

Ю.Н. СЫСОВЕВА
(Волгоград)

МЕТАФОРЫ ЛЮБВИ И СКОРБИ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «УРОВНИ ЖИЗНИ»

Рассматриваются разновидности метафорической образности в книге Дж. Барнса «Уровни жизни». Выявляются особенности композиционной логики развертывания метафор, придающих повествованию психологическую глубину. Анализируются формы синтеза жанров исповеди и эссе.

Ключевые слова: метафора, психологизм, субъективность, исповедальность, эссеизм.

Произведения Джулиана Барнса (Julian Barnes, род. 1946) начала 2010-х гг. на новом уровне актуализируют антропологическую проблематику, что отражает общие тенденции развития современной британской прозы. Пройдя значительную творческую эволюцию, писатель, которого зачастую называют классиком постмодернистской литературы, ее «хамелеоном», обращается к вопросам, связанным со смыслом человеческого существования в бесконечно изменяющемся мире, и его проза обретает все более субъективный характер. Подобным соединением исповедального и философского начал отмечен роман Барнса «Предчувствие конца» (The Sense of an Ending, 2011), за который писателю была вручена Букеровская премия. Синтез исповедального и эссеистического – особенность его книги «Уровни жизни» (Levels of Life, 2013). Эти гетерогенные начала органично сплетаются благодаря использованию сложной и многоуровневой метафорической образности, охватывающей все части произведения и придающей ему художественную целостность романного текста.

Роман «Уровни жизни» представляет собой развернутую метафору «любовь как полет на воздушном шаре», что отражено в структуре произведения. Три части романа соответствуют основным этапам развития любовного чувства на протяжении всей человеческой жизни: «Грех высоты» – возникновение интереса, жажда признания, азарт первых достижений, преодоление преград; «На уровне» – сложность процессов соединения несоединимого, расставание с возлюбленными; «Потеря глубины» – утрата любимого человека навсегда и скорбь. На протяжении нескольких столетий в мировой литературе достаточно подробно было рассказано о первых двух этапах развития любви между мужчиной и женщиной, и Дж. Барнс иронически осмысливает традиции психологической прозы подобного типа. Последняя же часть романа представляет в высшей степени субъективное повествование о личной потере самого писателя, жена которого скоростно умерла в 2008 г. Именно эта часть книги оказалась главным предметом обсуждения критиков, увидевших в ней спекуляцию чувствами писателя-постмодерниста и оставивших почти без внимания первые главы романа. Однако Дж. Барнс проводит, скорее, художественное исследование феноменов любви и скорби, их трагической взаимосвязи, подводя читателя к пронзительной и откровенной исповеди, доступность которой для читателя подготавливается с помощью разнообразных сравнений из истории жизни известных деятелей науки и искусства. Опора на реальные факты и события позволяет сделать метафоры в последней части книги более осязаемыми и воссоздаваемыми, о чем писатель неоднократно говорил в своих интервью [3; 4].

В первой главе романа Дж. Барнс подробно рассказывает историю раннего воздухоплавания, которое стало для человечества *символом свободы – правда свободы, ограниченной силами ветра и неустойчивости* [1, с. 15]. Созданный Богом существом без крыльев, человек всегда хотел воспарить к небесам: *Летать значило тягаться с Богом. Эта борьба оказалась долгой и обросла поучительными легендами* [Там же, с. 18]. Миф о Дедале и Икаре, легенды о героях, седлающих крылатых коней и змеев – тому подтверждение. На протяжении столетий люди терпели неудачи – кару *за грех высоты* [1, с. 19]. И лишь конец XVIII века принес человечеству первую победу: профессор физики Дж.А. Чарльз совершил подъем на шаре, наполненном водородом. Результатом этого подвига было *не просто удовольствие, а счастье, морально-нравственное ощущение*, он слышал *поступь жизни* [Там же, с. 20]. Подобные чувства испытывает и человек, который после долгой борьбы за объект своих любовных чувств

добивается первой победы. Смысл этой метафоры будет раскрываться постепенно, по мере развития эссеистической мысли автора о любви, сопряженной со скорбью и прощанием навсегда. Фред Бёрнаби, Сара Бернар, Феликс Турнашон, известный как Надар, – каждый из них сделает свой вклад в то, чтобы высота стала измерением моральным, духовным и даже политическим. Иронист Барнс, в очередной раз обратившись к истории, видит напыщенность и утрированность надежд Виктора Гюго на то, что *полеты аппаратов тяжелее воздуха приведут к демократии* [1, с. 22]. Но развитие воздухоплавания очистило *грех высоты, известный также как грех самовозвышения* [Там же, с. 23]. Так, в романе Дж. Барнса утверждается новое измерение предложенной метафоры – вертикаль, высота и глубина, – измерение, традиционно используемое в художественной литературе для выявления сущности любви.

