

Л.С. Айрапетян

### Образ герметичного пространства в рассказе Карлоса Фуэнтеса «Хозяин дома»

**Аннотация:** Образ герметичного пространства дома один из центральных в творчестве мексиканского писателя XX в. Карлоса Фуэнтеса. В раннем творчестве он сопряжен с размышлениями о власти национально-исторического прошлого над сознанием современного мексиканца. В позднем же творчестве размышления писателя носят более философский характер: Фуэнтеса интересуют проблемы самопознания, памяти человека, а также сущность и своеобразие эстетического. В рассказе «Хозяин дома» из сборника «Каролина Грау» (2010 г.) художественное пространство крайне условно, практически лишено предметных деталей, однако, глубоко символично. Отсутствует оппозиция внешнего и внутреннего: все изображенное, в том числе и фантастические видения, есть сознание (и бессознательное) героя, пребывающего в своеобразном бытии-в-смерти. Герметичность художественного пространства отражает идею обособленности «я» и проблему познания другого. Реальность, согласно Фуэнтесу, есть поле взаимодействия сознания людей посредством памяти, которая творчески преобразует действительность.

**Ключевые слова:** герметичное пространство, образ дома, пороговое пространство, фантастическое, память, воображаемое, реальное.

### The Image of Hermetic Space in Carlos Fuentes' Short Story "The House Owner"

**Abstract:** The image of hermetic space is one of the central images in the works of the Mexican writer of the XX century Carlos Fuentes. During the early period it is connected with the problem of the power of the historical past over the consciousness of the compatriots. However, the latest period is characterized by philosophical speculation about self-consciousness, memory, the essence of the esthetic. The fictional space in the short story "The house owner" is highly conventional, practically devoid of details. Nevertheless, it is deeply symbolic. There is no opposition between the external and the internal: everything including the fantastic visions occurs inside the consciousness (and sub-consciousness) of the main character who remains in so called *death being*. The hermetic space reflects the idea of the isolation of self-being and the perception of *the other*. According to Fuentes the reality is the space of interaction between the individuals via memory that transform the world in the creative manner.

**Key words:** hermetic space, the image of a house, the liminal space, the fantastic, memory, the imaginative, the real.

В ранней прозе мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса 1950–1960 гг. (к примеру, в рассказах «Чак Моол» ("Chac Mool"), «Тлакотацин из фламандского сада» ("Tlacotatzine del jardín de Flandes") из сборника «Замаскированные дни» ("Los días enmascarados", 1954), повести «Аура» ("Aura", 1962) образ дома является одной из важнейших составляющих художественного мира и отражает размышления о проблемах современности, о национальном и региональном самосознании. Более того, образ дома перестает быть просто местом действия и становится чуть ли не полноправным действующим лицом. Дом-особняк — воплощение ожившего прошлого, родового и национального, средоточие фантастических сил, захватывающих в плен героя, парализующих его волю. Внутреннее пространство дома, в котором воцарилось циклическое время, противопоставлено внешнему пространству современного города, цивилизации, живущей по законам линейного времени. Дом оказывается ловушкой, герой не может отыскать выход из этого герметичного пространства, остается в нем навсегда и утрачивает свое «я». Так Фуэнтес

воплощает идею деструктивной силы власти прошлого, обременяющего сознание современного мексиканца.

В завершающем периоде творчества, относящегося к 2000м годам, в малой прозе писатель вновь обращается к образу замкнутого пространства дома в сборнике рассказов «Каролина Грау» (“Carolina Grau”, 2010). Стоит отметить, что сборник включен писателем в цикл «Замаскированные дни», как и упомянутые выше рассказы. Образы дома-лабиринта, пещеры, подвала, ставшие «общим местом» в разработке Фуэнтесом проблемы цивилизационной инаковости Латиноамериканского региона, получают новое смысловое наполнение в восьми рассказах сборника. На закате жизни и творческого пути писателя интересует философская проблематика общечеловеческого характера, он размышляет о проблемах самоидентичности человека, самопознания и постижения «другого», свободы и несвободы, о природе времени и взаимоотношении с ним человека, о роли памяти в формировании «я» человека и, безусловно, о сущности эстетического.

