

РАЗГОВОР О СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мы предлагаем вниманию читателей три работы, которые посвящены разбору текстов, созданных относительно недавно и ставших частью большого и очень интересного явления, которое называется «современный литературный процесс». Так получилось, что все исследуемые авторы, Л. Улицкая, Н. Горланова и Д. Рубина, уже став «классиками» новой литературы, представляют особый феномен, который нередко называют «женской прозой». При этом яркая индивидуальность каждого художника позволяет говорить о богатстве традиций и постоянном поиске новых путей.

В центре исследовательского внимания в каждой из работ оказываются различные аспекты, но есть и общая закономерность – все они так или иначе затрагивают проблему связей, становящихся важным элементом художественной конструкции – в каждом тексте разворачивается свой вариант диалога с традицией, диалога с культурой.

Ю.Н. Серго

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ДИАЛОГ КУЛЬТУР: ОБРАЗ ИСПАНИИ В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «ПОСЛЕДНИЙ КАБАН ИЗ ЛЕСОВ ПОНТЕВЕДРА»

Феномен романа Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», его языка и образов, во многом обусловлен тем, что это текст автора-эмигранта, написанный от лица героини-эмигрантки, ставящей перед собой задачу освоения чужого культурного пространства, которое предстает как пространство двух стран – Израиля и Испании. Предметом нашего рассмотрения станут принципы создания в тексте «испанского» образа.

Попытки вхождения в чужую культуру уже предпринимались в литературе русской эмиграции третьей волны. Вот что, например, пишет И. Скропанова по поводу творчества З. Зинника: «Отталкиваясь от повествования о перемещенных/переместившихся лицах, писатель выходит на проблему взаимодействия культур, проблему «Россия и Запад». Сквозь эту призму смотрит он на эмиграцию, истинным назначением которой считает он сближение культур, сближение народов. Культуристорическую миссию эмигрантов Зинник видит в том, чтобы быть «переводчиками» между Россией и Западом, помочь им найти – через сферу культуры – общий язык»¹.

Ссылаясь на статью А.В. Гараджи, И. Скропанова дает определение постмодернистского перевода, цель которого – диалог: «Перевод, если пользоваться словами А.В. Гараджи, – это перевод через границу (в данном случае национальную, идеологическую, психологическую, языковую), предпосылка для диалога»². «Труд-

ности перевода» заключаются, по мнению И. Скропановой, в том, что переводчик должен быть равно укоренен в обеих культурах, «отстранен» во взгляде на себя со стороны.

Рассказчица в исследуемом нами тексте стремится частично преодолеть эти сложности, вписывая себя в определенный межкультурный ряд: «Ну а я-то, я – кто я и что в этом полном челяди замке славного рыцаря Альфонсо? Всем чужой пришелец – трувер? трубадур? миннезингер? хуглар! – находчивый и беззастенчивый, отлично знающий свое дело и готовый покинуть владения сеньора, как только его ненасытному воображению наскучат обитатели замка...»³. Образ странствующего певца обозначен в языках разных культур; перечисляя различные способы его словесного обозначения, героиня-рассказчица определяет свою позицию по отношению к создаваемому тексту как диалогическую, приобретенную к множеству языков, в полном соответствии с идеями Ж. Деррида.⁴

Особая сложность передачи образа Испании для героини-рассказчицы состоит в том, что она никогда не видела этой страны, и, что гораздо важнее, не знает ее языка, для писательницы это означает невозможность передачи образа в привычном слове. Поэтому рассказчица переходит на язык искусства, который понятен всем, его можно условно назвать музыкально-визуальным.

³ Рубина Д. Ангел конвойный: Роман и повести. – М.: Эксмо, 2005. С. 55. Далее текст романа Д. Рубиной цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

⁴ В частности, Ж. Деррида высказывает мысль о том, что постмодернистская поэтика в области языка подобна идее разрушения Вавилонской башни, заставившей людей отказаться от одного языка, господствующего над другими. Множество языков, каждый из которых является носителем части истины, по мнению Ж. Деррида, воплощают подлинную сущность современной культуры. (Деррида Ж. «Жить в языке»: Архитектура и философия. Интервью Евы Майер с Жаком Деррида // Родник. Рига, 1992. № 1).

