

УДК 821. 112. 2

МЕЖДУ РАЗУМОМ И БЕЗУМИЕМ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ У. ЦЮРН «ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК»

ВОРОТНИКОВА Анна Эдуардовна,

доктор филологических наук, профессор кафедры французского языка и иностранных языков для неязыковых профилей,
Воронежский государственный педагогический университет

АННОТАЦИЯ. В статье впервые представлено комплексное исследование нарратологических особенностей в полуавтобиографической повести немецкой писательницы У. Цюрн «Жасминовый человек». В фокусе особого внимания – проблема интерференции текста персонажа и текста нарратора, драматически напряженные отношения которых воплощаются в использовании несобственно-прямой и свободной косвенной речи, событийной селективности, варьировании принципов растяжения и сжатия времени повествования (*Erzählzeit*) и времени излагаемого (*erzählte Zeit*). В работе также анализируются разнообразные итеративные приемы и интертекстуальность как средство смысловой организации повествования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: повествование, текст нарратора, текст персонажа, несобственно-прямая речь, свободная косвенная речь, образ, символ, лейтмотив, анаграмма, итеративный прием, интертекстуальность.

BETWEEN REASON AND INSANITY: THE NARRATOLOGICAL PECULIARITIES OF THE STORY “THE MAN OF JASMINE” BY U. ZÛRN

VOROTNIKOVA A.E.,

Dr. Philolog. Sci., Professor of the Department of French and Foreign Languages for Non-Linguistic Majors,
Voronezh State Pedagogical University

ABSTRACT. The article presents the first complex study of narratological peculiarities of the semi-autobiographical story “The Man of Jasmine” by the German writer U. Zörn. The research focuses on the problem of the interference of the character’s text and the narrator’s text, their dramatically strained relations, realized in the use of represented and free reported speech, event selection, variation of the principles of time expansion and compression in the narration (“*Erzählzeit*”) time and the narrated (“*erzählte Zeit*”) time. The author analyses various iterative devices and intertextuality as a means of narrative semantic organization.

KEY WORDS: narration, narrator’s text, character’s text, represented speech, free reported speech, image, symbol, leitmotif, anagram, iterative device, intertextuality.

В повести «Жасминовый человек» («*Der Mann im Jasmin*») (изд. в 1971 г.) немецкая писательница Уника Цюрн (1916–1970) разрабатывает далеко не новую, но при этом не утрачивающую своей актуальности тему безумия в жизни творческой личности. Причины психической болезни безымянной главной героини, образа полуавтобиографического, кроются в ее неудовлетворенности наличным бытием, половинчатым и несамодостаточным, обыденно серым и безыллюзорным. Сумасшествие оказывается золотым ключиком, открывающим дверь в иную, полную чудесных метаморфоз реальность, погружение в которую несет, однако, вполне очевидную опасность окончательного и бесповоротного исхода из посясторонней действительности. Неоднозначность авторского подхода к решению намеченной проблематики находит свое воплощение в особенностях повествования.

Конфликт двух миров – безумной фантазии и прозаического здравого мышления – воплощается в столкновении дискурсивных стратегий. Одна из них реализуется в тексте главной героини, переживающей очередное шизофреническое обострение, другая – в тексте нарратора, трезвого и объективного аналитика, за образом которого предположительно

скрывается все та же героиня, но уже в здоровом состоянии вспоминающая и осмысливающая произошедшее с ней. Иначе как объяснить способность безумной протагонистки к самонаблюдению и самоанализу, к скрупулезно точной фиксации малейших изменений в ее состоянии, к восстановлению хронологии болезни и, наконец, к критически отстраненному взгляду на свое «я»? В пользу подобной гипотезы говорит и автобиографизм повести: история сумасшествия, рассказанная в произведении, отчасти основана на реальных событиях из жизни Уники. По сути, это полуавтобиографическое повествование, ведущееся от третьего лица.

