

УДК 821.134.2
doi 10.17072/2073-6681-2024-2-146-155

EDN RCTLVX



Образ матери в романах Мануэля Пуига «Предательство Риты Хейворт», «Поцелуй женщины-паука», «Ангельский пол»

Анастасия Петровна Чагина

к. филол. н., доцент кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614068, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. liolio@list.ru

SPIN-код: 2878-4574

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-9318>

Статья поступила в редакцию 10.11.2023

Одобрена после рецензирования 13.12.2023

Принята к публикации 11.01.2024

Информация для цитирования

Чагина А. П. Образ матери в романах Мануэля Пуига «Предательство Риты Хейворт», «Поцелуй женщины-паука», «Ангельский пол» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2024. Т. 16, вып. 2. С. 146–155. doi 10.17072/2073-6681-2024-2-146-155. EDN RCTLVX

Аннотация. В статье анализируется образ матери в творчестве аргентинского писателя Мануэля Пуига. Цель работы – определить, как репрезентируется образ матери и раскрывается его роль в художественной системе произведений М. Пуига. Материалом исследования послужили три романа писателя: «Предательство Риты Хейворт» (1968), «Поцелуй женщины-паука» (1976) и «Ангельский пол» (1979), что позволило говорить о развитии и трансформации образа матери в творчестве автора. Методологической и теоретической основой работы являлись труды по литературоведению и психологии.

Образ матери занимает важное место в культуре, поскольку материнская фигура оказывает значительное влияние на становление и формирование личности. В ходе исследования было выявлено, что образ матери воплощается в романах М. Пуига тройко: мать соответствует традиционной женской модели поведения и является главной опорой и поддержкой героя, становится предметом для подражания (Тото, Молина); мать соответствует традиционной женской модели поведения, но презирается героем, поскольку является отражением авторитарного патриархального общества, воплощает образ «кастрирующей матери» (Валентин, Ана); мать не соответствует традиционной женской модели поведения, герой сам воплощает образ матери (Ана). Кроме того, образ матери пересекается с образом смерти, связан с процессом взросления и становления героя, используется для раскрытия политического подтекста, что свидетельствует о комплексном характере образа матери в романах М. Пуига. Через отношения с матерью (к матери) раскрывается мотивация героев, выстраивается внутренний и внешний конфликт.

Ключевые слова: М. Пуиг; литература Аргентины; мать; образ матери; «кастрирующая мать».

Введение

Родительские фигуры играют важную роль в жизни человека, поскольку оказывают значительное влияние на формирование личности. Согласно А. Кравченко, восприятие себя определя-

ется прежде всего «принятием ребенка со стороны значимых родительских фигур» [Кравченко 2001: 110], иначе говоря, именно отношение родителей к ребенку обуславливает отношение ребенка к самому себе, формируя, таким образом,

личность и психику индивида. Важно, что негативно сказывается на формировании личности не только отсутствие понимания и любви со стороны родительских фигур, но и отсутствие «возможности любить и уважать своих родителей», поскольку в таком случае родители сами искажают архетипический образ Родителя [Тытарь 2005: 197]. При этом материнская фигура представляется более значимой, поскольку именно мать занимает центральное место на первых этапах жизни ребенка. Неудивительно, что такой важный для человека образ находит отражение в культуре.

Так, фигура матери присутствует в мифологии и сказках разных народов мира, а богиня-мать играет важную роль в подавляющем большинстве политеистических (шумерская Великая Богиня, древнегреческая Гея, японская Аматэрасу и др.) и монотеистических (Дева Мария в христианстве, мать Будды, которой приснился белый слон перед рождением сына) религий. С развитием общества образ матери продолжает активно осмысляться в искусстве, особенно в литературе. Заметим, что образ матери амбивалентен: он одновременно связан с космосом и хаосом, с творческим и природным началами, с жизнью и смертью [Мелетинский 1994: 46]. Вместе с тем «традиционным» для мировой литературы является собирательный образ матери как защитницы семейного очага [Сайфуллина 2017: 206], который, тем не менее, переосмыляется в XX–XXI вв. Интерес к образу матери заметно возрастает среди латиноамериканских писателей второй половины XX в., что связано с усилившимся процессом самоидентификации нации [Башкова 2017].

Значимая роль отведена образу матери и в творчестве Мануэля Пуига. Заметим, что романы писателя во многом автобиографичны, а его отношения с матерью были достаточно близкими и доверительными: она была его «главным сообщником» [García 2013: 241]. Именно мать привила ему любовь к кинематографу, оказавшему значительное влияние на художественное видение М. Пуига [Чагина 2023]. В отличие от отца, строго и авторитарного, мать всегда была для писателя опорой и поддержкой. Как отмечал сам М. Пуиг, любовь, которую не мог дать ему отец – человек мягкий в душе, но старавшийся соответствовать закрепленному в обществе того времени образу безэмоционального мужчины, – ему давала мать [Essoufi, Puig 1995: 175]. Сильная связь писателя с матерью подтверждается и тем фактом, что многие его письма были адресованы именно ей, даже в тех случаях, когда письмо начиналось со слов «Дорогая семья», М. Пуиг в тексте обращался преимущественно к матери,

коммуникация с отцом и братом строилась через нее. Если к матери писатель обращался напрямую, то к брату и отцу – в третьем лице [Lozano 2013: 94–95]. Представляется, что отношения с собственной матерью во многом определили образ матери в творчестве М. Пуига. Как отмечал С. Айра, М. Пуиг воспевал материнство, он не только говорил с матерью, но имитировал ее речь [Aira 1991: 27]. В настоящей статье мы обратимся к трем романам писателя – «Предательство Риты Хейвойрт» («La traición de Rita Hayworth», 1968), «Поцелуй женщины-паука» («El beso de la mujer araña», 1976) и «Ангельский пол» («Pubis angelical», 1979), – чтобы проследить, каким предстает образ матери в разных произведениях и как он трансформируется от романа к роману, а также рассмотреть, как с ним связаны мироощущение героев и их характеры.

