

Черкашина Маргарита Вадимовна

СЛОВО В ДИАЛОГЕ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ: ПРИГРЕЗИВШЕЕСЯ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ В КНИГЕ ИВА БОНФУА "ВНУТРЕННЯЯ ОБЛАСТЬ"

Статья посвящена внутреннему диалогу с Фридрихом Гельдерлином (1770-1843), в котором находится творчество французского поэта Ива Бонфуа (1923-2016). Этот диалог реализуется в повести Бонфуа "Внутренняя область" (1972) в жанре травелога: французский поэт совершает воображаемое путешествие по культуре Италии в ее временной и пространственной протяженности. Автор статьи отмечает сходную увлеченность архетипами культур у обоих поэтов: Грецией у Гельдерлина и Римом у Бонфуа. В работе однако, выявляется, что если для Гельдерлина идеал укоренен в прошлом, на фоне которого настоящее лишь его "тень", как в мифе Платона о пещере, то для Бонфуа Рим, напротив, ассоциируется не с Абсолютом, но с ускользающей "профанной" реальностью. На примере двух стихотворений демонстрируется специфика экфрасиса в раннем творчестве Бонфуа. Автор приходит к выводу, что образы помогают поэзии Бонфуа приблизиться к живому бытию, как тот декларирует в своих программных эссе.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/12-1/12.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(78): в 4-х ч. Ч. 1. С. 44-49. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

на эмоциональное сопереживание, и это является сознательной установкой автора. Средствами активизации читательского восприятия являются игра с читательскими ожиданиями, жанровыми моделями, парадоксы, гротескные сцены и персонажи. Автор последовательно деконструирует стереотипные модели повествования в своих произведениях, что приводит к постоянной необходимости переоценки ситуации, которую и производит читатель.

Фрагментарная композиция романа является одним из средств, направленных на активизацию читательского восприятия. Роман «Пир» состоит из множества фрагментов, повествований от лица разных героев, соединить которые в единое целое – задача читателя. Хронология нарушена, автор отказывается от последовательного изложения истории Маргарет, активно использует приемы ретроспекции, проспекции, проlepsиса.

Прием саморазоблачения героев позволяет писателю уйти от открытого осуждения и трансформировать монологизм сатиры в полифонический текст. Этическое начало, хотя и неизбежно присутствует в тексте, но присутствует скрыто, в подтексте романа, оказываясь связанным с трагическим ощущением несовершенства мира. Однако выход к этому слою восприятия должен найти сам читатель.

Список источников

1. **Спарк М.** Пир. М.: Текст, 2006. 189 с.
2. **Тюпа В. И., Фуксон Л. Ю., Дарвин М. Н.** Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. Вып. 1. 168 с.
3. **Федяева Т. А.** Диалог и сатира: на материале русской и австрийской сатиры первой половины XX века: дисс. ... д. филол. н. М., 2004. 335 с.
4. **Fletcher M. D.** Contemporary Political Satire. Narrative Strategies in the Post-Modern Context. Lanham, MD: Univ. Press of America, Cop., 1987. 202 p.
5. **McQuillan M.** Theorizing Muriel Spark: Gender, Race, Deconstruction. Palgrave: Basingstoke, 2002. 245 p.
6. **Whittaker R.** The Faith and Fiction of Muriel Spark. L.: The Macmillan Press, 1982. 168 p.

SATIRICAL MODUS OF THE NOVEL “SYMPOSIUM” BY M. SPARK

Ushakova Elena Vyacheslavovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Moscow University for Industry and Finance “Synergy”
 ushakova@mail.ru

The satirical modus in M. Spark’s late creative work is determined by a number of factors, such as the English satirical tradition, the influence of the aesthetics of postmodernism and the dialogization of satire. The article is devoted to the analysis of the literary features in the novel “Symposium” from the point of view of the theory of the dialogization of satire. The following characteristic features of the writer’s creativity are manifested: the presence of religious and moral problems, the lack of didacticism, the expressed distance between the writer and the reader, play with genre models and reader’s expectations, the use of paradoxes, irony, sarcasm as the main means of creating images. Special attention is paid to the technique of characters’ self-exposure.

Key words and phrases: satirical modus; irony; dialogization of satire; M. Spark; satirical tradition.