Уже в первом рассказе «Узник замка Иф» (“El prisionero del Castillo de If”), представляющем постмодернистскую игру автора с одним из самых известных сюжетов мировой литературы, герои изображены в герметичном пространстве тюремного подземелья. Это влияет и на особенности художественного времени: отсутствует датировка, упоминание времен года и лишь падение капель воды с потолка свидетельствует о неумолимом ходе линейного времени. Однако, внешний мир, История остаются за рамками основного сюжета. Афористичный язык рассказчика, условность замкнутого пространства будто отменяют хронологическое время и выдвигают на первый план время вечных истин и неразрешимых философских проблем.

В седьмом рассказе сборника «Архитектор замка Иф» (“El arquitecto del Castillo de If”), Фуэнтес вновь прибегает к образу тюрьмы и наполняет его символическим смыслом: в притчевой манере повествуется о строителе, плененном грезами о своей возлюбленной и замурававшем себя в недрах своего создания, приговорив себя тем самым к вечному заточению. Эффект «схлопнувшегося» пространства, образ изнутри построенной стены, замыкающейся на себе самой («El castillo se encerró en el castillo»<sup>1</sup>), отражает идею самодостаточности, герметичности произведения искусства, воцарившегося в своем, фикциональном пространстве и увековечившего своего создателя.

Повествование в рассказе «Хозяин дома» (“El dueño de la casa”) ведется от лица безымянного главного героя, который обнаруживает себя на последнем этаже пустого, по всей видимости, дома. И вновь этот образ воплощает мотив несвободы: герой не знает, как выбраться наружу. Отсутствует географическая определенность пространства, время лишено принадлежности какой-либо исторической эпохе. Почти сведено на нет и время бытовое, биологическое: герой трижды пробуждается от сна; в начале рассказа он испытывает чувство голода, которое затем уходит на второй план и вовсе предается забвению.

Художественное пространство рассказа предельно условно. Предметно-бытовые детали немногочисленны и крайне скупы. Место пребывания героя автор называет то этаж, то спальня, то квартира. («*riso*», «*recámara*», «*apartamento*»). Из предметов убранства упоминается только незаправленная постель. Примечательно, что автор избегает конкретной лексики и вместо слова «*sama*» («*кровать*») использует более многозначное и абстрактное «*lecho*» («*ложе*»). Точно так же стены названы не «*paredes*», а «*costados*» («*бок, сторона*»). Центральное положение в этом мире занимает шахта лифта. Примечательно, что, заглянув в нее, герой видит не только подвал дома, но и небо. Однако, кажущееся нарушение герметичности пространства оказывается ложным: пути наружу нет, лифт никогда не доезжает до последнего этажа, абсурдистское начало этого образа подчеркивает речевой алогизм: «*El ascensor no ascendía*»<sup>2</sup>. Более того, пространственные категории верха и низа не составляют оппозицию. Несколько раз на протяжении произведения герой повторяет фразу: «*Мое небо мрачнее подвала*»<sup>3</sup>. Черная шахта лифта, как и темное недостижимое небо не координаты пространства, но лишь символы непостижимости, глубины человеческого сознания и пропасти бессознательного. Таким образом, в произведении отсутствует

противопоставление внешнего и внутреннего пространства, так как все изображенное внутри сознания героя.