«Предательство Риты Хейворт»

Первый роман М. Пуига – «Предательство Риты Хейворт» – имеет сильное автобиографическое начало. Писатель признавался, что его детские воспоминания рвались наружу [King 1989: 286–287], их было так много, что сценарий превратился в роман. Герои «Предательства Риты Хейворт» вдохновлены семьей и окружением М. Пуига. Среди них достаточно легко угадывается сам писатель в персонаже Тото, а образ Миты, матери Тото, очевидно был вдохновлен матерью М. Пуига. Как отмечала Б. Сарло, писатель воплотил образ своей матери в образе Миты, а потом написал роман, который бы понравился ей [Sarlo 2007: 465]. В произведении поднимаются проблемы, связанные с традиционным патриархальным укладом жизни в маленьком провинциальном городе. Постепенно через истории многочисленных персонажей, окружающих Тото по мере его взросления, перед читателем раскрываются типичный быт аргентинской глубинки первой половины и середины XX в. и трудности, с которыми сталкиваются герои, скованные консервативными нормами.

В отличие от остальных героев, Тото, будучи чувствительным, воспитанным на голливудском кинематографе ребенком, не вписывается в общество и не готов мириться с его устоями. Это связано во многом с тем, что воспитанием мальчика преимущественно занимается мать, тогда как отец почти не уделяет ему внимания. Более того, друзей у Тото тоже нет, даже двоюродный брат, который живет в их доме, предпочитает проводить время с другими ребятами: «Эктор живет у нас дома, но не играет со мной»¹ [Puig 1968: 24]. Мита становится центральной фигурой для Тото: мальчик проводит с ней много времени, они вместе ходят в кино, вырезают и раскра-

шивают портреты актрис из газет, рисуют и воспроизводят сцены из фильмов, что также является отражением биографии самого М. Пуига (см. об этом: [Levine 2000]). Тото переживает, когда мама не может пойти с ним («мамочка! почему ты не пришла?») [Puig 1968: 32] и радуется их совместным походам в кино («к счастью, в этот четверг мама сможет пойти в кино» [ibid.: 25]). Он сильно привязан к матери, видит в ней опору и во всем полагается на нее. Так, размышляя и фантазируя, Тото не только постоянно обращается к маме, но и, когда представляет себя в опасности, в первую очередь думает о матери и о том, как позовет ее на помощь: «мамочка, наверное, ждет меня в зале, сидя в кресле, тогда я закричу, чтобы она пришла меня спасти!» [ibid.: 29].

С другой стороны, Мита тоже сильно привязана к Тото. Когда он подрастает и приближается время отправить его на учебу в Буэнос-Айрес, Мита опасается, что он вернется совсем взрослым и не будет проводить с ней время, перестанет ходить с ней в кино, будет стыдиться матери: «Говорят, мальчики становятся мужчинами в школе, вдалеке от родителей <...> я не позволю забрать моего мальчика, чтобы мне вернули потом здоровяка, которой стыдится пойти в кино с родной матерью» [ibid.: 95]. Она не готова потерять связь с сыном, который является для нее главной поддержкой и разделяет ее интересы. Именно Тото, в отличие от племянника и мужа Миты, оплакивает вместе с ней новорожденного малыша, находящегося при смерти. И хотя Мита пытается оправдать слезы Тото тем, что он еще ребенок, очевидно, что Тото перенимает модель поведения матери и отличается от других мужских персонажей: «я плачу, потому что мы, женщины, слабые, а Тото плачет, потому что он еще ребенок. Не помню, плакал ли Эктор, когда умерла его мать, именно я сообщила ему об этом, он был слишком маленький, чтобы плакать, на год младше, чем сейчас Тото, но Тото плачет, потому что он понимает всё, как взрослый» [ibid.: 98]. Иначе говоря, Тото плачет вовсе не потому, что он маленький, ведь Эктор в том же возрасте не плакал, когда умерла его мать, а потому, что он перенимает материнскую модель поведения – он «мягкий» по характеру, чувствительный. Так считает и отец Тото, обвиняя Миту в том, что мальчик не умеет сдерживать слезы [ibid.: 98].

Заметим, что Тото ассоциирует образ своей матери с кинодивами. Он ставит ее в один ряд с прекрасными героинями голливудских фильмов и хочет, чтобы она тоже выглядела нарядно и красиво, что приводит к конфликтным ситуациям и непониманию со стороны мужских персо-

нажей: «но если бы я была за столом, то я бы заступилась за Тото, ведь он лишь хотел, чтобы его мама была хорошо одета, как актриса» [ibid.: 43]. Примечательно, что Мита, как и Рита Хейворт, совершает своеобразное предательство по отношению к Тото. Так, когда Рита Хейворт оказывается «злодейкой», Тото трудно принять, что красивая актриса может быть предательницей. Этот внутренний конфликт ребенка обостряется из-за того, что отцу большего всего понравилась именно героиня Риты. Желая получить одобрение отца, Тото тоже пытается полюбить ее, но так и не может простить ей предательство главного героя. Мита же в какой-то момент подчиняется давлению со стороны общества и мужа, которое усиливается, когда отличия Тото от других мальчишек становятся слишком очевидными: «Мита запретила Тото играть в магазин с украденными вещами Паки и рисовать актрис, потому что это не мужские занятия, и сказала, что, если она застукает его снова, то накажет и оставит без кино» [ibid.: 74]. Мита не встает на сторону сына, а, напротив, поддерживает позицию отца и запрещает Тото его «не мужские» увлечения. Тем не менее строгость Миты лишь временная. Как было отмечено выше, она не готова терять связь с сыном и отказаться от своего единственного «единомышленника»: она продолжает ходить с Тото в кино, обсуждать фильмы и даже рисовать сцены из них, скрываясь от мужа («и нам придется тайно делать новые рисунки?») [ibid.: 103].

