексте реализуется и другой способ, каким материализация повествующей инстанции побуждает нарратора к ответной реакции. Нарратор часто излагает провокационные идеи, обладающие, как и любые провокации, во-первых, отчетливым личностным началом; во-вторых, направленностью к адресату, который не просто усваивает историко-биографическую информацию, а включается в разворачиваемый дискурс, поскольку нарратив заставляет читателя раз за разом принимать решения, соглашаясь или не соглашаясь с идеями нарратора. Так, нарратор высказывает дискуссионную мысль об отвратительности Прекрасной эпохи и об относительной пользе войны: «The Belle Epoque was a time of vast wealth for the wealthy, of social power for the aristocracy, of uncontrolled and intricate snobbery, of headlong colonial ambition, of artistic patronage, and of duels whose scale of violence often reflected personal irascibility more than offended honour. There wasn’t much to be said for the First World War, but at least it swept a lot of this away» [17, с. 155]. («Прекрасная эпоха была периодом невероятного обогащения богатых, социального влияния аристократии, неконтролируемого, изощренного снобизма, безрассудных колониальных амбиций, меценатства и бесконечных жестоких дуэлей, зачастую обусловленных не задетой честью, а вздорностью характера. Первую мировую войну едва ли можно помянуть добрым словом, но она, по крайней мере, уничтожила многое из перечисленного» [2,

с. 173]). Каждый фрагмент текста служит вызовом, необходимым для активизации мыслительной деятельности читателя. С этой же целью нарратор заканчивает рассказ о жизни Поцци парадоксом, который вполне мог бы принадлежать перу Уайльда, – о том, что реальные «маленькие» нарративы неправдоподобнее вымышленных: «A Don Juan shot dead by a man who blamed him for not curing his impotence: What sort of a morality tale is that? In fiction, it would seem cutely snug. Nonfiction is where we have to allow things to happen – because they did – which are glib and implausible and moralistic» [17, с. 280]. («Убийство донжуана неким субъектом в отместку за неисцеление от импотенции – чем не поучительная история? Она могла бы удачно вписаться в художественный вымысел. Но в произведении, далекие от вымысла, приходится включать истории надуманные, неправдоподобные, дидактические – по той простой причине, что они имели место в действительности» [2, с. 326]). Нарратор не столько рассказывает историю, сколько делится своими соображениями, предлагая нам стать полноценными участниками коммуникации: мы можем соглашаться с точкой зрения нарратора, разделять его сомнения и даже возражать ему. По утверждению А. А. Федорова, Барнс «предпочитает более тесную и непосредственную связь между автором и читателем, чем та, которую мы находим в постмодернистских процедурах с текстами» [14, с. 17].

Как и любой характер в «большой» литературе, нарратор претерпевает качественные изменения, касающиеся его идеологического облика. Рассказывающее историю «я»-в-настоящем вступает в конфликт с «я»-в-прошлом, когда нарратор бескомпромиссно высказывается по поводу своей сентенции в начале произведения, и, если отталкиваться от нарративной темпоральности в начале повествовательного акта: «What I said at the beginning – that art always has time on its side – was mere hopefulness, a sentimental delusion» [17, с. 125]. («Сказанное мною в начале – что время всегда на стороне искусства – это всего лишь проявление оптимизма, сентиментальное заблуждение» [2, с. 136]). Такие флуктуации, происходящие с нарратором, соответствуют современной форме биографического жанра, о которой пишет В. Д. Галечко-Лопатина: «Со временем повествователь предстает все более активным (он не просто регистратор, хотя и эмоциональный, жизни человека): все отчетливее слышен его голос, ощутимо его влияние на ход повествования, усложняются способы самопрезентации автора» [4, с. 55].

