

В.Б. Зусева-Озкан

**ПОСТУМ-НАРРАТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ МЮРИЭЛ СПАРК.
СТАТЬЯ ВТОРАЯ**

Аннотация

Вторая статья цикла посвящена анализу романа М. Спарк «Теплица над Ист-Ривер» (*The Hothouse by the East River*, 1973) в контексте проблемы «загробного» повествования. Роман знаменует новый этап художественного освоения этой парадоксальной нарративной техники в сравнении с ранними рассказами Спарк «Portobello Road» (1956) и «The Girl I Left Behind Me» (1957). «Теплица над Ист-Ривер» осуществляет труднейшее художественное задание, целиком представляя собой ретардацию осознания читателем того, что герои романа мертвы, – равно как и осознания этого основным фокализатором романа. Хотя формально наррация ведется по большей части в третьем лице, это явно выраженная персональная наррация – с точки зрения героя, Поля Хэзлэта. Более того, его точка зрения настолько доминирует, выражаясь в константном использовании несобственно-прямой речи, что иногда повествование как бы «соскальзывает» в первое лицо, создавая эффекты субъектного неосинкретизма. Финальная «вспышка понимания», осознания онтологического статуса делится на два момента – когда фокализатор Поль проговаривается, что все вокруг мертвы, и когда он признает, что мертв сам. Тем самым все рассказанное неминуемо ставится под сомнение, возникает вопрос о том, что «реально», а что нет, и есть вообще что-нибудь «реальное». Эволюция постум-нарратива в творчестве Спарк движется от рассказа к роману, от мертвого нарратора к мертвому фокализатору и синкретизму повествовательных субъектов, от фигуры призрака – к продукту воображения, или эманации сознания, мертвеца, от сюжета убийства и посмертного мщения – к сюжету познания самого себя и принятия «сердитой любви».

Ключевые слова

М. Спарк; «Теплица над Ист-Ривер»; «The Hothouse by the East River»; постум-нарратив; повествование мертвеца; нарративный парадокс.

V.B. Zuseva-Özkan

POSTHUMOUS NARRATION IN THE WORKS BY MURIEL SPARK. ARTICLE II

Abstract

The second article in the series is devoted to the analysis of Muriel Spark's novel "The Hothouse by the East River" (1973) in the context of the problem of posthumous narration. The novel marks a new stage in Spark's artistic development of this paradoxical narrative technique in comparison with her early short stories "Portobello Road" (1956) and "The Girl I Left Behind Me" (1957). "The Hothouse by the East River" carries out a very difficult artistic task, being entirely a retardation of the reader's realization that the novel's characters are dead – as well as the same realization by the novel's main focalizer (reflector). Although the narration is formally conducted mostly in the third person, it is a clearly expressed "figural" narration – from the point of view of the hero, Paul Hazlett. Moreover, his point of view is so dominant, expressed in the constant use of free indirect discourse, that sometimes the narration seems to "slide" into the first person, creating effects of neosyncretism of subjects. The final "flash of understanding", the realization of the character's ontological status, is divided into two moments – when the focalizer Paul blurts out that everyone around him is dead, and when he admits that he himself is dead. Thus, everything that has been told is inevitably called into doubt, the question arises of what is "real" and what is not, and whether there is anything "real" at all. The evolution of the posthumous narrative in Spark's work moves from short stories to a novel, from a dead narrator to a dead focalizer and syncretism of narrative subjects, from traditional figure of a ghost to a product of the imagination (or an emanation of consciousness) of a dead man, from the plot of murder and posthumous revenge to the plot of self-knowledge and acceptance of "angry love."

Key words

Muriel Spark; "The Hothouse by the East River"; posthumous narration; narration from beyond the grave; narrative paradox.

В первой статье настоящего цикла мы описали использование Мюриэл Спарк приема заgrabной наррации, или постум-нарратива, в двух ранних рассказах: «Портобелло-роуд» (1956) и «Девушка, оставленная мною» (1957). Пользуясь результатами анализа этих рассказов, обратимся теперь к роману Спарк «Теплица над Ист-Ривер» (*The Hothouse by the East River*, 1973), написанному почти через 20 лет после рассказов. Подтверждая интерес писательницы к нарративным парадоксам и конкретно к постум-нарративу, этот роман знаменует новый этап в их художественном освоении. Пусть и довольно компактный (таковы почти все книги М. Спарк), этот роман осуществляет практически невозможное, целиком представляя собой ретардацию осознания читателем того, что герои романа мертвы. Имеет ли место такая же ретардация и в отношении героев, т. е. отодвигается ли понимание ими своего онтологического статуса лишь к финалу, как это было в «Девушке, оставленной мною»?

На этот вопрос мы должны будем ответить, проведя анализ текста, который тем более важен, что «Теплица над Ист-Ривер» остается одним из наименее исследованных романов М. Спарк как в отечественной науке, где затруднительно указать хотя бы на одну посвященную ему работу, так и в науке зарубежной, где в основном этот роман рассматривается не монографически, а

в связи с той или иной проблемой [Kemp 1974, 115–155; Cheyette 2000, 84–117; MacKay 2010; Waugh 2010; Piette 2010; Wickman 2010; Książopolska 2018; Bailey 2018, 36–37, 280–290]. В интересующем нас аспекте, т. е. с акцентом на постум-нарративную природу этого романа, к нему очень кратко обращается Э. Беннетт в своей монографии [Bennett 2012, 25, 200]. Ф. Вейнманн в книге о постум-нарративе [Weinmann 2018], затрагивая оба интересующих нас романа Спарк, напротив, не упоминает о «Теплице над Ист-Ривер» – видимо, отказывая этому роману в принадлежности к постум-нарративу.

