

Антитеза как принцип организации хронотопа в романе Ж.-К. Гюисманса «Там, внизу»

Е. А. КОМАРОВА

(ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)*

В статье анализируется множественная антитеза, лежащая в основе пространственно-временной организации романа Ж.-К. Гюисманса «Там, внизу», во взаимосвязи с духовными поисками писателя.

Ключевые слова: хронотоп, антитеза, сатанизм, христианство, Средневековье.

Antithesis as Organizational Principle of Chronotopos in J.-K. Huysmans's Novel «Là-bas»

E. A. KOMAROVA

(IVANOVO STATE UNIVERSITY)

The article focuses on the analysis of multiple antithesis that underlies the spatial and temporal structure of the J.-K. Huysmans's novel «Là-bas» in correlation with the spiritual quests made by the writer.

Keywords: spatial and temporal structure, antithesis, Satanism, Christianity, Middle Ages.

Главный герой романа Ж.-К. Гюисманса «Там, внизу» (Là-bas, 1891) Дюрталь увлекается оккультизмом, стремясь посредством сверхъестественного углубиться в тайники человеческой души, приблизиться к первооснове бытия. Он знакомится с современной ему теорией и практикой сатанизма и изучает средневековый сатанизм, работая над жизнеописанием маршала Жюль де Рэ, легендарного герцога Синяя Борода, практиковавшего сатанизм и садизм, плотские извращения и религиозные кощунства.

По свидетельству современника писателя М. Лезинье, Гюисманса привлекает в оккультизме возможность «компенсировать отвращение к обыденной жизни, к ежедневным гнусностям, к разложению отталкивающей эпохи» (Lézinier, 1928: 193). Кроме того, им движет стремление постичь глубины жизни, без знания которых невозможно изведать ее полноту. Объектом внимания Гюисманса становится закрытая сфера подсознания — «мир Сатаны», занимающий промежуточное положение между человеком и Богом.

Содержательно роман «Там, внизу» чрезвычайно сложен и разнообразен. Помимо

вопросов, связанных с особой организацией пространства и времени как средства дистанцирования, он характеризуется множественностью сюжетных линий: жизнеописание Жюль де Рэ и средневековый сатанизм в рамках создаваемого Дюрталем романа, романная интрига взаимоотношений Дюрталя и Гиацинты Шантелу и идеология сатанизма XIX в. в рамках современной реальности, проблема писателя и его творчества в рамках создания книги.

На наш взгляд, основной причиной сложной сюжетной фактуры произведения является традиционное для Гюисманса стремление реализовать идею дистанцирования от ненавистной американизированной современности. Социальное пространство и время вызывают у Дюрталя горький скептицизм. Современный Париж описан как однообразное, унылое нагромождение серых улиц, белых артерий бульваров, зеленых пластин скверов и садов, «выстроенных друг за другом цепочек домов, похожих на костяшки домино, с черными точками окон» (Huysmans, 1999: 232), как удручающая масса новых строений, вроде Эйфелевой башни

* Комарова Екатерина Александровна — кандидат филологических наук, доцент, доцент Ивановского государственного университета, член Общества Ж.-К. Гюисманса (Париж, Сорбонна). Тел.: (4932) 30-02-91. Эл. адрес: kkomarova2000@yahoo.fr

или Триумфальной арки, за которыми скрылись крыши церквей. Отвращение к веку, посредственному и невежественному, отрицающему сверхъестественное, сопровождается горькой уверенностью в безнадежности будущего: «Отпрыски вонючих буржуа этого грязного времени, как их отцы и матери, станут набивать себя требухой и опорожнять душу через задницу» (Huysmans, 1999: 297). Пространство квартиры Дюртала связано с социальной средой и во многом зависит от нее: он вынужден решать бытовые проблемы, принимать друзей.

Отвлечься от проблем индивидуального существования, дистанцироваться от эпохи Дюрталю-писателю помогает искусство. Отказ Гюисманса от прогрессивного развития интриги позволяет сконцентрироваться не на романном прожитом, а на процессе творчества, остановить исторический ход времени и погрузиться в священный для писателя хронотоп создания воображаемого — антитезу реальности. Дюрталь убежден, что может быть счастлив только «дома и над временем» (Huysmans, 1999: 35). Его квартира превращается в пространство творчества, «бумажную» башню, имеющую целью спасти того, кто укрывается в ней, от отвращения к жизни. Одиночество как отказ от опоясывающих отношений является необходимым условием выхода из общества и гарантией творческого спасения. По мнению Дюртала, истинные художники работают вдали от публики, от салонов, от любопытства толпы. Искусство требует уединения, оно должно находиться вне досягаемости, за пределами, по ту сторону. Закрывшись в квартире для работы над книгой, он «почувствовал себя возрожденным, погрузившись в мрачный и сладостный конец Средневековья, умиротворенный, проникся презрением к окружающему, создал себе бытие, далекое от литературной суеты, мысленно как бы уединился в замке Тиффож Синей Бороды и жил в совершенном согласии с ним» (Huysmans, 1999: 37).