Примечательно, что в романе именно образ матери неразрывно связан с образом смерти. Так, мать Эктора умирает, когда он еще совсем ребенок (8–9 лет). Лейтмотивом шестой главы, содержащей размышления Тете, становится серьезная болезнь и возможная кончина матери девочки. Тете постоянно вспоминает о маме и переживает о ее потенциальной смерти, а вместе с тем представляет и собственную смерть: «Мама тяжело больна и, если мама умрет, отправится на небо, а я буду молиться весь день, чтобы она меня услышала и увидела, какая я хорошая, а если я тоже заболю и умру, то отправлюсь на небо к маме» [ibid.: 65], «но я умру прямо в коридоре, и все медсестры будут на меня смотреть, ведь никогда еще у них не умирала девочка 12 лет» [ibid.: 68]. Желая спасти маму, Тете обращается к церкви и богу, надеясь, что молитвы помогут: «Я молюсь за мамочку, и, может быть, из-за меня ей становится лучше» [ibid.: 65], «Если бы я молилась весь день, как Сестры из школы Линкольна, то маме бы становилось всё лучше» [ibid.: 66]. Ребенку сложно осмыслить смерть, а потому тревожность Тете, с одной стороны, выливается в желание умереть и быть с мамой на небесах, с

другой – не в силах на что-то повлиять она старается быть «хорошей девочкой» и молиться, чтобы бог спас ее маму: она готова слушаться отца, уступать другим в играх, отдать свои куклы, не просить больше апельсины и послушно ложиться спать. Однако ребенок не может всегда вести себя идеально, и Тете начинает корить себя за «плохое» поведение. Внутренний конфликт и смятение девочки усиливается из-за окружающих ее противоречий. Так, Мита не ходит в церковь и слишком балует Тото, но вместе с тем Мита «хорошая, добрая», она нравится Тете, хотя их взгляды на жизнь и идеалы отличаются.

Сама Мита тоже связана со смертью. Восьмая глава, повествование в которой ведется от лица Миты, сосредоточена на переживаниях женщины за своего новорожденного ребенка, оказавшегося на грани жизни и смерти. Ей не позволяют дать ему имя и увидеть малыша, чтобы она не успела к нему привязаться, если ребенок погибнет, и только со слов Тото и Берто она знает, как выглядит малыш [Puig 1968: 94]. Так, через Миту и ее переживания Тото впервые столь близко соприкасается со смертью. Ему трудно осознать трагедию, и он пытается по привычке найти утешение в кино, вспоминая похожую сцену в одном из фильмов: «если он умрет, то будет как в “Леди Великого человека”, там умирает новорожденный малыш у Барбары Станвик» [ibid: 94].

Такая тесная связь образа смерти и образа матери, как представляется, обусловлена процессом взросления и отрывом ребенка от матери. Так, Эктор, лишившись матери и отправившись на учебу в Буэнос-Айрес, возвращается «мужчиной»: «он уехал в марте совсем ребёнком, а вернулся в ноябре с волосами на ногах <...> и когда он появился в третий раз, его было не узнать – настоящий мужчина» [ibid: 95]. Именно отрыв от родителей, в особенности – от матери, становится толчком к взрослению Эктора, его превращению в мужчину. Страх потерять тяжело больную мать также толкает к размышлениям о жизни и мироустройстве Тете, которая, хотя и не способна повзрослеть в 12 лет, всё же начинает задаваться более взрослыми, даже философскими вопросами. Связь Тото с Митой, очевидно, значительно сильнее, а потому ее не так просто разорвать. Взросление Тото протекает иначе, поскольку его восприятие мира отлично от окружающих. Тем не менее некоторый «разрыв» с матерью можно усмотреть и у Тото. Так, если раньше он, как и Мита, назвал любимым фильмом «Великий Зигфелд» [ibid: 94], то позднее для сочинения о любимом фильме он выбирает другую кинокартину, в описании которой угадывается «Большой вальс» (“The Great Waltz”, 1938). Таким образом, мы видим, что Тото отде-

ляется от матери в самостоятельную личность, которая больше не повторяет за Митой во всем, но по-прежнему во многом разделяет ее интересы и мировоззрение.

Очевидно, мать является ключевой фигурой в жизни Тото: именно ее влияние и тесная связь с сыном во многом сформировали его личность, столь разительно отличную от других мужских персонажей. Тото не вписывается в патриархальное общество, он не скрывает слезы, не стесняется своих «женских» увлечений и близости с матерью. Будучи оторванным от отца, Тото не впитывает типичные и традиционно свойственные мужчинам черты – мужественность, строгость, безэмоциональность, твердость, – а перенимает, скорее, поведенческую модель матери (см. об этом: [Vivancos Pérez 2006: 637]). Это неизбежно приводит к конфликту с обществом и внешним миром, а излишне «женственная» натура Тото вызывает насмешки и оскорбления даже со стороны близких людей. Так, и Эктор, и Тете называют его *maricón* – «гомик»: «а ты, гомик, постоянно воображаешь, что находишься в фильме», «воображаешь из себя что-то, а сам – мелкий гомик» [Puig 1968: 95, 160]. Заметим, что это ругательство употребляется в романе исключительно по отношению к Тото.

«Поцелуй женщины-паука»

Роман «Поцелуй женщины-паука» строится на взаимодействии двух противоположных героев – Молины и Валентина, которые постепенно приходят к взаимопониманию через бесконечный диалог. Валентин отражает мужское начало (маскулинность, активность, агрессию, доминирование), тогда как Молина воплощает женское начало (феминность, пассивность, заботу, подчинение). Конфликт героев с внешним миром, друг с другом и с самими собой вытекает из их отказа принимать часть себя, иначе говоря, пользуясь терминологией Г. К. Юнга, Молина отказывается принимать Анимус (мужское начало), а Валентин – Аниму (женское начало). Однако, согласно М. Пуигу, каждый человек, независимо от пола и гендера, обладает женской и мужской стороной, то есть в некотором смысле является и мужчиной и женщиной [Ramírez 2005: 41], а потому отказ от части себя неизбежно приводит к конфликту.

