

МЕТАПРОЗАИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ Х.Х. МИЛЬЯСА «У ТЕБЯ ИНОЕ ИМЯ»

Инга Валерьевна Сулова

доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614068, Россия, г. Пермь ул. Букирева, 15.

inga_sus@mail.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2834-6842>

Статья поступила в редакцию 10.06.2024

В статье анализируются аспекты метапрозаической поэтики в романе современного испанского писателя Хуана Хосе Мильяса «У тебя иное имя» (1986). Отмечается, что повествование организуют два сюжетных плана, связанных с образом главного героя: история романа и история любви. Делается вывод о том, что в рассуждениях героя о романе и о собственном творчестве обнаруживаются стереотипные установки метапрозаического письма. Посредством этого приёма Х. Х. Мильяс, с одной стороны, выстраивает перечень метапрозаических штампов, с другой, – представляет традицию романной саморефлексии.

Ключевые слова: Хуан Хосе Мильяс, роман, писатель, метапроза, авангард.

Хуан Хосе Мильяс (*Juan José Millás*, 1946) – известный испанский писатель, филолог, публицист, наряду Г. Торренте Бальестером, А. Муньосом Молиной, Х. К. Самосой, А. Пересом-Реверте признаётся классиком испанского постмодернизма. Исследователи отмечают, что значительное влияние на становление творчества Х. Х. Мильяса оказали традиции Ф. Кафки, Ж.-П. Сартра и А. Камю, это особенно ощутимо в размышлениях об одиночестве, страхе отчуждения, противоречиях человеческого сознания¹, которые часто присущи его героям. С самого начала писательской карьеры Х. Х. Мильяс тяготеет к жанрам мистики, детектива, триллера, остросюжетное начало в его произведениях, как правило, выступает во взаимодействии с метапрозаическими мотивами.

Испанское литературоведение, комментируя литературный процесс II половины XX века, отмечает в нём «избыток металитературы», это

обстоятельство объясняется, прежде всего национальной традицией, во главе которой – М. де Сервантес и его опыт рефлексии о романе, критики романного слова [Gil González 2001: эл. ресурс]. Творчество Х. Х. Мильяса наглядно иллюстрирует отмеченную тенденцию: саморефлексия, разоблачение условности литературы, писатели/читатели как персонажи – приёмы свойственные большей части его романов (например, «Papel mojado» / «Мокрая бумага», 1983, «Letra muerta» / «Мертвая буква», 1984, «No mires debajo de la cama» / «Не смотри под кровать», 1999, «Laura y Julio» / «Лаура и Хулио», 2006, «La vida a ratos» / «Жизнь по немногу», 2019). В своём небольшом исследовании мы предполагаем выявить метапрозаические стратегии, реализуемые в одном из самых известных произведений писателя – романе «У тебя иное имя» (*El desorden de tu nombre*, 1987).

Основополагающими параметрами метапрозы являются наличие героя-писателя, сосредоточенный на истории создания/восприятия литературного произведения сюжет, творческий хронотоп, «обозначающий принципиальную границу между искусством и жизнью, бесконечная композиция, создающая необходимую иллюзию незавершённости творческого процесса» [Бочкарёва, Сулова 2011: 3–4]. Комментируя конституционные параметры метапрозы, Д. С. Сегал, приходит к заключению, что в романе «всегда присутствует эксплицитно выраженная ориентация на автометаописание <...> всегда говорится об авторе или его тексте, о соотношении рассказчика или рассказчиков с автором, о соотношении данного текста с другими» [Сегал 2006: 63].

Главный герой романа Х. Х. Мильяса, Хулио Оргас, не писатель, но «книжный человек» – литературный редактор, работающий в крупном столичном издательстве и одержимый идеей собственного романного творчества. Герою сорок два года, он одинок: разошелся с женой, любовница погибла в автокатастрофе, но перед ним волнующе открывается перспектива новых отношений (есть «маленькое интеллектуальное развлечение на фоне парка» [Мильяс 2012: 21]). Повествование организуют два взаимосвязанных сюжетных плана: история романа и история любви.

Женщину, встреченную Хулио в парке «Берлин», зовут Лаура, у неё было «самое обычное лицо и самая обычная фигура, но, должно быть, они напомнили Хулио о чем-то давно забытом, о чем-то темном и греховном, к чему он, Хулио, был каким-то образом причастен» [там же: 19]. Уже несколько лет Хулио Оргас посещает психоаналитика. Побочным эффектом лечения стала потребность «анализировать все, что

происходило с ним не по его воле»² [там же]. Используя эту психологическую технику, герой получает возможность отстраняться от самого себя, наблюдать за той частью своей личности, которой управляет подсознание, либо какая-то другая, возможно, даже инфернальная сила.

