

RU

Образ дома в латиноамериканском романе 1980-х годов (на примере романа Исабель Альенде «Любовь и тьма»)

Иванова Н. В., Кумчий А. С.

Аннотация. Цель исследования состоит в том, чтобы установить особенности пространственного образа «дом» в латиноамериканском романе 1980-х гг. Научная новизна данного исследования заключается в том, что образ дома впервые рассматривается как ключевой элемент художественного кода романа чилийской писательницы Исабель Альенде «Любовь и тьма», который до сих пор не становился объектом исследования в отечественной испанистике. В результате проведенного исследования авторами было установлено, что в латиноамериканском романе 1980-х гг. (в частности, в рассматриваемом произведении И. Альенде) образ дома продолжает оставаться одним из важнейших художественных образов, в полной мере раскрывающих свою полифункциональность, но при этом демонстрирующих определенные трансформации. В романе И. Альенде «Любовь и тьма» образ дома представлен тремя образами жилища (городской дом (особняк), сельский (деревенский) дом и дом, построенный самими владельцами), которые организуют пространство произведения, маркируют развитие сюжета и эволюцию образа главной героини, иллюстрируют жизнь чилийского общества в определенный исторический период, а также осуществляют связь с традиционными латиноамериканскими культурными и мировоззренческими доминантами. В то же время И. Альенде трансформирует привычный «материальный» образ дома и развивает образ «духовного дома», укорененного в памяти человека.

EN

The image of home in the Latin American novel of the 1980s (based on the novel “Of Love and Shadows” by Isabel Allende)

N. V. Ivanova, A. S. Kumchiy

Abstract. The research aims to identify the characteristics of the spatial image of home in the Latin American novel of the 1980s. The originality of this research lies in the fact that the image of home is examined for the first time as a key element of the artistic code of the novel “Of Love and Shadows” by the Chilean writer Isabel Allende, which has not been a subject of research in Russian Spanish studies so far. As a result of the research, the authors determined that in the Latin American novel of the 1980s (in particular, in Allende’s work under consideration), the image of home continues to be one of the most important artistic images, fully revealing its polyfunctionality but demonstrating certain transformations. In Allende’s novel “Of Love and Shadows”, the image of home is represented by three images of a dwelling (an urban house (mansion), a rural (village) house, and a house built by the owners themselves). These images organize the space of the work, mark the development of the plot and the evolution of the main character’s image, illustrate the life of Chilean society in a particular historical period, and also establish a connection with traditional Latin American cultural and worldview dominants. At the same time, I. Allende transforms the familiar “material” image of home and develops the image of the “spiritual home” rooted in human memory.

Введение

Современная латиноамериканская литература представляет собой одну из многогранных и динамично развивающихся литератур. Латиноамериканские писатели чутко реагируют на запросы времени, переосмысливают историю своих стран и всего континента, по-новому интерпретируют традиционные образы культуры.

Поэтому актуальность проведенного исследования объясняется интересом к преломлению ключевых образов традиционной культуры (в частности, образа дома, жилища) в современной литературе Латинской Америки, что также позволяет дополнить представления о коренных отличиях латиноамериканского художественного мира от западноевропейского.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач: дать краткий обзор эволюции образа дома в современной латиноамериканской литературе, дать характеристику латиноамериканскому роману 1980-х гг., проанализировать ключевые образы дома в романе И. Альенде «Любовь и тьма», установить роль образа дома в реализации авторского замысла.

Цель и задачи исследования определили использование следующих методов: сравнительно-сопоставительного, позволившего установить особенности функционирования и эволюции образа дома в современной литературе Латинской Америки; культурно-исторического, благодаря которому удалось интерпретировать события и образы романа с учетом исторического контекста, а также ключевых понятий латиноамериканского художественного мира; метода анализа художественного текста, давшего возможность установить и изучить особенности реализации образа дома в романе И. Альенде «Любовь и тьма».

Материалом исследования является оригинальный текст романа И. Альенде «Любовь и тьма», а также его перевод на русский язык, приводимые по следующим изданиям:

- Allende I. De amor y de sombra. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- Альенде И. Любовь и тьма / пер. с исп. А. Ткаченко. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2011.

В качестве справочных материалов (для уточнения значения или этимологии отдельных слов/словосочетаний) были использованы следующие словари: словарь Испанской королевской академии (Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/>) и этимологический словарь испанского языка (Diccionario Etimológico Castellano En Línea. <https://etimologias.dechile.net/>). Также в качестве иллюстративного материала был привлечен фрагмент из романа К. Гарсии «Кубинские сновидения», цитируемый по изданию:

- Гарсия К. Кубинские сновидения / пер. с исп. И. Хохловой. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005.

Теоретической базой исследования послужили автореферат диссертации Н. А. Богомоловой (1992), посвященной латиноамериканскому роману 1980-х гг., монография А. Ф. Кофмана (1997) о латиноамериканском художественном образе мира, работы Д. Блауштейна (Blaustein, 2009), Ю. Н. Гирина (2005), В. Б. Земскова (1986), Т. И. Межиковской (2005), М. Ф. Надъярных (2005) и В. Ю. Силюнаса (2003) по современной латиноамериканской литературе, а также статьи О. В. Ефимовой (2012; 2013), А. А. Рощиной (2017) об особенностях образной системы произведений И. Альенде и статья Л. Г. Хоревой (2022) об образе дома в отечественной и испаноязычной литературе.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать его материалы при подготовке лекционных и практических занятий по истории мировой литературы, а также спецкурсов, посвященных современной латиноамериканской, в частности чилийской, литературе.

Обсуждение и результаты

Образ дома в современной латиноамериканской литературе

Внимание к образу дома в художественной культуре (в т. ч. в литературе) обусловлено тем, что дом, как одна из универсальных культурных категорий, «является смысловым и пространственно-энергетическим центром, вокруг которого группируются другие мифологемы и образы» (Петрова, 1999, с. 60).

В латиноамериканском художественном сознании, как отмечает А. Ф. Кофман, дом, выступая антиподом бескрайнего, хаотичного, алогичного пространства, символизирует оседлость, т. е. укоренение в своей среде. Дом, иными словами, выступает в качестве некой точки опоры и обозначает местоположение человека, его принадлежность определенной культурной почве (Кофман, 1997, с. 241).

Совершенно неудивительно, что «тема дома постоянна в литературе Латинской Америки: достаточно упомянуть “Сто лет одиночества” [Г. Гарсия Маркеса] или борхесовский “Алеф”, а также “Затопленный дом” Фелисберто Эрнандеса, “Загородный дом” Хосе Доносо, “Дом духов” Исабель Альенде, “Зеленый дом” Марио Варгаса Льосы» (Межиковская, 2005, с. 418).

В современной латиноамериканской литературе образ дома нередко используется в качестве одного из средств организации произведения, как на уровне композиции, так и на смысловом, ассоциативном уровне. Дом – это то понятие, тот образ, который зачастую становится краеугольным, нагруженным со смысловой точки зрения, вокруг которого может строиться рассказ о мире в целом, а также о континенте, стране или отдельной семье.

