

ОБРАЗНОСТЬ В КРЕОЛИЗОВАННОМ ТЕКСТЕ У. ЦЮРН «ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК»

А. Э. Воротникова

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 6 мая 2019 г.

Аннотация: в статье исследуется сюрреалистическая образность, создаваемая в креолизованном тексте У. Цюрн «Жасминовый человек» средствами двух видов искусства — словесного и изобразительного. Семантическая многослойность, антиномичность и интертекстуальность образов, рожденных фантазией безумной героини, не только раздвигает границы представлений о мире и искусстве, но и обнаруживает дискуссионность проблематики сюрреализма и художественного творчества в целом.

Ключевые слова: креолизованный текст, вербальный и невербальный текст, образность, семантика, сюрреализм, антиномия, интертекстуальность.

Abstract: the article deals with the surreal imagery in the creolized text “The of Jasmine” by U. Zürn created by means of two art forms — verbal and pictorial. Multilayer semantics, antinomy and intertextuality of images produced by the insane heroine’s phantasy not only extend the horizons of the ideas about the world and art but also reveal controversial issues of Surrealism and artistic creation in general.

Keywords: creolized text, verbal and non-verbal text, imagery, semantics, Surrealism, antinomy, intertextuality.

Творческое наследие немецкой писательницы и художницы Уники Цюрн (1916–1970) относительно невелико: наибольшую известность ей принесли сборник поэтических анаграмм «Тексты ведьмы» («Hexentexte») (1954) и полуавтобиографические повести «Темная весна» («Dunkler Frühling») (1967) и «Жасминовый человек» («Der Mann im Jasmin») (посмертно опубликованный в 1971 г.). Несколько недооцененное и недостаточно изученное в зарубежном литературоведении и практически полностью выпавшее из поля зрения отечественных исследователей, сюрреалистическое искусство Цюрн, несомненно, заслуживает того, чтобы стать предметом более пристального внимания и более глубокого анализа.

В предлагаемой статье мы обратимся к одному из ключевых произведений писательницы «Жасминовый человек», воссоздающему историю безумия безымянной героини, полуавтобиографического образа. Повесть представляет собой креолизованный текст, комбинирующий средства разных семиотических систем [1, 109]. Цюрновское творение не ограничивается только вербальной составляющей, но включает в себя еще и изобразительный компонент. Здесь соседствуют, взаимопроникая, комментируя и иллюстрируя друг друга, проза, поэзия и живопись. Отношения между рисунками и словесным текстом, по выражению В. Подороги, «концептуально-зрительные и высказывательные» [2, 101]. Интерес к подобной форме характерен для сюрреализма в целом. Известно множество фактов соединения ли-

тературы и изобразительного искусства как в рамках индивидуального, так и коллективного творчества писателей и художников-сюрреалистов [3, 304–306].

Вербальный и невербальный тексты в «Жасминовом человеке» объединяют сквозные образы, одним из которых является глаз, семантически многослойный, интертекстуально нагруженный и предлагающий множественность интерпретаций. В классической западной традиции глаза связаны со светом, который, в свою очередь, символизирует разум. Соответственно противоположный образ слепоты ассоциируется с неразумием, сумасшествием, а также с состоянием сна и в конечном итоге со смертью. Однако отсутствие физического зрения может компенсироваться даром внутреннего видения, устанавливающего связь с иными мирами, недоступными обычному поверхностному восприятию. Образ слепоты — зрения, широко используемый в культуре и чрезвычайно популярный в сюрреализме с его апологией онирических состояний творчества, многократно возникает и в «Жасминовом человеке».

В вербальном тексте повести начало очередного обострения душевной болезни героини знаменует нисхождение на нее невидимых и одновременно незрячих птиц. Поскольку «мифологические символы смерти ... связываются с невидимостью» [4, 306], возникает ассоциативная цепочка: птица — слепота/невидимость — безумие — смерть, которая неоднократно актуализировалась в культуре, начиная с древних времен. Например, почитаемая хозяйкой мира мертвых слепая Баба-яга, чей образ имеет индоевропейские корни (аналоги — немецкая Фрау

Холле, древнескандинавская Хель), появляется в сопровождении птицы [4, 306]. Более близкая в хронологическом отношении реминисценция адресует нас к кинофильму Альфреда Хичкока «Птицы» (1963), который может быть интерпретирован как оживший миф о гарпиях, полуженщинах-полуптицах, и как напоминание о враждебной современному человеку природе, соотносимой с иррациональным и губительным женским началом [5, 74].