Противоположность героев проявляется и в их отношениях с матерью. Молина очень привязан к маме, он постоянно думает о ней, беспокоится, переживает о ее состоянии. Этим пользуется тюремное начальство, чтобы надавить на Молину, манипулировать им и заставить его работать на себя. Молина же готов на всё, чтобы выйти на свободу и позаботиться о больной ма-

ме, как он сам признаётся ближе к концу романа: «И я больше всего на свете хотел выйти, чтобы позаботиться о маме» [Puig 2001: 176]. Отношения Валентина с матерью противоположны: будучи революционером, он не разделяет ее буржуазные взгляды и презирает ее за них.

Указанное отличие между героями очевидно уже в первых главах. Так, когда Молина рассказывает сюжет фильма о женщине-пантере и описывает дом главного героя, он упоминает, что квартира раньше принадлежала матери и была обставлена ей [ibid: 12, 14]. Валентин «зацепляется» за слова о матери и позднее вставляет ехидный комментарий, когда герой фильма вынужден спать на диване, уступая кровать жене в первую брачную ночь:

- Смотря на вещи его матери.
- Если будешь смеяться, то я остановлюсь [ibid: 14].

Игнорируя задеты чувства Молины, Валентин желает продолжить обсуждение. Он спрашивает, как Молина представляет себе мать главного героя, и тут же критикует созданный им образ: «Отлично. У неё есть слуги, она эксплуатирует людей, у которых нет другого выхода, кроме как прислуживать за жалкие гроши. И конечно, она была счастлива с мужем, который эксплуатировал уже её, заставлял её делать всё, что ему угодно, она была заперта дома, как рабыня <...> И её полностью устраивала эта система, она не протестовала и передала весь этот бред своему сыну» [ibid: 15]. Представляется, что описанный Молиной образ во многом совпадает с образом матери самого Валентина и других представителей «высшего общества», против которых он ведет революционную борьбу. Если для Молины образ красивой, утонченной женщины – это навязанный кинематографом образ идеальной кинодивы, к которому он стремился (как и М. Пуиг, мечтавший стать такой героиней [Ramírez 2005: 11]), то для Валентина подобный образ – это воплощение буржуазной идеологии, притеснения и подавления рабочего класса, иначе говоря, всего того, что Валентин ненавидит и пытается искоренить.

Здесь же появляется образ «кастрирующей матери», к которому Валентин еще будет обращаться. Так, спокойный и понимающий характер главного героя фильма он воспринимает как признак наличия у него именно такого типа матери («Мать его кастрировала, вот и всё» [Puig 2001: 15]), поскольку «кастрирующая мать» приводит к формированию «сверхкритичного супер-эго» и готовности мириться с унижительным положением [Калина 2001: 123], в котором оказался герой, согласившись спать на диване в первую брачную ночь. Валентин, играя роль своеобразного психо-

аналитика, приводит в подтверждение своей теории то, что герой фильма продолжает жить в обстановке, созданной его матерью, словно навсегда хочет остаться ребенком, а его женитьба на фригидной (по мнению Валентина) женщине свидетельствует об акте «кастрации». Для Валентина, как полагает М. Андреа, идеальный образ женщины напрямую связан с отсутствием в ней «кастрирующей матери» [Andrea 2015: 66–67], о чем упоминает и сам Валентин, разорвавший отношения с женщиной, потому что она стала для него такой «кастрирующей матерью»: «Если бы она не стала со мной такой... кастрирующей матерью...» [Puig 2001: 98].

Переломным моментом в отношениях героев и трансформации их взглядов становится отравление Валентина начальством тюрьмы. Мучаясь от боли, Валентин, пусть и неохотно, но соглашается принять помощь Молины. В этом эпизоде Валентин показывает свою слабость и ту часть своей натуры, которая скрывается за «воинствующим революционером», что позволяет Молине взглянуть на сокамерника с другой стороны. Для читателя же полнее раскрываются отношения Валентина с матерью через фильм, рассказанный Молиной. Главный герой вставной истории – отпрыск буржуазной семьи, придерживающийся революционных идей, для которого развод родителей оказался сильным потрясением. Это во многом перекликается с историей Валентина, на что указывает позднее Молина. Примечательно, что во время пересказа именно этого фильма Молина замечает, что Валентин никогда не говорил о своей матери [ibid: 84]. Сначала Валентин отрицает этот факт, но вскоре признается, что он не говорил о матери, потому что она никогда не разделяла его идеалы, поскольку сама была из обеспеченной семьи и принадлежала высшему обществу [ibid: 85]. Так, слушая Молину, Валентин переносит на персонажа фильма свой опыт и свои переживания, о чем свидетельствует эпизод, когда в бреду Валентин воспроизводит сюжет кинокартины, но уже с изменениями. При этом значительная роль в его фантазиях отведена именно образу матери: идеально одетой, элегантной, ухоженной, не проронившей и слезы после смерти бывшего мужа [там же: 88–89]. Для Валентина мать – предательница, бросившая семью и убившая отца, представительница тех, против кого он борется, а потому и концовка в его версии фильма отличается: он убивает мать и погибает сам, не справившись с внутренним конфликтом и противоречиями [ibid: 103].

Значительная роль отведена образу матери в авторских сносках, где перечисляются различные теории о природе гомосексуальности. Согласно ряду теорий, именно образ матери часто

играет ключевую роль в формировании ориентации. Так, согласно З. Фрейд и А. Фрейд, гомосексуализм тесно связан с Эдиповым комплексом – инцестуозными желаниями в отношении матери. При этом некоторые признаки указанного комплекса можно наблюдать у обоих героев романа. В теории О. Феничела выбор пассивной роли матери вместо авторитарного деспотичного отца может привести к формированию гомосексуальной ориентации, что во многом отражается в герое Молины, который «берет на себя роль матери» [Andrea 2015: 78], заботясь о Валентине. Аналогичных взглядов придерживается А. Таубе, которая подчеркивает, что отказ от роли эксплуататора происходит осознанно, а отсутствие другой модели поведения не оставляет иного выбора, кроме как принять модель поведения матери. Интересно, что воплощением «эксплуататора» для Молины является отец, тогда как для Валентина – мать.