За художественно одаренной героиней, пренебрегающей законами физического порядка, неуслышно следит нарратор – ее второе «я», подобное врачу или оператору и разрушающее иллюзию личностной и творческой автономии. Внутритекстовые отношения этих двух дискурсивных инстанций, заключенных в общее повествовательное пространство, характеризуются скрытым напряжением. Несмотря на присутствие в тексте всезнающего нарратора, повествование носит персональный характер, то есть события излагаются с точки зрения персонажа, воплощенной преимущественно в несобственно-прямой и свободной косвенной речи.

Несобственно-прямая речь, рождающаяся в результате интерференции текста нарратора и текста

© Воротникова А.Э., 2018

Информация для связи с авторами: vorotnikovaanna2013@yandex.ru

персонажа, передает содержание сознания последнего, при этом границы текста персонажа не маркируются графическими знаками (кавычки, тире, курсив и т.п.) или вводными словами, что характерно для свободной косвенной речи [ср. 6, с. 224]. Последняя, по определению В. Шмида, представляет собой миметически точное воссоздание персональной косвенной речи с сохранением ее синтаксиса, экспрессивных особенностей, междометий, характерных индивидуальных черт словоупотребления. Нарраториальное присутствие сохраняется, как и в несобственно-прямой речи, но речь персонажа приводится в более непосредственной манере [6, с. 219]. Очевидно, что далеко не всегда возможно провести четкую демаркационную линию между несобственно-прямой и свободной косвенной речью.

В «Жасминовом человеке» оба типа речевой организации отмечены преобладанием текста персонажа, то есть безумной героини. Именно жизнь ее сознания, представленная в характерной дискурсивной манере, служит основным источником сюжетообразования в повести и обеспечивает материал для формирования смысловой позиции нарратора. Красочные фантазийные пассажи, рожденные в состоянии помутнения рассудка протагонистки, составляют главное содержание произведения. Цюрн, как представительница сюрреализма, стремится раздвинуть границы реальности, высвободить бессознательное, услышать в самых незначительных проявлениях повседневности отзвуки вселенской симфонии, прозреть в случайном и единичном действии высших законов бытия. Разум, дискредитировавший себя в новейшее время, перестал играть для сюрреалистов роль надежного проводника. Сновидения, грезы, делириум, наркотическое опьянение, разнообразные формы психических расстройств открывали вход в запретные пространства. Цюрновская героиня, не находящая себя в обыденной действительности, спешит на зов безумия, который вызывает в ней ощущение эйфории и легкости, подъем физических и духовных сил.

Состояние сумасшествия находит свое концентрированное выражение в болезненной привязанности протагонистки к галлюцинаторному образу жасминового человека, существующему сразу в нескольких измерениях: в воображаемом – как неотвязная фантазия, преследующая героиню с раннего детства; в реальном – как французский художник и писатель Анри Мишо, с которым Уника познакомилась уже во взрослом возрасте в Париже и которую стала воспринимать как гипнотизирующего ее мага; в символическом – как поэтический образ любви. Жасминовый человек – муза в мужском облике – воплощает не только творческое начало, романтическую мечту, весеннее возрождение жизни, но и принцип подавления женской личности, превращающейся в «прозрачное ничто» [5, с. 21], безвольную марионетку, играющую в театре безумных фантазий, где магу и гипнотизеру Мишо отводится роль режиссера. Неслучайно вторая номинация этого персонажа – «белый человек» – таит в себе указание на колонизаторский характер его воздействия на психику женщины. Амбивалентное содержание фигуры жасминового человека усиливается по мере развития сюжета, складывающегося из воссоздания этапов болезни. Аполлонические коннотации его образа сменяются дионисийскими: темная бездна безумия грозит окончательно поглотить героиню, жасминовый человек превращается в носителя смерти. Далее следует мучительное лече-

ние в психиатрической больнице, встреча с себе подобными умалишенными, в отвратительные образы которых она всматривается, как в собственное отражение, попытки рисовать и писать и постепенное возвращение в светлый мир разума, сменяемое очередным витком болезни.