Автор пишет: *Глубина – это моральное и психологическое измерение; вместе с тем глубина – измерение физическое* [1, с. 28]. Конкретно-изобразительное воплощение эта мысль получает в истории Надара, который, освоив глубины парижских Катакомб, в 1858 году соединил *две дотоле не сочетаемые сущности* [1, с. 26], *два из трех его символов современности* [1, с. 29] – фотографию и аэронавтику. На раннем этапе эти достижения научно-технического прогресса окутывала атмосфера таинственности и чуда, но именно они помогли человечеству сделать субъективное объективным. Надар стремился к тому, чтобы людям стало доступно то новое видение мира, которое открывается воздухоплавателю с высоты. Так же и чувства человека с течением времени нуждаются в объективации и точной фиксации их изменений. Не случайно, считает Барнс, первые образцы аэросъемки не сохранились, так же, как в памяти человека зачастую стираются первые неудачные попытки «набрать высоту» в любовных отношениях. Но именно эти первые фотоснимки знаменовали *переломный этап процесса познания* [1, с. 42]. Писатель прослеживает многовековую эволюцию объективации взгляда человека на свой облик: *Условное наскальное изображение человека, первое зеркало, развитие портретной живописи, наука фотографии – каждый из этих шагов позволял людям отчетливее и беспристрастнее разглядеть самих себя* [1, с. 42]. В традиционно эссеистической манере Барнс предлагает парадоксальным образом связать факт из истории полетов человека с процессом экстроспективного изучения человеком собственной личности. Через сто лет после первых аэроснимков, во время полета на Луну были сделаны фотографии Земли, и впоследствии один из аэронавтов размышлял: *всех поразило, что мы преодолели двести сорок тысяч миль, чтобы увидеть Луну, а смотреть хотелось только на Землю* [1, с. 44–45]. Этот взгляд издалека, внезапно сделавший субъективное объективным, представлен как наиболее доступная воображению современного человека метафора, основанная на конкретном эмпирическом опыте. Масштаб и контрастность подобного сравнения должен вызывать у человека шок, связанный с открытием самого себя. Так, писатель переводит изучение внутреннего мира личности из традиционного интроспективного поля в область экстроспекции.

Барнс вполне лаконично рассказывает в конце первой части романа историю семейной жизни Надара, завершив ее смертью его жены, долгая болезнь которой привязала воздухопавателя к земле. Но именно этот факт задает динамику и контрастность последующему повествованию, определяя направление авторских размышлений о жизни и смерти, о любви и тщетности человеческих усилий: *Блерио поднимался в воздух, а Эрнестину в это время опускали в землю. Блерио был в полете, а Надар в это время остался без руля и без ветрил. Эрнестину он пережил совсем не намного: в марте 1910 года Надар скончался в окружении своих кошек и собак. К этому времени мало кто вспоминал его достижение в Пти-Бисетре осенью 1858 года* [1, с. 41–42]. Метафорическая вертикаль, определенная в начале романа, соединила воздухоплавание и личную жизнь героя.

История любви героев второй части романа – «На уровне» – строится подобным образом: через метафорическую вертикаль воздухоплавания, которая должна соединить *две сущности, которые никто прежде не соединял* [1, с. 46]. *Любовь – это та точка, в которой соединяются правдивость и магия, – пишет автор. – Правдивость фотографии; магия воздухоплавания* [1, с. 56]. Барнс задает новые аспекты восприятия любовных отношений мужчины и женщины: *Привязанные к земле, мы иногда способны взмывать до уровня богов. Одних возносит искусство, других – религия, но чаще всего – любовь.*

Однако, взмывая вверх, мы рискуем рухнуть вниз. Мягкие посадки это редкость. Обычно какая-то неутомимая сила тащит нас по земле, и мы, *ломаю кости*, несемся, огромными скачками в сторону роковых железнодорожных путей в чужом краю [1, с. 55–56] (выделено нами. – Ю.С.). Возвышение, достижение того «морально-нравственного ощущения», о котором говорили первые воздухоплаватели, и в то же время боль, крушение, возвращение на «горизонталь», т. к. *в каждой истории любви скрывается будущая история скорби* [Там же, с. 56]. Эти две сущности представляются, на первый взгляд, несовместимыми, и писатель выявляет их общий смысл через метафору движения по вертикали: любовь схожа с первым полетом на воздушном шаре, к которому человек тщательно готовится и, следовательно, может предугадывать развитие ситуации, а к скорби, как и к падению, никто не готовится заранее, поэтому она оказывается слишком болезненной и подчас смертоносной. (Сам Барнс признавался, что после смерти жены его посещали мысли о самоубийстве, и, возможно, работа над романом «Предчувствие конца», где он аналитически рассматривает эту проблему, стала для него своеобразной психологической терапией).