Молина в некоторой степени идеализирует образ матери. Так, даже оскорбляя мужчин и используя фразу «сукины дети», он тут же извиняется перед матерями, которые в этом не виноваты [Puig 2001: 43]. Молина объясняет свою безграничную любовь к матери тем, что только она принимала его таким, какой он есть, и поддерживала [ibid: 141]. Оказавшись на свободе, он продолжает заботиться о матери, что отражено в полицейских отчетах [ibid: 184–188]. Валентин же, напротив, винит мать во всех своих бедах, в том, что он стал тем, кем стал, из-за ее воспитания, что находит отражение в его размышлениях о первом фильме и о фильме про партизан. Тем не менее постепенно он начинает поддерживать Молину, принимает его привязанность к матери: «ведь ты хочешь выйти, чтобы позаботиться о матери. И всё. Ни о чем больше не думай. Потому что её здоровье важнее всего, так?» [ibid: 148]. Представляется, что Валентин, пусть и не до конца принял и простил свою мать, но пришел к пониманию, что не все матери соответствуют созданному им образу «кастрирующей матери», чему во многом способствовал Молина.

«Ангельский пол»

Центром романа «Ангельский пол» является главная героиня Ана, бежавшая из Аргентины в Мексику по политическим причинам, чей образ раскрывается через две вставные истории. Первая рассказывает об Актрисе/Хозяйке, жившей в первой половине XX в., и представляет собой вольную интерпретацию биографии голливудской актрисы австрийского происхождения Хеди Ламарр. Вторая история переносит читателя в постапокалиптическое будущее и повествует о судьбе девушки W-218, являющейся своего рода

реинкарнацией Актрисы/Хозяйки. На протяжении всего романа Ана, не готовая принять ни одну из предлагаемых обществом «ролей», пытается понять и найти себя. Одни из таких ролей – роль матери и роль дочери. Так, образ матери воплощается через Ану двояко: с одной стороны, образ матери осмысляется с позиции дочери, с другой – Ана осмысляет себя как мать.

Ана уходит от мужа и оставляет с ним дочь, отказываясь исполнять традиционную, принятую обществом «роль» заботливой жены и матери, что вызывает порицание со стороны матери самой Аны. Именно это, как представляется, становится одной из главных причин конфликта Аны с мамой. Мать Аны не поддерживает ее, а, напротив, встает «на сторону» мужчины: «Я очень разозлилась, ведь мама его защищала, обвиняя меня в том, что я без причины разрушила семью. Мама считает, что он такой же, как все мужчины, а это я не такая» [Puig 1979: 74]. Для матери именно Ана является неправильной, не такой, как положено, потому что она разрушила свою семью без каких-либо веских причин. Мать отрицает и осуждает взгляды Аны, не готова ее принимать такой, как она есть. Ана, нуждающаяся в поддержке матери и не получившая ее, лишь сильнее злится на мать, отдаляется от нее: «Как же хочется убить маму, когда она говорит, что я не знаю, чего хочу, что моя главная ошибка – желание быть другой» [ibid: 518]. Более того, Ана воспринимает образ матери и материнство как нечто подавляющее, авторитарное: «Как человек, который возвышается над другими. Поэтому что-то материнское, ведь мать обладает значительным превосходством над другими существами» [ibid: 192]. Постоянное давление и осуждение со стороны матери приводит к тому, что Ана ассоциирует материнскую фигуру исключительно с «превосходством» над ребенком. Можно сказать, что Ана воспринимает образ матери, вслед за Валентином, как «кастрирующую мать».

Между матерью и дочерью возникает кажущееся непреодолимым непонимание. Ана не доверяет матери, поскольку та никогда ее не поддерживает, а потому старается держать мать на расстоянии. Так, когда серьезно больная Ана оказывается в больнице, она не хочет общаться с матерью и приглашать ее в Мексику. Ана врет Беатрис, что мать не может приехать из-за проблем со здоровьем [ibid: 136]. В действительности Ана не готова видеть мать, потому что та действует ей на нервы, раздражает ее [ibid.: 190]. Позднее Ана признается, что не разрешает матери приехать, хотя та и хочет: «Мама... хочет приехать... но я снова ей запретила» [ibid: 645]. Ана не ожидает от матери поддержки и понима-

ния, поэтому, находясь в таком уязвимом ментальном и физическом состоянии, не готова встретиться с ней. Но в то же время она ощущает некоторую неправильность своего поведения, испытывает за него стыд, и потому обманывает Беатрис, придумывая болезнь, которой у матери никогда не было.

В то же время Ана сама не справляется с ролью матери. Для своей дочери она тоже не смогла стать опорой, как не стала для нее ее собственная мать. Ана едва ли испытывает материнские чувства к дочери, в чем признается сама: «я никогда не думаю о Кларите. Даже не вспоминаю о ней» [Puig 1979: 59]. Как и героиня вставной истории Актриса/Хозяйка, Ана с легкостью расстается с дочерью, оставив ее с отцом после развода, потому что тот «души в ней не чаёт», а после и вовсе уезжает в Мексику одна. Ана не хочет и не готова быть матерью, напротив, она радуется, что дочь никогда не называла ее мамой: «Меня радует только то, что она никогда не называла меня “мама”, потому что я не люблю ее, и хочу, чтобы она меня тоже не любила» [ibid: 565]. В разговоре с Аной Посси замечает, что та не любит ни мать, ни дочь, потому что ненавидит и презирает женщин в целом [ibid: 590]. С этим Ана не соглашается, хотя ранее сама себе признавалась, что не любит дочь и презирает ее, как презирает и саму себя, поскольку «прислуживает» мужчинам [ibid: 565]. Представляется, что Ана в некоторой степени переносит свои «проблемные» отношения с матерью на отношения с собственной дочерью. Она не хочет становиться такой, как ее мать, но не находит другой возможной интерпретации этой роли, а потому предпочитает и вовсе отказаться от роли матери как одной из обязательных ролей женщины. Вместе с тем Ана не разделяет позицию и взгляды подруги-феминистки Беатрис, что лишь усиливает ее внутренний конфликт: Ана не может найти свое место ни в социальном, ни в политическом плане, поскольку ни одна из сторон не совпадает с ее восприятием мира.