Герой оказался на перепутье прошлого и будущего, памяти и беспамятства, его внутренний диалог — попытка «обрести себя». Безымянность подчеркивает почти полное отсутствие памяти о своем прошлом. Фуэнтес возвращается к своему творческому принципу «изобретения» прошлого, тесно переплетенному и с концепцией творчества, которую он уже разрабатывал в произведениях 1990-х гг., в частности, в сборнике новелл «Апельсиновое дерево, или круги времени» (“El naranjo, o los círculos del tiempo”, 1993). Так, Сципион, герой повести «Две Нуманции», произносит фразу, отражающую творческое кредо самого писателя: «Мы выдумываем историю. Мы воображаем события. Без вымысла, ни ты, ни вы никогда не узнаете, что произошло в Нуманции»<sup>4</sup>.

Похожим образом главный герой «Хозяина дома» утверждает важность вымысла в обретении правды о прошлом: «Мои старания вспомнить путаются с попыткой выдумать. Если я позволю воображению завладеть мной, возможно, я приду к воспоминанию»<sup>5</sup>. Историю своего прошлого герой просто предполагает. Прибегая к синтаксическому параллелизму, автор в один ряд выстраивает глаголы «сказать», «думать», «вообразить», «вспомнить», «предположить», которые становятся контекстными синонимами. Вполне в постмодернистском духе Фуэнтес заявляет, что память — пространство сложного взаимодействия реального и вымышленного, поэтому наше знание о прошлом не может быть абсолютно достоверным. Помимо этого, трактовка проблемы памяти отсылает и к образу Театра памяти из вершинного романа Фуэнтеса «Терра ностра» (“Terra Nostra”, 1975), который представляет собой особое измерение, в котором сосуществуют и «ждут» своего воплощения нереализованные исторические альтернативы. Так и жизнь человека мыслится автору сотканной из множества вероятных «сюжетных линий», которые память может трактовать как реальные.

Ставится под сомнение не только прошлая жизнь героя, но и реальность, в которой он пребывает в данный момент. В этом смысле Фуэнтес занимает позицию философского идеализма, утверждая первичность сознания по отношению к материальному миру. Художественный мир рассказа обретает черты онирической реальности: смещения бреда, сновидения и абсурда. Трижды герой сообщает о своем пробуждении, но есть вероятность того, что оно не возвращает героя к реальности, а наоборот погружает его в еще более глубокий кошмарный сон. В этом смысле сверхъестественное в рассказе Фуэнтеса соответствует определению фантастического Ц. Тодорова, согласно которому, «читатель... испытывает колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий»<sup>6</sup>. По мере развития сюжета эти сомнения рассеиваются, и читатель отказывается от веры в реальный статус событий, тем самым произведение можно отнести к поджанру «фантастического-чудесного». Если же воспользоваться терминологией канадского исследователя Н. Трейлл, автора семантической типологии фантастического, основанной на особенностях взаимодействия реального и сверхъестественного, то художественный мир «Хозяина дома» переходит от двойственной модели (события могут трактоваться одновременно как реальные и как плод фантазии) к модели фантастического в чистом виде, исключаяющего всякое реальное толкование<sup>7</sup>.

Герой начинает свое символическое путешествие по пространству, поочередно открывая каждую из шести дверей, которые являются своеобразным порталом в параллельные миры. Примечательно, что герой никогда не переступает порога комнат. Он всегда остается по эту сторону представших перед его взором видений. Эти пространства полны запахов, звуков, не лишены движения. Фантастические параллельные миры за первой и второй дверью представляют собой кошмарные, сюрреалистические видения: в них акустические образы противоречат зрительным. Герой видит то лающих кошек, то мычащую толпу разряженных участников карнавала. Эти образы бессознательно привлекают, заманивают героя (он всегда протягивает руку в желании «потрогать» новое пространство, дабы убедиться в его

достоверности), но одновременно и повергают его в ужас, кажутся отвратительными (герой слышит нестерпимо противные запахи).