УДК 821.133.1

Статья посвящена внутреннему диалогу с Фридрихом Гельдерлином (1770-1843), в котором находится творчество французского поэта Ива Бонфуа (1923-2016). Этот диалог реализуется в повести Бонфуа «Внутренняя область» (1972) в жанре травелога: французский поэт совершает воображаемое путешествие по культуре Италии в ее временной и пространственной протяженности. Автор статьи отмечает сходную увлеченность архетипами культур у обоих поэтов: Грецией у Гельдерлина и Римом у Бонфуа. В работе однако, выявляется, что если для Гельдерлина идеал укоренен в прошлом, на фоне которого настоящее лишь его «тень», как в мифе Платона о пещере, то для Бонфуа Рим, напротив, ассоциируется не с Абсолютом, но с ускользающей «профанной» реальностью. На примере двух стихотворений демонстрируется специфика экфрасиса в раннем творчестве Бонфуа. Автор приходит к выводу, что образы помогают поэзии Бонфуа приблизиться к живому бытию, как тот декларирует в своих программных эссе.

Ключевые слова и фразы: травелог; экфрасис; Ив Бонфуа; Фридрих Гельдерлин; «истинное место» (*vrai lieu*).

Черкашина Маргарита Вадимовна

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва
 ma4cher@gmail.com

СЛОВО В ДИАЛОГЕ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ: ПРИГРЕЗИВШЕЕСЯ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ В КНИГЕ ИВА БОНФУА «ВНУТРЕННЯЯ ОБЛАСТЬ»

Какое бы поразительное преображение травелог как жанр ни претерпел, развиваясь от своих корней (каковыми принято считать книги Марко Поло «О разнообразии мира» и письма Петрарки к Дионисио да Борго Сансельполькро с длинным описанием восхождения на *Mons Ventosus* – оба написаны на границе XIII-XIV вв.

и оба объясняют предпринятый путь и удовлетворением любопытства, столь свойственного брэнной природе человека, и одновременно приключением не тела, но духа), суть его осталась той же до наших дней: искание и обретение человеком себя в пути есть искание ценностное. Эпоха романтизма немало этому поспособствовала, а в конце последующего периода позитивизма родилась антропология как наука о природе человека.

Травелог как жанр, работающий, таким образом, с человеческим опытом самопознания, призван находиться в диалоге с самим собой. Именно такова книга одного из самых значительных французских поэтов второй половины XX века Ива Бонфуа «Внутренняя область» (1972).

К моменту ее выхода Бонфуа (1923-2016), также историк искусства, эссеист и переводчик Шекспира, Йейтса, Петрарки, Леопарди, уже был автором четырех сборников стихотворений, которые уместно называть поэмами, так как в них четко прослеживается смысловое и композиционное единство, подчеркнутое наличием эпиграфа. «Ив Бонфуа исполнен уважения к прошлому, но всегда беседует с художниками и поэтами других эпох о главных вопросах бытия, волнующих нас сегодня», – сказал Жан Старобинский в телевизионном фильме «Ив Бонфуа». В самой первой поэме Бонфуа, «О движении и неподвижности Дувы» (1953), эпиграфом служат строки из «Феноменологии духа» Гегеля: “Mais la vie de l’esprit ne s’effraie point devant la mort et n’est pas celle qui s’en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle” (в переводе Густава Шпета: «Но не та жизнь, что страшится смерти и лишь бережет себя от разрушения, а та, что претерпевает ее (смерть) и в ней сохраняется, есть жизнь духа»). Двум другим поэмам, «Начертанный камень» (1958) и «В искушении порога» (1975), в качестве эпиграфов предпосланы реплики из «Зимней сказки» Шекспира. Поэме «Вчерашнее царство пустыни» (1958) – цитата из романа Фридриха Гельдерлина «Гиперион»: «Ты желаешь весь мир... вот почему ты владеешь всем и ничем».

Гельдерлин (1770-1843), проведший всю вторую половину своей жизни в состоянии помешательства, поэт, которого даже в лучших учебниках немецкой литературы выносили за скобки романтизма, был актуализирован в середине XX в. прочтением М. Хайдеггера. В 1951 г. вышли отдельным изданием его лекции 1930-х гг. о поздних (написанных в состоянии сумасшествия) гимнах Гельдерлина, представляющих собой, вероятно, один из первых европейских верлибров без синтаксиса и пунктуации. Этот интерес философии к позднему творчеству немецкого поэта вызвал и переосмысление его более ранних произведений, в том числе романа «Гиперион», писавшегося с 1792 по 1799 гг. и имеющего несколько редакций, и трагедии «Эмпедокл».

Согласно трактовке Хайдеггера, которая Бонфуа, безусловно, близка, во вселенной Гельдерлина природа явлена как «всеприсутствие» [9, с. 111], замещающее Абсолют, как изначальная мощь, что выше и богов, и людей, одинаково нуждающихся друг в друге, поэзия же существует для высказывания этого высшего (не божественного, но природного) сакрального, растворенного в бытии, в котором человек равен любым богам, и в самой человеческой истории.