Толкование образа дома как модели бытия характерно, например, для романа Г. Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества» – ключевого произведения т. н. бума латиноамериканской литературы: книги, написанные в рамках бума, выходят далеко за пределы узко региональной литературы и отмечены высоким уровнем абсолютизации и метафорического обобщения. «Так, гарсиамаркесовский Дом (не только изображаемый им физический дом, но все национальное бытие), выписанный с массой мелких, бытовых, преходящих подробностей, реален; его обитатели – фантазмагоричны. В поэтике Гарсия Маркеса эти два плана оказываются совмещены, в результате чего создается пространственно-временной континуум, в котором обретают особый, обыначенный смысл все основные категории человеческого бытия» (Гирин, 2005, с. 574).

За образом Зеленого Дома в одноименном романе М. Варгаса Льосы скрывается «символическое обозначение вечно цветущей родины писателя и его героев» (Силюнас, 2003, с. 18) и – шире – всего латиноамериканского континента. Бордель «Зеленый дом», выступающий по словам М. Ф. Надъярных (2005, с. 640, 642), «анти-домом», во всем противоположном нормальному представлению о доме, соотносится с одной из констант латиноамериканской реальности – с проблемой жестокости и насилия.

В произведениях т. н. пост-бума, более детально отражающих реальность, образ дома может выступать как метафора отдельной страны. Например, в романе М. Бенедетти «Весна с отколотым углом» развивается идея дома-страны, а мотив разрушения дома символизирует отрыв героев от родины (в результате политических репрессий и политической эмиграции): «Над страной [Уругваем] пронеслась буря, она смела старый дом, разметала людей, теперь все они окончательно бездомны, одни живут в казенном жилье – в тюрьме, другие ютятся по чужим углам в эмиграции. Тема дома <...> приобретает обобщенный смысл: думая о доме и бездомье, они [персонажи произведения] думают о родине, об общем доме уругвайцев, о том пути, который они прошли, о своем поражении» (Земсков, 1986).

Мотив родного дома и/или его отсутствия, ощущение собственных корней или оторванности от них, поиск национальной идентичности, понимание страны как дома физического и духовного получает дальнейшее развитие в существующей в США т. н. литературе латино (англ. Latino Literature), написанной на испанском или английском языках, а также на спанглиш (Blaustein, 2009, p. 180) писателями латиноамериканского (как правило, мексиканского, кубинского, доминиканского или пуэрто-риканского) происхождения. Так, героиня романа К. Гарсия «Кубинские сновидения» Пилар Пуэнте, переехавшая с родителями в США в возрасте двух лет, замечает: «Хотя я прожила всю жизнь в Бруклине, у меня нет ощущения, что это мой дом. Я не уверена, что и Куба мой дом, но я хочу это выяснить. Если бы мне удалось снова увидеть абуэлу [исп. “бабушку”] Селию, я бы поняла, где мой дом» (2005, с. 84).

Образ дома может стать основой для проведения сопоставительных исследований в области культуры и литературы. Так, Л. Г. Хорева (2022), сопоставляя образы дома в латиноамериканской и русской литературе (на примере романов И. Альенде «Дом духов», Ю. Трифонова «Дом на набережной» и М. Петросян «Дом, в котором...»), устанавливает особенности реализации домом защитной или враждебной функции по отношению к его обитателям.

В данной статье образ дома и его особенности в латиноамериканском романе 1980-х гг. были рассмотрены на материале романа чилийской писательницы И. Альенде «Любовь и тьма».

В качестве объекта исследования был выбран именно роман «Любовь и тьма», т. к. в отличие от первого романа писательницы «Дом духов», которому посвящен ряд исследований (Ефимова, 2012; 2013; Рощина, 2017; Хорева, 2022), второй роман писательницы – «Любовь и тьма», можно сказать, остается недооцененным и часто воспринимается как более частная история любви мужчины и женщины, взятая вне семейно-исторического контекста (История литератур..., 2004, с. 567). Тем не менее такая оценка данного произведения представляется поверхностной, т. к. в романе «Любовь и тьма» И. Альенде, пусть в меньшем масштабе, продолжает выстраивать ту систему образов, которая отражает ключевые моменты ее творчества и мировоззрения и получить развитие в более поздних произведениях. Одним из таких образов является образ дома, реализация которого на материале данного романа еще не получила достаточного освещения: отмечается, что в романе «Любовь и тьма» И. Альенде создает еще один «странный дом» – пансион «Божья воля» (Mambrol, 2023), дающий средства к существованию для главной героини и ее матери, однако вне фокуса исследования остаются более важные и яркие образы жилища, а также взаимодействие трех ключевых образов дома в тексте произведения и их полифункциональность.

«Любовь и тьма» И. Альенде как пример латиноамериканского романа 1980-х гг.

Начальным этапом т. н. пост-бума латиноамериканской литературы можно назвать роман 1980-х гг.

Латиноамериканский роман 80-х гг. XX в. отличают основные признаки, характерные для пост-бума в целом, а именно: возврат к реалистическому методу, к региональности и национальной истории вследствие культурной эмиграции при диктаторских режимах (например, во время диктатуры Пиночета в Чили), а также подача социальной, идеологической и политической проблематики, как правило, в контексте конкретных исторических событий, что оказывается близким потенциальному читателю (Blaustein, 2009, p. 179-181). При этом не следует рассматривать литературу пост-бума исключительно как противоположность литературе бума. Так, Н. А. Богомолова определяет соотношение литератур этих периодов «как диалектическое взаимоотношение двух самостоятельных систем, как “притяжение-отталкивание” двух эволюционных периодов» (1992, с. 10), не сводимое лишь к борьбе разных поколений прозаиков. Отличительной чертой литературы пост-бума, по словам исследовательницы, становится переломность, т. к. такая литература нацелена на окончательный слом старой системы, не отвечающей потребностям нового времени (Богомолова, 1992, с. 11).

Роман И. Альенде «Любовь и тьма», вышедший в 1984 г., отличают все характерные черты латиноамериканского романа 1980-х гг., выделенные Н. А. Богомоловой (1992, с. 12-17).

«Любовь и тьма» имеет признаки *исторического романа*, жанра, который, по словам Н. А. Богомоловой, «воплотил в себе оптимальную реакцию литературы на запросы времени» (1992, с. 14) и стал ключом к «пониманию сущности национальных и континентальных процессов, к познанию всех граней самобытности своих народов» (1992, с. 14). В частности, что также является важным признаком латиноамериканского романа 1980-х гг., И. Альенде обращается к *теме диктатуры* (начало диктатуры А. Пиночета) и вносит свой вклад в «отраженный портрет диктатуры, диктаторов, когда романисты показывают, какое влияние они оказывают на людей, на их психику, вскрывают те последствия, что не всегда и не сразу всплывают на поверхность, что недоступны статистическим исследованиям» (Богомолова, 1992, с. 12-13). При этом И. Альенде помещает события национальной истории в более широкий контекст, обращаясь, в качестве второстепенной сюжетной линии, к событиям гражданской войны в Испании (1936-1939 гг.) и последовавшей за ней франкистской диктатуры,

замыкая «две испаноязычные культуры в едином смысловом пространстве не только сплетением судеб эмигрантов, зеркальностью двух диктатур и личностей двух диктаторов, но и особой “метафизикой насилия”, “не затерявшейся” среди обилия политических репрессий минувшего столетия» (Иванова, Кумчий, 2022, с. 159).