В первом сне цюрновской протагонистки, возрождающей эсхатологическую тематику мифов, возникает аллегорически нагруженная фигура девушки-змеи, задумавшей уничтожить жизнь на земле. Лишенная всех органов, в том числе глаз и языка, она сохраняет нечеловеческую силу благодаря своим волосам (реминисцентная отсылка к истории библейского Самсона) и воспринимается как символическое воплощение женственности, устрашающей и необоримой для цивилизованного мужского начала, а также как предвестница безумия, связанного в культурной традиции прежде всего с феминной природой. Девушка-змея — это и напоминание о дающей и забирающей жизнь Великой матери, которая часто изображалась вместе со змеями, обвивающими ее вокруг тела или рук [4, 65]. Кроме того, волосы девушки — метонимия ее змееподобного тела — рождает аллюзию на змеиные волосы мифической Горгоны Медузы, чей взгляд представлял угрозу.

Главная героиня, у которой вырваны «оба сердца из ... глаз» [6, 17], ощущает внутреннее родство с девушкой-змеей. В воображаемом спектакле, срежиссированном жасминовым человеком (навязчивый образ из шизофренических галлюцинаций), протагонистка играет роль змеи, от которой остается только тело, а «голова исчезает в запутанном клубке ног и рук» [6, 87].

Образ вырываемого глаза возникает и в эпизоде описания пациентов психиатрической больницы: пытающаяся лишиться себя зрения умалишенная — женский двойник Эдипа, вершащего над собой суд за совершенный с матерью инцест. Сексуальные коннотации образа глаз особенно отчетливо проявляются в эпизоде временной слепоты главной героини — результата мастурбации, представленной в повести как разрушительный эротический опыт. Образ зрения вступает в аллюзивную переключку с образами глаза из других произведений искусства — сюрреалистического фильма «Андалузский пес» Л. Бунюэля и С. Дали (кадры разрезаемого мужчиной при помощи бритвы женского глаза) и психоаналитического романа «История глаза» Ж. Батая, наполненного сценами насилия.

Упоминание вырванных глаз появляется в «Жасминовом человеке» и в библейском контексте — цитате из Послания к Галатам апостола Павла: «Как вы были блаженны! Свидетельствую о вас, вы исторгли бы очи свои и отдали мне» [6, 23], — на основе ко-

торой рождается одна из анаграмм героини. Галаты, принявшие Павла во время первого его путешествия к ним как небесного посланника-ангела, могли бы пожертвовать ему самое дорогое, чем они обладали, — зрение. Готовые обратиться в веру Христову галаты начинают видеть все глазами Павла, то есть глазами неколебимой веры: они прозревают духовно.

В «Жасминовом человеке» даром внутреннего зрения наделяется прежде всего художническая личность, которая за обыденными явлениями и предметами улавливает образы из потусторонних миров и наделяется силой демиурга, созидającego собственную чудесную реальность. Образ «многоочистости», признающей в разных религиях божественной способностью к всеведению [ср. 7, 331], возникает как в вербальном, так и в невербальном текстах повести. Уже на одной из первых страниц героиня попадает в «Комнату глаз». «Исполнены очей» и ее рисунки, которые как будто оживают благодаря разнонаправленным взглядам изображенных на них многочисленных глаз.

Протагонистка приписывает чужому взгляду магическую способность влиять на ее жизнь. Находящаяся на грани самоубийства, она меняет свое решение при виде «больших прекрасных глаз» [6, 82] двух кошек. «Зверь-бог» [6, 80], которому открыт доступ к сокровенным тайнам бытия, — часто звучащая в произведении мысль о превосходстве животного над человеком. Не случайно любимая книга героини — роман Г. Мелвилла «Моби Дик» — посвящена гигантскому белому киту, вершащему суд над грешными людьми. На рисунке, представляющем идеальную семью, которая бы могла удочерить одинокую протагонистку, также изображены люди-кошки — образ, уже имевший место в сюрреалистической живописи: его можно встретить, например, на картине Виктора Браунера «Женщина по-кошачьи» (1940).