Действительно, важнейшая особенность повествовательной ткани романа, заставляющая в принципе поставить вопрос о его принадлежности к постум-нарративной традиции, состоит в том, что повествование в нем ведется в основном в 3-м лице. То есть, если придерживаться вполне пуристических взглядов и считать, что постум-нарратив не существует без «я»-наррации, то придется вынести этот роман за его пределы. Мы, однако, полагаем, что «Теплица над Ист-Ривер» не только принадлежит к постум-нарративу, но и является одной из художественных вершин этой повествовательной традиции – как по производимому эффекту, так и по степени изысканности, сложности и экспериментальности. Что заставляет нас отнести этот роман Спарк к интересующему нас повествовательному феномену? Дело в том, что, хотя формально наррация здесь ведется по большей части в 3-м лице, это явно выраженная персональная наррация (термин Ф. Штанцеля), или повествование с точки зрения героя, Поля Хэзлета. Более того, его точка зрения настолько доминирует, выражаясь в константном использовании несобственно-прямой речи, что иногда повествование как бы «соскальзывает» в 1-е лицо, создавая эффекты, сопоставимые, например, с теми, какие имеют место в «Даре» В. Набокова, где нарративное 1-е лицо вроде бы немотивированно и неожиданно, без графических эффектов прямой речи, переходит в 3-е лицо и обратно. С.Н. Бройтман называет такие явления в литературе XX в. субъектным неосинкретизмом, который, в отличие от синкретизма архаического [Теория литературы 2004, 20–32, 136–138], художественно сознательно обыгрывает дополнительность и единораздельность «я» и «другого», сигнализируя о нерасчлененности и нестационарности «авторского» и «геройного» состояний.

В «Теплице над Ист-Ривер» повествование с точки зрения Поля, но формально от 3-го лица, не раз переходит в повествование от лица 1-го (т. е. в наррацию самого этого героя). Если в начале романа все время возникают ремарки типа «думает он» (Поль), «ему показалось» и пр., мотивирующие повествование, почти полностью ведущееся с помощью несобственно-прямой речи, то далее этих ремарок становится несколько меньше и появляются они в связи с вкраплениями перволичного повествования, чья стихия как будто бы все больше и больше захватывает текст (никогда, впрочем, не переходя в продолжительные пассажи, что позволяет сохранить ту амбивалентность, «пограничность», «мерцательность» и недосказанность, которыми характеризуется этот небольшой роман): «Садится в кресло и раскрывает том. Но это не книга, а фотоальбом. <...> на всех снимках фигурирует один и тот же ребенок. Вот он на руках у кормилицы, вот среди игроков в теннис <...> Это я, думает Поль, когда мне было восемь месяцев, и я же в девять лет<...>» [Спарк 2019, 123–124]; «Мысли Поля забегают вперед <...> Она должна прибыть около восьми вечера. Я дождусь, когда номер ее рейса появится на табло <...>» [Спарк 2019, 125]; «Поль рассматривает фотографию из-за плеча Поппи. Что-то пошло не так, думает он. Не может жизнь быть такою. Я отказываюсь ее принимать. Он

говорит <...>» [Спарк 2019, 145]; «Не Мюллер, а Киль, думает Поль. Что бы они ни говорили, я уверен почти на сто процентов. Лед в его стакане понемногу тает» [Спарк 2019, 179]; «Это лицо он видел совсем недавно. Где я мог его видеть, думает Поль, в последние дни? <...> Может, я видел его давным-давно, мы могли познакомиться в другое время, в другой стране и при других обстоятельствах. Внезапно ему вспоминается Майлз Бантинг. <...> Этого я совсем не хотел» [Спарк 2019, 180] и пр. Редчайшими исключениями являются такие эффекты в отношении других героев, например, сына Поля, Пьера [Спарк 2019, 46–47]. Таким образом, Поль Хэзлет находится как бы в «привилегированном» положении по отношению к остальным героям. В основном с его точки зрения, а порой и напрямую от его лица ведется повествование. Более того, как мы увидим далее, он является его организатором в специфическом смысле: именно его воображение «ответственно» за «внутренний мир» романа – за само его возникновение.

При этом в романе огромное число таких фрагментов, которые следовало бы обозначить не как «рассказ» («повествование»), а как «показ», т. е. «сценическое изображение». По сути, роман представляет собой ряд сцен, в которых почти ничего не происходит, но ведутся многочисленные и странные разговоры. Их «странность» сначала воспринимается читателем как бы «под знаком вопроса», с усилием, направленным на понимание в «жизнеподобном» духе, но постепенно странностей становится так много, что их оказывается невозможно объяснить; более того, сам Поль все более и более фокусируется на странностях – а потом и объясняет их для читателя, попутно срывая флер самообмана для себя и других персонажей, прежде всего своей жены Эльзы.

Что же происходит в романе, каков его сюжет? В восьми его главах разворачиваются как бы два пространственно-временных плана: условного настоящего, т. е. 1970-х гг. в США, на Манхэттене, и прошлого, где события происходят в 1944 г., во время Второй мировой войны, в Англии. События из прошлого в основном «всплывают» в разговорах персонажей в настоящем, а также в воспоминаниях и мыслях главного «организатора» повествования – Поля.

Первоначальный импульс задается в 1-й главе, где Эльза рассказывает мужу, что, примеряя туфли в обувном магазине, узнала в продавце Гельмута Кили. Эта информация чрезвычайно беспокоит Поля, в сознании которого это имя связывается с опасностью. По информации Поля, он умер много лет назад в тюрьме в Гамбурге, но возникающие периодически обрывки сведений противоречат друг другу и не проливают достаточно ясного света ни на события прошлого, ни на настоящее, где эта фигура участвует в общей фантазмагории, то появляясь под именем Мюллера в прежнем, узнаваемом виде, то оказываясь под сомнением у Поля и Эльзы, поскольку прошло 30 лет, а он не выглядит постаревшим, то фигурируя как любовник дочери Поля и Эльзы, Катерины, которую он якобы наградил сифилисом, то проводит ночь с самой Эльзой в гостинице в Цюрихе (причем Эльза делает это, чтобы благодаря интимным подробностям узнать, действительно ли это Киль).