При этом книга И. Альенде обращена к *повседневности*, т. к. романистов 1980-х гг. «остро интересует специфика отражения на повседневной жизни тех глубоких перемен, что произошли в обществе. Самые важные события – политические, социальные – описываются не напрямую, а отраженно, через частную жизнь героев» (Богомолова, 1992, с. 17). В романе «Любовь и тьма» повествование строится вокруг событий, происходящих в жизни главной героини, и затрагивает такие темы, как дом, работа, отношения в семье, любовь и брак. Эти, казалось бы, обыденные вещи служат фоном для рассказа об общественной и политической жизни Чили первых лет диктатуры А. Пиночета.

И наконец, это своеобразный *женский взгляд*, ведь в 1980-х гг. «возникло и большое количество громко заявивших о себе женщин-писательниц <...> и “образовался романый мир, населенный женщинами”» (Богомолова, 1992, с. 16). Роман «Любовь и тьма» написан женщиной, писательницей И. Альенде, и главным персонажем также является женщина – журналистка Ирэне Бельтран, таким образом, все описываемые в романе события во многом подаются через призму именно женского восприятия.

Учитывая сказанное выше о романе И. Альенде «Любовь и тьма» в контексте его принадлежности к роману 1980-х гг., можно предположить, что одним из важнейших образов и символов данного произведения является образ дома и атрибуты, формирующие его пространственно-временные координаты. С одной стороны, он отражает переломность эпохи и мучительный переход от старого к новому в меняющихся исторических условиях. С другой стороны, символизирует поиск собственной идентичности и преодоление хаоса, разрушения и смерти через магию любви внутри семейного очага: «...верх всегда одерживает именно смерть. А победа любви – это фикция, иллюзия, вымысел. Но ведь литература, искусство всегда жили вымыслом» (Андреев, 2011, с. 342).

Образ дома в романе Исабель Альенде «Любовь и тьма»

В тексте романа И. Альенде «Любовь и тьма» нами были выбраны для анализа три образа дома, которые противопоставлены и в то же время взаимосвязаны друг с другом: это родной дом главной героини романа – пансион «Божья воля», дом семьи Ранкилео и дом семьи Леаль.

В данном произведении И. Альенде в художественных образах домов закодирована как прямая географическая оппозиция «Европа / Старый Свет» (Испания) – «Америка / Новый Свет» (Чили), так и региональная диалектика «Старого» и «Нового», которая выражается в мотивах идеологического противостояния и социального неравенства персонажей, в архетипических понятиях «Свой» – «Чужой», подкрепленных экзистенциальной дихотомией «Смерть» – «Жизнь». Бытовые предметы и явления, управляемые организующими началом хозяйки дома, становятся инструментом интерпретации пространственно-временной связи обитателей дома с внешним миром и позволяют определить их роль в модели «Свой» – «Чужой», «Живой» – «Мертвый». Немаловажно отметить, что, несмотря на утверждение А. Ф. Кофмана о том, что «латиноамериканские писатели не склонны описывать фасады домов, зато непременно опишут интерьер, даже если это убогая бедняцкая хижина» (1997, с. 64), И. Альенде не пренебрегает описаниями экстерьера и конструктивных особенностей дома, тем самым проводя более четкие границы между вышеописанными оппозициями.

Как уже было отмечено выше, главная героиня романа, Ирэне, воплощает концепцию женского мировосприятия, которое трансформируется по мере личностной и духовной эволюции героини под влиянием событий, описанных в романе. Ирэне, будущая мать и хозяйка своего собственного дома, попадая в сакральное пространство домов семей Ранкилео и Леаль, словно проходит обряд инициации, помогающий ей раскрыть свое истинное внутреннее естество, найти свое предназначение и освободиться от пагубных иллюзий «зачарованного царства» (Альенде, 2011, с. 210) родительского дома: *Bajo su apariencia voluble, inconsciente y hasta candorosa, se encontraba su esencia sin mácula como el corazón de un fruto aguardando su tiempo de maduración* (Allende, 2008, p. 123). / *За её переменчивость, наивность, простодушием скрывалась чистая душа – будто сердцевина плода, ожидающего срока созревания* (Альенде, 2011, с. 126). Выражение “*esencia sin mácula*” дословно переводится как «незамаранная/непорочная сущность» (Diccionario de la lengua española). Этот «порок» юной Ирэне является результатом ее рождения в нелюбви, а также предательства отца, Эусебио Бельтрана, сбежавшего из дома и бросившего свою жену Беатрис Алькантару одну с ребенком «на тонущем корабле» (Альенде, 2011, с. 170): *Irene no podía imaginar a dos personas que se odiaban como sus padres haciendo aquello para traerla al mundo* (Allende, 2008, p. 162). / *Ирэне не могла себе представить, как могли заниматься этим два ненавидящих друг друга человека, чтобы произвести ее на свет* (Альенде, 2011, с. 171). На наш взгляд, наличие или отсутствие любви (как физической, так и духовной) внутри семьи формирует антагонистическое отношение между образом родного дома Ирэне, превратившимся в «обитель стариковских трагедий» (Альенде, 2011, с. 312), и домами семей Леаль и Ранкилео, ср.: *Para sostenerse en las dificultades contaron con un amor a toda prueba, tanto más de lo que otros poseen* (Allende, 2008, p. 111). / *Они [семейство Леаль] выстояли перед трудностями благодаря выдержавшей все испытания любви, какой не было ни у кого другого* (Альенде, 2011, с. 112); *A diferencia de otros campesinos, se casaron enamorados y por amor engendraron hijos* (Allende, 2008, p. 44). / *В отличие от других крестьянских семей, их [супругов Ранкилео] брак был заключен по любви, в любви были зачаты и дети* (Альенде, 2011, с. 42).

Хозяйки домов семей Ранкилео и Леаль – Дигна и Хильда, познавшие радость многократного материнства и сохраняющие неразрывную духовную связь со своими мужьями и детьми, – всецело владеют сакральным пространством семейного очага и символизируют «Дом-Жизнь» / «Дом-Мать», родную обитель. Образ

пансиона «Божья воля», наоборот, представлен как «Дом-Смерть» / «Дом-Мачеха» и наделен искаженными характеристиками, где родная по крови мать главной героини становится ей чужой по духу (ср.: *Beatrice* <...> *думала о том, что никогда не сможет понять эту странную девушку – ведь между ними так мало общего!* (Альенде, 2011, с. 11-12)), неродная старая служанка становится матерью по духу (ср.: *[Роса] берегла и любила больше, чем собственная мать* (Альенде, 2011, с. 274)), дети умирают, еще не успев родиться (Альенде, 2011, с. 174), а супружеская спальня переоборудована в столовую, больше напоминающую застенки кровавой инквизиции: *...guio* <...> *hasta una habitación que antes fuera un amplio dormitorio, ahora transformada en comedor.* <...> ***las paredes de rojo*** <...> *El único cuadro representaba una naturaleza muerta de la escuela flamenca: cebollas, ajos, una escopeta apoyada en un rincón y tres faisanes deplorables colgando de las patas* (Allende, 2008, p. 159). / *...повела* <...> *в комнату, бывшую некогда спальней и перестроенную ныне в столовую.* <...> *Стены покрасили огненно-красной краской, <...> единственная картина представляла собой натюрморт фламандской школы – луковицы, связки чеснока, в углу ружье и три подвешенных за лапы бедных фазана* (Альенде, 2011, с. 168). Обратим внимание, что дословное значение словосочетания “una naturaleza muerta” (натюрморт, букв.: мертвая природа) в тексте оригинала придает художественному образу пансиона «Божья воля» дополнительный смысловой акцент.