Упомянутый нами выше прием контраста, используемый для освещения отдельных сторон личности Поцци, применяется и для очерчивания контуров фигуры самого нарратора. Основным инструментом служит текстовая интерференция. Нарратор «заражается» языком общества, осуждающего Уайльда за содомию – и эта пропитанная иронией лексика оттеняет авторскую точку зрения, подчеркивает скептическое отношение нарратора к предубеждениям того времени: «...Oscar Wilde, despite being on his honeymoon, was eager and able to read a corrupting novel in the original French» [17, с. 28]. («...Оскар Уайльд во время свадебного путешествия *вознамерился* – и сумел – прочесть в подлиннике некий *безнравственный* французский роман...» [2, с. 33]). В другом случае нарратор эксплицирует свою позицию, вслед за чем выражает ее в скрытом виде – иронично сливаясь с эстетской речью, на что указывают конкретные индексы: «Impotence might be *playfully* parlayed into a statement of revolt against the *despised* bourgeoisie...» [17, с. 30]. («Половое бессилие *можно с известной долей шутки* описать как бунт против *презренной буржуазии*...» [2, с. 36]).

Таким образом, в художественно-литературной биографии «Портрет мужчины в красном» Джулиана Барнса реализуется нарративная стратегия проявления, которая заключается в

постепенном раскрытии личности нарратора. Параллельно с расширением и углублением образа героя происходит и процесс проявления нарраторского «я». Статичность обеих фигур по мере развития нарратива сменяется динамичностью: они становятся более сложными, неоднозначными, противоречивыми. Однако если многомерность героя, который рассматривается нарратором, прежде всего, как требующий тщательного анализа эстетический конструкт, в тексте представлена прямо, то многомерность субъекта повествования проявляется имплицитно и раскрывается только под воздействием читательской рецепции, направленной не на рассказываемые события, а на событие рассказывания.

Безусловно, нарративная стратегия проявления как базовый тип дискурсивности реализуется и в других произведениях современной художественной литературы: в «Искуплении» И. Макьюэна, «Повести о Платоне» П. Акройда, диалоги «1913» Ф. Иллиеса, «Оправдании острова» Е. Водолазкина и т.д. В каждом из этих произведений позиция нарратора, как и в романе Барнса, претерпевает существенные изменения, вслед за чем происходит значительная трансформация содержательной структуры произведения. Следовательно, в высшей степени справедлива мысль, высказанная в «Портрете Дориана Грея» и процитированная в «Портрете мужчины в красном»: «Всякий портрет, написанный с любовью, – это, в сущности, портрет самого художника, а не того, кто ему позировал. Не его, а самого себя раскрывает на холсте художник» [2, с. 264].

### Литература

1. Барнс Дж. *История мира в 10 1/2 главах: роман*. М.: Иностранка, **2017**. 480 с.
2. Барнс Дж. *Портрет мужчины в красном*. М.: Иностранка, **2020**. 352 с.
3. Березань М. П. Жанр биографии на рубеже XX–XXI веков (на примере романа «Покойный господин Шекспир» Роберта Ная) // *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. **2010**. №3. С. 24–28.
4. Галечко-Лопатина В. Д. Трансформация жанра биографии в истории европейских литератур // *Историческая поэтика жанра*. **2006**. №1. С. 43–57.
5. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*. М.: Прогресс, **2000**. С. 153–170.
6. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980–2000 // *Вопросы литературы*. **2007**. №5. С. 7–45.
7. Женетт Ж. *Фигуры. В 2-х тт.* М.: Изд-во им. Сабашниковых, **1998**. 944 с.
8. Жиличева Г. А. *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.)*. Новосибирск: НГПУ, **2013**. 317 с.
9. Ильин И. П. *Постмодернизм: словарь терминов*. М.: Интрада, **2001**. 384 с.
10. Ковалев О. А. *Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского)*. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, **2009**. 198 с.
11. Сонтаг С. *Под знаком Сатурна*. М.: Ад Маргинем Пресс, **2019**. 168 с.
12. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // *Новый филологический вестник*. **2011**. №3(18). С. 8–25.
13. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа «Мастер и Маргарита» // *Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография* / Под ред. Г. Пшебинды, Я. Свежего. Краков, **2012**. С. 337–347.
14. Федоров А. А. Модификации психологического романа и современная английская проза (Дж. Барнс, И. Макьюэн) // *Российский гуманитарный журнал*. **2012**. Т. 1. №1. С. 14–22.
15. Юзефович Г. Вышла новая книга Джулиана Барнса. URL: <https://meduza.io/feature/2020/07/04/vyshla-novaya-kniga-dzhuliana-barnsa>.
16. Barnes J. *The History of the World in 10 1/2 Chapters*. London: Jonathan Cape LTD, **1990**. 311 p.
17. Barnes J. *The Man in the Red Coat*. London: Jonathan Cape LTD, **2019**. 280 p.
18. Damrosch L. Hanging With the Wits and Dandies of the Belle Époque. URL: <https://www.nytimes.com/2020/02/21/books/review/the-man-in-the-red-coat-julian-barnes.html>.