Юлия Николаевна Серго — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета.

¹ Скропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. С. 466 – 467.

² Там же. С. 467.

«Музыкальный» образ Испании включает в себя, конечно же, тему «Хабанеры» из оперы «Кармен», которая, как призрак, преследует героиню. «Хабанера» в романе предстает в различных интерпретациях, от высокой до комической. Значимой оказывается и тема Фламенко – знаменитого испанского танца, основы которого преподает и который танцует одна из героинь. В качестве эпиграфов и непосредственно в самом тексте используются испанские народные песни, «оперную» тему продолжают Отсылки к «Дон Жуану», «Дон Карлосу», и т.п. Но ни одна из этих «расхожих» цитат не может создать полнокровный, живой образ Испании, ибо это всего лишь стандартный, лишенный индивидуальности перевод, а такой перевод никогда не может быть адекватным.

Мысль о невозможности перевода озвучивает близкий рассказчице по духу герой – испанец Люсио. «Разве можно перевести с родного языка на другой так, чтобы хоть приблизительно передать – как это ты чувствовал и слышал в детстве, как ты это представлял себе?» – говорит герой. Выслушав перевод старинной песни о кабане из лесов Понтеведра, героиня-рассказчица соглашается: «Перевод – всегда потеря» (75).

Для того чтобы понять образ Испании и передать свое отношение к нему, героине-рассказчице приходится научиться чувствовать музыку чужого языка, научиться подражать чужому слову, чувствовать его значение интуитивно. Музыку подражания рассказчица перенимает у ветра. Тема ветра в романе связана с мыслью рассказчицы о нестандартном, «хулиганском» преодолении стереотипов культуры. Ветер как явление природное помогает рассказчице освоить тему импровизации, подражания, синтеза смыслов в музыке языка:

И тут на балконе тоненько всхлипнул, заплакал ребенок... кто-то невидимый стал его успокаивать, ласково, умиленно гулить. Вдруг кто-то третий вскрикнул: «Ай-яй-яй!», запричитал, заохал, будто палец прищемил; вдруг застонали, заойкали сразу четверо, и взвыл грубый, хамский, глумливый бас, оборвался на хрипе; опять тоненько взвыли, кто-то захихикал...

Таисья оглянулась на мое ошарашенное лицо и пробормотала:

– Это ветер, не бойся. Тут такие концерты бывают – куда тебе твой шабаш! (...)

...Но то, что творилось в недавно отремонтированных трубах системы центрального кондиционирования Матнаса, то, как изоцирено озвучивались щели, прорези, прорехи и щербини, нельзя было назвать завыванием ветра. Каждый раз это обрушивалось на меня внезапным шквалом страшных слуховых и культурных

ассоциаций, оглушало, пугало, истязало и глумилось... (35–36).

В данной цитате слово «труба» может означать не столько трубу центрального кондиционирования, сколько напоминать о музыкальном инструменте, причем духовом. Таким образом, ветер уподобляется музыканту, а звуки, издаваемые им, мелодии, напоминающей человеческую жизнь в бытовом ее варианте. Ветер «пересеивает» звуки человеческой жизни, имитирует голос, играет им, как знаком, за которым нет единого значения, как бы «отбирает» свойство, традиционно соединяемое с человеческой сущностью.

Тот же принцип перенимает и рассказчица, воспринимая музыкальную оболочку слова на иврите отдельно от означающего: «Местное звуковое пространство – ивритская языковая среда – для моего бедного слуха навечно озвучено двояко. Первородный смысл слова накладывается на похожее звучащее, но подчас противоположное по смыслу слово другого языка (...) С детства отлитые в золотую форму воображения контуры слова расплываются, образуя дополнительные зрительные, слуховые и ассоциативные обертоны. Рождается странный гибрид другого измерения, влачащий за собою длинный шлейф иносмысловых теней...

