

Кафедра ведет активную научно-исследовательскую работу со студентами. Эту работу мы считаем самым важным делом нашей жизни. Общение с ними заставляет нас постоянно находиться в поиске, быть на уровне требований современной филологии. Сам предмет позволяет нам внести посильный вклад в воспитание гармонически развитой личности будущего специалиста.

Выпускники нашей кафедры плодотворно работают в школах Тюменской области, ведя факультативные занятия по зарубежной литературе и разрабатывая курсы по мировой художественной культуре. С. Важенина, Л. Пронина преподают в Тюменском институте искусств и культуры и напряженно работают над кандидатскими диссертациями. Г. Мельницер после защиты кандидатской диссертации стал преподавателем кафедры журналистики. Т. Емельянова продолжает свои научные изыскания во французском университете Сорбонна-IV. Мы рады их успехам и надеемся, что и нынешние студенты будут столь же упорны в освоении литературоведческих проблем, как и их предшественники.

Елена Леонидовна Клименко

**ПОЭТИКА ВРЕМЕНИ
И ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ М. БЮТОРА
«ИЗМЕНЕНИЕ»**



Пространство и время в романе М. Бютора становятся своеобразными доминирующими «персонажами». В статье подробно анализируется функция пространственно-временных соотношений, которые напрямую влияют на героя романа.

Давно замечено, что такие категории, как пространство и время, в литературных произведениях не существуют отдельно. Для более точного определения данного феномена М. Бахтин и ввел довольно удачный термин «художественный хронотоп», как особую формально-содержательную категорию литературы, которая позволяет приметы времени разворачивать в пространстве и пространство измерять временем.

Литература XX века дает нам примеры виртуозного обращения писателей с пространством и временем. Т. Л. Мотылева пишет: «В XX веке возрастает свобода обращения писателей с художественным временем, возникают очевидные расхождения между временем эмпирическим и художественным» [Ритм, пространство и время... 1974:186].

Стремление расширить пространственно-временные возможности художественного слова заставляет многих современных писателей прибегать, например, к «архаическим», но очень емким жанрам сказки или притчи, использовать так называемую ретроспективную композицию, где время «течет вспять», а также конструкцию «мозаики» («монтаж», «коллаж»), которая обычно выстраивается на основе ассоциативного психологического принципа.

Многочисленные опыты современной мировой литературы убеждают нас в том, что все новые и новые манипуляции со временем и пространством воз-

можно совершать только через сознание человека — объекта художественного исследования. Сознание литературного героя становится одновременно и лабиринтом, и тем фокусом, в котором совмещается сиюминутное и историческое, субъективное и объективное, преходящее и вечное. Такой взгляд на сознание героя позволяет «сжать» время действия до немногих дней или даже часов, в то время как тот же ассоциативный прием «припоминания» может проецировать время и пространство всей человеческой жизни, целой исторической эпохи. Современная литература, таким образом, разрушает время как объективную категорию, заменяя его субъективным ощущением протяженности событий или вневременным потоком переживаний.

В расширении «палитры» художественного хронотопа особенно преуспели представители «нового романа»¹. «Переворот», произведенный новоевропейским романом в пространственно-временной организации повествовательных жанров, заключался в том, что автор вместе с правом на вымысел получил право распоряжаться романном временем как создатель. «Были разрушены средостения между прошлым, настоящим и будущим, открыты пути для изображения героя в любых обстоятельствах времени и места, установлены практически неограниченные ... пространственные перемещения» [Ритм, пространство и время... 1974:8].

Наиболее удачный, на наш взгляд, эксперимент в романной форме произвел Мишель Бютор (1926 г. рожд.). Без особой натяжки можно сказать, что Пространство и Время становятся главными «действующими лицами» романа Бютора «Изменение» (1957), поскольку они являются не просто структурообразующими компонентами художественной формы, но способом постановки мировоззренческих проблем.

Дельмон — главный герой бюторовского романа. Автор настолько углубляется в лабиринты глобальных переживаний и неуловимых «припоминаний» в подсознании своего героя, что под его пером сознание простого парижанина середины века становится сознанием человека «универсального», без имени и без истории, социальной и национальной принадлежности. Дельмон — это не персонаж в традиционном его понимании, это «субъект» с неуловимо и ежесекундно пульсирующим сознанием, погруженным в Вечность. Конкретный персонаж буквально растворяется в описаниях фрагментов мира, растекается в мыслительном потоке. Это и не характер, который должен бы был проявляться в поступках... Глубочайшему анализу в романе Бютора подвергается тревожное, сиюминутное состояние не просто взрослого мужчины, а психологическая неудовлетворенность, мучительная тревога широко образованного западного интеллигента, сознание которого обременено обширнейшими достижениями современной европейской цивилизации. Именно тип такого сознания, очевидно, интересует многих современных художников, именно этот образ и ход мыслей был интересен новороманистам, Бютору в их числе.