Образ кошки связан у Цюрн с темной хтонической природой женственности. Ее время — ночь, ее состояние — сон, которые являются базовыми составляющими сюрреалистической эстетики. Кошачьему взгляду, устремленному одновременно вовне и внутрь себя, К. Палья приписывает «иератическую двойственность» [5, 88], метафорически соединяющую аполлоническое видение и взгляд горгоны — антиномия, определяющая идейно-эстетическую концепцию повести. Западная культура по преимуществу визуальная. Ее метафора — взгляд, наблюдающий, контролирующий и организующий, то есть аполлонический. Но вместе с тем это культура, не забывшая о своих дионисийских языческих истоках, которые постоянно заявляют о себе. Погружение в хтоническую тьму соотносено также с образом незрячести.

В сюрреалистическом искусстве противоборство света и тьмы, зрения и слепоты, рации и безумия, дня и ночи, бодрствования и сна, порядка и хаоса находит свое наиболее драматическое воплощение.

Творчество главной героини — это одновременно исток сумасшествия и его сублимация. Трудно сказать, где заканчивается одно и начинается другое: они завязаны друг на друге и образуют круг — центральный организующий принцип повествования в «Жасминовом человеке». Композиция повести, создающаяся по типу дурной повторяемости: бесконечное чередование периодов обострения и ремиссии заболевания, их зеркальное отражение, рождающее ощущение семантической опустошенности, — находит свой коррелят и в особенностях живописной техники. Использование в цюрновских рисунках однотипных, взаимозаменяемых и деиндивидуализированных образов, антропоморфных и анималистических, также таит угрозу утраты смыслового центра и распада значения.

В живописных работах, сопровождающих вербальный текст повести, неожиданно сочетаются тщательно выписанные множественные мелкие детали, проработанная орнаменталистика и общая причудливо размытая образность — необычный контраст, построенный на коллизии аполлонического, тяготеющего к четкости и определенности, и дионисийского, стихией которого является хаос. «Эстетизм настаивает на аполлонической линии, отделяющей предметы друг от друга и от природы. Отвращение — аполлонический страх перед исчезновением границ», — пишет К. Палья [5, 122]. Такой границей, в частности, является смерть и следующие за ней разложение, распад, то есть окончательное растворение в природе, а следовательно, исчезновение границ. Не случайно героиня дает следующий комментарий к своему рисунку «Recontre avec Monsieur M (ma Mort)» («Встреча с месье М (моя Смерть)»): «Я бы хотела продолжать и за краями листа — до бесконечности...» [6, 92].

Вместе с тем удовольствие от перешагивания границ, погружения в бесконечность сменяется ужасом перед бесформенностью «мертвого, безобразного и дурно пахнущего мяса» [6, 110], каковым предстают сумасшедшие пациенты в периоды депрессии. Глядя на них, протагонистка убеждается в истинности утверждения: «Дух формирует тело» [6, 11]. В названии присланного ей журнала «L'infini», переводимого как «бесконечное» или «незавершенное» [6, 64], содержится указание на уготованное ей постоянное возвращение в безумие, то есть невозможность превратить свою жизнь из замкнутого круга повторений в разомкнутую аполлонически строгую линию развития.

Геометрия замкнутости и разомкнутости, границы и безграничности, повторяемости и сингулярности определяет образное наполнение творчества героини. Наряду с глазами итеративными элементами на ее рисунках становятся вариации лиц, лишенных индивидуальной определенности, копирующих друг друга, проступающих друг сквозь друга — техника,

рождающая ассоциации с подводным миром. Морская тематика отчетливо проявляет себя в многократном использовании образов рыб и их отдельных частей (чешуи, плавников, хвостов, глаз), амёб, инфузорий, личинок, а также ящериц, саламандр, улиток. Мягкие очертания, отсутствие острых углов вызывают впечатление водной стихии, погруженности на дно. Причудливые предметы часто переданы в состоянии движения, но не по земле, а в воде. Сам процесс создания рисунка героиня представляет так: «Сперва перо задумчиво «плывет» по бумаге, потом находит место под глаз. Только когда на нее «смотрят» с бумаги, она начинает ориентироваться в своем рисунке и добавляет штрих за штрихом» [6, 105].