Отношения Хулио и Лауры – «тайный союз», укреплявшийся «помимо их воли», поэтому, следуя сформировавшейся привычке анализировать, «проговаривать» подобные эпизоды, он регулярно рассказывает о своих чувствах психоаналитику Карлосу Родо. Психоаналитик, в силу своей профессии, также анализирует всё, что происходит и с ним самим, и с другими «помимо их воли». Он давно понял, что женщина, о которой рассказывает пациент, – его, Карлоса Родо, жена, а сам пациент мечтает занять место своего психоаналитика. Далее мотив двойничества, замещения будет углубляться и усугубляться – он один из ведущих в романе. Хулио Оргас посвящает доктора не только в любовные переживания, но и в мечты о творчестве: «брошу все дела и сяду за письменный стол» [там же]. Он приходит к мысли: «возможно, преуспевать – значит писать. Да, именно писать. Написать книгу и выразить в ней все, что я знаю и что мне неизвестно» [там же: 47]. Однако, герой не питает иллюзий относительно наличия у себя творческого дарования – его сфера ограничена редактурой и критикой: «Другие пишут книги, а я решаю их судьбу» [там же].

В романе «У тебя иное имя», на первый взгляд, нет интенсивного интертекстуального контекста, однако в рефлексиях Хулио Оргаса о романе, о собственном творчестве и его целеполагании, о самосозидании через акт творения и т.д. обнаруживаются, ставшие стереотипными, установки метапрозаического письма (в этой связи важно, что в концепции героя-писателя акцентируются отсутствие креативности, клишированное мышление, готовность украсть чужое произведение). Этот приём позволяет автору, с одной стороны, осуществить своеобразную ревизию в духе М. де Сервантеса – сформировать перечень метапрозаических штампов, с другой – представить традицию этого типа рефлексии, так как за каждым штампом просматриваются авторы, определившие его канон.

Основной творческой установкой Хулио является ниспровержение реализма. Как профессиональный читатель он, прежде всего, не удовлетворён сосредоточенностью литературы на банальном и очевидном: «романы страдают тем же недостатком, что и сама жизнь, а именно полной необъективностью. И жизнь, и книги – однобокие. Они или описывают очевидное, или погружают читателя в скрытую ложь. Скрытую,

потому что ее элементы состоят из той же материи, что и элементы очевидного и явного. Исключения, конечно, встречаются, но их немного» [там же]. Подобные «претензии» и своеобразный радикализм литературного редактора, на наш взгляд, содержат отсылку к эпохе 20-х гг. XX века, когда велись ожесточённые полемики о романе и осуществлялась авангардистская критика реализма. Так, например, немецкий писатель, один из лидеров экспрессионизма, Казимир Эдшмит, постулировал в 1917 году: «Никто не сомневается, что не может быть настоящим то, что предстает перед нами как внешняя реальность. Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета» [Эдшмит 1986: 305]. Основоположник сюрреалистического движения, поэт Андре Бретон, рекомендует «устроить суд» над реалистической точкой зрения, она представляется ему «глубоко враждебной любому нравственному порыву», «внушает чувство ужаса». Он провозглашает культ чудесного, потому что «одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман» [Бретон 1986: 42, 48]. Испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет в «Мыслях о романе» (1925–1930) резюмирует дискуссии о романе и реализме в культуре 20-х гг. XX в. следующим образом: «Задача романиста – притупить у читателя чувство действительности, под гипнозом заставив его вести мнимое существование. Романист – чудесный сновидец, способный погрузить в свои дивные сны и нас, читателей» [Ортега-и-Гассет: эл. ресурс]. Аллюзия к эпохе авангарда поддерживается и революционными «наваждениями» героя Мильяса: он периодически слышит такты «Интернационала», заявляет возлюбленной, что в молодости ему «было не до любви» – «надо было делать революцию и всё такое...» [Мильяс 2012: 107].

Хулио Оргасу удаётся реализовывать стремление к писательству только посредством отстранения: на приёме у психотерапевта, либо в моменты сверхъестественных, inferнальных «вторжений», во время которых он впадает в состояние транса и видит себя со стороны. Сам Хулио Оргас «хотел бы написать роман, в котором то, что происходит, и то, что не происходит, составляли бы единое целое. Проблема лишь в том, как описать то, чего не знаешь, не узнав его при этом» [Мильяс 2012: 16].