Во «Внутренней области», произведении прозаическом, являющемся своего рода итогом первого периода его творчества, Бонфуа еще раз вспомнит слова Диотимы, возлюбленной главного героя романа Гельдерлина, объясняющей ему его самого: крайности его натуры, мучающее его видение золотых дней, навсегда утраченных вместе с блистательным прошлым, царством справедливости и красоты, и ожидание, что оно еще грянет в будущем, но действительность (позорное на фоне величия греческой античности порабощение современной Гельдерлину Греции османами) разрушает эту грезу и вместе с ней саму жизнь: герой не находит себе применения, героиня умирает в разлуке с ним. В поэме Бонфуа «Вчерашнее царство пустыни» с эпиграфом из «Гипериона» также звучит мотив завершившегося «лета любви», разделенности любящих и смерти женского персонажа, адресата этой любовной лирики, на фоне темы распада, разрушенности мира, саморазрушения времени, будущего («империя среди мертвых», «день клонится к потоку прошлого», «каменные страны, названные воспоминанием»). Но ценностные ориентиры ее иные: слова, ставшие заголовком одного из стихотворений сборника-поэмы «Несовершенство – это вершина», являются своего рода и рефреном рассказываемой в ней истории. Несовершенство всего живого, «профанного» как абсолютная ценность бытия противопоставляются миру Абсолюта, являющемуся ориентиром для героя Гельдерлина.

Именно этот диалог-спор с Гельдерлином, начатый в одной из ранних поэм, продолжает Бонфуа во «Внутренней области» (любопытно, что, как и для Гельдерлина «Гиперион», эта книга для Бонфуа – образец первой «большой» прозы поэта). Третий незримый участник этого диалога – Платон, внимательным читателем которого являются оба поэта. Пристальное внимание к диалогу мышления и поэтического творчества – черта, общая для метафизической поэзии Гельдерлина и Бонфуа (можно назвать это сопряжением сознательного, радио, рассудка, для обозначения которого во французском языке используется то же слово *esprit*, что обозначает и «дух», «наш внутренний Персеваль», как называет его Бонфуа [5, с. 102], и, с другой стороны, бессознательного, темного, связанного с землей, того, что «неизбежно в любых стихах» [Там же, с. 88]). Эта рефлексия приводит обоих авторов к мысли о том, что только благодаря поэзии и возможна истинная метафизика. Важной чертой этой рефлексии является мысленный поиск того, что у Платона в диалоге «Федр» названо «истинным местом» (так названо место подлинного бытия, достигаемое истинным философом с помощью любви).

Это место у обоих поэтов имеет как пространственные, так и временные характеристики. И сам его поиск, путешествия, приключения духа (и экскурсы, предпринимаемые авторами в историю культуры, и путешествия их персонажей) всякий раз представляют собой некую хронотопическую игру.

Говоря о «Гиперионе» Гельдерлина, мы имеем дело с романтическим (шлегелевским) мифом времени, родственным гегелевской концепции истории (к слову, Гельдерлин дружил с Гегелем во время учебы в Тюбингене), мифу, где божественное прошлое сливается с грядущим во всевоплощении благодаря личности

и деятельности Художника. Но если у Новалиса в романе «Генрих фон Офтердинген» это миф оптимистический, то у Гельдерлина, замыслившего и начавшего свой роман даже раньше Новалиса, он абсолютно трагичен (пожалуй, даже более трагичен, чем у поздних романтиков): ощущая прекрасное прошлое навсегда утраченным, Гиперион мечтает о будущем, в котором величие вернулось бы на землю Греции, но в настоящем все его попытки приблизить это будущее обречены на разочарование и в себе, и в человечестве, и в самой истории (то есть во времени как таковом).

В то же время словосочетание *vrai lieu* («истинное место») толкуется в одном из ранних эссе Бонфуа «Дело и место поэзии», вышедшем в составе сборника «Невероятное» (1959 г.), как единственно доступная смертному форма бессмертия и «клятвенный долг поэзии»:

«Место истины – это частица времени, поглощенная вечностью: как только мы достигаем места истины, время в нас разрушается» [Там же, с. 111].

Время здесь понимается как назойливая координата «исторического» (в гегелевском смысле) человека, принужденного оглядываться на прошлое ради грезы о будущем. И разрушение его необходимо для обретения не вечности, но бытия, хрупкого «здесь и сейчас».

