

(фигурирующий под именем Authority) предстает лже божеством-узурпатором, а само оправдание высшей силы полностью отвергается. Пулман предлагает человечеству самостоятельно определять моральные ориентиры без опоры на трансцендентные догматы. Данная позиция упоминается литературоведами как пост религиозный, антитеодицейный дискурс. Г. Кедвеш. подчеркивает: «*важнейшие вопросы по-прежнему остаются религиозными по своей сути, хотя решать их следует уже вне теистических рамок*» [4, р. 960]. Тем самым «*Темные начала*» служат заключительным звеном многовекового диалога с мильтоновской традицией, смещая акценты от теоцентрической парадигмы к гуманистической.

Таким образом, рассмотренный диалог от Дж. Мильтона до Ф. Пулмана демонстрирует постепенный переход от теоцентрического мировоззрения к гуманистическому. Эволюция образов Бога – от их традиционного богословского понимания в эпоху Мильтона до радикальной переоценки в трилогии Пулмана отражает смену фундаментальных культурных парадигм. Произведения ключевых английских авторов XVII–XXI вв. показывают путь от утверждения божественной справедливости к эстетике сомнения и нарративам антитеодицеи, что свидетельствует о глубокой секуляризации сознания и переосмыслении понятия справедливости вне религиозного контекста. Эта трансформация литературных интерпретаций теодицеи от «*Потерянного рая*» до «*Темных начал*» является отражением общей тенденции перехода от апологии Бога к утверждению ценности человеческого выбора и ответственности без опоры на религиозные догматы.

Библиографический список

- Чамеев, А. А. *Поэма Мильтона как теодицея в художественной форме* // Художественный текст как целостная система: межвуз. сб. / под ред. Л. В. Сидорченко. – СПб., 2008. – С. 276–284.
- Schock, P. A. *Romantic Satanism: Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley and Byron*. – New York: Palgrave Macmillan, 2003. – 235 p.
- Beer, G. *George Eliot*. – Brighton: Harvester Press, 1983. – 208 p.
- Kedves, G. *Theodicy and Authority in Pullman's His Dark Materials* // Literature Compass. – 2012. – Vol. 9, № 12. – P. 956–964.

Борисеева Елена Александровна

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет,
г. Минск, Беларусь)
boriseeva2012@yandex.by

РЕАЛЬНОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ В РОМАНЕ РОМЕНА ГАРИ «ЕВРОПА»

В статье определяется значение философско-эстетической концепции романа «Европа» Ромена Гари для подготовки литературной мистификации. Ключевая для романа проблема кризиса европейской цивилизации обусловлена разрывом между высокими идеалами, транслируемыми искусством (воображаемой Европой), и реальностью концлагерей. Основная авторская стратегия, направленная на создание «ускользающей идентичности» в романе, связывается с организацией троплэй на разных уровнях повествования (повторяющиеся сцены как плод воображения разных персонажей, гибридно-цитатный характер персонажей, включение биографических деталей в онирическую реальность романного мира).

Ключевые слова: литературная мистификация; роман; троплэй; фикционализация; художественный вымысел.

Литературная мистификация Ромена Гари значима и как ответ самой литературы на проблему авторства, поставленную эпохой постмодерна, и как апогей мифотворчества, когда созданный образ автора становится неотъемлемой частью его идентичности. При этом мистификация является закономерным итогом творческих исканий французского писателя, и особый интерес для исследования пути от Ромена Гари к Эмилио Ажару (его разные творческие воплощения) представляет так называемый «предажаровский» период (1965–1973). Для него характерны, с одной стороны, обобщение тем и мотивов, сквозной нитью проходящих через раннее творчество писателя, с другой, – активные поиски новых художественных решений, что не в последнюю очередь связано с разработкой его собственной эстетической концепции современного пикарескного романа. Магистральным концептом произведений, входящих в «предажаровский» период, является «ускользающая идентичность», и одна из основных авторских стратегий, реализующих это ускользание, представлена постоянным балансированием на границе реального и вымышленного, когда на разных уровнях повествования, создается оптическая иллюзия, трюмплёй (*trompe-l'œil* – «обман зрения»). Показателен в этом отношении роман «Европа» (*Europa*, 1972), в котором Р. Гари видел свое любимое произведение (см.: [1, с. 406]) и который критика называет одним из самых сложных текстов писателя (см.: [2, р. 117]).

В романе, где используется целый арсенал приемов, направленных на демонстрацию созданности художественного мира, много личной истории писателя: строительный материал причудливо сплетаемой фантасмагории представлен деталями его биографии, полотнами любимых художников, парафразами сюжетов почитаемых авторов, шахматными ходами бессмертных партий, сыгранных в реальности.

Трюмплёй в «Европе» создается и сюжетом, и системой персонажей, и самой организацией нарратива: здесь все – не то, чем кажется сначала: каждый эпизод опровергается последующим, о каждом из героев невозможно сказать, реален ли он или всего лишь плод воображения другого персонажа.

Главный герой романа – французский посол в Риме Дантес, интеллект, живущий фантазиями о прекрасной Европе и пребывающий в состоянии галлюцинаторной реальности, – это своего рода художественное отражение Ромена Гари (будучи на дипломатической службе сам писатель мечтал о назначении в Италию, так что роман реализует желание автора). Но на фикциональный статус этого героя указывает его гибридно-цитатный характер: как и все в романе, Дантес балансирует на границе реальности и вымысла. Его имя отсылает, с одной стороны, к исторической персоналии – Жоржу Дантесу, убийце А. С. Пушкина – одному из самых значимых для творчества Р. Гари авторов. С другой стороны, имя главного героя «Европы» является аллюзией на Эдмона Дантеса, главного героя романа А. Дюма «Граф Монте-Кристо». Эти отсылки объединяют в образе персонажа «Европы» мотивы вины и наказания, справедливости и мести. Сюжетную основу романа Р. Гари составляет план мести послу Франции, разработанный его бывшей возлюбленной Мальвиной фон Лейден: Жана Дантеса, обвиняемого в том, что он бросил свою любимую после автомобильной аварии, когда та оказалась в инвалидном кресле, должна соблазнить ее дочь. Но версии произошедшего двадцать пять лет назад разительно отличаются в интерпретации разных персонажей, никто из которых не может выступать надежным свидетелем. И Образы Мальвины фон Лейден и Эрики – матери и дочери, возлюбленных

Дантеса, включают много биографических черт любимых женщин писателя (психическое расстройство, письма из психиатрической клиники, душевная неуравновешенность). Но Мальвина фон Лейден, проносщаяся через столетия и бросающая вызов реальности, имеет литературные корни: ее образ – аллюзия на старую графиню из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Роднит эти образы, прежде всего, мотивы карточной игры и мести: в «Пиковой даме» Германну, виновному в смерти графини, мстит ее призрак, в «Европе» Мальвина, оказавшись в инвалидном кресле, фактически умирает (она ведет полупризрачное существование в химерах мщения). Основная связующая нить между этими образами – алхимик и путешественник во времени граф Сен-Жермен: он открывает тайну трех карт пушкинской графине, а Мальвина фон Лейден, приятельница графа, встретила в 1720 году у него на приеме Фатум, с которым и будет вести свою игру. Мальвину фон Лейден называют *malevolence* (недоброжелательство), что отсылает к эпиграфу из «Пиковой дамы».

Любимая эпоха героев «Европы» – век Просвещения, в философии и литературе которого они черпают вдохновение. Такой акцент на XVIII век обоснован основной проблематикой романа: кризис европейской цивилизации связывается с разрывом эстетики и этики. В XVIII столетии Разум «едва лишь открыл себя...; к его наслаждениям не примешивался еще запах крови, грязи и пота» [3, с. 110]. Когда же изящная игра ума и изыски стиля увлекают все больше, когда красота позы оказываются более значимы, чем ее смысл, закономерным итогом века Разума становится гильотина.

Дантес – человек «глубокой культуры», живет верой в миф о Европе «острых умов и прекрасных душ» [3, с. 138]. Его вера питается высокими порывами человеческого духа и шедеврами искусства, но он все больше теряет чувство реальности, погружаясь в собственные фантазии и галлюцинации. Кризис, переживаемый Дантесом, обусловлен осознанием непреодолимой пропасти между этой воображаемой Европой с ее идеалами, транслируемыми культурой, и реальной Европой войн, геноцида, концлагерей. Улыбка Джоконды не способна внушить палачу ценность человеческой жизни, придать реальности этическое измерение, но самые прекрасные шедевры создаются из человеческого горя – эта мысль настойчиво повторяется в разных романах «предажаровского» периода («Пляска Чингиз-Хайма», «Повинная голова», «Чародеи»). Представление о Европе, «где страдания были уделом поэзии, а войны дали литературе больше, чем литература могла войне противопоставить» [3, с. 155], получит новое развитие в «ажаровском» романе «Псевдо»: Ажар готов скорее отказаться от искусства, чем признать за собой право творить на слезах и страданиях («...Я предпочитаю, чтобы не было Достоевского, чем был бы Раскольников. Цена «Войны и мира» слишком дорога» [4, р. 522]). Сама суть искусства в вечном поиске недостижимого идеала: «искусство создает то, что не может быть сделано» [3, с. 320], и роман «Европа» является своего рода апологией вымысла.

Вымысел является ключом к «предажаровской» концепции идентичности Р. Гари. Идентичность рассматривается им как плод воображения, и ее неизбежная проблематичность кроется в том, что в конфликте оказываются два образа: моя конструкция себя и представление обо мне в сознании другого. Отсюда стойкое ощущение Дантеса, что «его изобретают» [3, с. 152], что он продукт чьего-то воображения. И один из путей избежать этого навязанного чужим сознанием образа – мистификация.

Роман о закате европейской цивилизации соткан из мифологем, составляющих основу ее культуры (похищение Европы, самоубийство Вертера, сделка Фауста). В «Европе» постоянно подчеркивается искусственность сюжета: история Дантеса, Мальвины и Эрики представляется как спектакль, шахматная партия, балет с тщательно выстроенной хореографией. О разыгрываемом действе читателю напоминают многочисленные детали (менюэты Арлекина и Коломбины; театральный бинокль Мальвины; шахматные ходы, повторяющие бессмертные партии, продуманность сцен, декораций и костюмов). Но каждый из участников этого спектакля готовит свою режиссуру, и эти версии неминуемо приходят в противоречие. О персонажах романа невозможно сказать: они игроки или марионетки? Нет уверенности и в том, Мальвина ли находится в сознании Дантеса, он ли пленник ее воображения, или же они оба всего лишь марионетки загадочного Барона.

Хронотоп в романе носит предельно условный характер. Его созданность обыгрывается отсылками к миру искусства – книгам, живописным полотнам или театральным постановкам («облака Тьеполо в синеве неба» [3, с. 82], «манекен Де Кирико, сидящий на шахматной плоскости бесконечности» [3, с. 114], «удалявшийся силуэт, будто сошедший с полотен Ренуара» [3, с. 111]), бант пояса Эрики кажется бабочкой «на теле Улановой, во втором акте «Жизели»» [3, с. 103]. Время здесь застыло в неподвижном ожидании развязки (настоячивое повторение «было три часа утра» – время бессонницы и галлюцинаций Дантеса), но при этом оно пронизуемо: персонажи одним усилием воображения встречаются с Дидро, Стендалем и Штраусом, рассказывая исторические анекдоты с уточнением дат и мест, верифицировать которые невозможно. Каждая сцена носит вторичный характер, в каждом персонаже мерцают освоенные культурой типы.

Вязкая онирическая реальность создается в романе посредством повторяющихся сцен, разворачивающихся то ли в реальности, то ли в сознании разных персонажей («карусели фантасмагорий» [3, с. 121]. При этом в романе, где ничего не происходит, динамика повествования задается принципом дихотомии (прекрасный вымысел и грязная реальность, насмешка гипсового паяца Арлекина и статую Данте, «навешанная адскими гравюрами Доре» [3, с. 148] в кабинете Дантеса, проработанный до мелочей план и непредсказуемость финала).

Повествование, лишенное событийности, галлюцинаторный мир, балансирующий на границе яви и сна, персонажи, чья реальность постоянно ставится под сомнение, дают основания критике рассматривать «Европу» Р. Гари как пародию на новый роман [2, р. 117]. Но стоит учитывать, что трюмплэй как прием, организующий романский мир, является наиболее адекватным способом воплощения «ускользающей идентичности» и намечает путь к литературной мистификации.

Библиографический список

1. Анисимов, М. Ромен Гари, хамелеон / М. Анисимов. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2007. – 640 с.
2. Rosse, D. Romain Gary et la modernité / D. Rosse. – Les Presses de l'Université d'Ottawa: Éditions A.-G. Nizet, 1995. – 193 p.
3. Гари, Р. Европа / Р. Гари. – СПб.: «Симпозиум», 2003. – 496 с.
4. Gary, R. Pseudo / R. Gary // Les œuvres complètes d'Émile Ajar. – Paris: Mercure de France, 1991. – P. 493–702.