Сюжетным материалом произведения должны послужить как реальная ситуация, переживаемая Хулио «по собственной воле», – любовь к замужней женщине, участие в адюльтере, так и ирреальная,

происходящая «не по его воле» – слуховые и обонятельные галлюцинации (звуки «Интернационала», запах куриного бульона), вторжение inferнального (он предполагает, что прежняя любовница, погибая Тереса, периодически завладевает его сознанием). Эти «вторжения», погружают сознание героя в пограничное состояние – «как бы между сном и явью», и чаще всего именно они побуждают его к творчеству. В состоянии транса Хулио может увидеть «свой собственный стол, за которым воображаемый писатель (сам Хулио) заполнял гениальными строками стопки чистых листов» [там же: 24]. В этом контексте важно, что до встречи с Тересой в реальной жизни, «Хулио никогда не отличался красноречием, но в те вечера, которые он провел с Тересой и которые изменили его жизнь, ему случалось говорить долго и достаточно умно и интересно» [там же: 27]. Именно Тереса одарила его «странной способностью», по «тайным каналам она перетекала из Тересы в него и проявлялась в те незабываемые вечера (не в каждый из них), которые вспоминались ему теперь как робкая попытка контакта с абсолютным» [там же].

Состояния транса, обретаемые в них красноречие и творческое вдохновение, «контакт с абсолютным» – эти обстоятельства переключаются с ситуацией, в которой оказался герой культового романа Г. Торренте Бальестера «Дон Хуан» («Don Juan», 1963). В романе Торренте рассказывается о том, как «человек без воображения», «журналист» записывает в гипнотическом трансе откровения Дона Хуана, осуществляя посредническую миссию, он сам наполняется творческими амбициями («я писатель»). Героя Мильяса сближают с героем Торренте ощущения «вторжения» иного мира, захваченности сознания: «<...> все эти образы не всплывали из глубины моей души, они врываются в меня снаружи, завладевали мной» [Торренте Бальестер 2001: 159]. В контексте обозначенной интертекстуальной отсылки значимо заявление Торренте Бальестера о том, его роман «Дон Хуан» рождён от «пресыщения реализмом» (*empacho de realismo*) [Torrente Ballester 2011: 3].

Идеи относительно сюжета («преступление на почве страсти»), героев («вы являетесь одним из персонажей»), возможной жанровой принадлежности («ведьма», «детектив») своего воображаемого романа Хулио Оргас также развивает на приёмах у доктора [там же: 95, 96]. Психолог предполагает, что в действительности пациент не собирается ничего писать, он объясняет ему: «сюжет вашего романа, скорее всего, лишь скрытое проявление агрессии, которая направлена на меня и которую вы не решаетесь продемонстрировать открыто» [там же: 95].

На сеансе Хулио замечает, что после обозначения темы адюльтера повествование в романе «может развиваться в разных направлениях» [там же: 95]. Он перечисляет возможные: жена и любовник понимают, что происходит, а муж нет; каждый участник понимает, но считает понимание исключительно своей прерогативой; никто ни о чём не догадывается. Психоаналитик уточняет, что Хулио забыл ещё один вариант (соответствующий действительности в жизни): муж и жена понимают, что происходит, а любовник – нет. Потенциальный романист отвергает такую вероятность: «поскольку в данном случае я являюсь не только рассказчиком, но и главным героем, и, сами понимаете, не хочу выставлять себя дураком» [там же: 95]. Проницательность психотерапевта / обманутого мужа в противовес неведению писателя/любовника об истинном положении дел актуализирует распространённые в метапрозаическом дискурсе мотивы эмансипированного персонажа и дискредитированного автора. Интересно, что на одном из сеансов психотерапевт, входя в роль потенциального прототипа персонажа романа, напоминает Хулио Оргасу: «персонажи произведения иногда выходят их повиновения и поступают не так, как хочет автор» [там же: 95].

Обозначенная способность повествования развиваться в разных направлениях (гипертекстуальность) ведёт к разрастанию метатекста – «авторских» комментариев Хулио Оргаса, ведь романист должен учитывать мнения участников истории и все варианты развития отношений внутри любовного треугольника. Он не исключает, что рассказчик в его произведении вполне может стать жертвой персонажа-психоаналитика, поэтому приходит к мысли «несколько расширить образ повествователя, добавить несколько холодных, как помада на губах трупа, блёсток, и дать читателю увидеть часть истории с точки зрения психоаналитика и его жены» [там же: 95].