Переломный момент для Аны наступает в конце романа, когда болезнь усиливается и героиню отправляют на срочную операцию. Находясь на грани жизни и смерти, Ана вновь погружается в историю W-218, которая, отбывая наказание в заключении, встречает женщину, потерявшую дочь. Повествование от третьего лица сменяется повествованием от первого, и героиня превращается в бесполое существо, ангела, который останавливает кровопролитную войну на родине. Представляется, что именно в этот момент Ана приближается к познанию себя. Так, в концепции Г. К. Юнга архетип Самость представляет собой единение противоположных эле-

ментов, таких как мужское и женское начало, что и происходит с героиней. Самость представляет собой, с одной стороны, осознание уникальности человека, с другой – его единение с людьми и окружающим миром, человек «ощущает себя как часть и, вместе с тем, как центр всего» [Короленко, Дмитриева 2018: 2]. Через схожий опыт проходит Ана, воплощаясь в образе бесполого ангела, что запускает процесс осознания и принятия как себя, так и окружающих ее женщин – матери и дочери. Очнувшись после операции, Ана впервые осознанно хочет и готова встретиться с ними: «пусть приедут... поскорее... обе... потому что я очень хочу... увидеть их...» [Puig 1979: 722].

Заметим, что финальный эпизод также имеет и политический подтекст: в нем угадывается связь с общественным движением «Материей площади Мая» (“Asociación Madres de Plaza de Mayo”) [Goldchluk 1998], в рамках которого на центральной площади Буэнос-Айреса собирались матери тех, кто пропал во время «Грязной войны» в период диктатуры. Так, образ матери связывается с политической или, скорее, аполитической борьбой женщин, которые потеряли своих детей из-за противостояния разных политических сил и течений. Заметим, что этот аспект ранее был обозначен в романе «Поцелуй женщины-паука», но именно в романе «Ангельский пол» он воплощается более явно и ярко. Ана, связавшаяся с Посси и так называемым «Вельзевулом», которые относятся к противоборствующим политическим сторонам, получает угрозы и вынуждена бежать из страны, чтобы не подвергать свою семью (мать и дочь) опасности. Ана, как Актриса/Хозяйка и W-218, оказывается втянута в политическую борьбу против своей воли, а ее переживание по поводу судьбы родной страны воплощается в образе бесполого ангела, останавливающего бессмысленную братоубийственную войну.

Заключение

Образ матери занимает одно из центральных мест в художественной системе анализируемых романов М. Пуига, постепенно развивается и трансформируется, приобретая новые черты и затрагивая новые аспекты. Так, в романе «Предательство Риты Хейворт» на примере Тото и Миты писатель показывает, как устанавливается и развивается взаимная привязанность между матерью и ребенком, какое влияние она оказывает на становление и формирование его личности. Схожая идея воплощается в романе «Поцелуй женщины-паука» через взаимоотношения Молины с его матерью, который во многом повторяет судьбу и характер Тото: любовь к кинематографу и кинодивам, отказ от мужского начала, выбор традиционно женской модели поведения и др.

Однако в том же романе появляется и образ «кастрирующей матери» через призму восприятия мира Валентином. Теперь мать предстает как авторитарная фигура, довлеющая над ребенком, что приводит к дальнейшему конфликту с миром и самим собой. Идея «кастрирующей матери» продолжает развиваться в романе «Ангельский пол», где проблема отношений мать/дочь занимает одно из центральных мест и раскрывается в двойном образе Аны, которая одновременно является и матерью, и дочерью, но не может справиться ни с одной из этих ролей. Заметим, что конфликт матери и дочери поднимался ранее в романе «Любовь в Буэнос-Айресе», где Гладис и ее мать, будучи творческими личностями, находятся в отношениях своеобразной конкурентной борьбы и соревнования. Таким образом, отношения между героем и матерью предстают тройко: мать является для героя примером для подражания и поддержкой; мать воплощает всё ненавистное герою и подавляет его; герой и мать сливаются в одном образе.

Тем не менее во всех трех романах, каким бы ни предстал образ матери, он становится одним из средств раскрытия характеров героев, объяснения их мотивации. Более того, внутренних и внешних конфликты героев часто вытекают из отношений героя с матерью. Так, Тото и Молина, чрезмерно привязанные к матери, перенимают ее модель поведения, что проявляется в пассивности, мягкости, принятии роли подчиненного и угнетаемого, жеманности и женственности и т. д. Валентин, напротив, видит в матери врага и связывает с материнским образом образ буржуазии, с которой борется, хотя и сам является ее частью. Любовь и ненависть, которые Валентин одновременно испытывает к матери, приводят его к отказу принимать женское начало: Валентин не позволяет себе показывать слабые стороны или наслаждаться жизнью, он даже отказывается от любимой женщины. Это приводит его к конфликту с самим собой. Сложные отношения Аны с матерью, которая воплощает в себе ненавистную Ане традиционную женскую роль, не дают Ане принять себя как мать и приводят ее к отказу от этой роли и от дочери, что является одной из ключевых сторон поиска себя – центральной проблемы романа. Так, образ матери в романах М. Пуига тесно сопряжен с процессом взросления, становления, понятия и принятия себя. Примечательно, что он переплетается с образом смерти и связан с политическим противостоянием.

Примечание

¹ Здесь и далее все цитаты из романов М. Пуига приводятся в переводе автора статьи, что, с одной стороны, обусловлено работой с ма-

териалом на языке оригинала и необходимостью сохранить важные для анализа аспекты, с другой – отсутствием перевода на русский язык романа «Ангельский пол».