Так вот, «ешиват цевет» – «выцвел веток внешний цвет, вышил ватой ваш... кисет?.. жилет?.. корсет?..» (23) Смешение иврита с другими языками в сумме, среди прочего, порождает и мотивы Испании: «Оле?» – единственное число обезумевшего от перемены мира вокруг немолодого интеллигента. (...) «Оле. Оле-лукойе, горе луковое, оля-ля, тру-ляля». «Оле!» – выкрик зрителей, одобрение испанской танцовщице, выгибающей спину в страстном фламенко» (24) ...И наоборот, слово «охлусия» – «население» – вызывало в моем воображении – ох! взмах цветастой юбки, свист хлыста, тихий хохот вееров, рассекающих знойный воздух Андалусии...» (162). Преодолевая стереотип восприятия слова в рамках отдельного языка, автор обретает большую степень свободы в понимании чужого сознания и выражении собственных мыслей.

В речи других героев рассказчице тоже слышится «музыкальный» подтекст, «испанские» ассоциации:

– Гран-ди-о-о-зно!.. – простонал он.

И в этот миг – как бывает в сердцевине развернувшегося сюжета некой драмы (...) – в этот самый миг я услышала зачарованным внутренним слухом некий мягкий аккорд, сплетение нескольких тем: дуновение ветра с Пиренейского полуострова, монотонное жужжание мух сонной сестры Магриба, цоканье лошадиных копыт о мощеный белой византийской мозаикой

двор монастыря, шарканье башмаков проезжего хуглара, дрожание виоловых струн, разбуженных большим пальцем его правой руки, и... и вдруг, натянутый как тетива, – но откуда, откуда в Матнасе? – сладостный и отравленный напев роковой испанской страсти (39–40).

Созвучие «-Гранд-» в устах Альфонсо «прочитывается» героиней-рассказчицей как мелодия образа Испании, связанная и с грандом, знатным дворянином, и с Гранадой, южным городом этой страны. Образ хуглара, свободного как ветер странствующего певца, оказывается близок рассказчице, которая рождает свою песню из межъязыкового пространства: иврита, русского и испанского. Межъязыковая реальность рождается из ассоциаций, ломая стереотипы восприятия языков.

Тайна Испании в романе Д. Рубиной берет свое начало в образах и именах двух главных героев, чьи звуковые обозначения тоже отражают авторскую карнавальную игру со словом. Испанское имя героя дополняется «русскими» культурными ассоциациями, которые вносят в повествование дополнительный смысл, имя становится диалогически знаковым, говорящим, «переводимым». Так, в имени «карлика» Люсио заключен намек на женскую сущность, тонкую, ранимую душу героя, ибо это имя на русском языке может быть только женским, не имеющим созвучного мужского аналога. Нежное имя и нежное сердце автор дает герою, внешне похожему на кабана⁵ и умирающему с раной в боку. Привычное звучание слова как бы размывается дополнительным визуальным образом. Имя героя также оказывается созвучно названию барселонского театра «Лисео», что сообщает образу Люсио дополнительный смысл – он человек сцены, театра. Эта тема в дальнейшем получает свое развитие. Фамилия героя – Коронель – созвучна русскому слову «корона», что указывает на «королевское», знатное происхождение. Здесь звуковые составляющие образа-имени вступают в прямое противоречие с визуальными, «телесными» характеристиками.

Визуальный компонент образа героя лжив, что прямо доказывает портрет героя-антагониста, Альфонсо. Альфонсо красив обманной, «самозванной» красотой: «...Безупречная модель; у него были все данные, чтобы стать идолом

⁵ По мнению Т.М. Колядич, «автор использует второе значение ключевого слова – в переносном смысле “кабан” означает мужскую силу, что подчеркнуто и именем одного из героев – Альфонсо – и отдельными характеристиками карлика Люсио». Т.М. Колядич также предлагает анализ образа героя с позиции языковой игры: «Представляя своего героя, автор использует паронимию (однокоренные близкие по звучанию слова). Она как будто играет словами, сочетаниями звуков, вызывающих определенные ассоциации» // Русская литература конца XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Агеносов, Т.М. Колядич, Л.А. Трубина и др.; Под ред. Т.М. Колядич. – М.: Академия, 2005. С. 296.