Причем именно фигура Кили организует сюжет: в каждой главе постепенно меняется связанная с ним констелляция событий. В 1-й главе, как уже было сказано, Эльза якобы встречает его в магазине, и Поль демонстрирует беспокойство, пытается навести о нем справки. Во 2-й главе рассказывается о знакомстве Поля и Эльзы с Килем в Англии в 1944 г., а в плане условного настоящего Поль беседует о Киле с сыном Пьером, который придумывает, будто бы за входом в его квартиру следит некий мужчина. В 3-й главе Поль идет

посмотреть на Килия и уверяется, что это именно он, только прошедший курс омоложения, а на подошвах новых туфель Эльзы обнаруживает таинственную шифровку. В 4-й главе Поль признается сыну Пьеру (который рассказывает о своей новой, революционной постановке «Питера Пэна»), что в 1944 г. помог отправить за решетку опасного шпиона, двойного агента, подразумевая Килия, и высказывает мнение, что в тюрьме его подменили другим человеком, таким образом записав его умершим. Поль вспоминает об отношениях в Комплексе («Комплекс – маленький аванпост британской разведки в самом сердце сельской Англии» [Спарк 2019, 32]) во время войны, где он и Эльза тогда работали в контрпропаганде, как и военнопленный Киль, согласившийся сотрудничать с англичанами. В частности, Поль вспоминает, как подрался с Килем, причем настоящей причиной для драки была Эльза, о которой ходили слухи, что она имеет с Килем сексуальную связь. В 5-й главе Эльза вновь приходит в обувной магазин и приглашает Мюллера-Килия поехать с ней в Швейцарию, где путем полового акта «проверяет», действительно ли это тот, прежний Киль, и сообщает о своей проверке – результаты которой, впрочем, туманны – Полю. Тот впадает в гнев, поскольку это вроде бы доказывает, что в 1944 г. она и Киль были любовниками: «– Значит, в войну ты все же спала с ним? – орет он» [Спарк 2019, 113]; впрочем, и это предположение остается не вполне определенным, ибо Поль не получает ответа на свой вопрос. Возвратившись из Цюриха, Эльза напоминает Полю о том, как несколько лет назад тот якобы попытался положить ее в психиатрическую клинику, а потом герои собираются на премьеру постановки Пьером «Питера Пэна». Заканчивается эта центральная во многих отношениях глава скандалом на премьере, когда Эльза закидывает актеров гнилыми помидорами, и приездом полиции. В конце главы «Поль лихорадочно толкует полицейскому:

– Все эти люди не настоящие. Моей жены, моего сына, моей дочери нет на свете» [Спарк 2019, 151] (“Those people are not real. My son, my wife, my daughter, do not exist” [Spark 1982, 93]).

6-я глава открывается продолжением темы: «– Возвращайся, возвращайся в могилу, – говорит Поль, – из которой я тебя вызвал. <...> Ты не настоящая. Пьера и Катерины не существует» [Спарк 2019, 152]. Из предшествующей главы известно, что Поль, как и Эльза, тоже посещает психоаналитика (и якобы состоит с этой женщиной в отношениях), так что все эти реплики, как и то, что с самой 1-й главы Поль отмечает, что у Эльзы «неправильная» тень (к этому мы вернемся чуть далее), можно списать на его психическое нездоровье. В ответ Эльза издевается над Полем, в частности, вновь поднимая тему Мюллера-Килия, о котором она сообщает, что свела его с их дочерью Катериной, да еще за деньги. Киль звонит по телефону, Поль выхватывает трубку и обрывает звонок. Далее в сцене в обувном магазине Эльза и Киль вновь говорят о «сорке четвертом годе», и Эльза просит написать текст на подметках купленной ею пары.

В 7-й главе сидящий в баре Поль видит в освещенной передней комнате заведения Эльзу с ее подругой и двое мужчин; один из них оказывается Килем, а второй – Майлзом Бантингом, другим сослуживцем Поля и Эльзы из «сорок четвертого года», с которым Эльза тоже, возможно, имела отношения (во всяком случае, по воспоминаниям Поля, однажды он видел Майлза выходящим из помещения, где оставалась плачущая Эльза). Большой фрагмент главы занимает воспоминание из плана прошлого, в частности, допрос, который устраивает Полю и Эльзе глава службы безопасности полковник Тилден относительно

Киль, когда того уже нет в Комплексе (судя по сведениям из 2-й главы, его вернули в лагерь для военнопленных). Потом, когда Поль и Эльза вместе идут обратно, Поль думает – обратим внимание, в первом лице, как это иногда бывает в романе, и чем ближе к концу, тем больше: «Мы бы могли, размышляет Поль, искренне поговорить о Киле <...> Я, вероятно, так и не узнаю, кем для нее был Киль, а ей всю жизнь предстоит задаваться вопросом, был ли Киль для меня чем-то важным» [Спарк 2019, 189]. Поль и Эльза так и не узнают, что случилось с Гельмутом. В плане же настоящего Поль видит в баре еще и полковника Тилдена, а затем уводит Эльзу из компании, и они странствуют по ночным заведениям Нью-Йорка, как бы убегая от остальной группы, преследующей их на автомобиле.

8-я и последняя глава открывается репликой Поля о том, что после войны они с Эльзой «намерены обосноваться в Америке»; в этот момент «на дворе поздняя весна сорок четвертого года» [Спарк 2019, 198]. Поль и Эльза, ее подруга Поппи, Майлз Бантинг и полковник Тилден садятся в купе поезда на вокзале Сент-Панкрас, собираясь возвращаться из Лондона в Комплекс. «Состав отходит от перрона, и тут “Фау-2” прямым попаданием уничтожает хвостовые вагоны, где они едут, со всеми пассажирами» [Спарк 2019, 203]. Выясняется, что все эти персонажи мертвы, погибли от немецкой бомбежки, включая самого Поля: «– Ты тоже умер, – говорит Эльза. – Это одна из тех вещей, какие ты, Поль, не можешь понять.

– Не будь дурочкой, – говорит он. – Я хорошо помню, что стоял сбоку от рельсов, когда твое тело извлекали из-под обломков. Я помню слишком много, мертвый столько не помнит. <...>

– Нет, Поль, – говорит Эльза. – Это твое воображение работало само по себе» [Спарк 2019, 204] (“That was your imagination running away with itself” [Spark 1982, 126]).

Поль и Эльза продолжают бегать от своих преследователей – других мертвецов, тоже порожденных воображением Поля, который сам «это заварил, – говорит она, – своими подозрениями, своими выдумками... Бедняга Киль, бедняга Киль, а Киль умер в тюрьме.

– А ты – в вагоне поезда.

– Как и ты, Поль, – говорит она. – Ты и сам это знаешь» [Спарк 2019, 212].

Как и предсказывал Поль, ему так никогда и не удается выяснить – даже за гробом, – была ли Эльза любовницей Килья, а также Майлза Бантинга и даже полковника Тилдена: «– Этого уже не узнать, – говорит Эльза, словно речь идет о каком-то дальнем знакомом. – Какая разница, если все мы умерли?» [Спарк 2019, 213].

Поль и Эльза остаются одни на танцполе, где имеют большой успех, а потом едут к Пьеру и Катерине, чтобы убедиться в их существовании, и получают на свой вопрос столь же туманный ответ, сколь туманно все в плане условного настоящего этого романа: «– Ты существуешь? – спрашивает он.

– Фу, как вульгарно, – говорит Пьер.

– Потому что, – говорит Поль, – мы с твоей матерью погибли от бомбы весной тысяча девятьсот сорок четвертого года. Тебя не зачинали, и ты не родился» [Спарк 2019, 221].

Дальше супруги приходят к старой даме, которая в 1944 г., во время командировки Поля в Америку, обещала «сохранить для него квартиру над Ист-Ривер», и когда Поль рассказывает, как в этой квартире жарко, она отвечает, что «тут уж ничего не поделаешь. Здание старое. Его снесут, как и все

остальные» [Спарк 2019, 224]. Эта дама в настоящем тоже оказывается продуктом воображения Поля. Когда он и Эльза после своих блужданий добиваются до дома, выясняется, что «верхних этажей уже нет, нижняя половина дома представляет собой пустую коробку» [Спарк 2019, 227]. Дом сносят, и призракам некуда вернуться. Эльза говорит: «Теперь мы хоть немного передохнем», а их старые знакомцы окликают из машины: «– Мы отвезем вас назад. Поторопитесь, – зовет Поппи.

– Пойдем, Эльза, – говорит Поль, – мы можем вернуться с ними. Они и так уже долго ждали» [Спарк 2019, 227, 228]. На уходе героев в некий другой уровень небытия – в иной мир? – и заканчивается «Теплица над Ист-Ривер».

Окидывая взглядом сюжетную структуру романа, можно прийти к выводу, что события, отнесенные к прошлому, как ни странно, более последовательны и удобопонятны. По-видимому, это закономерно, ибо прошлое случилось «на самом деле», а настоящее призрачно; недаром Поль еще во 2-й главе в разговоре с Пьером бросает реплики, которые можно было бы прочитать во вполне «невинном» духе (как ностальгию о прошлом), но которые в свете дальнейших событий оказываются сказанными в прямом смысле: «– Мы жили настоящей жизнью, – говорит Поль» [Спарк 2019, 46] (“We really lived our life” [Spark 1982, 30]) (о событиях 1944 г.); «Ты, похоже, не понимаешь, насколько все было реальным» [Спарк 2019, 47]; «Летом 1944 года, – говорит он сыну, – жизнь была ярче сегодняшней. Все в ней было определеннее. Дневные часы длились дольше» [Спарк 2019, 45]. Именно в событиях прошлого находится ключ к состоянию героев в условном настоящем романа: Поль так мучительно любит Эльзу и настолько страдает из-за ревности к реальным или воображаемым соперникам (Гельмуту Килью, Майлзу Бантингу, даже полковнику Тилдену), что и после смерти всех них, да и собственной, продолжает мучиться. Центральной фразой романа, объясняющей его сюжет, оказывается, по сути, реплика Эльзы в 8-й главе: «В том, что мужчина любит тебя так сердито, есть своя смешная сторона, – говорит она» [Спарк 2019, 206] (“When a man’s angrily in love with you, it has its funny side” [Spark 1982, 127]).

В связи со всем сказанным понятно, почему субъектная организация романа, или его повествовательно-композиционная структура, «завязана» на Поле, а объектная, или сюжетная, – на Киле. Все действие романа и все его герои – это проекции воображения Поля, «забытийствовавшие» призраки людей, погибших одновременно с Полем и Эльзой и участвовавших в событиях, связанных с его любовью и ревностью. В центре же его мучений – Гельмут Киль, который описывается как чрезвычайно привлекательный мужчина («Красивый парень, этот Киль, вы не находите? – говорит он [полковник], адресуясь к Полю» [Спарк 2019, 187]), которого, согласно ревнивым домыслам Поля, никто не мог бы заменить («Килия нет, но как знать, не будет ли другого? Он думает о работающих в Комплексе мужчинах <...> Возможно, думает он, никто из них неспособен заменить женщине Килия, разве что Майлз Бантинг <...>» [Спарк 2019, 191]).

Поскольку вся «действительность» романа замкнута на сознание Поля, читатель так никогда не узнает – ведь не узнает и он сам, – каковы на самом деле были отношения Эльзы с Килем. Судя по отдельным намекам, подозрения Поля были не беспочвенны, но сильно преувеличенны. Для Поля любовь к Эльзе становится нескончаемым источником ревнивых мучений, в том числе и после смерти, а центральной фигурой-преследователем оказывается Киль. Именно поэтому весь сюжет романа вращается вокруг него, и он ассоцииру-

ется для Поля с опасностью. В плане настоящего эта исходящая от Киля опасность не расшифровывается, а его фигура опутывается нитью противоречивых намеков и подозрений шпионского характера, изначально скрывающих суть той опасности, которую он некогда представлял для отношений Поля с Эльзой, но постепенно проявляющихся (когда «реализуется») страх Поля, и мертвая Эльза «проверяет» Киля посредством секса в Цюрихе, или когда Киль оказывается еще и любовником дочери Поля, как бы удваивая сексуальную угрозу). Подозрения же шпионского типа, в том числе невнятные шифровки на подметках туфлей, связываются с реальной контрразведывательной деятельностью Комплекса в 1944 г., но, конечно, в искаженном, «сновидческом» духе.

Как уже говорилось выше, первый раз об онтологическом статусе Эльзы напрямую говорится в конце 6-й главы, о статусе Поля – в 7-й, т. е. довольно близко к финалу. Однако внимательный читатель способен уловить многочисленные странности и намеки гораздо раньше. Обратимся поэтому к мотивной структуре романа и посмотрим, как Мюриэл Спарк создает ощущение саспенса, двусмысленности.

Уже первое предложение романа неопределенно и угрожающе говорит о конце, переиначивая поговорку: «Если б и вправду все было хорошо, что хорошо кончается. Если б и вправду» [Спарк 2019, 5]. Учитывая то, что мы уже знаем о финале романа, речь, по-видимому, идет о смерти: конец (смерть) витает над «началом», поскольку герои давно мертвы.

Почти сразу возникает мотив настоячивых *взглядов* Эльзы либо *в зеркало* (пытается ли она увидеть свое отражение, увериться в своем бытии или убедиться в небытии?), либо *за окно* квартиры, «поверх пролива Ист-Ривер», причем смотрит она туда во время разговора с Полем, «словно муж находится снаружи, за оконной рамой» [Спарк 2019, 6]. В каком-то смысле он – равно как и она – действительно находится в ином пространстве, чем квартира на Ист-Ривер, где их присутствие призрачно. Вообще, постоянное подчеркивание взгляда Эльзы куда-то туда, за реку, заставляет вспомнить о древнем представлении о реке как границе между мирами, в частности о реке Стиксе. Всматривается ли Эльза в теперь уже «свой» мир? «Что-то она там высматривает. Солнце зашло. Да, опять высматривает. “Это не там, – говорит Поль про себя. И опять: – Там ничего нет”»; «Иной раз в комнату через западное окно летится волшебным алым закат, но Эльза предпочитает глядеть на пролив» [Спарк 2019, 13, 20], и пр. Название романа, метафорически описывая постоянное жару в квартире Хэзлетов, одновременно подчеркивает «искусственность», «временность», «ненатуральность» этого пространства, которое, действительно, оказывается своеобразным «пунктом ожидания» между земным миром и загробным.

Еще одно свойство этого лиминального пространства характеризуется через мотив *повторения* – каждый день повторяется примерно одно и то же, как в замкнутом круге: «Такое уже бывало, думает он, здесь, в этой комнате, я стоял, а она сидела, сколько же раз так было?»; «Он хочет пойти налить им выпить, его сверлит мысль: “Такое уже бывало”»; «Он не может точно припомнить, какой это был день, когда, вернувшись в квартиру в семь часов вечера... или в шесть... припомнить бы еще время года... Вечером – он не помнит точного дня, часа <...>»; «Сегодня она начала новый курс психоанализа. А может, начала еще на прошлой неделе» [Спарк 2019, 12, 14, 20, 22]. Время здесь теряет свое значение, все бесконечно повторяется, как в дурном сне, и это повторение тревогой и напряжением пробивается сквозь фантазии Поля: «Его сердце взывает о помощи. “Помогите! Помогите!” – кричит его сердце и стучит в стенки

гроба» [Спарк 2019, 22]. Эта фраза поначалу воспринимается читателем не буквально, а как выражение тоски героя из-за странностей жены, ее предполагаемого сумасшествия. Но уже в самом начале романа есть детали, которые в эту версию не вписываются – или должны идти в комплексе с сумасшествием самого Поля. Это прежде всего «неправильная» тень Эльзы.

Впервые мотив *тени* (который, несомненно, связан с загробным миром) вводится в 1-й главе, когда воображение Поля пытается представить его и Эльзину ситуацию как обыденную: «Он видит, что тень ложится на тюлевую занавеску, а не на пол в сторону Вест-Сайда, где ей следовало лежать в согласии с положением заходящего солнца в окне “фонаря” за спиной у Эльзы. В который раз он видит, как ее тень противоестественно ложится в обратную сторону. Он этого ожидал, но все равно отворачивается от этого зрелища» [Спарк 2019, 8] – отворачивается потому, что, как мы знаем из финала романа, не хочет осознать, что и она, и он давно мертвы. «Ее тень ложится по направлению к лампе. У него перехватывает дыхание. “Выпусти меня! Выпусти!”»; «Эльза выходит из комнаты, волоча за спиной свою тень под неправильным углом наподобие шлейфа старинного бального платья. Ее жутковатый смех оглашает коридор <...>» [Спарк 2019, 23, 56] и т. д.

Вообще, различные реплики Эльзы – которая сама есть «забытийствовавший» плод воображения Поля – постоянно намекают на то, что он не желает осознавать их положение, т. е. это проговорки его же подсознания о том травмирующем событии (собственно, о смерти), которое он пытается вытеснить: «Я-то давно готова, а ты? – отвечает она»; «Три года тому назад Эльза сказала: – Может, я все выдумываю, как сказал Цезарь жене утром мартовских ид» (с. 30), т. е. перед смертью; и далее: «Не всем нам отпущен дар понимания, – сказала Эльза и устремила взгляд на окна» [Спарк 2019, 25, 30, 31]. Другие же ее реплики как раз участвуют в создании той иллюзии нормальности, какой тешит себя воображение Поля; так, оно продуцирует многочисленных знакомых, точнее, их имена – пустые означаемые: «Вот я и говорю Джону: если Гарри и Жизель поедут с нами, то Говард сможет отправиться с Гарри к Перл, а Джон мог бы приехать с Джин в воскресенье и остаться на ночь до нашего отъезда. Но если Рэй остановится в Нантакете, то мне нужно там быть ради Мерлина с Джей <...>» [Спарк 2019, 42] и т. д., и т. п. Но быстро происходит саморазоблачение: «– Откуда звонил Джон? – спрашивает он. <...> Кстати, а кто он такой, этот Джон? Как его фамилия? И вся эта молодежь – кто они?

– Я не спрашивала, – говорит она. – Они могут быть кем угодно» [Спарк 2019, 44].

Эта «реальность», в которой, по сути, никто по-настоящему не существует, порой ощущается Полем как внутренность гроба (см. цитату выше, отмеченную рефреном «Помогите!»), порой как «никогда»: «Это все произошло очень давно, – думает он. – Что такое “сейчас”? “Сейчас” – это никогда, никогда. Существует одно “тогда”. Куда мне податься? Нью-Йорк меняется. Помогите! Помогите!» [Спарк 2019, 80]. Поль и страшится осознания того, что он и Эльза мертвы, и, подсознательно догадываясь об этом, мечтает об освобождении, а Нью-Йорк, Манхэттен, квартиру над Ист-Ривер ощущает как «болеутоляющую палату, где совсем не нужно думать и можно вести себя, как последний псих, и днями и ночами болтать в свое удовольствие» [Спарк 2019, 121].

Поскольку Поль боится осознать то, что и сам мертв, мотив опасности, связанный первоначально с Килем, к концу романа ассоциируется также с Гарвеном, ведь тот грозит открыть Полю глаза на его собственный онтологиче-

ский статус: Поль признает, что Эльза «не настоящая», что в свое время она «умерла и он вернул» ее «из могилы» [Спарк 2019, 162]. Но Гарвен – конечно, тоже воображаемый – заинтересовывается и самим Полем: «– А знаете, Поль, – говорит Гарвен <...>, – вы человек интересный. Вы сами могли бы стать объектом изучения. <...> “Теперь он за меня берется, – говорит он про себя, впадая в панику. – Теперь ему нужен я”. – Не будем отвлекаться от Эльзы, – говорит он» [Спарк 2019, 166]; «– Гарвен, – говорит Поль, – опасен. Он ходит за мной как тень» [Спарк 2019, 168].

Загробные «подсказки» действуют не только по отношению к Эльзе с ее «неправильной» тенью (кстати, сообщается, что в 1944 г. «ей двадцать три года, и в это время ее тень падает под тем же углом, что и тени всех остальных») [Спарк 2019, 81]), но и по отношению к тем персонажам, кто погиб в 1944 г. вместе с ней и Полем. Так, ее подруга Поппи, которую загробная фантазия Поля превращает в княгиню Ксаверину, вдову русского эмигранта, буквально кишит червями. «Правдоподобное» объяснение Поля состоит в том, что утром того дня, когда она приходит в гости к Хэзлетам, Поппи «укрыла в защитных складах грудей новую бесценную партию листьев тута с яйцами шелкопряда – чтобы греть и уберечь от мороза. Из-за жары вылупились гусеницы. Теперь они сами радуются жизни, извиваясь на груди княгини Ксавериной <...>» [Спарк 2019, 71]. Тему сгнившей плоти продолжают гнилые помидоры, которые Эльза просит принести княгиню Ксаверину; Эльза якобы потребляет их в рамках особой диеты, но также она забрасывает ими актеров, играющих в постановке Пьера.

Воображаемый сын Поля и Эльзы Пьер делает экспериментальную постановку пьесы Дж.М. Барри «Питер Пэн», где все роли играют старики. Как известно, Питер Пэн – это мальчик, которого нет (он вечно застыл в возрасте без малого семи лет), обитающий в стране Нетландии (Neverland). Но практически то же самое можно сказать о самом Пьере! Он тоже – юноша, которого нет, поскольку его даже не успели зачать, и он живет лишь в стране воображения своего мертвого «отца». А то, что играют в его постановке старики, соответствует возрасту его «родителей» и тех, кто погиб вместе с ними.

Мотив жизни после смерти, являющийся центральным для романа, в 7-й и 8-й главах звучит особенно остро. Так, глядя на нарядную Эльзу, Поль думает: «И что она делает в этом месте и в это время? Человеку положено сперва жить, потом умирать, а не умирать и только потом жить; всему свое время» [Спарк 2019, 192]. В «Теплице над Ист-Ривер» этот мотив сопровождается другим – мотивом «*другой преисподней*» (см. о нем подробнее: [Зусева-Озкан 2024, 81]), или нескольких локусов по ту сторону гроба. Вроде бы персонажи уже мертвы, но в финале романа им предстоит как бы умереть «окончательно», а снос их дома заставляет их удалиться куда-то еще, опять же «окончательно» прочь из этого мира, точнее, того «лимба», в котором они здесь существовали: «Поль считает, им придется возвратиться к мертвым, они все обязаны возвратиться»; «Идем, – говорит Поль жене. – Идем, любимая, они все мертвецы. <...> Смерть – это наркотик, – говорит он, – ты к ней пристрастишься» [Спарк 2019, 193, 195].

Примечателен мотив *преследования героев мертвецами* – их давними знакомцами. В эту ночь шофер княгини Ксавериной «ведет машину на запад по улице с односторонним движением в сторону Седьмой авеню» [Спарк 2019, 196]. На западе, по древним представлениям, лежит страна смерти; одностороннее движение, очевидно, означает движение от жизни к смерти, которое в

художественной картине мира Мюриэл Спарк не может быть превращено в движение кругообразное; Седьмая авеню, по-видимому, связана с символикой числа «семь» в «Апокалипсисе». Все ночные заведения, которые посещают во время своих попыток уйти от погони Польша и Эльза (их, насколько можно понять, тоже семь), описываются как загробные локусы; так, некий «Култ личности» встречает их «залитым ярким светом порталом» [Спарк 2019, 197], в который они вступают, держась за руки. Потом они спускаются под землю, «в подвал», где их встречает «взрыв красок, звуков и движения». В «двенадцатый час ночи» Польша и Эльза оказываются в гостинице «Сент Реджис» и, заметив преследователей, «идут на оживленный гомон, доносящийся из-за створчатых дверей», где проходит прием – тоже, очевидно, созданный их воображением. Разговор с хозяевами приема многозначителен, намекая на загробный статус всех присутствующих: «<...> Представляете... все эти люди. – Она смотрит на Польшу, в ее ясных глаза стоят слезы.

– Мы приподнились <...> – говорит Эльза <...>» [Спарк 2019, 214].

Выйдя с приема, они идут в другой отель, в «Плазу», заходят в ресторан «Дубовая комната», но увидев там своих преследователей, которые им «заняли места», опять убегают и высаживаются у дискотеки «Чувственный опыт». Примечательно, что в темноте улицы их поджидает преступник с ножом: «– Нас тебе не убить, – говорит Польша. – Мы уже мертвые» [Спарк 2019, 217]. В ночном клубе «Ролоффс» они имеют огромный успех: зрители во время их танца пытаются разгадать трюк с «неправильной» тенью («Тень Эльзы продолжает танцевать с тенью Польшы» [Спарк 2019, 218]). Наконец, Эльза устает: «Пойдем лучше с ними, – говорит Эльза. – Нельзя же продолжать так до бесконечности» [Спарк 2019, 219]. Польша, примирившийся с собственным статусом мертвеца, все же опасается уйти «окончательно». Чтобы окончательно убедиться в игре собственного воображения, Польша с Эльзой наносят визит еще одному фантому – старой даме, которая «сохранила» для них квартиру над Ист-Ривер; при прощании с ней вновь возникает образ реки как границы между живыми и мертвыми: «Я тут недавно вечером видела фильм – забыла название. Как он назывался, Лириан?

– “Священная река”, – говорит сиделка.

– Там у всех голые груди.

– Ягодицы, – говорит сиделка» [Спарк 2019, 226], и эта картина напоминает изображение Страшного суда или ада.

Наконец, оказавшись перед своим снесенным домом, Польша и Эльза соглашаются «вернуться» «назад», т. е. в смерть, со своими давними знакомцами, уже их «заждавшимися», причем вводится мотив *отдыха, упокоения*. Обычно этот мотив ассоциируется с призраками, которые, получив удовлетворение, могут наконец упокоиться в своих могилах. Но почему могут «вернуться» в смерть и обрести «отдых» Польша и Эльза? Видимо, именно *приятие своей смерти*, осознание вытесненного и позволяет героям вполне уйти в небытие. Ведь, как говорит мертвый Гёте в романе М. Кундеры «Бессмертие», «быть смертным – это самый элементарный человеческий опыт, но при этом человек никогда не способен был принять его, понять и вести себя соответственно. Человек не умеет быть смертным. А умирая, не умеет быть мертвым» [Кундера 2005, 237]. «Вспышка понимания», мастерски растянутая в «Теплице над Ист-Ривер» на целый роман, и становится гарантией упокоения. Но, думается, дело еще и в другом. На протяжении романа, точнее, в его условном настоящем, Польша показан в разладе с Эльзой, которая предстает как фигура странная – равнодушная,

безумная, жестокая, неверная и пр., а сам он – как уставший, но зависимый от нее муж, тоже пустившийся во все тяжкие (со своим психоаналитиком Анни). И лишь в 7-й и 8-й главах романа Поль и Эльза изображены как любящая пара; Поль (и, соответственно, читатель) так и не узнает доподлинно, было ли что-то у Эльзы с Килем, но, даже если и было, в смысловом горизонте финала это оказывается неважно – не только потому, что героини мертвы, но, видимо, еще и потому, что любовь между ними «переступила» через возможную в далеком прошлом связь.

Можно ли назвать Поля и Эльзу – мертвецов, задержавшихся в мире живых, – призраками в «классическом» смысле? Мюриэл Спарк, действительно, тяготеет к жанру *ghost story*, но, думается, в данном романе она вышла за пределы стандартных ограничений этого жанра. Уже в рассказе «Дом знаменитого поэта» (*The House of the Famous Poet*, 1966) она использовала сюжет с бомбежкой летом 1944-го и «приятием» смерти: «Летом 1944 года было внезапно и жестоко убито небывалое число людей. Газеты должным образом сообщали имена погибших, бывшие на слуху. Один из этих людей, известный поэт, неожиданно вернулся домой в Суисс-Коттедж, а несколько минут спустя на здание упала бомба. <...> Элиза <...> была погребена под обломками дома <...>. Когда я думаю над тем, как ушли из жизни Элиза и поэт, как спокойно они позволили исполненному благих намерений солдату продать им абстрактные похороны, я напоминаю себе, что однажды и я, и вы – все мы примем идею похорон и не станем жаловаться» [Спарк 2012, 266–267]. Здесь некий солдат, продающий «идею» похорон, – тоже не «простой» призрак, а «идея», плод воображения, но, во всяком случае, не та же субстанция, что призраки в ряде других рассказов Спарк, включая «Портобелло-роуд» и «Девушку, оставленную мною». В романе сюжетно-мотивные элементы «Дома знаменитого поэта» разворачиваются в целую историю приятия «идеи похорон», идеи собственной смерти, и его герои являются не столько призраками (ибо призрак должен являться кому-либо живому, тогда как вполне «живых» людей за пределами сознания Поля в «Теплице над Ист-Ривер» просто не существует), сколько эманациями воображения мертвого героя, чья точка зрения организует все повествование. Как только исчезает мотив убийства, важный для рассказов «Портобелло-роуд» и «Девушка, оставленная мною», исчезает и фигура призрака, ищущего посмертной мести.

Отсюда и особое строение хронотопа романа: герои как бы живут в Нью-Йорке в 1970-х гг., путешествуют (например, Эльза едет в Цюрих), но, по сути, эти пространства выморочны – Поль заполняет их плодами собственной фантазии. А поскольку подсознание подсказывает ему истинное положение дел, встречаются проговорки: например, он «поселяет» Эльзу в Цюрихе в отеле «Ритц» и сразу же разоблачает свое изобретение, когда говорит, что «Ритца» в Цюрихе нет. Нью-йоркские пространства все сплошь метафоричны и символичны, намекая на мир загробья, который, кстати, сам по себе никак не показан. Единственная более или менее «невыдуманная» точка пространства – та самая квартира над Ист-Ривер, где живой Поль некогда хотел поселиться с будущей женой. Именно разрушение этого здания окончательно «освобождает» героев. Или, напротив, здание тоже плод воображения Поля, и его «снос» происходит именно потому (в сознании Поля), что герои готовы уйти в небытие? Возможны обе трактовки.

Важно, однако, что мертвые герои существуют в «этом» мире – пусть весьма своеобразно и пусть «мир» этот выморочен. Тем не менее, загробный мир

как таковой в романе не представлен никак. Эта «фигура умолчания» характерна для постум-нарратива XX в. (тогда как в родственных ему жанрах-предшественниках – «диалогах мертвых», видениях, аллегорических поэмах – загробный мир описывался в деталях, будь то детали языческих или христианских представлений); точно так же характерно для современного постум-нарратива умолчание о Боге или ином загробном властителе. Контroversа переносится внутрь сознания персонажа, и, в конечном счете, ставится вопрос о «реальности реальности».