Примечательно, что описание этапов психического расстройства носит растянутый, замедленный характер. Их представление подобно неторопливому плетению изысканной и вычурной вязи, напоминающей технику, которую Цюрн практикует в своих сюрреалистических рисунках, включенных в повесть. Иное дело – краткие периоды здоровья, «падение в действительность» [5, с. 104], черные пятна на красочной картине безумия. О них упоминается предельно лаконично – всего на нескольких страницах – как о ничто не значащем явлении, лишенном праздничной событийности приближающейся пизофрении. Время повествования (Erzählzeit), убыстряясь, сжимается.

Растяжение и сжатие, которые В. Шмид трактует как «селективность истории по отношению к событиям» [6, с. 167], являются важнейшими средствами формирования авторской точки зрения. Доминирование речи безумной протагонистки над курсором рационального повествователя, детализированное замедленное представление этапов болезни и лакунарность в изображении «здоровых» периодов служат утверждению близкой сюрреалистам идеи возвеличивания «сна разума», в котором они увидели единственно возможную форму бытия для настоящего художника. Однако концепция гениального сумасшествия у Цюрн лишена однозначности. Иначе зачем бы ей понадобилось вводить в текст нарраториальную инстанцию, представляющую героиню в очуждающем свете разума?

Несмотря на высокий уровень персонализации повествования – результат интроспекции точки зрения нарратора в сознание героини, текст персонажа организуется текстом нарратора, то есть остается в определенной степени подчиненным ему. В «Жасминовом человеке» сфера безумия никогда полностью не узурпирует права сферы реального. Это, по выражению Ю. Кристевой, «безумие среди бела дня» [4, с. 241]. Отказ от интеллекта, логики, упование на «чудесное», рожденное из глубин бессознательного, – весьма шаткая сюрреалистическая установка, опровергаемая и в повести. Вопреки тому, что Унику Цюрн принято причислять к сюрреалистам, следует отметить, что ее творчество не только и не столько вбирает базовые идейно-эстетические принципы данного направления, сколько взрывает их изнутри. Преодоление антинормы сна и реальности – цель, преследуемая в сюрреалистическом искусстве, – обнаруживает свою полную недостижимость в «Жасминовом человеке». Если сюрреалисты культивируют состояние безумия, утверждая его в качестве нормы, то Цюрн остается на почве поосторонней действительности, признавая опасность отката от радио. Используя прием «гетероперсональной эквивалентности» [6, с. 248], то есть вводя в основное повествование ряд побочных историй сумасшествия, детализированно описывая реакции и поведение десятков других пациентов, не скупясь на натуралистические подробности, автор развенчивает романтический миф о гениальном безумце: «Она поднимается по лестнице на верхний этаж и попадает в дом мертвецов: в каждой постели лежит гора белого агонизирующего мяса» [5, с. 109].

«Иллюзия референциальности», заставляющая признать, скажем, подлинность мира романтической мечты, в котором пребывают гофмановские поэтические натуры и просто чудачки, не действует в отношении генетически близкой к романтизму фантастики в «Жасминовом человеке». Она воспринимается как плод больного воображения, что не лишает ее, однако, известной привлекательности и для героев повести, включая врачей в психиатрической лечебнице, и для читателя.

Описание жизни бессознательного никогда не захватывает нарратора настолько, чтобы утратить связь с действительностью. Он выполняет функцию буфера между героиней и ее скрытым убийцей – жасминовым человеком. Это происходит за счет постоянного напоминания нарратора о своем присутствии в тексте. Иллюзию дискурсивной самодостаточности персонажа разрушают слова нарратора с использованием глаголов речи (мысли, чувства, восприятия): «она ответила» [5, с. 92], «знает» [5, с. 109], «думает» [5, с. 91], «догадалась» [5, с. 19], «чувствует» [5, с. 25], «видит» [5, с. 40], «замечает» [5, с. 109] и др. Этой же цели подчинены иронически интонированные комментарии, разоблачающие псевдообъективные доводы больного сознания героини. Явная абсурдность ситуации, которые протагонистка сама создает, подчеркивается и через введение сообщений о реакции на ее поведение других персонажей – психически нормальных людей: полицейского, хозяина отеля, случайного ночного собеседника, стюарда, парикмахера, официанта, продавца, медперсонала в клинике.