На это обстоятельство обратила внимание литературная критика. Ю. П. Уваров, например, появление «нового романа» объясняет даже не исторической обусловленностью, «а духовным смятением определенной части французской интеллигенции» [Уваров 1985:19]. Новый роман, — пишет Л. А. Зонина, — как и новая послевоенная личность, «сгустился из паров исторического пессимизма, насытивших французскую атмосферу в десятилетие «утраченных иллюзий» [Зонина 1984:61].

Новое послевоенное поколение — это в основном 25–30-летние молодые люди, образованные интеллигенты, выходцы из так называемого «среднего класса». И Роб-Грийе, и Натали Саррот, и, особенно, Бютор как раз являются яркими представителями молодого бунтарского, непокорного поколения, основными признаками которого становятся обязательная «дезангажированность» и столь

же обязательный высокий образовательный ценз. Бютора, таким образом, не случайно называют одним из самых образованных писателей современной Франции. Именно поэтому все тексты его произведений — и публицистических, и художественных — связаны с обширными областями культуры.

Романный мир и романный герой нужны Бютору для познания окружающего мира. Имея в виду метод новороманистов, А. И. Владимиров пишет: «Инструментом познания становится «вчувствование» в действительность» [Владимирова 1976:21]. Кроме того, Бютора интересует своего рода «генетический код культуры», неизбежно заложенный и проявленный в психике и интеллекте современного западного человека.

Предшествующие размышления были нам необходимы, поскольку роман Бютора «Изменение» — достаточно сложное чтение для неподготовленного читателя. Мы найдем в его романе калейдоскоп накладывающихся друг на друга пространственных и временных пластов: писатель «схватывает» и образы окружающего мира, и путанные процессы психики...

Как же удастся писателю вместить целый космос на страницах сравнительно небольшого романа? Этот грандиозный план осуществлен благодаря тому, что пространственно-временной континуум существует не сам по себе, а переплавлен в пространство памяти героя. Вот как Бютор объясняет, в частности, намеренное нарушение им хронологической последовательности в романе: «Попытка неукоснительно следовать строгому хронологическому порядку, запрещая себе возвраты в прошлое, приводит к поразительным наблюдениям: оказывается, это делает недоступным всякую отсылку к событиям всеобщей истории, всякую отсылку к прошлому персонажей, к их памяти и, следовательно, внутреннему миру. Тем самым персонажи неумолимо овеществляются... Напротив, при обращении к более сложной хронологической структуре, появляется как одно из ее проявлений — память» [Бютор 1978:402]. Особое хронотопическое измерение в романе Бютора имеет решающее значение еще и потому, что человек для писателя — это, своего рода, образец того общества, которому сам писатель принадлежит, и для Бютора важно сделать «археологический раскоп» глубинных пластов сознания персонажа. Бютор, однако, в отличие от других новороманистов, оставляет приметы исторического времени и определенной среды, в которых формируется герой. «Дом, город, купе скорого поезда, вокзалы — все это не просто сценическая площадка, где совершается действие, а символ замкнутого социума, который персонаж во всех романах Бютора пытается преодолеть» [Зонина 1984:79].

«Творчество Бютора отражает желание запечатлеть «кардиограмму» времени так, как оно ему видится» [Балашова 1977:72]. Новаторство Бютора — в совмещении временных планов. Основным и самостоятельным временем Бютор считает настоящее время. Он исходит из того, что прошлое поминутно предстает в новом обличье, поскольку меняется в свете текущего настоящего. Прошлое «приращивается» настоящим опытом, причем каждое новое событие настоящего все больше и больше осложняет понимание прошлого, и писатель вынужден снова возвращаться к нему, излагая его иначе, путаясь и нарушая последовательность.

Герой романа — Леон Дельмон, сорока пяти лет, директор французского филиала итальянской фирмы «Скабелли», отец четверых детей, имеющий квартиру в престижном районе Парижа, по делам фирмы поездом ездит в Рим, в главную контору фирмы. В Риме, во французском посольстве, секретарем у военного атташе работает молодая женщина — Сесиль Дарчелла, которую, вот уже несколько лет, любит и регулярно навещает главный герой. Читатель встречается с Дельмоном, когда тот находится на пороге кардинальных изменений в судьбе. Он решает покинуть свою жену Анриетту, которая давно стала ему чужой.