Список литературы

- Баикова Е. В. Мифообраз матери в латиноамериканском романе 1970–2010-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. 199 с.
- Калина Н. Ф. Основы психоанализа. М.: Рефлбук, К.: Ваклер, 2001. 352 с.
- Короленко Ц. П., Дмитриева Н. В. Основные архетипы в классических юнгианских и современных представлениях // Медицинская психология в России. 2018. Т. 10, № 1(48). С. 1–21.
- Кравченко А. Нарцисс и его отражения // Московский психотерапевтический журнал. 2001. № 2. С. 96–111.
- Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Рос. гос. гуманитар. ун-т. М., 1994. 136 с.
- Сайфуллина М. Н. Образ матери в романе Энн Энрайт «Собрание» // Вестник ТГПУ. 2017. № 1(47). С. 205–210.
- Тытарь Е. Т. Архетипы родителей как основная предпосылка мироощущения индивида (практика трансперсональной психологии) // Известия ЮФУ. Технические науки. 2005. № 7. С. 196–197.
- Чагина А. П. Пуиг Мануэль // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/puig-manuel-5d775f/?v=8800246> (дата обращения: 14.11.2023).
- Aira C. El sultán // Paradoxa. Literatura y filosofía. 1991. № 6. P. 27–29.
- Andrea M. El beso de la mujer araña y su transición de la novela (1976), al drama (1983) y al filme (1985). Un enfoque narratológico y decolonial. 2015. 100 p.
- Essoufi M., Puig M. Entretien avec Manuel Puig // С.М.Н.Л.В. CARAVELLE. Toulouse, 1995. № 64. P. 173–178.
- García M. Suspendido de nuevo en el vacío. Las cartas europeas de Manuel Puig // El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX. 2013. P. 237–250.
- Goldchluk G. A través de las fronteras (Exilio, identidad y escritura en textos mexicanos de Manuel Puig) // Orbis Tertius. 1998. III (6) P. 1–6.
- King J. Manuel Puig. Cinema and the Novel. Modern Latin American Fiction: A Survey / ed. John King. New York: Hill & Wang. London: Faber & Faber, 1989. P. 286–287.
- Levine S. J. Manuel Puig and the Spider Woman. His Life and Fictions. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. 448 p.
- Lozano E. El teatro de entrecasa de Manuel Puig: sus cartas familiares desde una perspectiva queer //

Revista chilena de literatura. Abril 2013. № 83. P. 89–111.

Puig M. La traición de Rita Hayworth. 1968. 203 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/trai_rit.pdf (дата обращения: 17.07.2019).

Puig M. Pubis Angelical, 1979. 726 p. URL: <https://damelibros.com/?sec=ebook&id=10641> (дата обращения: 20.11.2019).

Puig M. El Beso de la Mujer Araña. Libros Tauros, 2001. 196 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf (дата обращения: 10.09.2019)

Ramírez T. M. Análisis De Los Tres Niveles Narrativos De “El Beso de la Mujer Araña”: Hacia La Conformación Del Homosexual Heroico. Universidad de Chile, facultad de Filosofía y Humanidades, departamento de Literatura, 2005. 81 p.

Sarlo B. ¿Pornografía o fashion? // Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. P. 462–470.

Vivancos Pérez R. F. Una lectura queer de Manuel Puig: Blood and Sand en la Traición de Rita Hayworth // Revista Iberoamericana, Vol. LXXII, Núms. 215–216, Abril-Septiembre 2006. P. 633–650.

References

Bashkova E. V. *Mifoobraz materi v latinoamerikanskom romane 1970–2010-kh godov*. Diss. kand. filol. nauk [Mythological image of mother in Latin-American novels of the 1970s–2010s. Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 2017. 199 p. (In Russ.)

Kalina N. F. *Osnovy psikhooanaliza* [The Fundamentals of Psychoanalysis]. Moscow, Refl-buk Publ., Kyiv, Vakler Publ., 2001. 352 p. (In Russ.)

Korolenko Ts. P., Dmitrieva N. V. *Osnovnye arkhetypy v klassicheskikh yungianskikh i sovremennykh predstavleniyakh* [The basic archetypes in classical Jungian and contemporary considerations]. *Meditsinskaya psikhologiya v Rossii* [Medical Psychology in Russia], 2018, vol. 10, issue 1(48), pp. 1–21. (In Russ.)

Kravchenko A. Nartsiss i ego otrazheniya [Narcissus and his reflections]. *Moskovskiy psikhoterapevticheskiy zhurnal* [Moscow Psychotherapeutic Journal], 2001, issue 2, pp. 96–111. (In Russ.)

Meletinskiy E. M. *O literaturnykh arkhetypakh* [On Literary Archetypes]. Moscow, Russian State University for the Humanities Press, 1994. 136 p. (In Russ.)

Sayfullina M. N. *Obraz materi v romane Enn Enrayt ‘Sobranie’* [The image of mother in Anne Enright’s novel ‘The Gathering’]. *Vestnik TGGPU* [Bulletin of Tatar State University for Humanities and Pedagogy], 2017, issue 1(47), pp. 205–210. (In Russ.)

Tytar’ E. T. *Arkhetipy roditeley kak osnovnaya predposylka mirooshchushcheniya individa (praktika*

transpersonal’noy psikhologii) [Archetypes of parents as the main prerequisite for an individual’s worldview (practice of transpersonal psychology)]. *Izvestiya JuFU. Tekhnicheskie nauki* [Izvestiya SFedU. Engineering Sciences], 2005, issue 7, pp. 196–197. (In Russ.)

Chagina A. P. Puig Manuel. *Bol’shaya rossiyskaya entsiklopediya: nauchno-obrazovatel’nyy portal* [Big Russian Encyclopedia: An educational scientific portal]. 2023. Available at: <https://bigenc.ru/c/puig-manuel-5d775f?v=8800246> (accessed 14 Nov 2023). (In Russ.)

