

УДК 821.111(71)

АРТЕФАКТЫ В РОМАНЕ МАЙКЛА ОНДАТЖЕ «АНГЛИЙСКИЙ ПАЦИЕНТ»

С. Н. ФИЛЮШКИНА,

*доктор филологических наук, профессор, профессор
кафедры истории и типологии русской и зарубежной
литературы, филологический факультет,
Воронежский государственный университет,
394018, Воронеж, улица Ленина, 10,
тел. +7 (4732) 20-85-37, e-mail: zarlit09@gmail.com.*

АННОТАЦИЯ

Филюшкина С. Н. Артефакты в романе М. Ондатже «Английский пациент».

В статье оговаривается смысл используемого понятия «артефакт», трактуемого в узком варианте – как создание образа благодаря обращению к миру искусства и расширительно, когда артефакт касается сферы человеческой культуры и цивилизации в целом. Цель статьи – раскрыть различную роль артефактов в романе М. Ондатже «Английский пациент». Обращение к сравнительно-сопоставительному анализу образов, создаваемых с помощью артефактов, позволяет выявить в одних случаях четкость авторской позиции в оценке поведения персонажей и конфликтной ситуации, а в других, наоборот, ориен-

тацию писателя на свободное мнение читателя, что является одной из примет современной литературы.

Ключевые слова: картина, скульптура, пустыня, западная цивилизация, выбор.

SUMMARY

Filushkina S. N. Artifacts in the Novel of M. Ondaatje «The English Patient».

This paper discusses the meaning of the concept of artifact interpreted in a narrower sense as creating an image through turning to the art field, and in a broader sense, when an artifact concerns human culture and civilization at large. This paper aims to reveal different roles of artifacts in «The English Patient» by M. Ondaatje. Comparative analysis of images created with the help of artifacts makes it possible in some cases to reveal the author's clear position in evaluating the characters' behavior and the conflict situation, while in other cases, on the contrary, the writer letting the readers draw conclusions, which is one of the remarkable features of modern literature.

Keywords: *picture, sculpture, desert, west civilization, choice*

Понятие и термин «артефакт» (от латинского «ars» – ремесло, искусство и «factum» – сделанное), пришедшие, как известно, из археологии, все чаще используются при литературоведческом анализе текста. Правда, не всякого, но именно такого, который несет на себе печать «мультикультурализма» и близкого к нему «постколониального пространства», когда в судьбах персонажей, конфликте, сюжетно-композиционной организации произведения переплетаются различные этнические, национальные, религиозные, в целом – многообразные духовные и материальные факторы, обусловленные распадом колониальных империй [см. 3, с. 3–4], столкновением «разных цивилизаций в системе “Восток-Запад”» [1, с. 14].

Задачей представляемой на суд читателей статьи является попытка на примере романа Майкла Ондатже «Английский пациент» (1992) раскрыть роль артефактов, в со-

здании психологических коллизий, образов действующих лиц, художественного пространства в произведении, его повествовательного облика. Смысл артефакта у нас в одних случаях значительно сужен (так как имеет отношение, прежде всего, к миру искусства), в других расширен, поскольку, соприкасаясь с религиозной сферой, психологическими переживаниями персонажей, обусловленных их происхождением, национальностью, жизненным опытом, обращает нас уже к проблеме разных культур и цивилизаций. Нельзя не принять во внимание присутствующую как неизбежный фон судьбу автора, отразившую глобальные перемены на планете.

Родившийся в 1943 г. на острове Цейлон (ныне Шри-Ланка), по происхождению «туземец», «коренной житель», Ондатже получил среднее образование в Англии, приобретя, таким образом, к европейской культуре, а после этого – к творчеству. Он обратился к поэзии, чуть позже – к повествовательным жанрам и довольно скоро приобрел литературное имя. Поселившись в начале 1960-ых годов в Канаде, Ондатже принес англоязычной прозе этой страны первую Букеровскую премию – именно за «Английского пациента». Снятый Энтони Мингеллой по мотивам романа фильм получил в 1997 г. от Американской академии киноискусств девять «Оскаров».

Произведение отличается изобретательной интригой и напряженным психологизмом, обусловленным изображением четырех очень разных персонажей, которым выпало на долю провести часть весны и лета 1945 г. на полуразрушенной итальянской вилле Сан-Джироламо вблизи Флоренции. Психологизму повествования способствует и сочетание различных хронологических планов: отмеченный выше «план настоящего» периодически прерывается воспоминаниями обитателей виллы, относящимися и к недавнему прошлому, прошедшей войне, и к 1930-ым годам.

В результате складываются отчетливые фабульные линии. Это линия участников второй мировой войны мед-

сестры Ханы и друга ее отца – в прошлом романтического вора, а потом британского разведчика Караваджо; оба они канадцы итальянского происхождения, прошедшие в ходе военного противостояния через нелегкие душевные и физические испытания. Это история уроженца колониальной Индии, а в 1940-ые годы солдата Британской армии сикха Кирпала Сингха (Кипа), опрометчиво попытавшегося стать в Альбионе полноправным «англичанином». Это постепенно раскрывающаяся, хотя и с незаполненными «лакунами», тайна «английского пациента» – обгорелого до неузнаваемости человека, якобы венгерского графа Алмаши, талантливого археолога и картографа, вместе с членами Лондонского географического общества долгие годы исследовавшего Африку; досконально изучивший Ливийскую пустыню в поисках древнейших цивилизаций, он во время войны оказал ряд ценных услуг германской разведке, в чем пытается его изобличить Караваджо. Наконец, это предстоящие в полубреду и «колодце памяти» «английского пациента» перипетии его трудных любовных отношений с Кэтрин, женой коллеги по экспедициям в Африке Джеффри Клифтона, завершившиеся трагической гибелью супругов – то ли из-за ревности Джеффри, то ли из-за интриг британской разведки, с которой Клифтон был связан ...

Выразительность фабульных линий во многом определяется тем своеобразным «контекстом», в который они погружены. «Контекст» создается присутствием в повествовании артефактов, связанных с культурными особенностями различных исторических эпох, с изобразительным искусством, литературой, музыкой, с любыми проявлениями творческого начала, технического мышления и технической практики человека. Напоминаем об отправной точке наших размышлений – о достаточно вольном, расширенном толковании понятия «артефакт». Но культурная значимость, уникальность упоминаемых феноменов несомненна.

Такова, например, описанная устами Алмаши картина в одной из флорентийских церквей, изображающая поэта и профессора, преподавателя античного красноречия Полициано в кругу семьи Медичи; звучат имена Рафаэля, Боттичелли, Микеланджело, имена известных писателей и их героев; среди них Стендаль с Фабрицио из «Пармской обители», Робинзон Крузо, киплингковский Ким как герой развернутых цитат из одноименного романа, стихотворные строки Стивена Крейна, Джона Мильтона. «Английский пациент» вспоминает, как Кэтрин Клифтон ночью, у костра, читала монолог Адама в «Потерянном рае» о звездах и Вселенной. Почти не видя женщину в темноте, Алмаши сначала влюбляется только в ее голос, сумевший передать красоту величественной картины мироздания в знаменитой поэме...

Называются модные мелодии 1930-ых гг., создавшие их композиторы, вспоминаются ритмы знаменитого «века джаза», под влиянием которых Алмаши устраивает бешеный, оскорбительный танец с Кэтрин в период их размолвки. А в наушниках Кипа звучат любимые им популярные американские песни, причем, казалось бы, в самый неподходящий момент – обезвреживания мины; однако четкий ритм музыки, отгораживая сапера от окружающего его пестрого, хаотичного мира, как раз и помогает ему сосредоточиться на смертельном поединке с коварным механизмом.

Очевидно, что при разговоре об особом «контексте» в романе, создаваемом артефактами, мы подходим к главному – к проблеме идейно-художественной функции этого «контекста», многочисленных литературных, живописных, пластических образов.

Зачастую они предстают как короткий, но исчерпывающий «штрих», характеризующий персонажа или переживаемую им ситуацию. Так, коллега и друг Алмаши по изучению пустынь англичанин Мэдокс, подчеркнута «святой в своем супружестве» [2, с. 279], возит с собой «Анну Каре-

нину» Льва Толстого, постоянно перечитывая «эту историю любви и обмана» [там же]. Хана, работая в одном из госпиталей, выделяет из всего окружения статую беломраморного льва на крепостной стене. Его присутствие внушает девушке ощущение стабильности и безопасности: «По ночам, когда она обходила раненых, мраморный лев был ее стражем» [2, с. 56].

В то же время состояние произведений искусства позволяет читателю наглядно ощутить разрушительность войны. На вилле Сан-Джироламо в первые же дни бомбежки статуям оторвало руки, оторвало и голову статуи графа, «на шее которой» теперь «любит восседать с важным видом один из здешних котов, оживляющийся при появлении людей» [2, с. 49].

Судьбы людей и судьбы произведений искусства порой предстают неразрывно связанными, и особенно при смертельном риске. Кип вспоминает ситуацию в освобожденном Неаполе, где победители обезвредили все мины и должны были включить одним поворотом рубильника во всем городе электричество. Но поступили сведения, что как раз с действием рубильника сработают скрытые, так и не найденные, взрыватели и Неаполь взлетит на воздух. Кип ждет этой роковой минуты, находясь в одном из католических храмов рядом с терракотовой скульптурной группой: «Над его головой робко поднята правая рука женщины. У его ног – ангел. Скоро один из саперов подключит к городской сети электричество, и если Кипу суждено взорваться, то он погибнет вместе с этой женщиной и ангелом. Либо они отправятся на тот свет, либо останутся целыми и невредимыми. Во всяком случае, он сделал все, что мог. Всю ночь искал тайники с динамитом и часовые механизмы. Либо эти стены обрушатся на него, либо он пройдет по освещенным улицам города» [2, с. 328]. В лицах терракотовых фигур Кип улавливает сочувствие. Цвет его чалмы, подчеркивает повествователь, перекликается с цветом кружевного воротника Девы Марии в храме [2, с. 329].

Но развивая тему «человек и искусство», Ондатже дает и другой вариант, *противопоставляя* суетливым будням войны вечность художественных творений, переживших века. Изображая столкновение в 1943–44-ом годах отступавшей немецкой армии и наступавших союзников по антигитлеровской коалиции, писатель прибегает то к обзору общей военной ситуации, то к изображению ее конкретных моментов – переживаний саперов (среди которых и Кип), вцепившихся в глинистый берег и жаждущих, чтобы глина затвердела: тогда можно будет удержаться над рекой и начать строить очередной мост. Однако «дождь лил непрерывно, было холодно, вокруг царил хаос, *порядок оставался только в великих произведениях искусства: суд, благочестие, жертва*» [2, с. 87]. Мысль еще раз повторяется, оба раза выделяем ее курсивом: «За эти дни и ночи люди утратили себя, *тонкое искусство быть самим собой осталось только в книгах или на стенах церквей*» [2, с. 88].

Погружаясь в узоры повествования, читатель довольно скоро понимает, что, несмотря на значение в романе всех действующих лиц, главными его центрами, особо подчеркиваемыми «контекстом», являются «английский пациент» и выходец из Пенджаба сапер Кип, символизирующие Запад и Восток. В идейно-художественном пространстве одной из центральных коллизий романа – человек и социум – они занимают разные позиции.

«Пациент», отстаивающий принципы индивидуализма и эгоцентризма, идеальным местопребыванием для себя считает пустыню, где нет национальных и государственных границ, где людей могут объединять лишь общие научные интересы (хотя и ими герой до конца с коллегами не делится).

Зато Кип на том этапе своей жизни, когда он верит в возможность для себя «стать англичанином», наоборот, ощущает причастность к социуму, к «общему делу», кото-

рым было для него противостояние Германии, произведенным ею бомбам и минам. Отсюда его сосредоточенность на постоянном чувстве ответственности за жизнь других людей, кому угрожают вражеские снаряды: «Сингх чувствовал, что отвечает за все бомбы этой конструкции, которые могут упасть на Лондон» [2, с. 234].

В то же время между молодым индийцем и Италией с памятниками ее прекрасной старины устанавливаются особые отношения: «Каждый вечер он входил под холодные своды отвоєванной церкви и выбирал себе статую, которая в ту ночь становилась его стражем. Он доверял теперь только этим каменным существам, придвигаясь к ним в темноте как можно ближе, – к скорбящему ангелу с безупречными очертаниями женственного бедра. Он опускал голову на колени к одному из таких созданий и безмятежно засыпал» [2, с. 131].

Вместе с тем мы видим Кипа в процессе его духовного обогащения при восприятии им искусства эпохи Возрождения, незнакомых ему христианских верований, библейских образов, запечатленных на стенах итальянских церквей. Кип не просто рассматривает этих величавых персонажей, а как бы впитывает то состояние души, которым наделил их художник – грустную мудрость Соломона, печаль и чувство вины царицы Савской; при этом духовное начало сливается у сапера с ощущением холода, пронизывающего дождя, усталости тела, закрепившегося на веревочной лестнице, и даже неожиданных интимных чувственных переживаний:

«Молодой сапер-сикх, прижавшись к вязкому берегу щекой, вспоминал лицо царицы Савской, ее гладкую кожу. Единственным утешением в ледяной реке было его желание, не дававшее окончить. Он откинул бы покрывало с ее волос. Его правая рука скользнула бы под ее оливковую блузу. Ему тоже было тяжело и грустно, как мудрому царю и провинившейся царице, которых он видел в Ареццо две недели назад» [2, с. 88].

В другом эпизоде Кип вспоминает, как во время ночного дежурства в одном итальянском городе он заметил движущийся по реке темный силуэт и старался держать его на прицеле как возможного врага, пока над головой тени вдруг не вспыхнул нимб. Это была статуя Девы Марии, которую в День ее морского праздника прихожане везли сначала в темноте на лодке, а потом при свете нимба и других огней пристали к берегу, и верующие в домах открыли окна и зааплодировали. С минометом за плечами, и винтовкой в руках Кип не смеет идти рядом с религиозной процессией. Но стремясь обеспечить безопасность граждан, он следует за ними параллельной улицей, и по временам с радостью ловит в увеличивающий прицел винтовки ярко освещенное лицо статуи.

Этот образ – лица библейских святых – увиденных через прицел оптического оружия, *приближающего* изображение, постоянно возникает в сценах пребывания молодого индийца в католических храмах и даже раз – в Сикстинской капелле, становясь символом вечности искусства и духовных истин, чужих для Кипа, но уважаемых им. Особенно поражает героя в «расписанных Рафаэлем комнатах» [2, с. 97] лицо Исайи, которое видится ему «мудрым и взыскующим, как копье» [2, с. 98].

Что касается «английского пациента», предполагаемого археолога и картографа графа Алмаши, то в создании рассматриваемого нами «контекста» особенно велика именно его роль. Зачастую благодаря высказываниям и размышлениям этого героя как раз и вторгаются в повествование упомянутые образы, исторические и географические подробности, имена великих деятелей культуры и искусства, сведения о научных открытиях, достижениях в области техники, цитаты из Библии, из трудов античных авторов. Он не расстаётся с книгой Геродота 1890 года издания, куда вносит свои дополнения, заметки, воспоминания...

Таким образом, «пациент» предстает хранителем культурных завоеваний человечества со времен Древней Греции и Рима до середины двадцатого столетия. На первый план выходит тема западной цивилизации, завоевания которой олицетворяет образ эрудита Алмаши; но последний одновременно служит и раскрытию мысли о вырождении Запада. Это проявляется в уже отмеченном нами индивидуализме и эгоцентризме, героя, отрицающего национальные и государственные границы, не желающего никому «принадлежать», что приводит его к драматическим отношениям с любимой женщиной, а во время войны – к предательству.

Более того, донося до нас через восприятие Кипа весть об атомной бомбардировке Японии, автор устами героя-сикха определяет эту катастрофу как «дрожь западной цивилизации» [2, с. 332]. Цивилизации, которую Кип связывает, прежде всего, с Англией, навязавшей миру свои «правила поведения». Вспоминает он и солидарного с англичанами «проклятого американца Трумэна»: известное высказывание лидера США о жертвах ядерного удара как о людях «неполноценной» желтой расы непосредственно не звучит, но ощущается в подтексте и в утверждении Карваджо, что «такую бомбу никогда бы не сбросили на белых» [2, с. 335].

Возникшая было дружба между «английским пациентом» и молодым индийцем заканчивается психологическим поединком, когда Кип наводит дуло винтовки на горло того, в ком теперь видит символ противостоящего Востоку Запада и значит, личного врага. А тот в ответ говорит: «Сделай это». Он снимает наушники, сбрасывает слуховой аппарат и погружается в темноту, отказываясь от всяких контактов с миром, обрекая себя на быструю смерть. В чем смысл этих действий? Наказание себя или просто бегство от сложной действительности, нежелание иметь с ней хоть какую-то связь? П.С. Ежов выбирает первый вариант, счи-

тая, что Алмаши именно перед смертью «приходит к осознанию чудовищности своих поступков» [2, с. 15] – сотрудничества с германской разведкой. Нам же такой вывод представляется слишком категоричным и сомнительным.

Во-первых, ни в одном из эпизодов, когда «пациент» предстает наедине с самим собой, мы не видим его хоть как-то сосредоточенным на проблеме своих отношений с немцами и возможной измены. Она в его памяти не возникает и не обсуждается. Вместо нее – другое: раздражение против английских военных, подвергнувших его аресту и отказавшихся дать машину, чтобы спасти умирающую в пустыне Кэтрин, а потом дерзкие ответы на их допросы. Во-вторых, и это проходит лейтмотивом через всю книгу, война 1939–1945 гг. не осмысливается автором как антифашистская, а итог ее как торжество светлых сил. Для М. - Ондатже это одна из многочисленных войн, навязываемых социумом человеку, который либо гибнет, либо погружается в глубочайшее одиночество – в обстановке превращенного в развалины мира. Именно таково душевное состояние Ханы и Караваджо после победного мая 1945 года.

Зато интересны нюансы психологического поединка Кипа и Алмаши и его итог, предполагаемый смысл которого можно уловить опять-таки в связи с образом пророка Исаяи, чье лицо, увиденное через прицел оптической винтовки, поразило Кипа в Сикстинской капелле.

Покидая после трагических событий августа 1945 г. итальянскую виллу и ее обитателей, порывая с Британской армией и с Европой и с Западом в целом, молодой индеец мысленно не расстается с Алмаши. Ему кажется, что «пациент» сидит вместе с ним на его мотоцикле, причем лицом к лицу, и повторяет процитированные им когда-то вслух слова Исаяи. И в них не знаменитый призыв перековать мечи на орала, а мысль о подчиненности человека высшей воле, о человеке как о «свертке», «комке» в руках Господа и как «мече», бросаемом «в землю обширную» [2,

с. 345]. Далее звучат слова о вселенской катастрофе, когда «небеса исчезнут, как дым, и земля обветшает, как одежда, и жители ее тоже вымрут...» [там же]. Вспоминая их, Кип задумывается о «тайне пустынь, от Увейната до Хиросимы» [там же]. После в тексте никаких комментариев, но автор, фиксируя реакцию Кипа, побуждает нас вспомнить, что с пустыней Увейнат у Алмаши связана его индивидуальная судьба, две его трагедии: смерть Кэтрин и осознание безвестности для науки сделанного им открытия – древнейших рисунков на стенах пещеры, доказывавших, что когда-то здесь, на месте песков и скал было море. Эти переживания составляют для «английского пациента» нечто глубоко личное, сокровенное.

Известно, что Исая развивал идею предопределения, хотя и признавал возможность для человека выбора. Алмаши выбирает личное, и Кип в итоге их психологического поединка, признает право оппонента на такой выбор, ставя рядом в своем восприятии две «пустыни» – Увейнат и Хиросиму. Однако сам он, усмотревший в трагедии Хиросимы «вселенскую катастрофу», о которой говорил Исая, выбирает иное: общественное служение – в отличие от Ханы (выражающей также позицию Караваджо), которая после войны и после атомной бомбардировки Японии отрекается от любого участия в «общем деле». Зато для Кипа после его возвращения в родной Пенджаб таковым становится выбор миссии врача, как и полагалось в его краях второму, младшему, брату; но Кип, нарушив традицию, стал британским солдатом, потому что хотел «быть англичанином». А его старший брат, призванный выбрать участь военного, преобразует ее в особый вариант – противостояние колонизаторам, за что почти всю жизнь проводит в тюрьмах. В дни атомной катастрофы Кип признает его правоту и свою ошибку.

Примечательно, что на последних страницах романа, информирующих нас о жизни Кипа на родине, в Пенджабе,

художественный «контекст» исчезает. Пленявшие индийского юношу творения мастеров Ренессанса, оживавшие для него живописные и скульптурные лики в католических храмах, все то, что в мире европейской цивилизации герой жадно постигал взором, слухом, прикосновением, перестает быть объектом его сознания.

Проявилось ли в этом преднамеренное «разведение» автором Запада и Востока? Трудно сказать. Жесткий ответ возможен, но его категоричности ощутимо противостоят теплота и нежность воспоминаний Кипа о Хане. Переписку с ней он отвергает. Но на каком-то особом уровне намек на ценность просто человеческих связей остается. «Подпитало» ли ее прикосновение Кипа к мировой культуре, осознанные им артефакты? Ответа на это роман не дает.

С подобной ситуацией – отсутствием четко выраженной авторской позиции современная критика сталкивается не впервые. Таков, вероятно, «дух эпохи», предоставляющий читателю свободу суждений, но тем самым возлагающий на него и ответственность за эти суждения.

Список использованных источников

1. Ежов П. С. Художественное своеобразие прозы Майкла Ондатже: эволюция творчества: автореф. дис. ... канд. филол. наук / П. С. Ежов. Нижний Новгород, 2003. 18 с.
2. Ондатже М. Английский пациент / М. Ондатже; пер. с англ. Н. Кротовской. М.: Изд-во Независимая газета, 2002. 360 с.
3. Сидорова О. Г., Толкачев С. П. Постколониализм и мультикультурный контекст британской литературы: учебно-методическое пособие / О. Г. Сидорова, С. П. Толкачев. М.: Изд-во Литературного института имени А.М. Горького, 2004. 91 с.