«Она выходит – сама не зная, зачем – на улицу. На нее накатывается большая черная рука – словно моля о пощаде, она заламывает руки – (что-то заставляет ее сделать этот жест) – и бросается под машину – потому что: эта черная машина становится символом наступающей войны. Она пытается предотвратить войну. И ей это “удается”: машина останавливается. Водитель испуганно смотрит на нее» [5, с. 29].

Прямая номинация, то есть прямая цитация – «вкрапление» отдельных слов и выражений персонажа посредством выделения их курсивом и кавычками [6, с. 215], также сигнализирует об иронической дистанции нарратора по отношению к героине:

«Этим утром она отправила “белому человеку” блокнот со своими рисунками. На последнюю страницу она приклеила красную звездочку, обмотанную белыми нитками.

Вокруг звездочки она написала что-то по-французски. А теперь он шлет ей в подарок – галлюцинацию!

Мерси!» [5, с. 27].

Итак, рассказ о тьме безумия осуществляется в повести при ярком свете сознания.

Оставаясь на монистических позициях, то есть утверждая данную действительность в качестве единственно возможной, автор, вслед за героиней, признает ее несовершенство. Сумасшествие не случайно становится единственным прибежищем тонко чувствующей, художественно одаренной женщины. Ее личная жизнь представлена лакунарно. Очевидно лишь то, что с раннего детства неизменным спутником героини было глубокое одиночество, породившее фигуру жасминового человека. С точки зрения психоанализа последняя может быть истолкована как компенсаторный образ, замещающий отсутствующего отца (реальный родитель писательницы действительно был страстным путешествен-

ником и подолгу отсутствовал дома, что сделало его предметом неизбежной тоски дочери) и служащий противовесом образу ненавидимой девочкой матери – «паучихи» [5, с. 13]. Сообщается также о сочувствующих друзьях и некоем реальном, а не воображаемом возлюбленном, образ которого остается совершенно неопределенным на страницах повести.

Хотя акцент в произведении переносится с внешней событийности на внутреннюю, в нем содержится указание на неспокойную общественно-политическую ситуацию. Масштабные социальные потрясения, из которых слагается большая история, не составляют непосредственное содержание психической реальности личности, однако проникают в нее исподволь как результат интериоризации. Так, в тексте упоминается участие протагонистки в митинге против атомной бомбы, вызвавшее один из приступов ее психической болезни; расколотый Берлин, который героиня желает вновь родить как целый город; гибель ее брата под Витебском во время войны; смерть индийского лидера Неру. Образ дымящих труб рождает ассоциации с нацистскими печами. В одно из редких мгновений просветления героиня вспоминает военное прошлое, бомбежку города, когда «посреди дня настала ночь» [5, с. 57]. Здесь же сообщается о судьбе родственницы, сошедшей с ума под влиянием военных потрясений. Затмение разума воспринимается как пандемия, охватившая в период фашизма целые страны и континенты. В одном из своих видений героиня становится свидетельницей «вселенской агонии» [5, с. 98] – аллегорической картины гибели мира, персонифицированного в образе человекоподобного бесполого и смертельно больного существа. Осознание глобального неблагополучия толкает героиню на поиск иного бытия, однако эскапистские порывы пропадают втуне.

Воплощению идеи безысходности служит образ круга, соотносимый на композиционном уровне повести с принципом дурной повторяемости. События, развивающиеся по одной схеме, утрачивают значимость. «Жасминовый человек» – это повествование об апокалипсисе снова, снова и снова... Не случаен отсюда и выбор *praesens historicum* в качестве времени излагаемой истории (*erzählte Zeit*). Рассказ о судьбе сумасшедшей художницы ведется не в прошедшем времени, что было бы более оправданно (поскольку ретроспекция и рефлексия предполагают дистанцию по отношению к произошедшему, то есть требуют актуализации ситуации «до» или «после» приступа болезни), а в настоящем. Традиционно авторы прибегают к такой форме для оживления событий прошлого, придания им характера новизны и злободневности. У Цюрн настоящее нарративное, или настоящее историческое, выполняет еще одну функцию: стирает границы между героиней «той» и «этой», наводит на мысль о бесперспективности любых усилий по изменению *status quo* и наполняет текст ощущением безвременья.