Таким образом, пространство и время в романе «Там, внизу» удваиваются. Прожи-

ваемая история дублируется историей написанной, что нарушает линейность интриги. Такое дробление повествования обогащает и углубляет его: тема сатанизма раскрывается в полном объеме только благодаря ее дифференциации по эпохам. История неслыханных преступлений де Рэ и его столь же неслыханного раскаяния оттеняют посредственность и вырождение современного Дюртала времени. Сопоставление с выходящей за все мыслимые рамки моделью разоблачает измельчание так называемого Зла в конце XIX в. Прием удвоения придает роману замкнутый, циклический характер: отправившись в прошлое на поиски де Рэ, чтобы избежать окружающей мерзости, Дюрталь заканчивает путешествие, имея новые основания ненавидеть свою эпоху, которая даже в сфере кощунства и святотатства является лишь бледной копией XV в. Зло потеряло в силе, но приобрело в низости и гнусности. Современные Дюрталю сатанисты — это, как правило, невротичные мещане с развращенными наклонностями, во всем знающие меру и не дающие воли сокрушительным душевным порывам. Их черная месса превращается в низкопробную сексуальную оргию, имеющую целью банальное физиологическое удовлетворение. Гиацинта Шантелув и каноник Докр видятся пародийным, пошлым отражением демонического персонажа Средневековья, наделенного головокружительным господством и подверженного глубочайшему самоуничтожению, человека крайностей, бросившего чудовищный вызов Богу, власти и церкви.

Маршал де Рэ, подталкиваемый воображением и вкусом к редким наслаждениям, прибегает к жестокой практике активного сатанизма, предается кровавым оргиям, человеческим жертвоприношениям. Он окружает себя созванными со всех концов страны псевдосвященниками, отверженными церковью, колдунами-хранителями старинных секретов, заклинателями духов, алхимиками, которые обучают его тонкостям ремесла. «Отчаянный сатанизм» для него — это продолжение «восторженного мисти-

цизма» (Huysmans, 1999: 67). Де Рэ переносит пыл молитв ищущей души на территорию «наоборот». Совершаемые им убийства свидетельствуют не столько о содомии и садизме, сколько о стремлении увидеть творчество смерти. Решив заручиться помощью дьявола в достижении глубин познания, власти и богатства, де Рэ не испытывает ни малейших угрызений совести. Он спускается по спирали греха до самого дна, ведомый беспримерной гордыней, которая позволяет ему заявить на суде: «Я рожден под такой звездой, что никто на свете никогда не совершал и никогда не сможет совершить то, что сделал я» (Huysmans, 1999: 69).

Де Рэ также может быть сопоставлен с Дюрталем: чудовищные преступления являются антитезой сугубо мыслительного процесса (чтения, работы с историческими материалами, дискуссий и рассуждений, писательской деятельности), крайняя жестокость и садизм не имеют ничего общего с вялым эротизмом, заранее спрогнозированным в деталях и приносящим разочарование. Сатанизм для Дюрталя является лишь отстраненным предметом исследования: он натуралистически педантично штудирует старинные и современные документальные источники, вступает в любовные отношения с представительницей секты, присутствует на черной мессе. Но, изучая среду теоретически, он остается на позиции наблюдателя, не становясь практиком, выдерживая дистанцию. Если говорить о практике Зла применительно к Дюрталю, то она не состоит в сатанинской инициации или в кощунственных ритуалах, а ограничивается отказом жить как все, отрицанием реальности и всеисильности разума. На наш взгляд, символический смысл оппозиции де Рэ, дез Эссента и Дюрталя заключается в противопоставлении Средневековья как эпохи сильных личностей и современности, порождающей бессильных интровертов.

Роман «Там, внизу» отличает выход из объективного хронотопа в духовное пространство Зла, порока. Сначала Дюрталь погружается в воображаемую, иллюзор-

ную реальность средневекового замка, уходя в историческое время и пространство, а затем сам де Рэ отгораживается от своего времени и реального пространства. Исключенный из современной повседневности за счет временной регрессии и одновременно изолированный от социального пространства своей эпохи замок Тиффож — вотчина сатаниста — воплощает самые черные, самые порочные стороны творческого подсознания, утонченная жестокость которого становится оборотной стороной мистицизма: «сатана, упорно отказывавшийся показаться маршалу, сошел в замок, чтобы воплотиться в нем» (Huysmans, 1999: 119).