19. Gelin M. Julian Barnes's Anti-Brexit Belle Époque. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/julian-barness-anti-brexit-belle-epoque/>.
20. Greca M. I. L. Historical Narrative as Performative Structuration // *Metatheoria*. **2013**. №4(1). Pp. 55–76.
21. McHale B. Postmodern narrative // *Routledge encyclopedia of narrative theory* / Ed. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London: Routledge, **2008**. Pp. 456–460.
22. Santovetti O. *Digression: a narrative strategy in the Italian novel*. Bern: Peter Lang, **2007**. 253 p.
23. Upchurch M. In Julian Barnes's "The Man in the Red Coat", a portrait of a paradox. URL: <https://www.bostonglobe.com/2020/02/13/arts/julian-barness-man-red-coat-portrait-paradox>.
24. Whiteread R. Julian Barnes Tells His Neighbor Rachel Whiteread What Pisses Him Off About Grief. URL: <https://www.interviewmagazine.com/culture/julian-barnes-the-man-in-the-red-coat>.

*Поступила в редакцию 21.11.2020 г.*

DOI: 10.15643/libartrus-2020.6.4

## Narrative strategy of manifestation in J. Barnes's "The Man in the Red Coat"

© A. V. Efimov

*Bashkir State University  
32 Zaki Validi Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

*Email: alexeyefimov3000@gmail.com*

The implementation of the narrative strategy of manifestation in the work of Julian Barnes "The Man in the Red Coat" is studied in the article. This book by Barnes, dedicated to the life of the French surgeon Samuel Pozzi and the entire Belle Epoque, is a fictional and documentary biography, since it combines subjective and objective realities. The narrator, whose personality is always at the heart of the narrative strategy, writes about the real story, but passes all events through the prism of his perception and also recalls some episodes from his own life. Accordingly, in the work, the process of self-presentation of the narrator occurs in parallel with the disclosure of the character of the protagonist. Modernity is superimposed on history, and the biography of the narrator is superimposed on the character's biography, which indicates a temporal and categorical contrast between the poles of both binary oppositions: the past is assessed from the point of view of modernity; the main character is described not as a historical person, but as the person depicted in the picture. To understand the multidimensionality of the hero's inner world, which is formed due to the collision of the narrator's feelings and the historical facts cited by him, and the contradictory nature of the narrator himself, which manifests itself in an implicit form, close reader attention is needed. Consequently, the full functioning of the narrative strategy can be achieved by assimilating by the reader not only the events being told, but also the event of the story itself.

**Keywords:** Julian Barnes, narratology, narrative strategy, reader reception, self-presentation, biography, postmodernism.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at [edit@libartrus.com](mailto:edit@libartrus.com) if you need translation of the article.

Please, cite the article: Efimov A. V. Narrative strategy of manifestation in J. Barnes's "The Man in the Red Coat" // *Liberal Arts in Russia*. 2020. Vol. 9. No. 6. Pp. 406–416.