Вся конструкция романа «Теплица над Ист-Ривер» стремится к точке озарения, той «вспышке понимания», которая характерна, скорее, для малых литературных форм и которую Спарк успешно сконструировала до этого в рассказе (точнее, новелле) «Девушка, оставленная мною». В данном случае эта вспышка как бы делится на два момента – когда фокализатор Поль говорит, что все вокруг мертвы, и когда он признает, что мертв сам. Тем самым все рассказанное неминуемо ставится под сомнение, возникает вопрос о том, что «реально», а что нет, и есть вообще что-нибудь «реальное». По своей конструкции это роман солипсический, вряд ли мыслимый до XX столетия, до постмодернизма и характерного для него испытания метафизической картины мира.

Очевидно, Спарк в своих экспериментах с постум-нарративом, не утратив интереса к повествовательному парадоксу как таковому, прошла путь по усложнению как его формы, так и художественного задания, с которым применяется эта техника. От рассказа – к роману, от мертвого нарратора – к мертвому фокализатору и синкретизму повествовательных субъектов, от фигуры призрака – к продукту воображения мертвеца, или эманации его сознания, от сюжета убийства и посмертного мщения – к сюжету познания самого себя и приятия «сердитой любви». Но во всех случаях – молчание перед неведомым, остановка на пороге небытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теория литературы: Учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 368 с.
2. Зусева-Озкан В.Б. К вопросу о некоторых источниках современного постум-нарратива: путешествие в загробный мир и диалог мертвецов у Лукиана Самосатского // Новый филологический вестник. 2024. № 3(70). С. 69–87.
3. Кундера М. Бессмертие / пер. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
4. Спарк М. Жемчужная Тень: рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2012. 416 с.
5. Спарк М. Теплица над Ист-Ривер: Роман / пер. В. Скороденко. М.: Текст, 2019. 240 с.
6. Bailey J. ‘A certain detachment’: Muriel Spark’s Experiments with Form: PhD Thesis. University of Sheffield, 2018. 322 p.
7. Bennett A. Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2012. vi, 228 p.
8. Cheyette B. Muriel Spark. Tavistock, Devon, U.K.: Liverpool University Press, 2000. xi, 148 p.
9. Kemp P. Muriel Spark. London: Elek, 1974. 167 p.
10. Książopolska I. Spectral Reality: Muriel Spark’s *The Hothouse by the East River* // ZNUV. 2018. № 58(1). P. 18–30.
11. MacKay M. Muriel Spark and the Meaning of Treason // Muriel Spark: Twenty-First-Century Perspectives / ed. D. Herman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. P. 94–111.
12. Piette A. Muriel Spark and the Politics of the Contemporary // The Edinburgh Com-

panion to Muriel Spark / ed. M. Gardiner, W. Maley. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. P. 52–62.

13. Spark M. *The Hothouse by the East River*. London: Granada, 1982. 139 p.

14. Waugh P. Muriel Spark and the Metaphysics of Modernity: Art, Secularization, and Psychosis // *Muriel Spark: Twenty-First-Century Perspectives* / ed. D. Herman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. P. 63–93.

15. Weinmann F. “Je suis mort”: Essai sur la narration autothanatographique. Paris: Seuil, 2018. 300 p.

16. Wickman M. Spark, Modernism and Postmodernism // *The Edinburgh Companion to Muriel Spark* / ed. M. Gardiner, W. Maley. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. P. 63–73.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Książopolska I. Spectral Reality: Muriel Spark’s *The Hothouse by the East River*. *ZNUV*, 2018, no. 58(1), pp. 18–30. (In English).

2. Zuseva-Ozkan V.B. K voprosu o nekotorykh istochnikakh sovremennogo postum-narrativa: puteshestviye v zagrobnyy mir i dialog mertvetsov u Lukiana Samosatskogo [On the Question of Some Sources of the Modern Posthumous Narrative: Journey to the Afterworld and Dialogue of the Dead in Lucian of Samosata]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2024, no. 3(70), pp. 69–87. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. MacKay M. Muriel Spark and the Meaning of Treason. Herman D. (ed). *Muriel Spark: Twenty-First-Century Perspectives*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 94–111. (In English).

4. Piette A. Muriel Spark and the Politics of the Contemporary. Gardiner N., Maley W. (eds.). *The Edinburgh Companion to Muriel Spark*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, pp. 52–62. (In English).

5. Waugh P. Muriel Spark and the Metaphysics of Modernity: Art, Secularization, and Psychosis. Herman D. (ed). *Muriel Spark: Twenty-First-Century Perspectives*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 63–93. (In English).

6. Wickman M. Spark, Modernism and Postmodernism. Gardiner N., Maley W. (eds.). *The Edinburgh Companion to Muriel Spark*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, pp. 63–73. (In English).

(Monographs)

7. Bennett A. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2012. vi, 228 p. (In English).

8. *Teoriya literatury: v 2 t. T. 2. Broytman S.N. Istoricheskaya poetika* [Theory of Literature: in 2 vols. Vol. 2. Broytman S.N. Historical Poetics]. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 368 p.

9. Cheyette B. *Muriel Spark*. Tavistock, Devon, U.K., Liverpool University Press, 2000. xi, 148 p. (In English).

10. Kemp P. *Muriel Spark*. London, Elek, 1974. 167 p. (In English).

11. Weinmann F. “Je suis mort”: *Essai sur la narration autothanatographique*. Paris, Seuil, 2018. 300 p. (In French).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Bailey J. ‘A certain detachment’: *Muriel Spark’s Experiments with Form: PhD Thesis*. University of Sheffield, 2018. 322 p. (In English).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая
Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени.

Научные интересы: историческая поэтика, историческая нарратология,
литература XX–XXI вв., маргинальные нарративные практики, литературная
автоматарефлексия.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

Veronika B. Zuseva-Özkan,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

DSc in Philology, Leading Research Fellow, Head of the Department of Euro-
pean and American Contemporary Literature.

Research interests: historical poetics, diachronic narratology, literature of the
20th and 21st centuries, marginal literary practices, literary self-consciousness.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X