Потому в первой поэме «О движении и неподвижности Дувы», последняя из пяти частей которой также названа «Истинное место» (а перед этим обыгрываются «антропологические» мотивы «истинного имени» и «истинного тела» в одноименных стихотворениях), в качестве такового предстает Капелла Бранкаччи (в ц-ви Санта Мариа дель Кармине во Флоренции), к фрескам в которой, начатым Мазаччо в 1420-х гг., добавлены в 1430-х фрески Мазолино, а Филиппино Липпи с перерывом в пятьдесят лет в 1480 г. привел все в единую композицию, частью дописав фрески, частью переписав уже имеющиеся. Пространство часовни, пережившее такую метаморфозу переписывания иконографических сюжетов (среди них наряду с каноническими «Грехопадением» и «Изгнанием из рая» есть и довольно редкий «Святой Петр исцеляет больных своей тенью»), уподоблено платоновой пещере не ради обращения к Абсолюту, но ради утверждения самого «профанного» мира как предмета поэзии через соположение с изображениями.

В эссе «Французская поэзия и принцип тождества» Бонфуа прямо говорит: «Подлинный предмет у стихов один: существование, вновь обретающее форму, – быстротечность, преодолевающая отмеренный срок» [6, с. 194].

В поэме «Вчерашнее царство пустыни» с эпиграфом из «Гипериона» также есть стихотворение с названием архитектурного памятника в заглавии, – «В Сан Франческо. Вечер» (имеется в виду базилика Сан Франческо в Ферраре, в которой почти не сохранилось внутреннее убранство, в том числе фрески). Опустевшее от образов сакральное пространство избрано поэтом для иллюстрации мысли о «неисцелимой надежде», ведущей смертного, и о поэзии как «фаствах в наших сердцах» (аллюзия на произведение Овидия здесь не вызывает сомнения):

A SAN FRANCESCO, LE SOIR

*...Ainsi le sol était de marbre dans le salle
Obscure, où te mena l'inguerissable espoir.
On eût dit d'une eau calme où de doubles lumières
Portaient au loin les voix des cierges et du soir.*

*Et pourtant nul vaisseau n'y demandait rivage,
Nul pas n'y troublait plus la quiétude de l'eau.
Ainsi, te dis-je, ainsi de nos autres mirages,
O fastes dans nos cœurs, ô durables flambeaux*
[17, p. 104]!

В САН-ФРАНЧЕСКО. ВЕЧЕР

*Итак, земля была из мрамора в темной
зале, куда тебя вела неисцелимая надежда.
Кажется, говорили о безмятежной воде,
где двойные огни
Несли вдаль голоса свечей и вечер.*

*И все же ни одно судно там не ищет берега,
Ни один шаг не нарушает покоя воды.
Итак, говорю тебе, итак, о наших других миражах,
О фасты в наших сердцах, о неугасимые факелы!*

(перевод стихотворения автора статьи. – М. Ч.)

В обоих случаях у Бонфуа мы имеем дело со сходным типом экфрасиса, характерным для его раннего периода творчества, экфрасиса практически «нулевого», так как, обозначая экфрастичность лишь своим «именем» (названием стихотворения, одновременно являющимся и названием произведения архитектуры), они никак не описывают свои «объекты», но повествуют в основном о том, что они значат для созерцающего или вспоминающего их поэта, к какой рефлексии о природе поэтического творчества ведут. Так реализована идея о том, что слово может «увлечься» образами [13, p. 159], которые, как считает Бонфуа, гораздо ближе, чем замкнутый на себе мир слов, к живому «присутствию» (словом *présence*, с его антитезой «репрезентации» – *représentation*, он перефразирует хайдеггеровский термин *Dasein*). Соседство с образами может помочь слову «заполучить, подделаться под это присутствие... сделав его непримиримо иным и однако очень близким» [Ibidem]. Благодаря подобной специфике экфрасиса провозглашается ценность «профанного», стоящего за стенами сакральных пространств (церквей), превратившихся в музеи для цивилизации времен «отрицательного богословия», когда это «присутствие» в «истинном месте» становится «единственным путем, каким всеобщее может входить в поэзию» [5, с. 109].

Так, поэзия с самого начала превращается у Бонфуа в путешествие по пространству мировой культуры. И это также близко гельдерлиновскому пристрастию к конкретным визуальным образам.

В «Гиперионе» такой ключевой образ – Адриановы ворота в Афинах, разделяющие старый город Тезея и более поздний Адриана, с соответствующими надписями на обеих его сторонах («То, что ты видишь, суть Афины, старый город Тезея» и «То, что ты видишь, есть город Адриана, не Тезея»).