Голливуда. Он был рыцарственно красив, словно откован природой по давно забытой, но вдруг случайно найденной форме, по какой в средние века ковали сюзеренов и королей» (29). Примечательно, что если Люсио связан с миром театра, высокого искусства, то Альфонсо «подрабатывает» манекенщиком, по сути дела, торгуя собственной внешностью. В его имени таится «говорящий» смысл. В русской, и не только русской культуре за именем «Альфонс» закрепилось нарицательное значение – мошенник, живущий за счет женщины. Его фамилия, которую автор переводит как «Человечный», в соотношении с именем превращается в пародию.

Итак, Альфонсо порождает «бутафорский», иронический образ испанца, и, как следствие этого, Испании. Его игра – это бездарное представление манекенщика, пытающегося в рамках карнавала изобразить Сида Компедора. Ни декорации средневекового замка, ни театральные костюмы ему в этом помочь не могут. Зато автор довольно удачно использует карнавальную ситуацию для того, чтобы изобразить то, чего не видела – Испанию. Условность карнавального действия позволяет автору отказаться от привычных принципов изображения, уподобиться ярмарочному циркачу, актеру народной драмы:

Ведь любой сочинитель до известной степени – канатоходец. Например, в этой моей «испанской сюите», осторожно переступая по сюжету с пятки на носок, балансируя для равновесия с какой-нибудь убедительной деталью в руках и стараясь не смотреть в бездонную пустоту подо мной, я ежесекундно рискую разбиться в лепешку – изображая, скажем, Испанию, в которой никогда не была (129).

Это – вторая ипостась образа автора после хуглара, трубадура и т.п., вписывающая текст в общекультурное пространство и актуализирующая тему карнавала как общепонятную, не требующую перевода. Итак, в создании образа Испании до известной степени участвует карнавальный принцип⁶.

Одним из способов абстрагирования от окружающей реальности и погружения в вымышленный мир для автора является мысль о том, что визуальный образ – вторичен по своей сути. Это помогает преодолеть комплекс «невидения/неведения» Испании. Творческая игра, музыка слова создают подлинный смысл образа.

⁶ Принципы карнавализации, описанные М.М. Бахтиным в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965), достаточно распространены в современной литературе и имеют прямое отношение к рассматриваемому нами тексту. Вопрос о функционировании принципов карнавализации в творчестве Д. Рубиной, безусловно, заслуживает отдельного рассмотрения.

Однако и визуальный образ может быть важен. Для этого он должен стать цитатным, например, связанным с великими произведениями испанской живописи. Так, внешность Люсио при более близком знакомстве с ним героини-рассказчицы начинает восприниматься ею через визуальные образы картин Веласкеса: «Но маленький Люсио стоял перед моими глазами, похожий на карликов Веласкеса, например, на дону Себастьяна де Морра» (109). Чем более испанская тема пронизывает сюжет, тем больше деталей «испанского» образа проявляется в тексте. Так описание разговора героини-рассказчицы с Таисьей заставляет вспомнить о картине Гойи «Махи на балконе»: «В такие моменты с нее можно было писать портрет знатной испанской сеньоры, наблюдающей за поединком со своего балкона» (125).

Если для автора не представляется возможным создать собственный визуальный образ Испании вне культурного контекста, известного рода клише, то герой-испанец даже из клишированных деталей способен воспроизвести нечто оригинальное. Люсио, рассказывая о корриде, использует как слово, так и пластику, жест. Актерство в данном случае означает подлинное знание сути предмета, Люсио воплощает собой дух Испании, он легко воспроизводит сущность корриды: «В зависимости от перемены ролей он превращался то в быка, то в магадора, сменяя утробный рев на мягкую объясняющую скороговорочку. То вдруг выпрямлялся, гордо выпятив грудь, полоща у бедра свой черный свитер, вывешенный своей же рукой перед своим же носом» (...). Все эти плавные и одновременно молниеносные движения мулетой я, конечно, не раз видела по телевизору в многочисленных передачах об Испании. Но никогда на меня это не производило столь завораживающего впечатления, как в тот момент, когда из-за створки полуоткрытой двери я глядела на маленького смешного увальня, чертовски талантливо играющего корриду за всех!» (60–61).