«Важнейшую мифическую координату латиноамериканского пространства можно не без основания обозначить термином “сакральный центр”» (Кофман, 1997, с. 53), «имеющим, помимо прочих значений, и значение счастливого локуса – места, где обретаются цели и смыслы» (Кофман, 1997, с. 54). И если в домах семей Ранкилео и Леаль таким пространством естественным образом становится кухня и столовая (чрево «Дома-Матери»), то разделенное на верх и низ пространство пансиона «Божья воля» создает лишь иллюзию уюта, заботы и безопасности, не имея крепкой сердцевины.

Резюмируя все вышесказанное и переходя к анализу каждого образа дома, стоит еще раз подчеркнуть, что «образ дома дополняют и углубляют значения отдельных элементов жилища» (Кофман, 1997, с. 244), поэтому без отсылки к ним полноценная интерпретация вышеописанных оппозиций и смыслов видится нам невозможной.

Пансион «Божья воля»

Пансион «Божья воля», дом, в котором выросла и живет вместе с матерью главная героиня произведения Ирэне Бельтран, – первый образ дома, встречающийся в романе «Любовь и тьма».

Как отмечают исследователи, образ дома, наряду с такими образами, как город и родина, представляет собой вариант реализации замкнутого пространства, которое, как правило, наделяется такими признаками, как «родной», «теплый», «безопасный», хотя допускаются и противоположные интерпретации (Лотман, 2023, с. 365), как это происходит в данном романе.

Пансион «Божья воля» – это пример городского (частного) дома, который в культурном пространстве Латинской Америки часто отгораживает человека от окружающей среды, становясь тюрьмой и символом оторженности человека от среды или разобщенности людей (Кофман, 1997, с. 243). Так, подчеркивается, что от соседних домов (символически – от внешнего мира в целом) пансион «Божья воля» отгорожен широкой каменной стеной: *...el ancho muro que cercaba la propiedad* (Allende, 2008, p. 49). / *...широкая стена, окружавшая пансион* (здесь и далее: если это не оговорено, перевод выполнен авторами статьи); *...junto al muro de piedra de su casa* (Allende, 2008, p. 91). / *...рядом с каменной стеной ее дома.*

Такая отгороженность становится способом маскировки проблем и поддержания условностей для матери главной героини – Беатрис Альянтары де Бельтран. Брошенная мужем и вынужденная сдать первый этаж своего особняка под дом престарелых, чтобы добыть средства к существованию, Беатрис стремится, хотя бы внешне, поддерживать иллюзию благополучия, чтобы соответствовать своему общественному положению. Для нее дом – это прежде всего “mansion” (особняк) или “propiedad” (собственность) (Allende, 2008, p. 49), символ высокого социального статуса, того положения, видимость которого она так тщательно пытается сохранить. Поэтому в тексте романа образ «большого семейного особняка» часто подается в контексте фальши, боязни перемен, болезненной привязанности к прошлому: *Permaneció en su mansión simulando aires de duquesa, pero sin dinero para mantener su rutina de señora del barrio alto* (Allende, 2008, p. 53). / *Она так и осталась в своем особняке, стараясь держаться как обедневшая герцогиня, чтобы поддерживать привычный образ жизни дамы из богатого квартала* (Альенде, 2011, с. 53); *...pero Beatriz prefería matarse trabajando* <...> *con tal de no mostrar su deterioro. Dejar la casa habría sido un reconocimiento público de pobreza* (Allende, 2008, p. 54). / *Однако Беатрис предпочитала работать до изнеможения <...>, лишь бы сохранить внешнее благополучие. Отказ от дома означал бы публичное признание своей бедности* (Альенде, 2011, с. 54).

Пансион «Божья воля» символизирует в романе все старое и нежизнеспособное, что подчеркивается связью образа этого дома с таким понятием, как отсутствие жизни.

Половину некогда большого семейного дома, как было отмечено выше, теперь занимает дом престарелых, что вызывает ассоциации с болезнью, упадком и разрушением: дом описывается как “deseñado y triste” (выцветший и грустный) (Allende, 2008, p. 16), подчеркивается немощность его обитателей: *...la decrepitud la deprimía; decrepitud de los habitantes del primer piso* (Allende, 2008, p. 16, 49). / *...немощность ее подавляла; немощность обитателей первого этажа.*

Дом, часто воспринимаемый как место рождения, зарождения новой жизни или смены нескольких поколений, в данном случае показан как безжизненный, связанный с умиранием. Это подчеркивается упоминанием отсутствия весеннего цветения: *En el balcón del segundo piso, donde la trinitaria aún no producía hojas ni flores,*

asomó Beatriz Alcántara de Beltrán (Allende, 2008, p. 15). / С балкона третьего этажа, где на ветках бугенвиллеи еще не появились ни листья, ни цветы, выглянула Беатрис Алькантара де Бельтран; а также выкидыша служанки Розы: эпизод, свидетелем которого стала маленькая Ирэне, эвфемистически обозначен в романе, как *el recién nacido que cayó del tragaluz* (Allende, 2008, p. 19, 162) / новорожденный, выпавший из слухового окна.

Таким образом, пансион «Божья воля» олицетворяет в романе старое Чили, его отжившие устои, фальшь и условности. Именно поэтому главная героиня романа, молодая девушка Ирэне, не имея возможности трансформировать «старый семейный особняк» по своему усмотрению, покидает родной дом, выходит за его пределы в большой мир. Как и строительство дома, уход из него, выход за его пределы «напрямую связан с самоидентификацией героя (героини), с утверждением его статуса-кво – хозяина своей жизни и судьбы» (Ефимова, 2012, с. 21).

Дом семьи Ранкилео

Первым выходом Ирэне за «границу мрака» (Альенде, 2011, с. 67) становится ее визит в дом семьи Ранкилео во время подготовки очередного репортажа.

Дом семьи Ранкилео конструктивно представляет собой традиционное жилище чилийских крестьян, соответствующее классическому образу инаковости латиноамериканского мира по отношению к европейскому: *Ante sus ojos surgió una vivienda de campesinos pobres, con paredes de adobe blanqueadas a cal, cubierta de tejas desteñidas <...>. Al frente se extendía un amplio patio limitado por un parrón* (Allende, 2008, p. 79). / Перед ними было крытое выцветшей черепицей бедное крестьянское жилище с выбеленными известью стенами из необожженного кирпича <...>. Перед домом простирался широкий двор, огражденный безлистным диким виноградом (Альенде, 2011, с. 82-83).

С одной стороны, дом Ранкилео, так же как и пансион «Божья воля», демонстрирует приметы бедности и упадка: в его описании используется то же прилагательное “*desteñado*” (выцветший) и прямо указывается на бедность – “*una vivienda de campesinos pobres*” (бедное крестьянское жилище); этот дом также, несомненно, принадлежит старому Чили.

