

2. Валгина, Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
3. Бавин, С. П. Зарубежный детектив XIX века (в русских переводах) / С. П. Бавин. – М. : Кн. палата, 1991. – 206 с.
4. Scaggs, J. Crime Fiction / J. Scaggs. – New York : Routledge, 2005. – 170 p.
5. Рябова, В. Н. Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция : на материале произведений А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук / В. Н. Рябова. – Тамбов, 2002. – 196 л.
6. Луценко, Р. С. Концепт «пейзаж» в структуре англоязычного прозаического текста : дис. ... канд. филол. наук / Р. С. Луценко. – Саранск, 2007. – 206 л.
7. Николокин, А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николокин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
8. Мамаева, А. Г. Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Мамаева. – М., 1977. – 24 с.
9. Robinson, P. Sleeping in the Ground / P. Robinson. – London : Hodder & Stoughton LTD, 2017. – 384 p.
10. Booth, St. Lost River / St. Booth. – London : HarperCollins Publishers, 2010. – 368 p.
11. Booth, St. The Devil's Edge / St. Booth. – London : Sphere, 2011. – 344 p.
12. Robinson, P. Aftermath / P. Robinson. – London : Pan MacMillan, 2002. – 528 p.
13. Арнольд, И. В. Семантика, Стилистика. Интертекстуальность : сб. ст. / И. В. Арнольд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 452 с.
14. Robinson, P. In a Dry Season / P. Robinson. – London : Pan MacMillan, 2014. – 512 p.
15. Robinson, P. Blood at the Root / P. Robinson. – New York : HarperCollins Publishers Inc, 2011. – 308 p.
16. *English hymn* [Electronic resource]. – Mode of access : https://hymnary.org/text/we_plow_the_fields_and_scatter. – Date of access : 12.03.2018.

О. А. Велюго

г. Минск, Беларусь

«УРОВНИ ЖИЗНИ»: НА СМЕРТЬ ПЭТ КАВАНЫ,
СУПРУГИ ДЖ. БАРНСА

И будет жизнь с ее насущным хлебом,
С забывчивостью дня.
И будет все – как будто бы под небом
И не было меня!

М. Цветаева

О личности Дж. Барнса читателю известно, что он прекрасный эрудит; что он не только сдержан, как и положено истинному англичанину, но и безмерно скромнен; что он всю жизнь боялся собственной смерти, о чем

пишет уже в первом своем романе от своего настоящего имени – в полуавтобиографическом «Метроленде» («Metroland», 1982), романе о юности и кризисном переходе в зрелость. Настолько боялся, что весной 2008 г. увидела свет книга под символическим названием «Нечего бояться» («Nothing to Be Frightened of», 2008) – размышление о смерти. В конце концов, название двойственно: его также можно перевести как «Ничто, которого нужно бояться». По иронии судьбы, буквально через полгода после публикации книги его супруге поставили зловещий диагноз.

И уже несколько лет писатель переживает смерть своей единственной и любимой жены, которая скоропостижно скончалась от рака головного мозга в 2008 году. Они прожили вместе около 30 лет. Пэт Кавана – именно ей посвящено абсолютное большинство книг Барнса. Они познакомились, когда начинающему прозаику было 32 года. Пэт стала не только его литературным агентом и женой, не только музой, она была для него сердцем его жизни, жизнью его сердца: *the heart of my life; the life of my heart* [1, p. 74].

Любовь и счастье, которыми эта пара светится на своих первых совместных фотографиях, они сумели пронести через всю семейную жизнь [2]. Но очевидная обратная сторона этого, да и всякого, семейного счастья состоит в невыносимой утрате, которую кому-то из двоих придется пережить в будущем – эту мысль высказывает писатель, мучительно переживая смерть жены: *Because every love story is a potential grief story* [1, p. 74].

Но как пережить эту утрату? Как ее осмыслить? Как выразить словами? Как жить дальше? Что может сказать человек, кроме набора банальных фраз, кроме слов «смерть», «горе», «несчастье», которые по мысли Барнса-постмодерниста, все же оказываются единственно верными? «Ничего современно-уклончивого или наукообразного», пишет Барнс в «Уровнях жизни» [1], поскольку в пограничной ситуации уместны лишь самые простые и ясные слова. В «Попугае Флобера», другом раннем романе Барнса, прославившем писателя, потерявший возлюбленную рассказчик высказывает похожую мысль: *The words aren't the right ones; or rather, the right words don't exist. <...> You talk, and you find the language of bereavement foolishly inadequate. You seem to be talking about other people's griefs. I loved her; we were happy; I miss her. She didn't love me; we were unhappy; I miss her. There is a limited choice of prayers on offer: gabble the syllables* [3, p. 161]. Что же говорит опытный писатель на пороге 70-летнего рубежа своей жизни?