Главный герой с возлюбленной и друзьями отправляются из Смирны в Афины и по дороге ведут разговоры о причинах величия Греции в древности, о различии народов, об искусстве, философии, о прекрасном как воплощении Единого. Гиперион говорит о древней Элладе во время этого путешествия:

«То была божественная жизнь, и человек был тогда средоточием природы... Природа была жрицей, человек – ее богом, и вся жизнь в ней, каждое ее обличье, каждый звук был единым, восторженным эхомладыки, которому она служила» [8, с. 152].

А современные Гипериону (и Гельдерлину) Афины – «словно обломки великого кораблекрушения». Афины здесь не только локус, но и символ. Странствия героя по дорогам, приводящим его вновь и вновь, уже мысленно, к этим воротам, изначально обозначены как трагический путь безнадежных потерь, потому что, как говорит ему Диотима, найти то, что он ищет, невозможно:

«...виденье золотых дней, которые когда-нибудь настанут, принадлежит тебе, и, однако, их нет; потому что ты гражданин царства справедливости и красоты, бог между богами в тех прекрасных сновидениях, которые настигают тебя среди бела дня: но, когда ты пробуждаешься, ты видишь, что стоишь на земле... семьдесят раз на дно сбрасывают тебя боги с неба на землю... вряд ли тебе по силам жребий современного человека» [Там же, с. 127].

В трактовке Вольфганга Биндера [Там же, с. 175] ворота у Гельдерлина есть место перехода, где бытие имеет наиболее полное воплощение, это потенциально полное настоящее, место становления его, но оба города, Афины Тезея и Афины Адриана, в руинах, и потому это ворота из ничего в ничто, это полное отсутствие настоящего, прерывание времени и руины пространства.

Это согласуется с мыслью Хайдеггера из его работы «Бытие и время» (написанной в 1927 г. как спор с его учителем Гуссерлем, чьи «Лекции по феноменологии внутреннего сознания времени» он параллельно редактировал), что прошлое опережает *Dasein*, иными словами, человек, помещенный в историю, наследует прошлое и постоянно оглядывается на него, и, будучи при этом устремленным в будущее, неизбежно утрачивает настоящее, как утрачивает его поэзия, тоскующая по золотому веку и грезящая о его повторении.

Для Бонфуа же «прошлое и смерть, как бы они ни были непреложны, как бы досконально ни были нами осмыслены, не в силах смутить поэта, возлюбившего утраченные вещи» [5, с. 110]. Образец такой поэзии «раненого тела и бессмертного слова» [7, с. 37] для него – Шарль Бодлер, чья «жажда изобразить» часто вспоминается Бонфуа как увлекшая и его.

В начале повести Бонфуа в самом деле кажется, что та «внутренняя область», которую ищет герой, и есть не столько «истинное место», сколько утраченное настоящее:

«На перекрестках я не раз испытывал тревожное чувство. Мне казалось, прямо передо мной или чуть в стороне, рядом с дорогой, на которую я не свернул и от которой уже удаляюсь, – да, как раз там начинается другой, высший мир, где я мог бы остаться жить и куда теперь веки не попаду. В минуту выбора, однако, ничто не указывало, даже не намекало, что мне нужно предпочесть боковую дорогу. В большинстве случаев я мог окинуть ее взглядом почти до горизонта и убедиться, что она не ведет в какие-то новые края» [1, с. 5].

Прокладывая путь через всю мировую культуру от воспоминаний о детском чтении книги с забытым названием о путешествии в пустыню Гоби, Бонфуа рассказывает, как настойчиво пытался распознать «внутреннюю область» среди художественных образов (от Пьеро делла Франческа до Кирико), и центральный маршрут этого поиска пролегает через Италию по классическому маршруту путешественника через Венецию и Флоренцию в Рим. Это также и маршрут из Франции в Италию Николя Пуссена, главного «героя» «критического» слоя повествования в этой книге, анализирующего пути истории искусства и само его изучение.