С другой стороны, от пансиона «Божья воля» дом семьи Ранкилео отличает отсутствие лицемерного желания выдать желаемое за действительное и гордость за связь с родной землей и родом: *No se sentían pobres, como otros campesinos, porque eran dueños de la tierra heredada de los abuelos* (Allende, 2008, p. 44). / Они [Ранкилео] не чувствовали себя бедными, как другие крестьяне, поскольку владели землей, унаследованной от деда (Альенде, 2011, с. 43). Таким образом, нескрываемая бедность дома семейства Ранкилео, как всё естественное, очевидно более импонирует автору романа, чем искусственно-завуалированная бедность пансиона «Божья воля»: *Francisco encontró en esos sencillos elementos un profundo sentido estético* (Allende, 2008, p. 83). / Франсиско открыл для себя в этих простых предметах глубокий эстетический смысл (Альенде, 2011, с. 87).

Искренность Ранкилео гармонирует с окружающей природой и жизнью, идущей своим привычным чередом. На это указывает упоминание пробуждения природы и зарождение будущего урожая – голые ветви дикого винограда с первыми побегами: *...un parrón sin hojas <...> donde asomaban los primeros brotes* (Allende, 2008, p. 79). И если в доме Ранкилео виноградная лоза символизирует естественный ход жизни, то в саду пансиона «Божья воля» автор обращает внимание на вечнозеленый плющ, воплощающий процесс борьбы и выживания: *La hiedra perenne había sobrevivido a las últimas heladas* (Allende, 2008, p. 4). / Вечнозеленый плющ выжил после недавних холодов. Также в противовес описанию пансиона, в котором читается невозможность появления новой жизни, дом Ранкилео тесно связан с рождением: *Hasta entonces todos sus hijos nacieron en la casa* (Allende, 2008, p. 26). / До этого всех детей она рожала дома (Альенде, 2011, с. 22). В приведенном примере следует обратить внимание на употребление определенного артикля перед существительным «дом» (la casa): таким образом подчеркивается привязка к месту, т. е. дети Ранкилео не просто родились дома (а не вне дома, например в больнице), а именно в этом/своем доме.

При этом дом Ранкилео, имея признаки замкнутого пространства и определенной отгороженности от внешней среды (*gruesas paredes de adobe* (Allende, 2008, p. 47) / толстые стены из необожженного кирпича; *una sola ventana, un amplio patio limitado por un parrón sin hojas* (Allende, 2008, p. 79) / одно единственное окно, широкий двор, огражденный голыми ветвями дикого винограда), все-таки не является отгороженным абсолютно. В частности, это подчеркивается тем, что дом оказывается открыт для других людей, а не только для членов семьи (в отличие от пансиона «Божья воля», который принял постояльцев вынужденно). Так, Ранкилео воспитывают как родную ту девочку, на которую подменили в больнице их младшую дочь, а также всегда рады гостям, проявляя традиционное чилийское гостеприимство: *La familia, venciendo la timidez los invitó a entrar en su vivienda de acuerdo a la inalterable tradición hospitalaria de los habitantes de esa tierra* (Allende, 2008, p. 80). / Справившись с робостью, семья, со свойственным здешним жителям гостеприимством, пригласила их в дом (Альенде, 2011, с. 83).

Важно отметить, что дом семьи Ранкилео описывается не только при помощи слов “*propiedad*” (собственность) (Allende, 2008, p. 177) или “*vivienda*” (жилище) (Allende, 2008, p. 80), но и при помощи слова “*hogar*”, которое в испанском языке имеет значения «очаг, дом, семья» (Diccionario de la lengua española): *El hogar de los Ranquileo tenía suelo de tierra* (Allende, 2008, p. 83). / Пол в доме семьи Ранкилео был земляной (Альенде, 2011, с. 83). Отметим, что относительно пансиона «Божья воля» также применяется слово “*hogar*” (в частности, в сочетаниях “*hogar geriátrico*” или “*hogar de ancianos*” (дом престарелых) (Allende, 2008, p. 16, 49)), т. е. в значении «приют, интернат» (Diccionario de la lengua española), обозначая некий заменитель дома, «Дом-Мачеху». Таким образом, дом Ранкилео подразумевает прежде всего тех людей, которые в нем проживают, их общность и единение. Примечательно, что эта общность не имеет функции угнетения/поглощения, а, наоборот, служит точкой опоры индивидуальности: *Cuando los niños empezaban a caminar, ella les asignaba un asiento propio*,

íntimo e inviolable, única posesión en la pobreza comunitaria de los Rancileo (Allende, 2008, p. 28). / Когда дети начали ходить, она [Дигна] выделяла каждому из них в неприкосновенную собственность сиденье – единственное достояние в общинной бедности семейства Ранкилео (Альенде, 2011, с. 24). Еще одним элементом материальной опоры в их доме служит плотный слой земли вместо искусственного напольного покрытия: *...suelo de tierra <...> había adquirido la consistencia del cemento* (Allende, 2008, p. 83). / ...земляной пол стал плотным, как цемент.

Автоhtonность чилийского быта дома Ранкилео является частью очевидной оппозиции «Свой» – «Чужой». Это противопоставление «своего» традиционного быта «чужому» европейскому миру «Старого Света» начинается с описания стен дома, сложенных из саманного кирпича или кирпича-сырца (el adobe), который представляет собой изготовленную вручную массу из грязи, иногда смешанную с соломой, сформованную в виде кирпича и высушенную на открытом воздухе (Diccionario de la lengua española). Далее, переходя от внешней характеристики дома к внутренней, можно выделить столовую, которой, как уже было сказано ранее, отведена роль сакрального центра, где объединяющим элементом является самодельный деревенский стол (Альенде, 2011, с. 87), за которым может собраться вместе не только вся семья, но и их гости: *Se sentaron los tres alrededor de la mesa y durante unos minutos estuvieron en silencio* (Allende, 2008, p. 219). / Они сели за стол и некоторое время молчали (Альенде, 2011, с. 229). Пространство кухни, где хозяйка дома Дигна ежедневно готовит горячую еду членам семьи, представляет собой отдельную постройку на широком дворе рядом с источником живой воды – колодцем – и уличным туалетом (одним из классических символов традиционного бедного крестьянского уклада): *Al frente se extendía un amplio patio <...>. Divisaron un pozo, una caseta de tablas que parecía una letrina y poco más allá una sencilla edificación cuadrada destinada a la cocina* (Allende, 2008, p. 79). / ...перед домом простирался широкий двор <...>. Еще они заметили колодец, деревянную, похожую на уборную, будку, а в глубине – квадратное строение, служившее кухней (Альенде, 2011, с. 82-83). Важно, что функция кухни не ограничивается местом приготовления пищи, она служит источником защищенности и тепла, оберегающего от холода внешнего мира детей дома Ранкилео: *...los menores caminaban hasta la escuela <...>. Cuando hacía frío la madre entregaba a cada niño una piedra calentada al fuego para que la pusiera en el bolsillo, así mantenía las manos tibias* (Allende, 2008, p. 45). / ...младшие сыновья шли пешком в школу <...> Когда было холодно, мать давала каждому ребенку разогретый на огне камень: положив его в карман, удавалось согреть руки.