Разумеется, он пишет книгу, но лишь спустя четыре года молчания на эту тему. «Уровни жизни» – это книга, которую Пэт Кавана никогда не прочтет, но которую писатель, несомненно прочел ей сам, поскольку обзавелся привычкой ежедневно разговаривать с ее образом, сотканным из воспоминаний. Книга, по обыкновению, посвящена Пэт. Однако посвящение переформулировано: вместо *to Pat* мы видим *for Pat*, поскольку ее самой уже нет, но есть нечто, что любящий мужчина все еще может сделать *для* нее.

Определить жанр этой книги непросто. Это литературное произведение, в котором органично сочетаются элементы биографии и исторической прозы, облеченной в художественную форму, а также мемуаров и эссеистики.

Джулиан Барнс известен своими постмодернистски «гибридными» произведениями, в которых смешивается много литературных и даже журналистских жанров («Попугай Флобера», «История мира в 10 ½ главах», диалогия «Как все было» и «Любовь и т.д.» – наиболее яркие примеры таких романов) и в которых не всегда есть четкая сюжетная связь между главами, как в «Истории мира» или «Попугае Флобера», но всегда есть смысловая связь. Поэтому «Уровни жизни» – не исключение, а скорее новый образец привычной манеры письма и индивидуального стиля писателя.

Три уровня жизни – это три части одной книги, посвященные различным темам, но объединенные в единое целое сложной системой идей, лейтмотивов, мотивов, а также стилистических средств: сравнений, метафор и символов. Основной лейтмотив – это идея соединения сущностей или людей, которые прежде существовали раздельно. Иногда, в случае удачи, возникает такой сильный синергический эффект, что меняется целый мир: *You put together two things that have not been put together before. And the world is changed* [1, p. 3].

Три уровня жизни по Барнсу – это физический уровень над землей, уровень земли и уровень подземный. Однако эти физические уровни бытия человека одновременно глубоко метафоричны, поскольку соответствуют уровням духовного существования человека на протяжении его жизни.

И, в полном соответствии с этой логикой, Барнс рассказывает в первой части «Грех высоты» («The Sin of Height») о первых аэронавтах (а именно о Феликсе Турнашоне по кличке Надар, известнейшем фотографе; англичанине Фреде Бернаби, полковнике Королевской конной гвардии и французской актрисе «божественной» Саре Бернар) и полетах на воздушном шаре, а также о первых фотографиях земли с высоты. Фотография и полет – вот две сущности, которые впервые соединил Надар и тем самым изменил мир навеки.

Что касается духовной точки зрения, Барнс размышляет в этой части о том, что раньше смотреть на землю мог лишь Бог, сейчас человек, глядя в небо, увидел там отнюдь не Бога, но воздушный шар с такими же смертными людьми в корзине. И этот смертный человек смотрит на себя, на землю со стороны, с неба – подобно Богу, которого более нет. Хотя интерес общественности к первым фотографиям с воздушного шара был невелик, а качество фотографий оставляло желать лучшего, в этот момент история человечества сделала огромный скачок, примерно такой же, как через столетие, когда появилась первая фотография Земли из космоса.

Во второй части «На уровне» («On the Level») идет речь о жизни на поверхности земли, т.е. об обычном модусе существования человека на протяжении жизни. Здесь Барнс продолжает свою мысль о соединении двух сущностей и двух людей: *You put together two things that have not been put together before; and sometimes it works, sometimes it doesn't. [...] You put together two people who have not been put together before; and sometimes the world is changed, sometimes not. They may crash and burn, or burn and crash. But sometimes something new is made and then the world is changed. Together, in*

that first exaltation, that first roaring sense of uplift, they are greater than their two separate selves. Together, they see further, and they see more clearly [1, p. 33-34]. Настоящая любовь, которая лишь крепнет со временем, как это было у самого Барнса и Пэт, обладает этим синергическим эффектом.

Вторая часть посвящена истории любви аэронавта и военного Фреда Бернаби к великолепной Саре Бернар. Любовная история эта, наиболее вероятно, вымышленная, т.е. здесь повествование представляет собой пост-модернистскую историографическую прозу, интерес к которой Барнс демонстрирует на протяжении всего своего творчества (романы «Попугай Флобера», «История мира в 10 ½ главах», «Англия, Англия», «Артур и Джордж»). Барнс рисует воображаемую картину любовного поражения Фреда Бернаби, когда Сара отказывает на его предложение руки и сердца и в очередной раз увлекается кем-то еще. Таким образом, попытка соединить двух людей здесь оказалась безуспешной. По мысли Джулиана Барнса, Бернаби тяжело переживал эту историю до конца своих дней, несмотря на то, что в будущем женился.

В части «На уровне» Сара Бернар и Фред Бернаби много говорят о полетах на воздушном шаре, тем самым тематически продолжая первую часть. Фред Бернаби утверждает, что будущее за аппаратами тяжелее воздуха. Но обсуждая летательные аппараты, оба в действительности одновременно говорят друг о друге, о своих взаимоотношениях: *I shall always be, as you put it, a balloonatic. I shall never take that heavier-than-air machine with anyone* [1, p. 60], – говорит Сара, имея в виду, что никогда не выйдет замуж. Так Сара сравнивает любовь с воздушным шаром, который подчиняется капризам ветра и вместе с тем является символом свободы, а брак – с надежным летательным аппаратом, управляемым летчиком. Подобный метафорический прием – излюбленный у Барнса: писатель часто помещает главную мысль в сферу невысказанного (ярким примером служит рассказ «История Матса Израельсона» из сборника «Лимонный стол» («Lemon Table»)), и это не единственный раз, когда он встречается в книге «Уровни жизни».

Далее Барнс развивает метафору сам, сравнивая любовь с полетом на воздушном шаре и с фотографией: *So why do we constantly aspire for love? Because love is the meeting point of truth and magic. Truth, as in photography; magic, as in ballooning* [1, p. 39]. Не в первый раз Барнс связывает любовь и правду: эта мысль впервые появляется на страницах самого известного, пожалуй, его романа «История мира в 10 ½ главах»: *Love and truth, that's the vital connection, love and truth* [4, p. 238]. В своем зрелом творчестве писатель снова возвращается к этой же мысли: *Love may not lead where we think or hope, but regardless of outcome it should be a call to seriousness and truth. If it is not that – if it is not moral in its effect – then love is no more than an exaggerated form of pleasure* [1]. И по-прежнему, любовь для Барнса – это не только правда, но и волшебство.

Тем самым писатель виртуозно закругляет свое повествование, связывая физические уровни бытия с духовными, а именно – с любовью. Любовь дарит человеку чувство полета в небесах; утраченная любовь сродни

сильному удару от падения человека с большой высоты, который вгоняет тело в землю и выворачивает внутренности: *We live on the flat, on the level, and yet – and so – we aspire. Groundlings, we can sometimes reach as far as the gods. Some soar with art, others with religion; most with love. But when we soar, we can also crash. There are few soft landings. We may find ourselves bouncing across the ground with leg-fracturing force, dragged towards some foreign railway line. Every love story is a potential grief story. If not at first, then later. If not for one, then for the other. Sometimes, for both* [1, p. 39]. Таким образом, далее нить повествования неудержимо стремится вниз, с высоты.

Третья часть «Потеря глубины» («The Loss of Depth») – об утрате, на которую рано или поздно обречен один из любящих, когда второй в буквальном смысле погребен под землей. Для неискушенного читателя, не знакомого с биографией Барнса, третья часть произведения оказывается полной неожиданностью: здесь впервые появляется авторское «я», и повествование внезапно меняет жанровую направленность. Третья часть – это целиком собственные мемуары в несколько эссеистическом стиле. Это мемуары-размышление, воспоминание не о событиях, но о чувствах писателя после тяжелой утраты, своего рода реквием. Это история скорби, которая продолжается до сих пор и будет продолжаться, пока Барнс будет в ясной памяти.

В третьей части читателю наконец становится понятным, о чем, собственно, были предыдущие две. Лишь на уровне содержания они были о воздушных шарах и полетах, о Саре Бернар и Фредерике Бернаби, об искусстве фотографии. На уровне смысла предшествующие части книги Барнса – о его собственной истории любви и горя. Единственной подсказкой для читателя служат краткая биографическая справка, помещенная издательством перед «Уровнями жизни», и аннотации на обложке – и все это за скобками текста.

Таким образом, тяжелая утрата в двух третях книги полностью помещена писателем в сферу невысказанного, иносказания, и тем самым напоминает почти детективную интригу третьего романа Барнса «Попугай Флобера», в котором за главной сюжетной линией скрывается факт самоубийства жены героя. Рассказчик Джеффри Брэтуэйт, оказывается, одержим вовсе не личностью Флобера и не поиском настоящего чучела попугая, которое Флобер использовал при работе над рассказом «Простая душа». На поверку он оказался одержимым бесконечными поисками ответа на вопрос о своей собственной семейной жизни: почему его жена ему изменяла, почему она покончила с собой – и как ему пережить этот опыт. Неожиданно для читателя, рассказчик «Попугая Флобера» внезапно оказался двойником Шарля Бовари, и оказалось, что он неспроста тоже врач. Подобно этому герою, в «Уровнях жизни» Барнс уводит читателя в сторону, как будто больше всего на свете его волнуют темы воздухоплавания и фотографии, и старательно умалчивает о своем истинном замысле вплоть до финальной третьей части.

Итак, в творчестве писателя можно отметить феномен непроизвольного двойничества Джеффри Брэттуэйта и самого Джулиана Барнса, переживающего уже в настоящем смерть своей жены. (Известно также, что и у Пэт Каваны в определенный период жизни с Барнсом были романтические отношения с известной английской писательницей Джанет Уинтерсон. Считается, что роман Уинтерсон «Письмена на теле» («Written on the Body», 1992), целиком представляющий собой развернутый любовный дискурс, посвящен Пэт и отчасти основан на их истории любви). В действительности, это, конечно, результат пронизательности и эмпатии писателя, хорошо знакомого с человеческой душой и потому словно способного к предвидению. В «Уровнях жизни» Барнс сам вспоминает отрывок из «Попугая Флобера», описывающий чувства овдовевшего персонажа: *When she dies, you are not at first surprised. Part of love is preparing for death. You feel confirmed in your love when she dies. You got it right. This is part of it all. Afterwards comes the madness. And then the loneliness: not the spectacular solitude you had anticipated, not the interesting martyrdom of widowhood, but just loneliness. You expect something almost geological – vertigo in a shelving canyon – but it's not like that; it's just misery as regular as a job* [3, p. 124]. Эти же слова, по собственному признанию, он зачитал на похоронах Пэт, настолько созвучны они оказались его чувствам, когда пришел его черед [1, p. 124].

В третьей части Барнс опять возвращается к идее соединения сущностей и людей, пользуясь приемом повторения: *You put together two people who have not been put together before. Sometimes it is like the first attempt to harness a hydrogen balloon to a fire balloon; do you prefer crash and burn, or burn and crash? But sometimes it works, and something new is made, and the world is changed. Then, at some point, for this reason or that, one of them is taken away. And what is taken away is greater than the sum of what was there. This may not be mathematically possible; but it is emotionally possible* [1, p. 73]. Он снова иносказательно говорит об эффекте синергии, которого его жизнь лишена с тех пор, как его жена скончалась.

Переживая боль от потери, Барнс анализирует и рационализирует свое горе и поэтому переводит его в сферу дискурса. В действительности, он поднимает неудобную тему и задает неудобные вопросы, на которые он сам еще не нашел однозначного ответа: например, нужно ли стремиться к «успеху» в скорби и что этот «успех» может означать? Он также рассказывает о словах и поведении своих друзей и знакомых и делится своей неудобной реакцией, неудобными, но естественными чувствами – жалостью к себе, гневом, обидой на людей, продолжающих жить обычной жизнью как ни в чем не бывало. Он искренне раздумывает над неудобным вопросом, не покончить ли ему со своей жизнью. Наиболее трогательные моменты выражены самыми простыми словами: так, например, писатель читает колонку некрологов и считает количество лет супружества и вдовства других людей; считает собственные годы вдовства: год Первый, год Второй...; видит жену во сне. Барнс делится ощущением, что потерял порядок вещей и перестал быть человеком «в здравом уме».

Для Барнса смерть близкого человека стала вехой в жизни, последней из немногих: *Early in life, the world divides crudely into those who have had sex and those who haven't. Later, into those who have known love, and those who haven't. Later still – at least, if we are lucky (or, on the other hand, unlucky) – it divides into those who have endured grief, and those who haven't. These divisions are absolute; they are tropics we cross* [1, p. 74], – говорит Барнс, разделяя людей на тех, кто познал горе и тех, кто еще нет. В заключение приведем мысль одной знакомой Барнса, которая призналась, что завидует его скорби. И это понятно: подобная скорбь – удел лишь тех, кто любил и был счастлив в своей семейной жизни, своеобразная плата за счастье.

Итак, в «Уровнях жизни» Барнс по-прежнему остается собой, сдержанным и закрытым: он избегает подробностей своей личной жизни, как это было в «Интермедии» из «Истории мира в ½ главах». Писатель делится самыми интимными чувствами, но как истинный джентльмен не раскрывает почти никаких фактов из своей семейной жизни и не рисует для любопытного читателя образ своей жены, как если бы она была его персонажем. В воображении читателя образ этот складывается лишь из самых тонких деталей, упомянутых писателем: это лучистый взгляд Пэт на мужа и на мир, ее смешливость, ее чувство счастья. «Потеря глубины» в этом смысле глубоко лирична: автор отказывается от какой бы то ни было сюжетной занимательности.

Вместо этого, в «Уровнях жизни» происходит развитие мысли, но не сюжета, как во многих произведениях писателя, которые являются, в понимании Ролана Барта, текстами-наслаждением. Поэтому отнюдь не случайно в заключении к кандидатской диссертации, посвященной творчеству Дж. Барнса, литературовед Дмитрий Радченко формулирует самоочевидный, на первый взгляд, и, казалось бы, неуместный для серьезной научной работы вывод о том, что писатель получает удовольствие от процесса письма [5, л. 161]. По выражению Д. Радченко, в прозе Дж. Барнса «фабульное действие ослаблено», взамен наблюдается «развитие речевой сферы произведения», где «каждое событие не столько совершается, сколько обсуждается» [5, л. 65]. Как правило, действие романов строится вокруг дискурсивной рефлексии действующих лиц, в данном случае – вокруг авторской рефлексии.

Итак, с точки зрения жанрового своеобразия, «Уровни жизни» Джулиана Барнса – это произведение по объему приближенное к повести, облекающее в художественную форму биографию и историческую прозу, мемуары и эссеистику, включающее в себя также элементы постмодернистского историографического метаромана, в определении Линды Хатчен. При этом многообразии, в произведении также очевидно лирическое начало, особенно в третьей части, что позволяет отнести его к лироэпической прозе.

We have lost God's height, and gained Nadar's; but we have also lost depth [1, p. 94], – говорит Барнс в заключение. Итак, Барнс замкнул и закруглил свое повествование, связав воедино физический и духовный аспекты, и тем самым мысленно уподобив свое повествование шару, а это значит, что писатель создал в «Уровнях жизни» свою модель универсума – или модель своего личного универсума.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Barnes, J. Levels of life* / J. Barnes. – N.Y. : Vintage international, 2012. – 128 p.
2. *Gorgas, A. Pat Kavanagh and Julian Barnes, 1978* [Electronic source] / A. Gorgas. – Mode of access : www.angelagorgas.co.uk/pages/page.php?page=projectZ.php&subpage=images. – Date of access : 10.04.2018.
3. *Barnes, J. Flaubert's Parrot* / J. Barnes. – N.Y. : Vintage international, 1990. – 190 p.
4. *Barnes, J. A History of the World in 10 ½ Chapters* / J. Barnes. – N.Y. : Vintage international, 1990. – 308 p.
5. *Радченко, Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора* : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Д. А. Радченко. – Воронеж, 2008. – 181 л.

Д. И. Данилевич
г. Минск, Беларусь

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

Прецедентный текст – комплексное понятие, достаточно подробно исследуемое на постсоветском пространстве. Ю. Н. Караулов в своей работе «Русский язык и языковая личность» вывел базовое определение термина «прецедентные тексты»: это «тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности [1, с. 216]». Далее следуют пояснения, что прецедентный текст редко вводится целиком – чаще всего он появляется в свернутом (фрагмент, намек) или сжатом виде (пересказ); исключение могут составлять малые формы, такие как: притчи, анекдоты и др.

Достаточно широкая трактовка понятий «текст» и «прецедентность» позволила в дальнейшем уточнить термин. Например, В. В. Красных приводит следующее определение: «Прецедентный текст – законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу; прецедентный текст хорошо знаком любому среднему члену национально-лингво-культурного сообщества. <...> К числу прецедентных текстов принадлежат произведения художественной литературы (напр., «Евгений Онегин», «Война и мир»), тексты песен, рекламы, анекдотов, политические публицистические тексты и т. д.» [2, с. 172]. Как мы видим, определения претерпевают трансформацию в зависимости от ракурса исследования. Поэтому с точки зрения семиотики, которая допускает функционирование