В зыбкой водной стихии нет места жесткому аполлоническому глазу. Взгляд лиц на рисунках, как правило, потусторонний, устремленный не на зрителя, а в сторону, в никуда. Глаза отделяются от лиц, существуют вне их, а взгляд перестает быть средоточием субъективации, воплощая значимую в концепции Цюрн идею творческого эскапизма, исхода художественно одаренной личности из мира, из собственной телесной оболочки. Призыв истребить лицо «на пути к азначающему и асубъективному» [8, 330] на рисунках повести получает непосредственное воплощение — в распаде лицевой организации, в отречении от индивидуализированного внешнего облика, итожащего самость.

Отказ от лица как границы, сковывающей процесс бесконечного внутреннего становления, заставляет героиню прибегать к различным воображаемым формам перевоплощения. От самой себя и от мира она укрывается в образах животных, утративших головы, существующих как тело. Прекрасные, в представлении героини, белые птицы безумия, нисходящие на нее, подобно Святому Духу, не имеют не только глаз, о чем уже говорилось выше, но и голов. В лицах ландшафтах человеческое растворяется в животном. Глаза уподобляются плывущим рыбам. Деталь лица, таким образом, обретает автономное бытие. Море органической жизни заполняет ячейстые клетки лишенных конкретики лиц, объединяя людей и животных в общей текучей субстанции.

На одном из рисунков лица словно наплывают волнообразно одно на другое, рождая ощущение нездешней атмосферы. Это таинственное прорастание, бесконечное умножение незнакомых, абстрактно-обобщенных надындивидуальных образов людей и животных воплощает ключевую в эстетике Цюрн идею метаморфозы, развоплощения как принципа бесконечности творческого процесса, неиссякаемости приапической силы художественной личности. Вода, обладающая семантикой переходности, нестабильности, разрушения границ, уносит героиню прочь от серой повседневности.

Однако амбивалентный образ воды наделяется божественными и дьявольскими коннотациями,

которые в свою очередь распространяются на метонимически соотнесенный с ней образ безумия. В Средние века сумасшедших, нарушающих спокойствие в городах, было принято грузить на корабль дураков и отправлять в плавание, которое часто завершалось их гибелью. В сфере воображаемого западноевропейской культуры на протяжении всего ее существования прослеживается «древний союз воды и безумия» [9, 34], отмечает в своем фундаментальном исследовании М. Фуко. В концепции И. Хайнроты сумасшествие трактуется как проявление в человеке некоего темного «водного» начала [см. 9, 34]. Сошедшая с ума героиня У. Цюрн боится «утонуть» «в море мучений» [6, 104]. Деструктивная семантика неизбежного трагического конца заключена и в названии последней лечебницы «La Fond», которое протагонистка прочитывает как «Le Fond» — «дно, глубина» [6, 109].

Вода — архетипическая стихия пограничья, порождающая и убивающая, соединяющая антимичные категории жизни и смерти, связана с женским началом, текучим и неопределенным [4, 240]. С экстраполирующим воздействием ее семантики сопряжена и смысловая размытость образов повести, наряду с рисунками отчетливо проявляющаяся в стихотворных анаграммах. Последние, основанные на перестановке одинаковых букв, повторяют живописную технику многократного варьирования одних и тех же мелких элементов.

Отсутствие центра и периферии, равнозначность мелких и крупных деталей, рожденная «подводной оптикой», — композиционные особенности как вербального, так и невербального текстов в «Жасминовом человеке». Пусковым механизмом внутренней событийности, актуализации жизни души в повести становятся малозначительные и неприметные в своей будничной заурядности детали внешнего мира, например звон моющейся посуды, стук молота по камню или первые буквы названия отеля, вышитые красной нитью на белых салфетках. Для больной протагонистки они служат знаком соприсутствия параллельной реальности, закрытой для психически здоровых обывателей, признающих посягательство на существование в качестве единственно возможного.