### References

1. Barnes J. *Istoriya mira v 10 1/2 glavakh: roman [The history of the world in 10 1/2 chapters: novel]*. Moscow: Inostranka, 2017.
2. Barnes J. *Portret muzhchiny v krasnom [The man in the red coat]*. Moscow: Inostranka, 2020.
3. Berezan' M. P. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke*. 2010. No. 3. Pp. 24–28.
4. Galechko-Lopatina V. D. *Istoricheskaya poetika zhanra*. 2006. No. 1. Pp. 43–57.
5. Greimas A.-J. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k post-strukturalizmu*. Moscow: Progress, 2000. Pp. 153–170.
6. Dzhumailo O. *Voprosy literatury*. 2007. No. 5. Pp. 7–45.
7. Genette G. *Figury. V 2-kh tt. [Figures. In 2 volumes]*. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovoykh, 1998.
8. Zhilicheva G. A. *Narrativnye strategii v zhanrovoy strukture romana (na materiale russkoi prozy 1920–1950-kh gg) [Narrative strategies in the genre structure of the novel (based on the material of Russian prose of the 1920–1950s)]*. Novosibirsk: NGPU, 2013.
9. Il'in I. P. *Postmodernizm: slovar' terminov [Postmodernism: dictionary of terms]*. Moscow: Intrada, 2001.

10. Kovalev O. A. *Narrativnye strategii v literature (na materiale tvorchestva F. M. Dostoevskogo) [Narrative strategies in literature (based on the works of F. M. Dostoevsky)]*. Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, **2009**.
11. Sontag S. *Pod znakom Saturna [Under the sign of Saturn]*. Moscow: Ad Marginem Press, **2019**.
12. Tyupa V. I. *Novyi filologicheskii vestnik*. **2011**. No. 3(18). Pp. 8–25.
13. Tyupa V. I. *Mikhail Bulgakov, ego vremena i my: kollektivnaya monografiya*. Ed. G. Pshebindy, Ya. Svezhego. Krakov, **2012**. Pp. 337–347.
14. Fedorov A. A. *Liberal Arts in Russia*. **2012**. Vol. 1. No. 1. Pp. 14–22.
15. Yuzefovich G. Vyshla novaya kniga Dzhuliana Barnsa. URL: <https://meduza.io/feature/2020/07/04/vyshla-novaya-kniga-dzhuliana-barnsa>.
16. Barnes J. *The History of the World in 10 1/2 Chapters*. London: Jonathan Cape LTD, **1990**.
17. Barnes J. *The Man in the Red Coat*. London: Jonathan Cape LTD, **2019**.
18. Damrosch L. Hanging with the Wits and Dandies of the Belle Époque. URL: <https://www.nytimes.com/2020/02/21/books/review/the-man-in-the-red-coat-julian-barnes.html>.
19. Gelin M. Julian Barnes's Anti-Brexit Belle Époque. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/julian-barnes-anti-brexit-belle-epoque/>.
20. Greca M. I. L. *Metatheoria*. **2013**. No. 4(1). Pp. 55–76.
21. McHale B. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Ed. D. Herman, M. Jahn., M.-L. Ryan. London: Routledge, **2008**. Pp. 456–460.
22. Santovetti O. *Digression: a narrative strategy in the Italian novel*. Bern: Peter Lang, **2007**.
23. Upchurch M. In Julian Barnes's "The Man in the Red Coat", a portrait of a paradox. URL: <https://www.bostonglobe.com/2020/02/13/arts/julian-barnes-man-red-coat-portrait-paradox>.
24. Whiteread R. Julian Barnes Tells His Neighbor Rachel Whiteread What Pisses Him Off About Grief. URL: <https://www.interviewmagazine.com/culture/julian-barnes-the-man-in-the-red-coat>.

Received 21.11.2020.