Итак, Хулио Оргас периодически мечтает, о том, как он пишет роман, воображает, что видит себя со стороны: «Я сижу, пишу, становлюсь мудрее и мудрее. так я себя вижу. И это помогает мне справиться с повседневностью» [там же:48]. «Реальный» Хулио понимает, что воображаемый («Julio imaginario» [Millás 2008: 8]) двойник делает его жизнь расходным материалом для своего творчества: «Я встаю утром, целый день зарабатываю деньги, кружусь в том же водовороте, что и все мои современники, заслуживаю любовь ближних. А сейчас я даже, кажется, влюблён. И все это за тем, чтобы кормить типа, который целый день сидит за письменным столом и пишет историю одного ни во что не

верящего скептика, страдающего слуховыми галлюцинациями марксистского толка» [там же]. Вместе с тем, «реальному» Хулио создание воображаемой книги мыслится актом спасения: «Я хочу спастись, если говорить языком церкви, языком христиан <...> Я уже много лет представляю себя писателем, наделенным терпением мудреца, взявшимся за этот труд по зову сердца, подобно священнику. И эта мечта спасает меня, отгоняет тоску, наполняет душу покоем, без которого не справиться с унижениями повседневной жизни, – одним словом, помещает меня в особое пространство, отличное от того, в котором обитают другие люди» [там же]. Иронически обыгрываемая здесь философская идея творчества как спасения и способа оправдания жизни особенно интенсивно развивается в эпоху модернизма, что было обусловлено возросшим интересом к проблеме творчества в целом, «социальным запросом на креативную личность» [Жукова 2012: 43]. Как уже было отмечено выше, герой Мильяса тяготеет к авангардистской традиции – он даже «хотел стать чахоточным», подобно Ф. Кафке, П. Элюару, А. Камю, но ему «не хватило таланта» [там же].

Своей возлюбленной, Лауре, Хулио Оргас заявляет: «Я тот, кто нас пишет. Кто нас рассказывает» [там же: 54], соответственно, воображаемый роман – единственная форма существования любовников и их истории. В этом пассаже просматривается аллюзия к роману М. де Унамуно «Туман» («Niebla», 1914; классический образец модернистской метапрозы), главный герой которого, Аугусто Перес, в финале поставлен перед фактом – он «вымышленное существо», «литературный персонаж» Дона Мигеля, который решил его устранить: «Что с тобой делать, я уже не знаю. Когда Господь не знает, что с нами делать, он убивает нас» [Унамуно: эл. ресурс]. Хулио Оргас, одновременно и герой, и воображаемый автор романа, который никто не пишет, имеет «предчувствие, что этот писатель, – тот, что оправдывает мое существование, – на самом деле мой убийца» [там же].

На протяжении всего повествования *воображаемый* Хулио пишет *воображаемую* книгу, реальный Хулио только мечтает о творчестве – листы на письменном столе девственно чисты, но по мере приближения к финалу одна из представленных на сеансе у психотерапевта версий разрешения любовного треугольника осуществилась: Лаура убила своего мужа. У Хулио Оргаса есть все шансы занять место поверженного соперника и психоаналитика: «Хулио был растерян и даже немного испуган тем, с какой лёгкостью можно менять существующее положение вещей, как всё хорошо складывается для него <...>

Подумав ещё несколько секунд, он произнёс: Но это именно то, что происходит в романе «У тебя иное имя», который я сейчас пишу» [там же: 123]. Он вдруг почувствовал «абсолютную уверенность в том, что, когда он войдет в свою квартиру, то обнаружит на письменном столе законченную, совершенно готовую рукопись романа под названием «У тебя иное имя»» [там же]. Читатель понимает, что только что прочёл этот самый роман. В данном случае Х. Х. Мильяс обыгрывает идею «самопорождающегося романа» (the self-begetting novel [Kellman 1980]), это тоже весьма распространённый метапрозаический сюжет, который реализовался в творчестве значительной части классиков саморефлективного романа. Важной композиционной особенностью таких произведений является кольцевая композиция: финал возвращает началу. Согласимся с мнением А. И. Назаренко, которая обозначает «У тебя иное имя» Х. Х. Мильяса пародией на самопорождающийся роман [Назаренко 2003: 14], – идея самопорождения является здесь ключевой и объединяет все другие метапрозаические мотивы и техники.