Люсио как художник-декоратор все страхи своей души воплощает в визуальных образах, которые героиня-рассказчица сначала отторгает, затем постепенно начинает понимать и принимать: «Зайдя в ванную, я не вскрикнула – просто обмякла и отшатнулась к стене, продолжая смотреть на повесившегося Люсио. (...) Он повесил самого себя, он смастерил свое удушье с такой доподлинной силой, что сердце замирало от страха: свернутая шея, вываленный язык, закатившиеся глаза и посиневшее лицо качались в полуметре от меня. И только слишком легкие, слишком маленькие ступни безвольно висящих ног намекали на подделку.

Минуты через две я поднялась, обошла висющую куклу и долго тщательно мыла руки, медленно приходя в себя, не желая видеть мертвеца. (...) – Ты – большой мастер! – сказала я искренне» (133).

Культ страдания и смерти, воспринятый не без помощи Люсио, тоже связывается в сознании героини-рассказчицы с образом Испании:

Боже, мой север! Как я люблю идти вдоль каменных оград, у нас ими обносят клочки земли, и встречать этих прямых статных старух в черном, с косой в руках, и обернуться и долго смотреть – как бредут они за повозкой, груженной сеном. (...) В Испании страшные распятия... Мы догадались, что если он дважды падал на крестном пути, то должен был расшибить себе колени. Поэтому сплошь и рядом на кресте он – с разбитыми коленями, с содранной, свернутой шкуркой кожи, израненный и измученный... (137)

Диалог рассказчицы и героя представляет собой попытку перевода одного языка культуры на другой, что соответствует постмодернистской идее диалога. Как мы уже отмечали выше, проблема перевода несколько раз обозначается в разговоре героини-рассказчицы с авторским именем Дина и Люсио. Героиня-рассказчица, по сути дела, альтер эго автора, признает вслед за Люсио, что перевод всегда потеря, но не прекращает своих попыток «перевести» испанскую культуру на язык русской. Тема гибели рода, смерти как проклятия, и, наконец, тема «дружеских», «равных» отношений со смертью и тема неразделенной любви предстают для рассказчицы не только как испанские, они порождают некое интертекстуальное прочтение. Особенно значимым диалог с русской литературой становится при обращении к двум последним темам. Рассмотрим их чуть подробнее.

С русской ментальностью и культурой образ Испании, предстающий в слове Люсио, роднит прежде всего особое отношение к смерти:

– Вот Лорка писал: «В Испании мертвый человек гораздо мертвее, чем в любой другой стране мира...» А у нас, в Галисии, вообще к смерти относятся... как бы это тебе объяснить... по-дружески, что ли, на равных. (...) Ты знаешь, я с детства над этим думал. Вернее, когда стал подрастать – всегда думал о смерти. Мне кажется, настоящие мужчины должны жить так, словно каждую минуту они готовы принять ее в объятия, как подружку (138).

Монолог героя включает в себя рассказ об убийстве, свидетелем которого стал еще совсем юный Люсио в Мадриде, обрядах, совершаемых в Испании после спасения от смерти:

К сожалению, – Люсио досадливо пощелкал пальцами, – у меня не хватает иврита объяс-

нить тебе более... вдохновенно, красочней, страшнее!.. Недалеко от Сантьяго, в округе Ньевес, каждый год 29 июля все те, кто спасся от смерти, надевают саваны, ложатся в гробы, а их родственники обносят их вокруг церкви Рибартеме (138).