Пространства за третьей и четвертой дверями похожи на живые картины, искусственные композиции. Их отличает относительная плоскостность. Так, увиденное за третьей дверью герой называет натюрмортом, замечая, что у этого жанра особые отношения с категорией темпоральности: «Крайний реализм, который отвергает предыдущие и последующие мгновения существования вещей»<sup>8</sup>. Натюрморт лишает неподвижные объекты памяти о том, что когда-то они были полны жизни, запечатлевая их образы в безвременье застывшего мгновения. За четвертой дверью герой видит монаха в келье за столом, что напоминает ему офорт Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ», что опять же отсылает к теме как бессознательного, так и воображаемого.

Видение, открывшееся за пятой дверью, герой прямо называет картиной. Начиная с теоретических рассуждений в духе В. Лессинга в его работе «Лаокоон», герой говорит: «Будто бы раньше моя жизнь была, как роман, цепочкой последовательных событий <...> а сейчас я видел картину, утверждавшую визуальную одновременность»<sup>9</sup>. Однако, за дверью пятой комнаты герой почувствовал, что жизнь как процесс становления отстывает и на ее место приходит симультанность. Само время начинает приобретать пространственные характеристики, что во многом напоминает модель устройства Вселенной, предложенную Х. Л. Борхесом в рассказе «Сад, где ветвятся дорожки». Герой Фуэнтеса замечает: «Моя жизнь едва ли была серией выборов, совершаемых мною согласно обыденному календарю, скорее, они казались произведенными симультанно во времени моей новой жизни»<sup>10</sup>.

Так, отворив пятую дверь, герой столкнулся с абсолютной темнотой и абсолютным холодом («отсутствием температуры»), в которых пребывают тени. В этом мире пространство утрачивает свои базовые онтологические характеристики. Герой замечает, что он увидел нечто неопишное, то, перед чем теряет власть человеческое слово, а значит, и сознание, почувствовал дуновение самой смерти. Смерть охарактеризована Фуэнтесом с точки зрения категории темпоральности как «ужасное отсутствие памяти, актуальности и будущего»<sup>11</sup>. После взаимодействия с inferнальным пространством сознанием героя овладевает единственная мысль — понимание неизбежности смерти.

Однако, пятая дверь — не последняя, которую открывает герой. Когда тени отчаяния уже заполняют его душу, он открывает шестую дверь, за которой видит женщину, объясняющую мальчику, что перед ними фотография его умершего отца. Неожиданный финал замыкает сюжетный круг сборника, возвращая нас ко второму рассказу, главные герои которого Каролина и ее сын Брильянте. Фотография из этого произведения утрачивает плоскостность, становясь особым «зазеркальем» в восьмом рассказе. Примечательно, что читатель занимает позицию главного героя, который является лишь пассивным объектом наблюдения. Поверхность фотоснимка становится единственным местом соприкосновения двух миров. Измерение, в котором пребывает герой, — это пороговое пространство, своеобразное бытие-в-смерти, поэтому между его миром и миром по ту сторону фотографии непреодолимая грань. Как отмечает отечественный литературовед А.Ф. Кофман, межпространственность является характеристикой самой «пограничной, синтетической латиноамериканской культуры»<sup>12</sup> и связана с противопоставлением «своего», автохтонного, и «чужого», европейского, миров. Однако, в рассказе Фуэнтеса иная, отличная от предложенной, модель пограничного пространства, основанная, скорее, на народных мексиканских верованиях, согласно которым, жизнь и смерть неразрывно связаны циклическим движением времени.

Но все же ему дано было постичь сущность и ценность памяти о прошлом, невидимой нитью скрепляющей человека с близкими ему людьми и с самой жизнью. Фуэнтес настаивает на том, что память — это поле взаимодействия людей, она не должна быть односторонней. Герой рассказа постигает свое прошлое и самого себя, только когда о нем вспоминают жена и сын: «Нет воспоминания при отсутствии человека, который его мог бы разделить...»<sup>13</sup>. Мысль Фуэнтеса вполне близка той, что выразил в своем романе «Улица темных лавок» П. Модино, прибегнув к особому композиционному средству. Писатель

включил в произведение отдельные «куски» памяти разных людей, которые подчас содержат общие воспоминания о прошлом. С одной стороны, герои рассказа Фуэнтеса безнадежно потеряны друг для друга, их навеки разделяет плоскость фотоснимка. Все же, пока живы Каролина и Брильянте, жива и их память о Хуане Хакобо, благодаря чему герой, хотя и будучи мертвым, находится по эту сторону порога пятой комнаты.