Бытийная и смысловая дезориентация накладывается свой отпечаток на эстетику повести. Миметически достоверные и психологически мотивированные эпизоды, составляющие текст нарратора, перемежаются картинками сюрреалистической образности. В структурировании текста персонажа, то есть героини в состоянии помрачения рассудка, особую значимость приобретают повторяющиеся художественные элементы, в частности образы-лейтмотивы. Таково универсальное число 9 и связанные с ними 3 и 6 – воплощение абсолютной гармонии, полноты

и завершенности, а в восприятии героини еще и магический код к волшебному миру безумия. 4 – число жасминового человека, «знаменующее абсолютное всемогущество, вездесущность, всецелость, власть над временем и пространством» [2, с. 41]. Наряду с числами, доступ в инобытие героине открывают инициалы «НМ», за которыми скрывается жасминовый человек, он же Анри Мишо (Henri Michaux), и звук «тринь». Многократно появляясь в тексте, эти итеративные элементы служат средством организации повествования, намечая границу между периодами ремиссии и обострения болезни, между обыденностью и фантазией, между потугами и посторонними мирами.

Другими повторяющимися метафорически нагруженными образами становятся день, входящий в ассоциативное поле, компонентами которого являются: свет разума, здравый смысл, жизнь, – и ночь – время безумцев, романтиков, влюбленных, поэтов, а также смерть, непознаваемая и загадочная (вспомним «Гимны к ночи» Новалиса). В антитетических отношениях состоят лейтмотивные образы крыльев и свободного полета, с одной стороны, и падения в бездну, дна – с другой. Шум невидимых крыльев (иронический аналог нисхождения Духа Святого – мнимой благодати сумасшествия) выполняет, подобно вышепредставленным образам, функцию переключения из этой реальности в иную. В названии последней лечебницы «La Fond» героиня прочитывает слово «Le Fond» – «дно, глубина» [5, с. 109], связывая его значение сначала с возможностью медитирования, погружения в себя, но позже обнаруживая его иную – деструктивную – семантику неизбежного трагического конца.

Смысловое наполнение некоторых повторяющихся образов не остается неизменным, иногда меняясь на противоположное первоначальному. Так происходит с образом жасминового человека и белого цвета – его атрибута. Синий цвет глаз жасминового человека актуализирует позитивно маркированный ассоциативный ряд: небо, голубая мечта, романтический голубой цветок. Однако в финале, когда сумасшествие уже перестает восприниматься исключительно как счастливый дар, героиня видит на созданном ею же рисунке злые глаза черного дьявола. За маской белого ангела скрывается господин «меся М (моя Смерть)» [5, с. 92]. «М» – начальная буква в фамилии Анри Мишо и во французском слове «смерть» – «Monsieur M (ma Mort)» [5, с. 92]. Вступая в оппозицию с черным цветом, белый обнаруживает в свою очередь внутреннюю амбивалентность. Это не только синоним чистоты, невинности, божественности, святости, но и пустоты, бесплодия, болезни, смерти. В одном из своих видений «она оказывается в погребальной зале, ведь белый – цвет печали» [5, с. 40].

Повторяющийся колористический образ красного преимущественно сигнализирует об опасности, разрушении, кровопролитии. Красный искусственный цветок, реинициентно соотносимый с аналогичным образом из рассказа М. Гаршина, воспринимается героиней, подвергнутой психиатрическому лечению, как спасение, на самом деле символизирует коварство сумасшествия, которое больные не воспринимают как угрозу.