Чтобы проникнуться исторической атмосферой, Дюрталь отправляется в Тиффож. Руины замка возвышаются над долиной реки, и по ним угадываются его огромные размеры и очертания. Реалистическое описание замка сопровождается гнетущим ощущением тревоги, которую испытывает Дюрталь. Он отмечает, что дух маршала все еще наводит ужас на местных жителей, а одно лишь упоминание его имени заставляет их креститься. Ему самому замок видится скелетом, лишенным плоти (Huysmans, 1999: 124). Метафора мертвого тела применительно к замку символизирует жертвы де Рэ, ледяной холод унылых помещений напоминает об ужасах совершенных здесь преступлений: «внутренний облик наводил на мысль о тюрьме, в которой тела, пропитавшись водой, должны были гнить месяцами» (Huysmans, 1999: 124). Дюрталя пугают мрачность стен, глубины подземелий, плотная копать пола, «с зияющими люками карцеров и отверстиями колодцев». Семь мрака и глубины характеризуют пространство Зла: о жестоких пытках и убийствах свидетельствуют подвалы, подземелья, колодцы, отхожие места, рвы, стоки, предназначенные для крови.

Антитезой пространства замка Тиффож представляется жилище звонаря Карекса в башне церкви Сен-Сюльпис. В этом образе Дома Гюисманс впервые допускает присутствие и физического аспекта социального

пространства, и духовного аспекта пространства идеального, возможность существования в рамках объективной действительности при условии внутренней ориентированности на божественный мир. Внешний облик церкви, по мнению Дюртала, отвратителен и не представляет ни религиозной, ни художественной ценности. Квартира звонаря свидетельствует о его крайней бедности. Однако это жилище пропитано особой атмосферой уюта, умиротворения и сердечности. Звонарь проводит вечера в убаюкивающем тепле натопленной печи, при приглушенном свете лампы, в компании старых книг: у него обширная библиотека, состоящая преимущественно из средневековых религиозных трудов и специальных исследований о колоколах. Помимо книг, божественный аспект пространства башни Сен-Сюльпис выражен в образе колоколов, «герольдов церкви» (Huysmans, 1999: 56), расположенных на границе неба и земли, посредников между Богом и человеком. Идея христианской веры также косвенно выражена распятием на стене, сводчатыми потолками, напоминающими келью.

Для Дюртала жилище Карекса реализует идею идеального убежища, «теплой гавани», расположенной высоко над землей, вне досягаемости «бушующих внизу волн человеческой глупости» (Huysmans, 1999: 54), в стороне от времени. В этом доме-«гнезде», даже будучи гостем, он ощущает себя спокойным и защищенным. Целебное одиночество благоприятствует творчеству. Колокольный звон освобождает от реальности за счет временной регрессии, перенося в эпоху Средневековья. Идея оторванности от реальности, положения «над землей» и одновременно понятие закрытости, уединенности выражаются в характеристике, данной Дюрталем жилищу звонаря: «воздушная могила» (Huysmans, 1999: 57) или «воздушное подземелье» (Huysmans, 1999: 231). Дом Карекса находится за пределами времени и пространства, так как в нем пересекаются прошлое и настоящее, а сам звонарь, как и его колокола, становится посредником

в расколотом мире, ведущим диалог между землей и небом.

Карекс, по мнению Дюртала, обладает двумя неценными качествами: во-первых, это человек другого времени, а во-вторых, добровольный затворник. Он почти никогда не покидает башню, пребывая в пространственно-временной изоляции, заполненной средневековыми христианскими текстами и мелодиями колоколов. Принадлежность Средневековью подчеркивается физическим обликом звонаря: у него «мертвенно-бледный, бескровный оттенок кожи средневековых затворников» и «слезящиеся глаза мистиков» (Huysmans, 1999: 49). В этом контексте Карекс видится аскетическим идеалом художника, живущего «так далеко от Парижа, так далеко от своего века» (Huysmans, 1999: 73), «по ту сторону, в старых временах» (Huysmans, 1999: 292), за пределами человечества. Он верит в свое искусство и не нуждается в поисках дополнительного смысла существования. Подтверждением этого тезиса может служить сходство звонаря с портретом Г. Моро в сборнике Гюисманса «Современное искусство»: «Это таинственный затворник, уединившийся в самом центре Парижа в келье, куда не проникает шум современной жизни, яростно стучащийся в двери монастырей» (Huysmans, 2006: 189). Антитеза башни Сен-Сюльпис и замка Тиффож подтверждается антагонизмом хозяев этих жилищ. Если де Рэ воплощает отсутствующий, но организующий повествование образ сатаны, то Карекс символизирует божественное начало. Он противопоставлен засасывающей тине века и мраку сатанизма. В нем сливаются этический средневековый идеал и сияющая вера.

Уникальность хронотопа башни Сен-Сюльпис заключается не только в пересечении прошлого и настоящего, но и в сочетании бездонной пропасти и бесконечной высоты, переходящих друг в друга. Впервые оказавшись в башне и поднявшись наверх, Дюрталь оказывается над пустотой, на краю двойного колодца, один из которых разверзается у него под ногами, а другой уходит ввысь над

головой. Сумрачный зияющий колодец вызывает навязчивую тревогу у персонажа и одновременно притягивает к себе. Здесь, в башне, Дюрталь оказывается перед выбором пути, вектора духовного перемещения.

В романе «Там, внизу» выбор сделан в пользу пропасти. Сатанизм как вариант дистанцирования от обыденности индивидуального существования издевательски высмеивает христианский и общечеловеческий порядок в надежде проникнуть путем Зла по ту сторону настоящего времени, по ту сторону реального пространства. Дюрталь приходит к выводу, что Бог и дьявол суть «два противоположных полюса души» (Huysmans, 1999: 121), два аспекта одного феномена — мистицизма и что путь к сатанизму закономерен для тех, кто отличается чрезмерной утонченностью ума. Однако демонические практики так и не открывают тайны бытия, и, мучимый кошмарами, де Рэ взывает к Богу, заклиная сжалиться и избавить его от страданий. Суд над маршалом может расцениваться как ключевой эпизод книги Дюртала, так как именно в этой сцене «в своем белом великолепии душа Средневековья засияла в зале» (Huysmans, 1999: 242).

Если говорить о Средневековье, то для Дюртала его ценность заключается, прежде всего, в возвышенности души, в близости человека к Богу, в способности к самоотречению, утраченных в XIX в. Средневековье в романе «Там, внизу» как идеальная эпоха резко противопоставлено отвергаемому настоящему. Эта эпоха в глазах атеистов воплощает невежество и сумрак, в глазах художников и историков религии — время чудес и страданий. Представители всех сословий для освобождения Гроба Господня отдавали имущество, покидали дома и семьи, принимали тяжелые лишения, претерпевали боль и страдания, подвергали себя опасностям: «они искупали набожным героизмом низость нравов» (Huysmans, 1999: 127). Средневековая церковь утешала огорченных и защищала слабых. В современную же эпоху

«церковь ненавидит бедняков, а мистицизм умирает в рядах духовенства, которое обуздывает пламя мысли, проповедует воздержание духа, умеренность постижений, здравый смысл молитвы, буржуазность души» (Huysmans, 1999: 128). XIX век ничего не создал, но все разрушил. Дюрталь сожалеет о великом знании Средневековья, утонувшем во «враждебном систематизированном безразличии безбожного народа» и о «гибели души во Франции» (Huysmans, 1999: 294).

Множественная антитеза (реальное пространство — пространство творчества, современный сатанизм — средневековый сатанизм, де Рэ — Дюрталь, замок Тиффож — башня Сен-Сюльпис, де Рэ — Карекс, сатанизм — христианство, современность — Средневековье) организует пространственно-временную структуру романа «Там, внизу» и задает направление очередного этапа духовных поисков Гюйсманса. Отвращение к сатанизму, испытываемое Дюрталем в конце романа, становится отправной точкой грядущего духовного воскрешения. Не случайно П. Коньи назвал «Там, внизу» «нетипичной историей будущего обращения» (Cognu, 1987: 159), а Р. Дюмениль заметил, что «признание заблуждений было бы слишком легким, а раскаяние — менее драматичным, если бы кающийся возвращался не из такой дали» (Dumesnil, 1931: 138). Признание несостоятельности оккультизма знаменует собой начало заключительного, христианского периода художественного творчества писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Cognu, P. (1987) Joris-Karl Huysmans: de l'écriture à l'Écriture. Paris.

Dumesnil, R. (1931) Joris-Karl Huysmans et Saint-Séverin // Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans. 1931. № 5. P. 133–144.

Huysmans, J.-K. (2006) Ecrits sur l'art. Paris.

Huysmans, J.-K. (1999) Là-bas // Le roman de Durtal. Paris.

Lézinier, M. (1928) Avec Huysmans. Promenades et souvenirs. Paris.