Приготовление простых блюд на открытом огне является, на наш взгляд, отсылкой к «первозданности, первобытности, которые способны поглотить цивилизованного человека» (Кофман, 1997, с. 170): *...en una sartén de hierro, negro por el uso, mezcló un revoltito de huevos y cebolla* (Allende, 2008, p. 25). / ...помешала на закопченной дочерна сковородке яичницу-болтунью с луком; ...acomodaba cuatro ladrillos para sostener la parrilla sobre los leños encendidos (Allende, 2008, p. 20). / ...приспосабливала четыре кирпича под решетку над разожженными дровами. Этот образ подкрепляется слабой освещенностью интерьера дома, т. к. «темнота, ночь, мрак в латиноамериканской литературе часто выступают как выражение латиноамериканского бытия» (Кофман, 1997, с. 63): *...el brusco cambio en la intensidad de la luz entre las sombras del interior y la reverberación del mediodía afuera* (Allende, 2008, p. 88). / ...резкое изменение освещения, если сравнить полумрак дома с блеском раскаленного полудня за его стенами (Альенде, 2011, с. 92).

Живя в пансионе «Божья воля», главная героиня романа, Ирэне, связывала свое представление о родном доме с утилитарной, коммерческой функцией, в контексте которой глагол “albergar” (приютить) приобретает ироничный оттенок: *Era partidaria de vivir en un lugar más modesto y habilitar toda la casa para albergar más huéspedes con lo cual podrían cubrir sus gastos con holgura* (Allende, 2008, p. 88). / Она придерживалась идеи, что жить лучше в доме поскромнее, а особняк переоборудовать полностью, чтобы приютить больше постояльцев и за счет этого с лихвой покрывать все расходы. Однако, как отмечает А. Ф. Кофман, «функция дома в том и состоит, чтобы создать внутреннее пространство, которое нередко приобретает сакральный характер» (1997, с. 64), поэтому, попав в архаичное сакральное пространство дома семьи Ранкилео с его бедной, но естественной эстетикой, Ирэне наполняется энергией, пребывает в хорошем настроении, переосмысляет свои ценности и «теряет свою наивность» (Альенде, 2011, с. 133-134), например: *La joven vaciló ante aquella sopa de vampiros <...> pero se la tomó para no hacer un desaire a sus anfitriones. Resultó deliciosa y con evidentes propiedades terapéuticas, porque a los pocos minutos recuperó el color de sus mejillas y el buen ánimo* (Allende, 2008, p. 127). / При виде этого вампирского варева <...> девушка смутилась, но, не желая обидеть хозяев, выпила его. Бульон оказался восхитительным, с явными лечебными свойствами: в считанные минуты у нее на щеках вновь заиграл румянец и вернулось хорошее настроение (Альенде, 2011, с. 130).

Образ дома семьи Ранкилео дополняет ольфакторная характеристика – запах свежеспеченного хлеба, который во многих культурах является символом дома, семьи, родины, жизни: *Al oler el pan caliente, Irene y Francisco comprendieron cuánto apetito sentían* (Allende, 2008, p. 220). / Почувствовав запах горячего хлеба, Ирэне и Франсиско осознали, насколько голодны (Альенде, 2011, с. 230).

Таким образом, дом семьи Ранкилео в романе «Любовь и тьма» также принадлежит старому Чили, но, в отличие от пансиона «Божья воля», воспринимается как традиционное латиноамериканское жилище: этот дом не отгорожен абсолютно от окружающей среды, а сообщается с ней; это семейный дом, в котором ощущается естественный ход жизни.

Дом семьи Леаль

Трансформация мировосприятия Ирэне завершается, когда она берет на себя «смелость взаимной любви» (Альенде, 2011, с. 143) с Франсиско, младшим сыном Леалей, неслучайно носящим имя святого, «воспевавшего

бедняков и животных» (Альенде, 2011, с. 36), и становится частью их семьи и дома. Помимо идеологической метаморфозы, слияние главной героини с «единым племенем» семьи Леаль (Альенде, 2011, с. 215) представляет собой символический акт передачи пользования фамильным домом в Испании: *Cuando paséis la frontera, hijos, creo que debéis ir a nuestra casa en Teruel <...>. La casa todavía es nuestra. Está esperando por vosotros – dijo por fin, suprimiendo con esas palabras el tiempo transcurrido y la distancia* (Allende, 2008, р. 304-305). / *Когда перейдете границу, дети, поезжайте в наш дом в Теруэле <...>. Дом все еще наш. Он ждет вас, – заключила она, стерева своими словами прошедшее время и расстояние* (Альенде, 2011, с. 324). Это отделение образа дома от конкретных географических координат подчеркивает важную для И. Альенде мысль: подлинный дом находится внутри самого человека, что также подтверждается наблюдениями А. Ф. Кофмана: «Родной очаг – это память. А память – единственная подлинность, и потому память и есть наш очаг...» (1997, с. 245).

В романе «Любовь и тьма» образ дома семьи Леаль можно отнести к межпространственной модели, где герои ощущают свою одновременную принадлежность двум мирам (Кофман, 1997, с. 72): к вынужденному «убежищу» в Чили (“la patria adoptiva” (Allende, 2008, р. 34) – приемная родина – «Дом-Мачеха») и «родному дому» (“la madre patria” (Allende, 2008, р. 310) – родина-мать – «Дом-Мать») в Испании. В сознании Леалей оба мира не выступают антагонистами и формируют единое смысловое поле, т. к. пространственная граница, «пролегая по воздуху», а не по земле, и «охватывая все времена», <...> способна <...> фигурировать исключительно как категория сознания, категория культурной или этнической принадлежности» (Кофман, 1997, с. 52), ср.: *...где бы Леали ни оказались, они всегда устраивались прочно и основательно* (Альенде, 2011, с. 325), поэтому *замешанная на страданиях и нужде, возникла новая крепость* (Альенде, 2011, с. 112).

В своем исследовании А. Ф. Кофман подчеркивает, что «построение жилища становится священным актом основания рода» (1997, с. 244), поэтому, на наш взгляд, И. Альенде не случайно делает акцент на том, что дом семьи Леаль в Чили спроектирован отцом семейства и построен его сыновьями: *La casa de los Leal <...> fue diseñada por el Profesor Leal muchos años antes. <...> Los tres hermanos se juntaban los fines de semana para pegar ladrillos bajo las órdenes del Profesor Leal* (Allende, 2008, р. 35). / *Семейство Леалей занимало небольшой дом. <...> Много лет назад его спроектировал профессор Леаль. <...> В конце недели трое братьев клали кирпичи под руководством профессора Леаля* (Альенде, 2011, с. 30, 33). Однако немаловажно обратить внимание на то, что геометрия «новой крепости» Леалей искажается кривизной латиноамериканского пространства (Кофман, 1997, с. 65): *...una vez la obra concluida, sería una edificación de paredes torcidas* (Allende, 2008, р. 35). / *...после завершения строительства у сооружения оказались кривые и неровные стены* (Альенде, 2011, с. 33). Для испанских эмигрантов из «Старого Света» эта особенность пространства «Нового Света» лишена привычной им эстетики, и они стремятся скрыть несовершенство формы таким же вечнозеленым плющом, как тот, что растет в саду пансиона «Божья воля»: *...pensaban disimular cubriéndola con hiedra* (Allende, 2008, р. 35). / *...убожество [стен] они рассчитывали закрыть плющом* (Альенде, 2011, с. 33).

Покинув родной дом в Испании и «пройдя дорогами изгнания, Леали приспособивались к бедности» (Альенде, 2011, с. 112), и их угнетенность в изначально неудобном пространстве родины-Мачехи отражает внешний вид их дома в Чили: *...крашенный-перекрашенный, латаный-перелатанный скромный дом* (Альенде, 2011, с. 30). Антропоморфная характеристика дома свидетельствует о страданиях, выпавших на долю семьи: *...de noche crujió suavemente, como una anciana cansada y reumática* (Allende, 2008, р. 33). / *...по ночам он кряхтел, как старый усталый ревматик* (Альенде, 2011, с. 30).