Принцип контраста последовательно соблюдается писателем на сюжетном уровне во второй части книги. Фред Бёрнаби и Сара Бернар, на первый взгляд, совершенно противоположны друг другу. Она – актриса, страстная натура, любительница позировать перед фотокамерой, экзотична и экстравагантна. Он – военный, обладающий феноменальной силой, следующий четким приказам, не привыкший изъясняться метафорами. Она – воплощение эмоционального начала, он – рационального. Однако капитан Бёрнаби *на собственном опыте познал экзотику, которую Бернар всего лишь перенимала* [Там же, с. 53]. Он путешествовал в тех краях, где водятся дикие животные, которых актриса покупала для своего зверинца. И эти дикие, полные силы животные не выживали в богемном мире: аллигатор *испустил дух, опившись молока и шампанского; удав заглотил диванные подушки – и Саре пришлось собственноручно его пристрелить* [Там же, с. 63]. Вне природного мира и аллигатор, и питон выглядят смехотворно и нелепо, но оказываются жертвами.

В развитии любовной истории Бёрнаби и Бернар постепенно выстраиваются несколько метафорических параллелей. Одна из них связана с эпизодом в доме Бернар, где Эдмон де Гонкур стал свидетелем *маленькой драмы высокого эмоционального накала* [Там же, с. 89]: крошечная мартышка третировала попугая с огромным клювом, но, будучи с ней разлученным, он чуть не умер от горя. Ироничный взгляд писателя на происходящее между капитаном Бёрнаби и актрисой позволяет, отталкиваясь от указанного эпизода, применить анималистическую метафору к образу влюбленного мужчины, который после расставания с объектом своих чувств становится похожим на удава, пожиравшего диванные подушки и застреленного Сарой. Не желая играть по установленным в богемном мире актрисы правилам, капитан вынужден сдаться, и единственная метафора, с помощью которой он способен выразить свое состояние – «сраженный пулей».

Однако, осмысливая причины своего поражения, Бёрнаби приходит к выводу, что Сара всегда соблюдала «уровень правдивости», и на его вопрос, влюблена ли она, актриса ответила бы: *Я люблю вас, пока любитесь* [Там же, с. 94]. Субъективность, с которой влюбленный смотрит на свой объект чувств, лишает его рациональной оценки происходящего. Барнс заставляет эксцентричную актрису в разговоре о любви перейти на язык понятий, близких воздухоплавателю. Бёрнаби не сумел уловить разницу в их отношении к браку, объясненную Сарой метафорически: *Я навеки останусь, как вы изволили выразиться, баллунатиком. Я никогда и ни с кем не буду летать на аппарате тяжелее воздуха* [Там же, с. 87]. Так актриса заявила о неготовности быть управляемой другим человеком, ведь для нее риск и свобода, связанные с полетом на воздушном шаре, оказываются предпочтительнее надежности полета на «летательной машине». Но даже выбранный ею полет был бы невозможен с Бёрнаби, т. к. требовал «уравновешения корзины», т. е. устранения изначально заданного контраста.

В третьей части романа Барнс разноаспектно рассматривает феномен скорби, о котором, на первый взгляд, многое известно, поэтому даже люди, не пережившие утрату, могут рассуждать о ней, используя пресловутое «считается» или же многочисленные эвфемизмы. Однако скорбь – чувство

индивидуально-субъективное, для его описания не находится слов (как и для многих других индивидуальных переживаний). Люди оказываются не способными выразить свое состояние: *истины, в которых они увязли, причем не ногами, а сердцем, горлом, мозгом, зачастую неопределимы; а если определены, то невыразимы* [1, с. 120]. Следовательно, единственно возможным способом изучения этого феномена, по мнению Барнса, становится метафора.

В отличие от первых двух частей, где героями беллетризованных историй были пионеры воздухоплавания, английский капитан и французская актриса, в этой части книги автор в исповедальной форме рассказывает о собственной потере жены, с которой он прожил тридцать лет. Безусловно, размышления Барнса передают сугубо мужское видение данной проблемы, и перспективно изучение этого романа можно было бы расширить, используя методологические принципы гендерного литературоведения [2].