С упоминания имени Пуссена книга начинается (о его «Вакханалии с лютнисткой», произведении, «дающем понять, что невозможное все-таки возможно» [Там же, с. 7], говорится, что от синего цвета на этой картине «веет настоящей грозой» [Там же]) и рассказом о характерном эпизоде его жизни, изложенном еще первым биографом Пуссена Джованни Пьетро Беллори [11], заканчивается:

«Пуссен долго ищет ключ “ученой музыки”, возвращается к истоку реальности с помощью чисел, но в то же время остается человеком, который, зачерпнув горсть земли, говорит, что эта земля – Рим. Он идет вдоль Тибра весной, когда река переполнена черной в глубине, поблескивающей водой, и видит на берегу прачек: одна из них, искупав своего ребенка, поднимает его над головой и смотрит на него такими же блестящими глазами – Пуссен всматривается, понимает смысл увиденного, и в нем, истинном обладателе золотой ветви, рождается замысел будущих больших полотен, на которых он изобразит спасение Моисея» [1, с. 121].

Путеводной нитью этого путешествия через образы для Бонфуа оказывается язык, его пространственное ощущение. Автор вспоминает о своих детских впечатлениях от изучения латыни, с ее возможностями «благодаря падежам и склонениям связывать слова друг с другом без предлогов» [Там же, с. 86] и образовывать из языка «сверхплотную структуру, которая как бы возводила мысль на высшую ступень» [Там же, с. 87]:

«...латынь казалась мне густой, темно-зеленой листвой, лавровым деревом души, сквозь которое, как мне казалось, можно различить что-то вроде светлой поляны, и уж точно – дым костра, чей-то голос, трепет красной ткани» [Там же].

Речь здесь идет о поиске первоисточника языка, самой культуры, творчества, незримого, почувствовать присутствие которого помогают образы-изображения, того поиска, в котором обманулся и Вергилий (именно по нему учат латынь): ведь, как пишет Бонфуа, и он «прельстился обманчивой далью – туманными горами Греции – незадолго до смерти...», прельстился, отметим, как и Гельдерлин, вспоминая которого, автор укоряет себя:

«Чувство удовольствия, доставляемого мне творчеством, предпочтение самоценной красоты моего произведения опыту жизни – вот что, по существу, я в себе обличал...» [Там же, с. 94].

Параллельно искусствоведческим и лингвистическим изысканиям (в одном из эпизодов книги состоится мысленная встреча искусствоведа и лингвиста внутри некоего оранжерейного пространства, символизирующего стройные и часто бесплодные построения рассудка) строится художественное повествование о некоем археологе, путешествующем в Азию и находящем там, среди пустыни, тайный подземный Рим, но Рим неруинированный, населенный римлянами, чудом уцелевший до наших дней и лишь скрывающийся от глаз досужего «туриста». Подобно гелдерлиновской одержимости Грецией, Бонфуа признается в одержимости Древним Римом:

«Я не могу примириться с тем, что Древний Рим – неповторимая форма жизни – погиб. И меня завораживает мысль о продолжении жизни там, где вроде бы восторжествовала смерть» [Там же, с. 95].

Выбор французским поэтом Рима неслучаен, и дело здесь не только в том, что параллельно с написанием «Внутренней области» он заканчивает свой труд «Рим, 1630: горизонт раннего барокко» (1971), за который впоследствии получит приз критики. В эссе «Италия и Греция» [16] он пишет, что Греция и Италия не просто две культуры, обогатившие друг друга, но два первоначальных голоса земли: один говорит о форме, ее организующей способности, моральном богатстве (число есть мера), сколь и о метафизическом обещании, второй знает содержание неделимых образов, желаний, странных страстей, экстазов, каковые жар крови не перестает порождать. По мысли Бонфуа, именно слушание голоса воображения (родственность слова «воображение» – *imagination* со словом «образ» – *image* во французском языке еще явственнее, чем в русском), подсознания – сильная сторона Рима (от Вергилия до Данте), и именно это нуждается в новом синтезе с «греческим» началом, остающимся без такого обогащения лишь вечной грезой о модели идеального мира.

В то время как «место истины» Гелдердина – это древняя Греция с ее величием культуры в идеализированном далеком прошлом, сама подобная платоновскому миру совершенных Идей, Абсолюта, на фоне которого настоящее (время, герои, судьбы, культуры) лишь слабая «тень» на стенах пещеры, своего рода «нигде» в невозможном настоящем, Рим Бонфуа предстает как «истинное место без всякого обаяния трансцендентности», как он пишет в предисловии к публикации «Внутренней области» на арабском языке [15, р. 219]. Таким «Римом» у Бонфуа способна быть любая земная дорога с ее разветвлениями и перекрестками, ведущая к обычному дому, переступая порог которого обретаешь единственно доступную человеку вечность – принадлежащее смертному «здесь и сейчас». И тайна подобной метаморфозы – любовь. Ведь путешественник в книге Бонфуа полюбил не вымышленный Рим, а его живое воплощение, девушку-римлянку, и именно ее утрата его печалит (отметим, что слово *Rome* во французском языке женского рода, то есть любимая женщина олицетворяет всю землю, как неведомая древняя богиня).