Эта интерпретация становится более очевидной, если обратиться к образу оставленного Леалями дома в Испании: *...noble y tosca morada de piedra* (Allende, 2008, р. 305). / *...благородная суровая каменная обитель*. Только при описании испанского дома Леалей автор романа использует существительное “morada” (Diccionario de la lengua española), которое по своей семантической насыщенности стоит во главе синонимического ряда “hogar” (домашний очаг), “casa” (дом), “vivienda” (жилище), “propiedad” (собственность). Его этимология – от индоевропейского корня *(s)mer (помнить) (Diccionario Etimológico Castellano En Línea) – позволяет провести параллель не только с фактическим местом постоянного обитания, но и местом, где память останавливает время, делая дом вечным (Кофман, 1997, с. 106-107). Очевидная разница между материалами стен чилийского и испанского домов семьи Леаль подчеркивает большую степень жизнеспособности последнего: кирпич (el ladrillo) – искусственная, неживая, менее прочная; камень (la piedra) – натуральная, живая материя, более прочная.

Как уже было отмечено выше, пространственная отнесенность является частью сознания героев, их памяти, поэтому внешняя хрупкость и болезненность дома Леалей в Чили поддерживается изнутри воспоминаниями хозяйки и матери семейства, Хильды, о родном очаге в Испании: ***Recordaba con precisión el olor de la leña al encender el fuego por las tardes, la fragancia de los jazmines y la hierbabuena bajo la ventana, la frescura del agua del pozo, el arcón de la lencería, las mantas de lana sobre las camas. <...> como si su espíritu se hubiera trasladado al antiguo hogar*** (Allende, 2008, р. 305). / *Она четко помнила, как пахли дрова, когда по вечерам разводили огонь, помнила аромат жасмина и мяты под окном, свежесть колодезной воды, сундук с постельным бельем, шерстяные одеяла на кроватях. <...> словно ее душа переселилась в тот старый дом* (Альенде, 2011, с. 324). «Свидания с прошлым (курсив наш. – Н. И., А. К.) в темпоральном пространстве дома превращаются в своего рода священнодействия (курсив наш. – Н. И., А. К.), во время которых происходит восстановление (курсив наш. – Н. И., А. К.) утраченных ценностей или излечение больной души» (Кофман, 1997, с. 244).

Как и для семьи Ранкилео, продолжение рода для Леалей является определяющим вектором их жизни, поэтому дом в Чили находится в постоянной конструктивной и энергетической трансформации в зависимости от присутствия в нем детей: *...su padre decidió construir un par de habitaciones y un baño en el patio para*

acogerlo con su familia (Allende, 2008, p. 35). / ...отец решил достроить еще пару комнат и ванную во дворе, чтобы жить всем вместе (Альенде, 2011, с. 33); **Al irse los hijos mayores, los Leal sintieron que la casa les quedaba grande, veían sombras en los rincones <...>, pero luego nacieron los nietos y volvió el bullicio habitual** (Allende, 2008, p. 33). / Когда старшие сыновья ушли из дома, Леали почувствовали, что дом стал для них велик: по углам сгустился мрак <...>. Но потом родились внуки, и вернулся привычный гвалт (Альенде, 2011, с. 31).

Межпространственная парадигма, в которой существуют Леали, логично сочетает в себе черты замкнутого и разомкнутого пространства, с одной стороны, являясь крепостью, а с другой стороны, гостеприимно открываясь для друзей (ср. дом семьи Ранкилео): **Allí se acomodaron y hubo espacio y buena voluntad para acoger a los amigos en desgracia y a los parientes llegados de Europa escapando de la guerra** (Allende, 2008, p. 33). / Так они и жили, и хватало места и доброты, чтобы принимать попавших в беду друзей и родственников, бежавших из Европы от войны (Альенде, 2011, с. 30).

«Просторная кухня, где проходила вся жизнь семейства» (Альенде, 2011, с. 30), является сакральным центром и создает особое «храмовое» пространство, которое служит убежищем и выступает символом безграничной материнской любви: **...cuando era un niño delgado y débil, víctima de los juegos bruscos de otras criaturas más fuertes y despiadadas. <...> Llegaba del colegio <...> anticipándose al encuentro con su madre en la cocina, donde lo aguardaba con la merienda y su tranquila sonrisa de bienvenida. <...> reconstruía en su memoria los detalles precisos de esa habitación, símbolo de la presencia totalitaria del amor materno** (Allende, 2008, p. 233-234). / ...когда его [Франсиско], худенького и слабого, обижали своей грубостью те, кто был более сильным и безжалостным, <...> он возвращался из колледжа и спешил на кухню, где его ждала мать с горячим обедом и радостной, ободряющей улыбкой. <...> он восстанавливал в памяти до мельчайших деталей эту комнату – символ всеобъемлющей материнской любви (Альенде, 2011, с. 245-246).

Пространство кухни, ощущаемое Леалями как «самое теплое и уютное место в мире» (Альенде, 2011, с. 244), напрямую связано с приготовлением пищи, которая выполняет очевидную функцию поддержания их жизни. Блюда, приготовленные Хильдой, и продукты питания в их доме – это источник не только жизненной, но и духовной силы, которую получают все обитатели этого пространства: **...se asomó al patio para colocar granos en los comederos y agua fresca en los tiestos** (Allende, 2008, p. 30). / Профессор Леаль <...> вышел во двор, чтобы подсыпать в кормушки зерен и подлить в цветочные горшки воды (Альенде, 2011, с. 27). Домашняя еда наделяется магическими свойствами, выступая в роли «исцеляющего эликсира», вкушая который персонажи реабилитируются и оживают, а отказ от него приводит к замиранию: **Francisco les suplicó que comieran algo, pero no obtuvo respuesta. Con gran dificultad los llevó a su dormitorio y los puso en la cama, donde quedaron en silencio, con los ojos abiertos, desolados, como dos viejos perdidos** (Allende, 2008, p. 144). / ...Франсиско стал умолять родителей поесть, но ответа не получил. С большим трудом ему удалось отвести их в спальню и уложить в постель: там они лежали в молчании, с широко раскрытыми глазами, опустошенные, как пара заблудившихся стариков (Альенде, 2011, с. 150); **Entraron con lentitud a la casa, apoyándose mutuamente. Francisco calentó la sopa y la vida volvió a su rutina** (Allende, 2008, p. 144). / Они медленно, поддерживая друг друга, вошли в дом. Франсиско подогрел суп, и жизнь снова пошла по своему привычному кругу (Альенде, 2011, с. 151).