Постоянное варьирование бело-черно-красной гаммы, использование колористических оппозиций и постепенное усложнение семантического наполнения отдельного цвета – частные итеративные приемы, конституирующие драматургию произве-

дения, наделяющие повествование внутренней динамикой и трагической заостренностью. «Повтор создает ощутимый внутренний ритм, порождает ритмическое движение, приближающееся к тому значению», каким «ритм обладает в стихах» [3, с. 155].

Проза Цюрн, в самом деле, сближается с лирикой: все здесь окрашено индивидуальным переживанием, погружено в глубины бытия страдающей души, нацелено на раскрытие не поверхностного, но внутреннего смысла происходящего. Иногда смысл этот оказывается предельно завуалирован, не постижим логическими усилиями разума – сюрреалистическая установка, реализуемая прежде всего в стихотворных анаграммах. В них безумной поэтессе действительно удается бегство от реальности, и происходит это благодаря обращению к феминному, или семиотическому (термин Ю. Кристевой), языку, то есть языку, живущему не смыслом, но ритмом, просодией, звуковой фактурой, часто аннигилирующему отношения сигнификата и сигнификанта, возвращающему образу мира утраченную мифическую слитность. В анаграмматическом письме рвутся привычные связи и отношения между вещами, слово утрачивает равенство самому себе. Например: «В уже бледной группе из красной, как звезда, руки жаворонки строят гнездо» [5, с. 26]. Или: «Ангелы вплетают тебя в тело дракона» [5, с. 24]. Образное мышление, в котором бессознательное иррациональное начало проявляет себя наиболее активно, реализуется именно в анаграмме. Здесь осуществляется упразднение языковых границ, а фиксированная самоидентичность языковой личности приходит в движение.

Звуковые повторы, фоническая эквивалентность, усиленные их использованием в стилистических фигурах (анадиплосисе, анафоре, апосиопезе, эллиптических конструкциях), опосредуют смысловое целое повести. Пробраться сквозь анаграмматические джунгли к затерянному в них смыслу оказывается не всегда возможным, и все-таки доминантные в цюрновских стихах образы дороги, поисков и блужданий, дождя, ветра, вечно цветущего жасмина, крыльев, духа из бутылки (реминисценция к сказочному Аладдину из «Тысячи и одной ночи»), тишины, красного цвета позволяют реконструировать пусть и фрагментарную картину мира героини – неприкаянной и мятущейся странницы.

Скитания по городу, ночевки в гостиницах, перелеты на самолете, отпуск на море и возвращение – сюжетно-композиционные элементы, задающие жанровую характеристику повести-травелога. Оседлое существование – удел ограниченного обывателя – отвергается романтически настроенной безумицей. В лирическом произведении перемещениям во внешней реальности соответствуют попытки героини освоить бескрайние просторы за пределами сознания. Тяга к путешествиям сближает ее образ с целым рядом литературных персонажей, для которых физический выход за границы обжитого и знакомого мира означал открытие своего «я».

В анаграмме, рожденной из фразы «Hinter dieser reinen Stime» («За этим чистым лбом») [5, с. 24], мотив блужданий, важный структурный элемент повествования, запечатлен в обыгрывании корня «irr» – входящего в состав многозначных слов: «irren» – «блуждать, ошибаться, заблуждаться» и «irre» – «заблуждающаяся, ошибающаяся», «сумасшедшая», то есть – «покинувшая пределы своего разума».

Большинство анаграмм наполнено беспричинным и лишенным четких очертаний ощущением жути, тоски, опасности, трагизма. Уже первый стих, в финале которого появляется макабрический образ «ein Sarg-geeintes Ruhehaus» [5, с. 23] – «дом покоя, единый с гробом» (перевод мой. – А. В.) звучит, по признанию самой его создательницы, как эпитафия.

Наряду с анаграммами в креолизованном тексте «Жасминового человека» важным структурным компонентом является невербальный текст – сюрреалистические рисунки героини: с одной стороны, они иллюстрируют содержание повести, с другой – сами становятся предметом комментирования и анализа. Принципы, лежащие в основе поэтической и живописной практики, в основном совпадают. Это дивизионизм, фрагментарность, монтаж и симультанизм (пространственно-временная соположенность) [см. 1, с. 304], позволяющие соединить несоединимое, вызвав эффект неожиданности и полностью перевернув представление о действительности.