Именно благодаря этому слою повествования «Внутренней области» греза об Абсолюте развенчивается:

«Земля *существует*, “присутствие” – не пустое слово. Существует и воображение, однако вовсе не для того, чтобы обесмысливать, разрушать землю и ее присутствие, как мне кажется в те минуты. Когда мной овладевает сомнение или гордыня, – но чтобы этого не происходило, я должен развеивать свои грезы, составлять их не из написанных слов, а из пережитого: ведь только тогда, когда я не забываю об их призрачной природе, они становятся все проще и земля постепенно выходит из мглы. Эти видения, эти неотступные размышления, если они и впрямь для меня что-то значат, должны отпечатлеваться, должны оставлять следы не в замкнутом тексте, а в моей жизни, которую я в силах сохранять открытой. Она и станет тем тиглем, где, развеиваясь, обретает свой облик внутренняя область, где кристаллизуется еще не нашедшее очертаний “здесь”. Где, может быть, блеснут несколько слов: простое и прозрачное *ничто* языка, превратившееся тем не менее в настоящее, вещественное *все*» [1, с. 117].

Вот почему центральным визуальным образом, вокруг которого строится повесть, оказывается сама дорога (Бонфуа говорит: «У поэзии и путешествия одна природа, одна кровь» [4, с. 21]) и ее перекрестки, мажущие возможностями иного и оставляющие многое, мимо чего дорога ведет, навсегда скрытым для путешествующего, как подсознание не открывается рассудку:

«...нет ничего более истинного, чем блуждание, поскольку невозможен – нужно ли это объяснять? – какой-либо точный метод, который позволял бы достигнуть места истины. Быть может, оно бесконечно близко. Но в то же время оно бесконечно далеко. Это бытие, вмещенное мгновением нашей жизни, это присутствие, исполненное иронии» [5, с. 112].

Так, в конце повести оказывается, что утраченное за поворотом этой дороги вовсе не утрачено, а, напротив, вновь обретено, как в эпиграфе из «Зимней сказки» Шекспира к сборнику Бонфуа «В искушении порога» (1975): “They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed” (в переводе Т. Щепкиной-Куперник: «Впечатление было такое, будто они услышали, что новый мир народился или старый разрушился» [10, с. 530]).

Рефреном в «Зимней сказке» идет мысль о том, что происходящие события превосходят всякие рассказы и превышают всякие описания, делая само описание бессмысленным, как отсутствует оно и в ранних экфразах Бонфуа, самого же Шекспира Бонфуа, много переводивший его, считает «слышащим голос подсознания» [12, р. 91], гораздо менее подверженного сомнениям в том, что за мир открывается ему, чем сознание, склонное к таким сомнениям, то и дело строящее ложные миры.

Эпиграфом же к самой «Внутренней области» служит перефразированная цитата из Плотина на фоне репродукции «Изгнания из рая» Джованни Мартини Спанцотти (эта книга вообще очень богато иллюстрирована), художника, принадлежащего столь любимому Бонфуа периоду Кватроченто, о котором он пишет, что художники посредством замены иконического канона, олицетворяющего безвременную вечность, на трехмерное пространство включили «профанное» время и место в изображение сакрального, «заземлив» последнее и открыв тем самым путь Ренессансу [2]:

«Мне все время приходят на ум слова Плотина, сказанные, по-моему, о Едином, – правда я не помню, где именно, и не ручаюсь за точность цитаты: “Ни для кого из пришедших туда эта земля не будет чужбиной”» [1, с. 1].

Поиск сознанием, ведомым поэзией, истинной родины души, «истинного места» оказывается успешным не по причине миметического подобия «профанного» мира миру горнему, из которого человек изгнан за грехи и куда жаждет вернуться хотя бы после смерти, искупив эти грехи, но потому, что данный ему «профанный» мир и есть великая истина бытия, которой ищет поэзия в своем длинном путешествии-блуждании.

Своеобразный «травелог» Бонфуа, отказываясь от тяги к грезе, столь любимой романтиками (за которой стоит вечная греза об Абсолюте), уводящей поэта-путешественника от живого бытия, демонстрирует, как, прокладывая дорогу через мир изображений, слово «заражается» от них любовью к живому миру.