Таким образом, в романе «У тебя иное имя» Х. Х. Мильяс в пародийно-ироническом ключе интерпретирует сложившуюся в национальной литературе ситуацию (участник которой и он сам) чрезмерного увлечения метапрозаической поэтикой. Воображаемый Хулио Оргасом роман соответствует жанровой модели водевиля с криминально-инфернальной подоплёкой, банальность сюжета подчёркивает клишированность метапрозаических установок героя. Вместе с тем пародия Х.Х. Мильяса не ограничивается только изобличением приёма, в контексте романа прочитывается художественный интерес к традиции метапрозы, стремление её изучать и систематизировать.

Примечания

¹ См. например: Llorente M. Juan José Millás: neurosis y costumbres (no solo literarias) // El Mundo. 2019, Abril 16. URL: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/04/16/5cadd44321efa030638b469a.html> (дата обращения: 09.11.2023).

² Х. Х. Мильяс признаётся в одном из интервью, что сам более тридцати лет посещает психоаналитиков, сеансы стали для него «фантастическим пространством, чтобы поразмышлять о себе» [Цит.по: Llorente 2019: электронный ресурс].

Список литературы

Бочкарёва Н. С., Сулова И. В. История французской литературы: роман о романе на рубеже XX-XXI веков: учебное пособие. Перм. гос. нац. иссл. ун-т. Пермь, 2011. 128 с.

Бретон А. Манифест сюрреализма / пер. с фр. Л. Андреева. Г. Косикова // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века». М.: «Прогресс», 1986. С. 40–73.

Жукова О. А. Философия истории и культуры О.В. Ключевского // Философские науки, 2012. № 9. С. 42–54.

Мильтас Х. Х. У тебя иное имя / пер. с исп. Н. Мечтаевой // Иностранная литература. 2012. №1. С.18–123.

Назаренко А. И. Проза Гонсало Торренте Бальестера и «городской роман» 80–90-х годов XX века: Две версии испанского постмодернизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 32 с.

Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе / пер. с исп. А.Матвеева // URL: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega13.txt> (дата обращения: 30.05.2024).

Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М: Водолей Publishers, 2006. 976 с.

Торренте Бальестер Г. Дон Хуан / пер. с исп. Н. Богомоловой. М.: Иностранка: БГС. - ПРЕСС, 2001. 474 с.

Унамуну М. de Туман / пер. с исп. А. Грибанова. URL: <https://librebook.me/mist> (дата обращения: 30.05.2024).

Эдмунт К. Экспрессионизме в поэзии / пер. с нем. В. Вебера // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века». М.: «Прогресс», 1986. С. 300–316.

Gil González A. J. Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: “a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester”. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. URL: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/22455/978-84-7800-935-0.pdf?sequence=1> (дата обращения: 10.11.2023).

Llorente M. Juan José Millás: neurosis y costumbres (no solo literarias) // El Mundo. 2019, Abril 16. URL: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/04/16/5cadd44321efa030638b469a.html> (дата обращения: 09.11.2023).

Kellman S. G. The Self-Begetting Novel. New York: Columbia Univ. Press, 1980. 161 p.

Millás J. J. El desorden de tu nombre. Madrid: Santillana ELE Lecturas Graduadas, 2008. 88 p.

Torrente Ballester G. Don Juan. Barcelona: RBA, 2011. 398 p.

METAPROSAIC STRATEGIES IN THE NOVEL BY J. J. MILIAS
THE DISORDER OF YOUR NAME

Inga V. Suslova

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614068, Russia, Perm, Bukireva 15
inga_sus@mail.ru
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2834-6842>
Submitted 10.06.2024

The article analyzes aspects of metafictional poetics in the novel «The disorder of your name» (1986) by the modern Spanish writer Juan José Millas. It is noted that the narrative is organized by two plot plans related to the image of the main character: the story of a romance and a love story. It is concluded that in the hero's reasoning about the novel and about his own work, stereotypical attitudes of metafiction writing are revealed, through this technique of J.J. Millas, on the one hand, builds a list of metafiction clichés, on the other hand, represents the tradition of novelistic self-reflection.

Key words: Juan José Millás, novel, writer, metafiction, avant-garde,

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Суслова И. В. Метапрозаические стратегии в романе Х. Х. Мильяса «У тебя иное имя» // *Мировая литература в контексте культуры.* 2024. № 18 (24). С.54–63. doi 10.17072/2304-909X-2024-18-54-63

Please cite this article in English as:

Suslova I. V. Metaprozaicheskie strategii v romane H. H. Mil'yasa «U tebya inoe imya» [Metaprosaic Strategies in the Novel by J.J. Milias *The Disorder of Your Name*]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2024, issue 18 (24), pp.54–63. doi 10.17072/2304-909X-2024-18-54-63