Жена — олицетворение унылых парижских будней, а Сесиль воплощает свободу, раскованность, новую жизнь. На Лионском вокзале Парижа герой в очередной раз садится в поезд, чтобы сообщить возлюбленной о своем решении: он нашел для нее службу в Париже, хочет забрать ее туда и жениться на ней. Таким образом, Бютор в этом произведении пользуется «мобильной» формой романной структуры (в данном случае путешествием по железной дороге), безграничные возможности которой хорошо известны. Много проносится перед глазами героя и в его сознании во время этой поездки. Она длится немногим более двадцати часов, но за это относительно короткое время реального путешествия Дельмон в корне меняет свое решение, осознав, что в задуманном бегстве нет смысла: даже переменяв место жительства, семью, он не изменит самого себя. Изменив план, он решает совсем не встречаться с Сесиль, порвать с ней и остаться с женой. Об этом изменении в сознании героя и повествует роман.

Даже из беглого и лаконичного пересказа содержания видно, что Бютор имеет возможность оперировать несколькими вариантами хронотопов, назовем их условно личным, историческим, мифологическим. Форма путешествия в поезде концентрирует действие романа, вмещая все происходящее в пространственные рамки купе и временные рамки двадцати одного часа, что позволяет провести параллель с действием в театре, где, по классическим требованиям драматургии, действие происходит в течение суток в одном месте, в единую точку сходятся Вселенная.

Естественно, важным знаком времени являются часы: циферблат у платформы с неподвижными стрелками; вокзальная башня с часами, показывающими восемь утра: для Дельмона — это не только начало дня и поездки, но и начало новой жизни. Наручные часы Дельмона — предмет постоянного волнения, поскольку светящиеся цифры возвращают героя к текущему времени.

Движение пространства в романе весьма разнообразно и значительно. Первый, видимый пространственный пласт — это движение механическое, переезд из одного пункта в другой. Подается оно так, что читатель разделяет с героем непосредственное ощущение от поездки по определенному маршруту (реальное географическое пространство с названием конкретных станций на пути следования поезда); точно фиксируются малейшие перемены внутри купе (микромир) и вне поезда (пространство пейзажа).

Помимо структурообразующего хронотопа «путешествия», Бютор использует еще одно многозначное понятие «порога». Порог является приметой всякого начала, поэтому важную роль в романе играют вокзалы (Лионский — в Париже и Термини — в Риме). Для героя данная поездка — это порог новой жизни, которая будет зависеть от его решительных действий. Таким образом, время движения соотнесено с пространством, в котором оно совершается.

«Первоначальная структура романа — линейное перемещение в пространстве, его связь с линейно движущимся временем вскоре усложняется с помощью внутреннего монолога героя» [Васильева 1995:10]. Внутренний монолог организуется с помощью местоимения «ты» и позволяет выйти за пределы тесного пространства купе и ограниченные рамки времени.

Несмотря на то, что в романе совершается одна поездка, внимательный читатель установит, что романист одновременно воссоздает десять прошлых поездок героя из Парижа в Рим и обратно. Одна поездка — в настоящем времени, девять других — в сознании Дельмона, в форме воспоминаний, что и создает полифоничность звучания произведения. Внутренние монологи не подвластны хронологии и дают возможность для экспериментов со временем. По существу, в поездке для Дельмона нет ничего нового — он прекрасно знает все подробности маршрута. Опыт многочисленных поездок героя таков, что он может предсказывать, проецировать будущее. Таким образом, личное прошлое, настоящее и

даже будущее Дельмона спрессовывается: к одной ночи стянута вся жизнь. В романе образуется нерасторжимое целое — конгломерат реального и психологического времени.

Итак, пространство внутреннего мира многослойно, в нем обнаруживается три уровня — психологический, историко-культурный и мифологический. Причудливым ассоциативным образом проблемы личного характера уступают место раздумьям героя об исторических судьбах наций, о культуре, о европейской цивилизации. Так, например, Рим для Дельмона — это мерило красоты, поэзии, гармонии. Рим — это колыбель человечества. Рим привлекает Дельмона своей раскрепощенностью, языческой свободой, только в вечном городе он ощущает себя свободным человеком, не стянутым оковами морали. Кроме того, современный Рим — это музей под открытым небом, объединяющий в себе все эпохи. Он манит героя буйством красок, мощью архитектурных памятников. Герой наслаждается их видом, он окунается в культурное пространство центра европейского мира, «центра Земли». Итальянская столица сопоставляется с Парижем. Родной город ассоциируется у Дельмона с неудачным браком, монотонной работой, шумными детьми. Это место, где герой барахтается в водовороте сурового, скучного, серого бытия.