В финале рассказа автор вновь обращается к теме воображения и ставит под сомнение как реальный, так и фантастический статус изображенных событий. Восемилетний Брильянте интересуется у матери, что находится «за» фотоснимком, и начинает излагать вслух свои фантазии о чудесных мирах, которые заперты за шестью дверями, однозначно отсылающих к образам из параллельных миров, открывшихся главному герою. Читателю самому нужно будет выбрать один из вариантов интерпретации: Хуан Хакобо живет в фикциональном мире, нарисованном воображением маленького мальчика, или последнему дано узреть то *реальное*, не зримое для обыденного взгляда, что скрыто за плоскостью фотокарточки?

В рассказе «Хозяин дома» в образе герметичного пространства дома Фуэнтес воплотил свои представления о проблеме восприятия времени и пространства человеком, пути самопознания, определения места человека в потоке времени. Творя довольно условное пространство, лишенное примет исторической эпохи, автор разомкнул границы реального и вымышленного, включив литературные сюжеты, философские размышления, искусствоведческие экскурсы в художественный мир своего произведения. В этом смысле, поддержим точку зрения испанского литературоведа А. Ломенья Кантоса, согласно которому, под оппозицией реального и фантастического следует понимать противопоставление референтного, эмпирического мира читателя и фикционального, вымышленного мира литературного произведения<sup>14</sup>. В сущности, любое произведение, автор которого не ставит целью миметическое изображение реальности, фантастично, и позднее творчество К. Фуэнтеса, в особенности проанализированный выше рассказ, яркий пример такого типа творчества. В художественном мире рассказа переосмысляются понятия реального и фантастического, возможны амбивалентные трактовки происходящего. Ключевую роль в философской позиции автора, утверждающего зыбкость и эфемерность материального, и интересующегося жизнью сознания, играет осмысление памяти, которая не обладает достоверным в привычном смысле слова знанием о мире, но благодаря воображению, заново *творит* его. В этом смысле творчество становится единственным гарантом достоверности самого существования человека и окружающего мира.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P. 148.

<sup>2</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P. 154.

<sup>3</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P.149.

<sup>4</sup> Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 156.

<sup>5</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P. 150.

<sup>6</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 31.

<sup>7</sup> Traill Nancy H. Possible worlds of the fantastic: the rise of the paranormal in fiction. Toronto: University of Toronto Press, 1996. P. 17.

<sup>8</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P. 159.

<sup>9</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P. 168.

<sup>10</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P.168.

<sup>11</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P. 173.

<sup>12</sup> Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 75.

<sup>13</sup> Fuentes C. Carolina Grau. Madrid: Alfaguara, 2010. P. 175.

<sup>14</sup> Lomeña Cantos A. El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción // Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico. 2013. Vol I. № 2. P. 387.

**Сведения об авторе:** Айрапетян Лилия Саркисовна — кандидат филологических наук, старший педагог дополнительного образования кафедры иностранных языков Института экологии РУДН им. Патриса Лумумбы, Москва.

E-mail: [ayrapetyan\\_ls@pfur.ru](mailto:ayrapetyan_ls@pfur.ru)

ORCID: 0009-0005-4992-2182

**Information about the author:** Liliya S. Ayrapetyan — PhD in Philology, senior pedagogue of supplementary education at the Department of Foreign languages of Institute of Environmental Engineering of RUDN University, Moscow.

E-mail: [ayrapetyan\\_ls@pfur.ru](mailto:ayrapetyan_ls@pfur.ru)

ORCID: 0009-0005-4992-2182