В одном из поздних своих сборников, «Длинный якорный канат» (2008 г.), богатом, в отличие от ранних поэм, на описательность экфрасисов, в цикле с названием «Почти девятнадцать сонетов», представляющем собой оммаж жанру *tombeau* (родившемуся в эпоху барокко и возрожденному, в частности, Малларме, с его знаменитым стихотворением «На могилу Бодлера», Бонфуа же, в свою очередь, помещает в этом цикле свое стихотворение «На могилу Малларме» среди «гробниц» архитекторов, художников, композиторов), в сонете «Одиссей проплывает мимо Итаки» Бонфуа изображает одновременно и абстрактного мифологического персонажа, и того легендарного героя «Одиссеи» Гомера, что после возвращения домой вновь пустился в плавание за Геркулесовы столпы (тогдашний край света и предел, доступный смертному), и Одиссея, чье неустойчивое и не подкрепленное сознанием божественного руководства стремление узнать мир и людей Данте, еще один великий итальянец, называет «безумным» (*folle*) и помещает его в восьмой круг ада. Но главное, у Бонфуа любой наш современник предстает Улиссом, которым руководит и любопытство, свойственное брэнной человеческой природе, и высокая жажда приключений духа:

Не обольщайся. Пусть промчится, уйдет за левый борт.

Перед тобой распахнулось новое море:

Память человека, жаждущего умереть [3, с. 191].

Список источников

1. Бонфуа И. Внутренняя область. М.: Carte Blanche, 2002. 160 с.
2. Бонфуа И. Время и вневременность в живописи Кватроченто // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 41-70.
3. Бонфуа И. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. СПб.: Наука, 2012. 235 с.
4. Бонфуа И. Гробницы Равенны // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 9-30.
5. Бонфуа И. Дело и место поэзии // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 81-116.
6. Бонфуа И. Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 168-198.
7. Бонфуа И. «Цветы зла» // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 31-40.
8. Гельдерлин Ф. Гиперион, или Отшельник в Греции. М. – Аугсбург: IM VERDEN VERLAG, 2004. 187 с.
9. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. 320 с.
10. Шекспир У. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Интербук, 1997. Т. 6. Отелло. Антоний и Клеопатра. Цимбелин. Зимняя сказка. 549 с.
11. Bellori G. P. La vite de' pittori, scultori e architetti moderni. Turin, 1976. 743 p.
12. Bonnefoy Y. La communauté des traducteurs. Strasbourg: Presses Universitaires, 2000. 147 p.
13. Bonnefoy Y. La parole et le regard // Bombarde Odile. Yves Bonnefoy. Paris: Edition de l'Herne, 2010. P. 159-160.
14. Bonnefoy Y. La présence et l'image // Bonnefoy Y. Entretien sur la poésie (1972-1990). Paris: Mercure de France, 1992. P. 179-202.
15. Bonnefoy Y. L'imaginaire des sables // Bonnefoy Y. L'autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie. Paris: Edition du Seuil, 2013. P. 213-219.
16. Bonnefoy Y. L'Italie et la Grèce // Bonnefoy Y. Entretien sur la poésie (1972-1990). Paris: Mercure de France, 1992. P. 347-351.
17. Bonnefoy Y. Poèmes. Paris: Mercure de France, 1986. 332 p.

THE WORD IN DIALOGUE WITH THE IMAGE: DREAMING A JOURNEY THROUGH THE HISTORY OF THE WORLD CULTURE IN THE BOOK “L'ARRIERE-PAYS” BY YVES BONNEFOY

Cherkashina Margarita Vadimovna
Russian State University for the Humanities, Moscow
ma4cher@gmail.com

The article is devoted to the internal dialogue with Friedrich Hölderlin (1770-1843), which contains the creative work of the French poet Yves Bonnefoy (1923-2016). This dialogue is realized in the story by Bonnefoy “L'arriere-pays” (1972) in the genre of the travelogue: the French poet makes an imaginary journey through the culture of Italy in its temporal and spatial extent. The author notes the similar enthusiasm for the archetypes of cultures of both poets: Greece for Hölderlin and Rome for Bonnefoy. However, it turns out that if for Hölderlin the ideal is rooted in the past, against the background of which the present is only its “shadow”, as in Plato's myth about the cave, then for Bonnefoy Rome, on the contrary, is associated not with the Absolute, but with the elusive “profane” reality. The example of two poems demonstrates the specificity of ekphrasis in the early work of Bonnefoy. The author comes to the conclusion that the images help Bonnefoy's poetry come closer to living being, as he declares in his program essays.

Key words and phrases: travelogue; ekphrasis; Yves Bonnefoy; Friedrich Hölderlin; “true place” (vrai lieu).