В итоге мы видим, что в композиции романа И. Альенде дом Леалей является главным конструктивным элементом в системе мифопоэтических образов «Дома». Прежде всего он соответствует общей парадигме латиноамериканской литературы, как ее определяет А. Ф. Кофман (1997, с. 27): физические и метафизические элементы художественного мира латиноамериканских произведений работают на поддержание «константы инновации», построенной на двойной системе оппозиций «Новый Свет» – «Старый Свет». Образ дома Леалей символизирует именно эту своеобразную раздвоенность латиноамериканской культуры. В то же время события, связанные с домом и семьей Леаль, отражают еще одну парадигмальную мифологию латиноамериканского художественного сознания, которую А. Ф. Кофман (1997, с. 202) определяет как «инициацию», и ее главным элементом становится мотив приобщения героя (героев) к автохтонному миру «Нового Света». Все испытания, обрушившиеся на семью Леаль и породнившуюся с ними Ирэне, можно трактовать именно как инициацию и перерождение, благодаря которым «Дом» окончательно соединяется с землей новой Родины: **Por primera vez en suarenta años aceptó que pertenecía a ese suelo** (Allende, 2008, p. 142). / Впервые за сорок лет он [профессор Леаль] согласился с тем, что связан с этой землей [Чили]; **Junto a su pecho, bajo la ropa, tenía la pequeña bolsa con tierra de su jardín que Rosa le enviara para plantar un nomeolvides al otro lado del mar** (Allende, 2008, p. 317). / У нее [Ирэне] на груди хранился мешочек с [чилийской] землей из её сада, – ей дала его Роса, чтобы посадить незабудки по ту сторону моря [в Испании] (Альенде, 2011, с. 337-338).

Итак, рассмотренные нами образы дома в романе И. Альенде «Любовь и тьма», с одной стороны, находятся в отношениях противопоставления, а с другой стороны, уточняют и дополняют друг друга. Соединяясь в едином пространстве художественного произведения, данные образы отражают представления о доме, жилище, характерные для латиноамериканской культуры и основанные как на связи с родной землей, так и на укоренности в памяти человека.

Заключение

Проведенный нами анализ трех основных образов жилища в романе И. Альенде «Любовь и тьма», являющимся примером латиноамериканского романа 1980-х гг., позволяет сделать следующие выводы.

Образ дома, безусловно, выступает одним из важнейших для латиноамериканского романа 1980-х гг. При этом И. Альенде наделяет данный образ такой существенной характеристикой, как полифункциональность, соединяя реалистический стиль повествования с характерным для латиноамериканской литературы мифопоэтическим миром.

Описывая три дома, каждый из которых принадлежит разным семьям и имеет свою «биографию», И. Альенде представляет читателю срез чилийского общества в конкретную историческую эпоху (первые годы диктатуры А. Пиночета), но благодаря многозначности понятия «дом» за повседневностью быта героев романа просматривается некое инобытие за пределами материального мира, связанное с культурными кодами всего человечества. Именно через образ «дома» и соответствующие этому образу коннотации определяются взаимоотношения персонажей произведения с окружающим миром. Показывая взросление и самоидентификацию главной героини, автор развивает идею «духовного дома», находящегося внутри самого человека и создаваемого на основе личной и семейной/родовой памяти.

Таким образом, как показал проведенный нами анализ романа И. Альенде «Любовь и тьма», образ дома в латиноамериканском романе 1980-х гг. сохраняет глубокую связь с латиноамериканской культурой и мировоззрением, но в то же время претерпевает изменения, связанные с определенными историческими условиями. Кроме этого, на примере образа дома в романе И. Альенде мы приходим к пониманию важности данного мифопоэтического феномена для осмысления роли человека в мировом культурно-историческом пространстве и связанных с ним духовных ценностей человечества.

Перспектива дальнейшего исследования видится нам в том, что изучение образа дома может быть продолжено, как на материале творчества отдельных авторов, например И. Альенде, так и на материале произведений новейшей латиноамериканской литературы и литературы латино в контексте концепции латиноамериканского художественного мира, предложенной А. Ф. Кофманом, что может дать импульс новым, в т. ч. междисциплинарным, исследованиям.

Источники | References

1. Андреев В. Н. «...даруя жизнь мучительных агоний...» (Краткое послесловие) // Альенде И. Любовь и тьма / пер. с исп. А. Ткаченко. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2011.
2. Богомолова Н. А. Латиноамериканский роман 80-х гг. XX в. в зеркале прессы: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 1992.
3. Гирич Ю. Н. Габриэль Гарсиа Маркес // История литератур Латинской Америки: в 5 т. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5. Очерки творчества писателей XX века / под ред. В. Б. Земскова и А. Ф. Кофмана.
4. Ефимова О. В. Рецепция художественных образов Латинской Америки и испанского конкистадора в семейной саге Исабель Альенде «Дом духов» // Известия Российского государственного университета им. А. И. Герцена. 2013. № 161.
5. Ефимова О. В. Топос дома в семейных сагах «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса и «Дом духов» Исабель Альенде // Вестник Курганского государственного университета. Серия: «Гуманитарные науки». 2012. Вып. 8. № 4 (26).
6. Земсков В. Б. Неокончателное слово Марио Бенедетти // Бенедетти М. Передышка. Спасибо за огонек. Весна с отколотым углом. Рассказы. 1986. <https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/publicistika/163954-valerij-zemskov-neokonchatelno-slovo-mario-benedetti.html>
7. Иванова Н. В., Кумчий А. С. Образ Испании в романе Исабель Альенде «Любовь и тьма» // Актуальные проблемы филологии и лингводидактики: сборник материалов Третьей всероссийской конференции с международным участием (г. Нижний Новгород, 11-12 мая 2022 г.). Н. Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, 2022.
8. История литератур Латинской Америки: в 5 т. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 4. XX век: 20-90-е годы / гл. ред. Н. И. Балашов.
9. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997.
10. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023.
11. Межиковская Т. И. Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки: в 5 т. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5. Очерки творчества писателей XX века / под ред. В. Б. Земскова и А. Ф. Кофмана.
12. Надъярных М. Ф. Марио Варгас Льюса // История литератур Латинской Америки: в 5 т. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5. Очерки творчества писателей XX века / под ред. В. Б. Земскова и А. Ф. Кофмана.
13. Петрова М. Образ дома в фольклоре и мифе // Эстетика сегодня: состояние, перспективы (Серия «Symposium»). СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. Вып. 1.
14. Рощина А. А. Категория пространственно-временного континуума в произведениях И. Альенде // Инновационная наука. 2017. № 9.
15. Силюнас В. Ю. Марио Варгас Льюса и его «Зеленый дом» // Варгас Льюса М. Зеленый дом / пер. с исп. Н. В. Наумова. СПб.: Азбука-классика, 2003.
16. Хорева Л. Г. Образ дома в отечественной и испаноязычной прозе // Грани познания. 2022. № 1 (78).
17. Blaustein D. Rasgos distintivos del «Post-Boom» // Iberoamerica Global. 2009. Vol. 2. № 1.
18. Mambrol N. Analysis of Isabel Allende's Of Love and Shadow // Literary Theory and Criticism. 2023. <https://literariness.org/2023/08/03/analysis-of-isabel-allendes-of-love-and-shadows/>

Информация об авторах | Author information

RU

Иванова Нина Владимировна¹, к. филол. н., доц.
Кумчий Александра Сергеевна²

^{1,2} Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

EN

Nina Vladimirovna Ivanova¹, PhD
Alexandra Sergeevna Kumchiy²

^{1,2} The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

¹ nina.vl.ivanova@mail.ru, ² ispanka_sandra@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.09.2024; опубликовано online (published online): 28.10.2024.

Ключевые слова (keywords): современная латиноамериканская литература; пост-бум; Исабель Альенде; категория пространства; художественный образ дома; contemporary Latin American literature; post-Boom; Isabel Allende; category of space; artistic image of home.