В сфере воображения упраздняются привычные законы пространства и времени. Здесь происходит встреча с умершим отцом и пропавшим без вести на войне братом, здесь становится реальностью возвращение в дом детства, который, нарушая императив земного тяготения, парит в воздухе. Героиня утрачивает равенство самой себе, покидая пределы своей брэнной человеческой оболочки, легко переходя от одной роли к другой, играя на сцене собственных мыслей то змею, то птицу, то тигра, то скорпиона.

Однако удивительные приключения по бескрайним внутренним просторам собственного «я» разворачиваются по принципу безостановочной

амплификации все новых и новых фантастических эпизодов, по сути не имеющих кульминации, растворяющихся один в другом. Обрывочные видения возникают в недискретном семантическом пространстве, то есть не поддающемся смысловому членению: не успевает закончиться одна галлюцинация, как ее сменяет другая, не привносящая ничего принципиально нового в понимание первой. Смысловая пролиферация оборачивается опустошенностью. Образ, окончательно вышедший из-под контроля разума, «попадает в гравитационное поле собственного безумия» [9, 38].

Бесконечное манипулирование однотипными визуальными образами наблюдается и на рисунках Цюрн. Сходные живописные детали буквально теснят друг друга, взрывая определенность формы изнутри. «Поверхность изображения скрывает в себе столько различных значений, что предстает уже только загадочным ликом» [9, 39].

Повествование, построенное по принципу зеркального повторения событий из жизни умалишенной героини, создает гнетущее впечатление остановки движения, отсутствия качественных изменений, выпадения из хода времени. Говоря словами Ю. М. Лотмана, «то, что не имеет конца, не имеет и смысла» [10, 137]. Отказ от аполлонического упорядочивающего принципа, погружение в дионисийский хаос бессознательного, — сюрреалистическая установка, обнаруживающая свою явную уязвимость в повести «Жасминовый человек».

Итак, в креолизованном тексте Уники Цюрн сквозные образы отличает тематическая и формальная когерентность, а также параллелизм выразительных приемов их создания в вербальной и невербальной знаковых системах. Интертекстуальная образность «Жасминового человека» не только открывает перед читателем многомерность смыслов и значений, позволяя раздвинуть границы представлений о мире и искусстве, но и обнаруживает заостренную дискуссионность проблематики сюрреализма и художественного творчества как такового.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернацкая А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое общение: Специализированный вестник / Краснояр. гос. ун-т; Под редакцией А. П. Сковородникова. Вып. 3 (11). — Красноярск: Красноярский университет, 2000. — С. 104–109.
2. Фуко М. Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик; Подорога В. Навязчивость взгляда. М. Фуко и живопись / М. Фуко, В. Подорога. — СПб.: Художественный журнал, 1999. — 152 с.
3. Андреев Л. Г. Сюрреализм / Л. Г. Андреев. — М.: Гелеос, 2004. — 352 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах) / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. энциклопедия, 1980. — Т. 1. А — К. — 672 с.

5. Палья К. Личины сексуальности / Пер. с англ. / Общ. ред. и послесл. С. Никитина / К. Палья. — Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. — 880 с.

6. Цюрн У. Жасминовый человек / У. Цюрн // Цюрн У. Темная весна / Пер. А. Глазовой. — Тверь: Kolonna Publications; Митин журнал, 2006. — С. 11–117.

7. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. — М.: Вече, 2006. — 528 с.

8. Подорога В. Феноменология тела. Введение в фи-

лософскую антропологию. (Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов) / В. Подорога. — М.: Ad Marginem, 1995. — 340 с.

9. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко / Вступ. ст. З. Сокулер, предисл. М. Фуко, пер. с фр. И. Стаф. — СПб.: Университетская книга, 1997. — 698 с.

10. Лотман Ю. М. «Конец! как звучно это слово!» // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2001. — С. 137–141.

Воронежский государственный педагогический университет

*Воротникова А. Э., доктор филологических наук, профессор кафедры французского языка и иностранных языков для неязыковых профилей, факультета иностранных языков
E-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru*

Voronezh State Pedagogical University

*Vorotnikova A. E., Doctor of Philology (PhD), professor of the Department of the French Language and Foreign Languages for Non-linguistic Specialities, the Faculty of Foreign Languages
E-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru*