

Узоры письма о Себе: диалог современного французского романа с культурой ислама

Ю. Е. Павленко
(Украина)

En este artículo se revela la originalidad estética de la cultura musulmana en la novela francesa contemporánea a partir de las obras de Didier Van Cauwelaert *Un Aller simple* (1994), Yasmine Ghanta *La nuit des calligraphes* (2004), y Eric-Emmanuel Schmitt *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* (2001) y *Ulysse from Bagdad* (2008). El estudio está basado en el concepto de imagología propuesto por D.-H. Pageaux. El diálogo entre las culturas francesa y musulmana se desarrolla en el marco del tema principal de la literatura contemporánea –la formación de la identidad. Una nueva interpretación del imagotipo “musulmán” está ligada con el estudio de la originalidad de elementos poéticos. Este estudio presenta la manera de escribir como aspecto de la introversión.

В книге «Диалог литературы и культуры» (что стала собранием трудов за двадцать лет работы) известный компаративист современности Даниэль-Анри Пажо убеждает, что в сравнительной имагологии сливаются литературные и антропологические измерения. Значит, именно в русле имагологии литературовед достигает одной из самых важных своих целей: показывает художественную реальность как инопространство внешней жизни, инопространство, целью которого есть исследование вопросов человеческого бытия, невыразимых на языке других наук. Литературная имагология связана с историей идей, с исследованиями национальной психологии, этничной антропологии, которые вместе создают «типичное лицо» определенного национального образа, переосмысленного через социальное воображение. Литературная имагология как отрасль компаративистики исследует это развитие образа культуры и, по мнению Пажо, должна привести к идентификации изображения имаготипа.

Литературная имагология имеет дело с фикциональным миром, созданным метафорами, которые способны вести разговор о невидимом во внешней реальности. Одним из таких важных вопросов, продиктованных процессами глобализации в современном мире, есть вопрос нелегальной миграции, что в свою очередь порождает блок проблем, объединенных дискурсивным полем «свое/чужое», «Я/Другой». В современном французском романе этот вопрос выводит на тему отношений мусульманства и французской культуры, побуждает к исследованию образа араба/мусульманина в сознании француза, куда на почве литературной имагологии включается фикциональное имаго. Д.-А. Пажо в описании исследования имаго предупреждает о ловушке: ошибочным шагом, по его мнению, является отождествление фикционального имаго с аналогом действительности. «Обман образа», за Пажо, состоит в том, что фикциональное изображение также связано с реальностью как язык другого (Pageaux Daniel-Henri, 2007, с. 30).

Изображение мусульманина во французском художественном произведении есть выражение различия между двумя уровнями культурной реальности. Фикциональное имаго есть выражение представления культурной реальности, сквозь какую человек выявляет и отображает культурный и идеологический контекст, в котором он находится. Писатель Мишель Уэльбек называет ислам сумасшедшей религией и считает ее с самого начала существования опасной. В его романе «Платформа» мусульманин представлен как террорист. Совсем в другом

тематическом русле развивают образ мусульманина Д.В. Ковелера, Э.-Э. Шмитт и Я. Гата.

Образ мусульманина в романах Д.В. Ковелера «Путь в один конец», «Дневник маленького араба», Э.Э. Шмитт «Мсье Ибрагим и цветы Корана», «Улис из Багдада», Я.Гата «Ночь каллиграфов» существенно отличается от этого образа в творчестве М.Уэльбэка. В перечисленных художественных текстах образ мусульманина не создан по заказу и не отражает пассивно данное имаго во французском сознании нашего времени. Нельзя также назвать образ мусульманина у Д.В. Ковелера, Э.Э. Шмитта, Я. Гаты спонтанным. Художественное пространство указанных романов диктует исследование имаго как художественного приема. Текст французского романа рубежа XX – XXI веков проводит дискурс мусульманства в художественной плоскости тем конструирования идентичности, поиска новых парадигм письма. На первый план выходит образ мусульманина как маски Другого для героя-француза, который переживает состояние эпистемологической неуверенности.

Поднимая вопрос методологии исследования имаготипа Пажо развивает идею того, что единого определенного метода или методов просто не может быть. На каждом уровне запрос исследователя может привести к тем или иным методам анализа, исследователь может объединять подходы, исходя из анализированного произведения (Pageaux Daniel-Henri, 2007, с.37). Едва не единственным общим механизмом синтеза методологий литературного анализа в отрасли имагологии есть биполярная основа «идентичность – неподобность», что рассматривается как противоположность и дополнение индивидуальности (Pageaux Daniel-Henri, 2007, с.29).

Образ мусульманина, создаваемый современным французским романом, органично продолжает временную ось указанного имаготипа, отраженную историческим контекстом, в частности писателями-романтиками. Контекстом утверждения имаго мусульманина во французском романе выступает путешествие на Восток. Для европейца за образом Стамбула закрепились постоянные коннотации романтического инопространства. Опыт классиков XIX века перетекает в фикциональную историю героев современного французского романа. Мусульманин в произведениях Ковелера, Шмитта, Гата представлен как герой-путешественник, который организывает, как правило на письме, собственный рассказ. Как пишет Пажо, путешествие – реальное или воображаемое – как и раньше остается экспедицией в слова (Pageaux Daniel-Henri, 2007, с.22). Героя Ковелера называют Шахерезадой, герой Шмитта предстает перед читателем Одиссеем. Дж. Барт, который галерею великих рассказчиков ведет именно от этих образов, замечал, что завораживают не сами истории, а их рассказчики и необычные события, в каких они ведут рассказ. Герой-путешественник современного французского романа прокладывает словами новый маршрут, на котором преодолеваются конфронтации между французом и арабом-мусульманином, а диалог между ними становится измерением конструирования идентичности субъекта нашего времени. Путешественник несет с собой инструмент для межкультурного взаимопонимания, «ковчег завета, имя которому сравнительное литературоведение (Pageaux Daniel-Henri, 2007, с.24).

Исследование имаготипа, за Пажо, протекает в балансирование между «фобией» и «миражем» – между негативным и чересчур позитивным отношением к «самобытной другой культуре». «Фобия» означает символическую смерть других, тогда как «мания» исключает сам обмен, диалог на равных с другими. Именно поэтому стоит подчеркнуть особенный характер фиктивного имаго, что всегда включен в символический способ коммуникации. Перечисленные французские писатели находят необходимый баланс между «фобией» и «миражем» в отношении

к арабу/мусульманину. Э.-Э. Шмитт обращается к теме мусульманства в двух своих произведениях. Первый «Мсье Ибрагим и цветы Корана»(1999, получил Немецкую книжную премию в 2004) входит к «Циклу незримого» (Cycle de l'invisible), где развивается тема отношения человека к той или иной религии. Согласно проекту цикла мусульманство в тексте «Мсье Ибрагим и цветы Корана» становится координатами антропологической лаборатории и переживает с иными религиями, тема которых развивается в других повестях цикла, в отношениях равенства. В другом романе «Улисс из Багдада» Э.-Э. Шмитт передает сферу сознания беженца с Ирака во время пребывания там войск США. Реалии тирании Садама Хусейна, потом падение его режима в войне с США переплетаются с мифопоэтической образностью путешествия современного Улиса. Побег с Ираку в заветный Лондон в сознании героя с самого начала выступает возвращением: «Влюбленный» побеждает «Иракца, Араба, Мусульманина» (Шмитт Эрик-Эмануил, 2010, с.40-41) и движение к пространству, в котором история счастливой семейной жизнью кажется реальной, воспринимается как путь домой.

Имя героя Шмитта Саад Саад, «что по-арабски – Надежда Надежда, а по-английски – Печальный Печальный» (Шмитт Эрик-Эмануил, 2010, с. 7). История жизни героя свидетельствует, что смысл его имени оказывается зеркальным пространству переживания Саада, именно поэтому его одиссея в отличие от античной не наполнена ностальгией, а выступает стартом. Надеждой становится Англия, а Ирак остается печалью. Образ араба в романе Шмитта как в первую очередь иммигранта есть выходом с ловушки фобии или восхищения этим имаготипом.

Как свидетельствует Орхан Памук в книге «Стамбул. Город воспоминаний», турецкая культура не мыслит жизни без европейской. Памук выделяет четырех самых известных, по его мнению, турецких писателей, какие сформировали его видение Стамбула: «В свое время каждый из этих писателей был на определенный период ослеплен блеском западной, в основном французской литературы...» (Памук Орхан, 2006, с.148). Внимательное всматривание турецкой культуры на запад [чужое] аргументировано желанием реконструировать свое. Это взгляд с места, со своего берега. Восток, наоборот, направляет свой взгляд как движение. В творчестве многих французские писателей XX века (Нерваля, Готье, Флобера) путешествие на Восток, и в Стамбул, в частности, играло важную роль.

В тексте современного французского романа, в котором формируется имаготип араба/мусульманина, акцентируется измерение воображения героев, где сливаются французское и арабское. В воображаемых картинах Момо с романа Е.Ажара «Вся жизнь впереди» на арабские узоры ковров накладывались образы «Отверженных» В.Гюго. Героиня «Ночи каллиграфов» в отличие от других путешественников анализированных в данной работе произведений представлена не туристом, а визионером.

Билетом в путешествие воображения становится взгляд героини на каллиграмму в Лувре, таким образом маршрут проходит пространством письма. М.Бланшо свой дискурс о литературном письме сводит к тезису: письмо начинается взглядом Орфея (Бланшо Морис, 2002, с. 179). Случайная встреча Ясмин Гата с ее бабушкой происходит во время экскурсии будущей писательницы по Лувру, где проходила выставка турецкой каллиграфии. Выписанный в эпилоге «Ночи каллиграфов» взгляд на каллиграмму был в биографии Ясмин Гата мгновенным видением Орфея, началом творчества, с помощью созданного романа стал «временным подмаргиванием» в истории всматривания Востока и Запада друг в друга. Путешествие-визия в координатах внутреннего мира героини «Ночи каллиграфов» сохраняет неоткрытой «азиатскую тайну», что подает воображению творческую энергию для реконструирования дороги письма от Стамбула к Парижу.

«Писать – означает разрывать связь, что соединяла слово со мной самим...» (Бланшо Морис, 2002, с.17). В этом аспекте использование элементов поэтики каллиграфии в произведении французской литературы создает между субъектом письма и словом новый тип связи, раскрыть которую можно в описании места, значения и художественной природы каллиграфии как модуса письма в «Ночи каллиграфов».

Мусульманин в произведении Ясмин Гата представлен образом каллиграфа, своеобразии которого состоит в том, что каллиграф существует на грани реального и онирического. Образ бабушки-мастера выстраивается в романе по модели погружения в безграничный внутренний хронотоп. Уже при жизни она была анахронизмом. Ататюрк 1928 году запретил арабский алфавит в пользу мирского письма латиницей. В таких координатах фигура каллиграфа в художественном произведении предусматривает узор литературного письма. Рисунок рассказа о жизненном пути создают онирические за своей природой фрагменты романа.

Восточная поэтика каллиграфии вносит дополнительные коннотации в понимание природы письма. Для героя западноевропейской литературы, как свидетельствует практика письма о себе фикционального субъекта начиная с эпистолярного романа XVIII века, писать означает создавать свое пространство, где содержится диффузный образ идентичности homo scribens. Также можно утверждать, что в координатах западной литературы письмо есть первой стадией, порченной головной – чтению.

Произведение Ясмин Гата выступает пространством соединения или невозможности различия письма и чтения. Модус каллиграфии героини Риккат Кун выражает прочтение как внешней, так и внутренней стороны жизни, что совпадает с сотворением новых каллиграмм. Функция героя-рассказчика Риккат Кун состоит не в вербализации тех или иных событий, а в создании узоров памяти. Последние ее слова в рассказе о себе свидетельствуют, что вся история, не просто рассказана, а именно написана: «Перо выпадает с моих рук. Я мертва и поэтому не стану описывать небытие, пустоту и тишину» (Гата Ясмин, 2005, с.10). Рассказ выступает не дорогой вперед, а кругом памяти (траекторией, созданной соединением слова и взгляда – о чем пишет Августин, на чем настаивает М. Пруст). «Я успела привести в порядок свою жизнь и расставить по местам каллиграфические принадлежности» (Гата Ясмин, 2007, с.10). Соединительный союз «и» подчеркивает: письмо не есть простой составляющей жизни, его элементом – оно может равняться всей жизни, а может и поглощать ее собой, становясь ее. Ведь, в отличии от внешней стороны жизни, что подчиняется объективному времени, письмо каллиграфии оказывается над временем. Сцены письма в романе Ясмин Гата не принадлежат реальному измерению (постоянной ремаркой в описании этих сцен выступает констатация онирического состояния субъекта письма: «транс продолжался»).

В произведение «Ночь каллиграфов» начинается история в Стамбуле, заканчивается – в Париже. Пройдя путь с Востока на Запад при первом прочтении, идеальный читатель замыкает круг начатый героями. Код процесса интерпретации, заложен в самом произведении, закрепляет Восток и Запад в одном круге, где, как известно, невозможно выделить главную точку. «Орнаментальные птицы будят» внушку «по ночам своим щебетанием», «стоит закрыть шкатулку, и птицы замолкают» (Гата Ясмин, 2007, с. 184). На этих словах читатель закрывает книгу «Ночь каллиграфов», которая пусть и написана на французском языке, не может быть названа ни восточным, ни западным примером литературы – и замолкнут орнаментальные птицы, созданы внутренним письмом, что засвидетельствовало нераздельное единство востока и запада в пространстве литературы.

Араб/мусульманин в романе Ковелера «Путь в один конец» связан с топосом маски. Герой-рассказчик, Азиз, выступает ненастоящим арабом, так как цыгане, которые подобрали его маленьким после автомобильной аварии, по

случайности сделали ему документы араба. Случайность в жизни Азиза выводится в ранг закона, благодаря чему герой не может быть самим собой, отыскать как внутреннюю, так и внешнюю гармонию. Ошибочная идентичность араба, поскольку паспорт марокканца оказывается фальшивым, влияет и знак смещает сущность: учеником Азиз выучивает наизусть арабские легенды с атласа легенд и сказок мира. Лишенный возможность чувствовать почву для существования во внешнем мире, он переносит свой образ в онирическое измерение сказок и считает своим пространством ирреальный мир сказок. В соответствии с накинута маской национальной идентичности («Араб – ну и пусть, даже хорошо, таких много, никто ко мне не будет цепляться») герой выстраивает свое прошлое.

Понимание того, что араб – это все лишь маска, дает возможность выбирать мусульманство как элемент конструирования идентичности и одновременно иметь определенную свободу в отношении данного имаготипа. Зазор, что возникает между «Я» героя та образом араба не дает возможности маски прирасти. Господство героя над имаготипом в интрасубъективном измерении претерпевает зеркальные изменения в диалоге Азиза с объективной реальностью. Герой может свободно, по своему усмотрению поступать с маской араба исключительно в пространстве автокоммуникации, тогда как в отношениях с внешним миром он оказывается рабом имаго. Его делают козлом отпущения «цыганского погрома», как называет Азиз приход полицейских в рамках борьбы с нелегалами на его домолвку. Арестовали именно Азиза – единственного араба в цыганском лагере.

Для утверждения собственного образа, познания своего «Я» герой Ковелера требует перевода придуманных реалий своего существования во внешнюю действительность. Такой проекцией онирического в реальное выступает для Азиза атташе Жан-Пьер, который должен был помочь французскому нелегалу-марокканцу пустить корни на родине. Образы атташе и Азиза в романе выстраиваются в одной знаковой матрице, поэтому их можно назвать симметричными. В плоскости текста две параллели «Азиз» и «Жан-Пьер» проходят сквозь все сюжетные узлы (любовная история, процесс написания романа, возвращение домой). Любимая женщина Азиза Валери становится любовницей Жан-Пьера, который видит в ней девушку своей молодости Агнес. Поэтому история любви в романе представляет не треугольник, а – зеркало. С предсмертной визи Жан-Пьера становится очевидным, что он чувствует возвращение домой, иными словами – атташе укореняется в образе Азиза, что в свою очередь реализовывает миссию атташе доставить домой блудного сына, замещая Жан-Пьера в его семье. Азиз исполняет завещание друга: «Сделай так, чтоб меня прочли» (Ковелер Дидье ван, 2001, с.92). Погружаясь в образ Жан-Пьера, он утверждает и в письменном дискурсе. Если раньше Азиз казался сам себе «расплывчатым героем», «безразличным автору», то, пребывая на месте Жан-Пьера, становится сам себе автором: «В конце концов тот роман от первого лица, который Жан-Пьер хотел написать от моего имени, похоже, все-таки рождается. И мне даже кажется, что автор все лучше чувствует себя в моей шкуре» (Ковелер Дидье ван, 2001, с.108). В процессе письма о прошлом Азиз обретает истинность существования, ставит точку в написании романа, вводит себя во временной поток и обретает новые мечты в образе другого.

Путешествие героев анализированных произведений, движение, что соединяет Францию с мусульманскими странами, становится для каждого с них маршрутом примирения с собою. В произведение «Мсье Ибрагим и цветы Корана» находит выражение мысль о том, что красота есть чертой не объекта наблюдения, а субъекта. Эту идею можно спроектировать на картину литературного выражения размышления о Другом в современном французском романе. Взгляд французского писателя на араба \ мусульманина в плоскости художественного произведения

формирует данное имаго, ключевой функцией какого в истории героев есть роль Другого в конструировании самоидентичности субъекта. Как писал Пажо : «Я «вижу» Другого, но образ Другого есть в какой-то степени образом меня самого» (Pageaux, 2007, p.168). В то время как Мишель Уэльбек говорит о опасных местах Корана, тексты Ковелера, Шмитта, Гата акцентируют противоположную тему, образ-ключ к какой выписанный в произведение «Мсье Ибрагим и цветы Корана». Местный Араб Ибрагим передает по наследству усыновленному Момо Коран, в котором, по его словам, тайна счастья. Раскрыв книгу герой Шмитта находит там два засушенных цветка. Героиня «Ночи каллиграфов» Ясмин Гата на уровне истории создает цветы Корану, обогащая фигурами каллиграфии образность французского романа. Цветы Корана не раскрывают, а указывают на тайну Востока как текста, выступают метафорой письма. Диалог мусульманской культуры и французской литературы состоит в двустороннем заимствовании: французская литература наследует восточную образность, от которой отталкивается в формировании новых вариантов письма, что в свою очередь имеет влияние на развитие, например, турецкой литературы.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Дж. Рассказы в рассказах в рассказах, <http://kogni.narod.ru/barth.htm>
2. Бланшо, М. 2002: «Пространство литературы. М.: Логос, 288 с.
3. Гата, Я. 2005: «Ночь каллиграфов». М.: Издательский дом: FreeFly, 186 с.
4. Ковелер, Д. ван. 2001: «Путь в один конец. Запредельная жизнь». М.:ООО «Издательство АСТ», 349 с.
5. Памук, О. 2006: «Стамбул: Город воспоминаний». М.: Издательство Ольги Морозовой, С.148.
6. Шивельбуш, В. 2007: «Смаки раю». К.: Критика. ← 232 с.
7. Шмитт, Э.- Э. 2005: «Мсье Ибрагим и цветы Корана». СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика».
8. Шмитт, Э.-Э. 2010: «Улисс из Багдада». СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», С 40-41.
9. Pageaux, D.H. 2007: «Littératures et cultures en dialogue». Paris: L'Harmattan, pp.22-168.