Здесь в монологе героя еще раз обозначается проблема «трудностей перевода», которая связана с тем, что носители разных языков говорят на третьем, «вавилонском» наречии, которое мешает им адекватно понять друг друга. Оба героя – эмигранты, и для обоих понимание означает проникновение в суть исконной, испанской или русской, культуры. Это проникновение оказывается возможно, но не благодаря языковым параллелям, а при помощи общности сюжета, который существует в воображении носителей вышеозначенных культур. «Перевести» этот сюжет на чужой язык трудно, но воспринимающий, в данном случае – русская героиня-рассказчица – может восстановить в своей памяти параллельный сюжет из русской культуры и таким образом участвовать в диалоге.

«Ах, черт возьми, послушай, как жаль, что ты не понимаешь испанский!» – восклицает герой. На что героиня-рассказчица ему тихо возражает: «Как жаль, что ты не понимаешь русский» (138–139). Смысл этого короткого спора как раз состоит в том, что каждый на своем языке оказывается способен выразить сокровенную суть отношения к смерти, и предстает она примерно одинаковой. Ведь слова Люсио, по сути, повторяют мысль автора из рассказа И.С. Тургенева «Смерть», который, безусловно, известен рассказчице:

Удивительно умирает русский мужик! Стояние его перед кончиною нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто (...) Старушка помещица при мне умирала. Священник стал читать над ней отходную, да вдруг заметил, что больная-то действительно отходит, и поскорее подал ей крест. Помещица с неудовольствием отодвинулась. «Куда спешишь, батюшка, – проговорила она коснеющим языком, – успеешь...» Она приложилась, засунула было руку под подушку и испустила последний вздох. Под подушкой лежал целковый: она хотела заплатить священнику за свою собственную отходную...

*Да, удивительно умирают русские люди!*⁷

Таким образом, не язык, а литература, литературный сюжет и его авторская оценка становятся тем «языком», который помогает установить взаимопонимание между носителями испанской и русской культуры. Идея «буднично-

сти» отношения к смерти в сочетании с ее мужественным приятием завораживала И.С. Тургенева и не оставляет равнодушным «испанского» героя Д. Рубиной. Параллель в восприятии выступает как одна из возможностей перевода. И пусть диалог Люсио и рассказчицы на внешнем уровне демонстрирует непонимание, само рождение интертекстуальной связи свидетельствует обратное.

Тема неразделенной любви, которую разыгрывает Люсио в своем кукольном спектакле, повторяет сюжет стихотворения М.Ю. Лермонтова «Нищий»:

У врат обители святой
Стоял просящий подаюня
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.
Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.
Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!⁸

Герой романа, пытаясь объяснить свои отношения с женой, прибегает к той же аллегории:

– А помнишь, а помнишь, миамор, в Тюильри, нашей первой весной в Париже, мы увидели нищего калеку с баночкой, в которую он собирал милостыню... Так он доковылял до пары влюбленных, они сидели друг напротив друга... Нищий остановился рядом с ними, потрянул баночкой и смотрел, смотрел (...)

– Ну и что?! – крикнула истерично куколка. – Что ты хочешь сказать этой дурацкой сценой?

– То, что я – нищий, который годами смотрит на ваши ласки, нищий, которому не полагаются ничего, кроме жестяной баночки с несколькими жалкими грошами... Любовь моя, когда человеку ничего не остается – ему остается только смерть... (142)

Образ нищего тоже в данном случае является тем культурным знаком, который одинаково понимается в сознании русского и испанца и не требует перевода.

Образность, метафоризация, музыкальность, обращение к общеизвестным сюжетам не осложняют понимания, а упрощают его, ибо создают идеальные условия для постмодернистской диалогической ситуации. Рассказчица и герой, вступающая в диалог на уровне сюжета, образа и метафоры, обретают взаимопонимание и совместными усилиями порождают образ Испании, который является результатом взаимодействия языков разных культур и различных видов искусства.

⁷ Тургенев И. Записки охотника. Накануне. Отцы и дети. – М.: Худож. лит., 1971. С. 193, 199.

⁸ Лермонтов М. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. – М.: Худож. лит., 1972. С. 42.