Aira C. El sultán [The sultan]. *Paradoxa. Literatura y filosofía* [Paradox. Literature and Philosophy], 1991, issue 6, pp. 27–29. (In Span.)

Andrea M. *El beso de la mujer araña y su transición de la novela (1976), al drama (1983) y al filme (1985). Un enfoque narratológico y decolonial* [Kiss of the Spider Woman and Its Transition from the Novel (1976) to the Drama (1983) and the Film (1985). A Narratological and Decolonial Approach], 2015. 100 p. (In Span.)

Essoufi M., Puig M. *Entretien avec Manuel Puig* [An Interview with Manuel Puig]. *C.M.H.L.B. CARAVELLE*. Toulouse, 1995, issue 64, pp. 173–178. (In Span.)

García M. Suspendido de nuevo en el vacío. Las cartas europeas de Manuel Puig [Suspended again in the void. The European letters of Manuel Puig]. *El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX* [The Epistolary Exchange Between Hispanic-American and Spanish Writers of the 20th Century], 2013, pp. 237–250. (In Span.)

Goldchluk G. A través de las fronteras (Exilio, identidad y escritura en textos mexicanos de Manuel Puig) [Across the borders (exile, identity and writing in Mexican texts of Manuel Puig)], *Orbis Tertius*, 1998, issue 3(6), pp. 1–6. (In Span.)

King J. *Manuel Puig. Cinema and the Novel. Modern Latin American Fiction: A Survey*. Ed. by John King. New York, Hill & Wang, London, Faber & Faber, 1989, pp. 286–287. (In Eng.)

Levine S. J. *Manuel Puig and the Spider Woman. His Life and Fictions*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000. 448 p. (In Eng.)

Lozano E. El teatro de entrecasa de Manuel Puig: sus cartas familiares desde una perspectiva queer [Manuel Puig’s home theater: His family letters from a queer perspective]. *Revista chilena de literatura* [Chilean Journal of Literature], 2013, (April), issue 83, pp. 89–111. (In Span.)

Puig M. *La traición de Rita Hayworth* [Betrayed by Rita Hayworth], 1968. 203 p. Available at: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/trai_rit.pdf (accessed 17 July 2019). (In Span.)

Puig M. *Pubis Angelical*, 1979, 726 p. Available at: <https://damelibros.com/?sec=ebook&id=10641> (accessed 20 Nov 2019). (In Span.)

Puig M. El Beso de la Mujer Araña [Kiss of the Spider Woman]. *Libros Tauros*, 2001. 196 p. Available at: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf (accessed 10 Sept 2019). (In Span.)

Ramírez T. M. *Análisis De Los Tres Niveles Narrativos De 'El Beso de la Mujer Araña': Hacia La Conformación Del Homosexual Heroico* [Analysis of Three Narrative Levels in 'Kiss of the Spider Woman': Toward the Conformation of the Heroic Homosexual]. Santiago, Universidad de Chile,

Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2005. 81 p. (In Span.)

Sarlo B. ¿Pornografía o fashion? [Pornography or fashion?]. *Escritos sobre literatura argentina* [Writings on Argentinian Literature]. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 462–470. (In Span.)

Vivancos Pérez R. F. Una lectura queer de Manuel Puig: Blood and Sand en la Traición de Rita Hayworth [A queer reading of Manuel Puig: Blood and Sand in Betrayed by Rita Hayworth]. *Revista Iberoamericana* [Ibero-american Journal], 2006, vol. 72, issues 215–216 (April–September), pp. 633–650. (In Span.)

The Image of Mother in the Novels ‘Betrayed by Rita Hayworth’, ‘Kiss of the Spider Woman’, ‘Pubis Angelical’ by Manuel Puig

Anastasia P. Chagina

Associate Professor in the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

15, Bukireva st., Perm, 614068, Russian Federation. liolio@list.ru

SPIN-code: 2878-4574

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-9318>

Submitted 10 Nov 2023

Revised 13 Dec 2023

Accepted 11 Jan 2024

For citation

Chagina A. P. Obraz materi v romanakh Manuelya Puiga «Predatel'stvo Rity Kheyvort», «Potseluy zhenshchiny-pauka», «Angel'skiy pol» [The Image of Mother in the Novels ‘Betrayed by Rita Hayworth’, ‘Kiss of the Spider Woman’, ‘Pubis Angelical’ by Manuel Puig]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2024, vol. 16, issue 2, pp. 146–155. doi 10.17072/2073-6681-2024-2-146-155. EDN RCTLVX (In Russ.)

Abstract. The article explores the image of mother in the works of the Argentinian writer Manuel Puig. The study aims to determine how the image of mother is represented and to reveal its role in M. Puig's works. In the course of research, three novels were analyzed: *Betrayed by Rita Hayworth* (1968), *Kiss of the Spider Woman* (1976), *Pubis Angelical* (1979), which made it possible to draw inferences about the development and transformation of the image of mother in the author's works. The methodological and theoretical basis of the paper is works on literary studies and psychology.

The image of mother plays an important role in culture because maternal figure has a significant influence on the formation of personality. The study revealed that the image of mother is represented in M. Puig's novels in three ways: the mother corresponds to the traditional female model of behavior, she supports the protagonist and becomes a role model for him or her (Toto, Molina); the mother corresponds to the traditional female model of behavior, but is despised by the protagonist as she represents the authoritarian patriarchal society and the image of ‘castrating mother’ (Valentin, Ana); the mother does not correspond to the traditional female model of behavior, the protagonist embodies the image of mother herself (Ana). In addition, the image of mother is closely related to the image of death, connected with the process of the protagonist's growing-up, and used to reveal the political subtext, which indicates the complex nature of the image of mother in M. Puig's novels. The relationship between the protagonist and his or her mother reveals their motivation, the internal and external conflicts.

Key words: M. Puig; Argentinean literature; mother; image of mother; ‘castrating mother’.