«Потеря глубины» начинается с повтора фразы, уже дважды прозвучавшей в тексте и проиллюстрированной на примере истории Бёрнаби и Бернар: *Соединить двух человек, которых никто прежде не соединял* [1, с. 101]. Автор дает новое направление развития этой мысли: *Наверное, математически это невозможно, но эмоционально – вполне* [Там же]. Внутренняя композиционная логика первых двух частей романа позволяет выявить закономерности развития метафорического дискурса третьей части, где на первом плане оказывается эмоциональная проблематика.

Будучи писателем-постмодернистом, Барнс осознает ограниченность возможностей языка и относительность тех истин, которые утверждались в художественной и научной литературе психологического характера. Он многократно возвращается к уже известным читателю по предшествующим главам книги эпизодам и метафорам, конкретным, весьма экзотичным, но в силу этого вполне легко воссоздаваемым воображением. Для того, чтобы передать самоощущение после потери любимого человека, Барнс вновь вспоминает того несчастного из первой части книги, который в конце XVIII века после неудачного полета упал с высоты нескольких сот метров и погиб, так как парашютов тогда не существовало: *И как же ты себя ощущаешь? Да так, словно рухнул, ни на миг не теряя сознания, с высоты нескольких сотен футов прямо в цветник, и от удара твои ноги вошли по колено в землю, а разорванные внутренности вывалились наружу* [Там же, с. 118] (выделено нами – Ю.С.). Драматизм подобного состояния заключается именно в том, что все происходит наяву и человек, «не теряя сознания», вынужден жить с мыслью о невозможности встречи с тем, кого он потерял. Натурализм подобных сравнений дополняет и конкретизирует состояние героя. Некоторые метафоры в романе обретают даже гротескный характер: *Ты чувствуешь себя нелепым, похожим на окруженный черепами ряженный манекен, который Надар фотографировал в Катакомбах. Или на того удава, который повадился глотать диванные подушки и получил пулю* [Там же, с. 130]. Но все же ведущим метафорическим образом остается полет на воздушном шаре, способного двигаться в двух плоскостях: по вертикали и по горизонтали.

Барнс пытается решить вопрос о соотношении скорби и траура, прибегая к этим физико-математическим понятиям: *Скорбь лежит в вертикальной плоскости и совершает вращательные движения, тогда как траур горизонтален* [Там же, с. 135]. Дальнейшее развитие авторской мысли связано с сопоставлением психофизиологического состояния человека скорбящего и человека, впервые летящего в одиночестве на воздушном шаре: дурнота, затрудненное дыхание, нарушение мозгового кровообращения, страх оттого, что нет даже маленького парашюта. А та свобода, которая так радовала в самом начале зарождения любви, оборачивается своей другой стороной: *ты не властен над ходом вещей* [1, с. 136].

Иной метафорический уровень раскрывается в размышлениях автора о понятии глубины. *Мы потеряли высоту Бога и обрели высоту Надара; но при этом утратили глубину* [Там же, с. 133]. Писатель обращается к мифологической истории Орфея, спустившегося в царство мертвых за своей женой Эвридикой. Осмысление поступка, противоречащего «здравому смыслу», придает онтологическим вопросам эмоциональное измерение: *Лишиться целого мира во имя одного-единственного взгляда? Естественно! Для того и существует этот мир: чтобы лишиться его в определенных обстоятельствах*

[1, с. 144]. Так автор выводит рассматриваемую проблему из области интимно-субъективных переживаний на уровень общечеловеческих вечных вопросов.

Таким образом, роман Дж. Барнса «Уровни жизни» представляет собой образец современной метафорической исповедально-эссеистической прозы, возвращающей словесное творчество к первоосновам поэтической образности и возрождающей ее в новом художественном видении. Синтез гетерогенных метафорических образов (физико-математических, исторических, анималистических, гротескных, мифологических) создает новую эстетическую реальность, где в центре вновь оказывается человеческая личность во всей ее полноте и многогранности.

Литература

1. Барнс Дж. Уровни жизни / Джулиан Барнс; пер с англ. Е.С. Петровой. М.: Эксмо, 2014.
2. Семикина Ю.Г. Проблема реализации гендерных стереотипов в художественных произведениях авторов-женщин конца XX–начала XXI вв. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. Т. 70. № 6. С. 122–125.
3. Julian Barnes: Interview with Mark Lawson. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01rlnht> (дата обращения: 25.10.2015).
4. Levels of Life: Reviews. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.julianbarnes.com/books/levels.html> (дата обращения: 25.10.2015).



Metaphors of love and grief in the novel by J. Barnes “Levels of Life”

There are considered the varieties of the metaphoric images in the work by J. Barnes “Levels of Life”. There are revealed the peculiarities of the compositional logic of metaphors that give the narration the psychological depth.

There are analyzed the forms of genre synthesis of a confession and an essay.

Key words: *metaphor, psychology, subjectivity, confessions, essays.*