Мифологический уровень пространственно-временного континуума для Бютора — это универсальный язык культуры. «Мифологическое дублирование расширяет семантическое поле образов романа, создавая параллели с мифологическими героями, олицетворяющими некие абсолютные начала» [Васильева 1995:23]. Помогая Дельмону анализировать свою жизнь и поступки, автор проводит следующие мифологические параллели. Прогулки Леона и Сесиль по Риму сравниваются с поисками Исиды и Гора, собирающих по кусочкам разорванное тело Осириса. Сесиль отождествляется с девой Марией, Луной и Венерой; старуха в купе видится ему сивиллой; сам себя Дельмон ощущает путником, заблудившимся то в лесу (как Данте), то в мрачном подземном лабиринте, подобно Энею (с томиком Вергилия герой не расстается).

Миф в романе, вращаясь в сознание и подсознание героя, становится неотъемлемой чертой его внутреннего мира. Грезы, которые переносят Дельмона из мира реальности в мир древних образов и архаических символов, лежащих в основе европейской цивилизации, выполняют конкретную задачу. Их цель — сформулировать в общих историко-культурных, мифологических понятиях главный вопрос цивилизованного человека: «Кто ты?». Этот вопрос задает себе Дельмон, его же ставит Бютор и перед читателем.

Образ Дельмона — это не просто портрет рядового француза, это образ европейского культурного героя, достаточно начитанного, знающего живопись различных эпох, театр, особенности архитектуры и градостроительства. Сознание Дельмона несет в себе многовековой багаж культуры европейца, в его воображении сфокусированы «все литературные, живописные, музыкальные, архитектурные творения разных времен и народов, которые и складываются в общий текст» [Французская литература... 1995:435]. Постепенно перед читателем возникает не только частное лицо, не только субъект национальной французской культуры, но и «продукт» европейской латинской цивилизации. Это человек, несущий на своих плечах бремя ответственности за судьбы собственной семьи, нации, культуру которой ему надлежит сберечь; это человек с европейскими культурными корнями непреходящей ценности, и, наконец, землянин, гражданин мира, мира, пульсирующего в неотвратимости времени и необозримости пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ! 1. См. сборник произведений «поворотанистов»: Бютор М. Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их?/Пер. с фр. М., 1983. 671 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашова Т. В. Французский роман 60-х годов. М.: МГУ, 1977.
2. Бютор М. Размышления о технике романа // Писатели Франции о литературе. М., 1978.
3. Васильева О. А. Романы Мишеля Бютора. Проблема жанра: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995.
4. Владимирова А. И. Проблемы художественно-го познания во французской литературе на рубеже веков. Л., 1976.
5. Зонина Л. А. Тропы времени. М., 1984.
6. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
7. Уваров Ю. П. Современный французский роман (60–80-е годы). М., 1985.
8. Французская литература 1945–1990. М., 1995.

Людмила Ивановна Липская

**ГОРОД И МИР:
СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ Ж. ГРАКА
«ПОБЕРЕЖЬЕ СИРТА»**



Статья посвящена проблеме символики пространства центрального романа в творчестве Ж. Грака «Побережье Сирта». Доминантой анализа становится образ города, рассмотренный в контексте оппозиции «центр – периферия».

Жюльен Грак не принадлежит к кругу «идеальных авторов», должных «умереть» сразу же после завершения своего произведения, хотя многое может склонить к утверждению противоположного: псевдоним¹, логически предполагающий дистанцию между автором и его творением, нежелание комментировать свои произведения, сознательный отказ от участия в «литературной жизни» своего времени. И, тем не менее, желаемой свободы сторонник интертекстуального анализа при встрече с творчеством Грака никогда не получит; благодаря обширной литературной публицистике, созданной преимущественно вокруг «читательских» предпочтений французского писателя, намечаются достаточно четкие границы «истинной» интерпретации его произведений. Более того, можно даже говорить об определенной провокационности критических работ Грака, искушающих критиков «выигрышными темами», одной из которых, в частности, является тема пространства².

Данной стороне творчества Грака посвящено немало работ, объединенных общим стремлением: выделить и раскрыть значимость «привилегированного места» (*lieu privilegie*)³ в граковском повествовании⁴. Иногда исследователи не могут устоять перед желанием выстроить пространственную иерархию, отдавая предпочтение чему-либо одному⁵. Однако нейтрального пространства в художественном мире романов Грака по сути нет, смысловая «заданность» среды неизменно высвобождается по мере развития повествования, что и констатируется граковским персонажем: «Теперь я знаю, для чего были воздвигнуты эти декорации», (838)⁶.

Роман Ж. Грака «Побережье Сирта» (1953) отличается от других его произведений (и более ранних, и более поздних) «отклонением» писателя от привычных ориентиров. Его персонажи «никогда не живут у себя», гласит «сигнальная карточка», составленная Граком, то есть действие происходит в месте удаленном и уединенном. При этом как «альтернатива пребывания» указываются «лес или море» [Gracq 1967:32]. Но побережье Сирта оказывается «тес-