В сюрреализме разные виды искусства – живопись и поэзия – вопреки классическим представлениям, запечатленным, например, в трактате Г. Э. Лессинга «Лаокоон», обнаруживают поразительную близость. В них наблюдаются встречные процессы: в живописном изображении совмещаются разновременные и разноразмерные моменты, в словесном произведении время спатиализируется, уплощается, принимая пространственные характеристики. Живопись становится поэзией, а поэзия – живописью! Рисунки Цюрн, многократно варьирующие одни и те же мелкие элементы, повторяют анаграмматическую технику ее стихотворных посланий, рождающихся из перестановки одинаковых букв. Тщательное выписывание отдельных мало значительных деталей в ущерб целостному образу, сложный причудливый орнаментализм свойственны и рисункам, и стихам. Все это позволяет говорить об отношениях эквивалентности между вербальными и невербальными текстами в «Жасминовом человеке».

Наложение на повествование вневременной сетки интертекстуальных связей также служит не в последнюю очередь смысловой организации произ-

ведения, которое полнится аллюзиями, реминисценциями из сказок, Библии, романтиков, Шекспира и Гете. Индивидуальная художническая фантазия принципиально не замкнута на себе, открыта навстречу чуждому творческому сознанию. Интертекстуальность есть воплощение идеи незавершенности процесса созидания, вероятно, основополагающей в повести Уники Цюрн.

В финале героиня, пребывающая в состоянии ремиссии, страдает не столько из-за осознания своей неизлечимости, сколько из-за ощущения все более углубляющегося разрыва между серой реальностью, в которую ей предстоит вновь и вновь возвращаться, и миром мечты, пропуск в который ей может обеспечить лишь безумие. Противоречие, так и не получающее разрешения в повести, на что указывает смысловое содержание и формальная особенность последнего предложения – нетипичный для концовки пунктуационный знак тире после точки. Пока еще «здоровая» героиня с надеждой, тоской и тревогой ожидает новой встречи с безумием: «Нужно только заметить, услышать “тринь” в звоне посуды, которую моет незнакомец женщина, а девять ударов молота раскалывают камень у каменщиков. →» [5, с. 117].

Повествование в заключительной части произведения принимает характер несобственно-авторского, то есть происходит полное внедрение нарратора в сферу персонажа, максимальное сближение их оценочных позиций и способов дискурсивизации. Времененно здоровая героиня, мучительно переживающая творческий упадок, неспособность «ни спать, ни есть, ни работать» [5, с. 117], больше не противостоит нарратору (рассудочной ипостаси своей личности), который уже не надзирает за персонажем, не критикует его, не иронизирует, но проникается его умонастроением. Завуалированная критика сменяется «вчувствованием». Последние строки могут быть интерпретированы и как передающие ход мыслей героини, и как подводящие итог раздумий нарратора над перспективами дальнейшего существования сумасшедшей художницы. Драматургия противостояния нарратора и персонажа разрешается окончательным слиянием их образов – круг повествования замыкается.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Андреев, Л.Г. Сюрреализм [Текст] / Л.Г. Андреев. – М. : Гелеос, 2004. – 352 с.
2. Вовк, О.В. Энциклопедия знаков и символов [Текст] / О.В. Вовк. – М. : Вече, 2006. – 528 с.
3. Днепров, Д.В. Идеи времени и формы времени [Текст] / Д.В. Днепров. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 600 с.
4. Крестева, Ю. Черное солнце меланхолии: Депрессия и меланхолия : пер. с фр. [Текст] / Ю. Крестева. – М. : Когито-Центр, 2010. – 276 с.
5. Цюрн, У. Жасминовый человек [Текст] / У. Цюрн // Темная весна / У. Цюрн; пер. А. Глазовой. – Тверь : Kolonna Publications; Митин журнал, 2006. – С. 11–117.
6. Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.