

Композиционный параллелизм в романе М. Варгаса Льосы «Зеленый дом»

Б. В. Ковалев¹, А. П. Жуков²

¹студент кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет.
ORCID: 0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru

²кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур,
Санкт-Петербургский государственный университет.
ORCID: 0000-0002-5012-5421. E-mail: andreszh@yandex.ru

Аннотация. В статье предпринимается попытка системного анализа композиции и структуры диалогов в романе Марио Варгаса Льосы «Зеленый дом». Актуальность работы обусловлена вниманием современной гуманитарной науки к латиноамериканскому роману второй половины XX в., периоду так называемого «латиноамериканского бума», представляющего особый интерес в связи с общемировой тенденцией к глобализму. Методологической базой исследования послужили труды А. Н. Веселовского, В. М. Жирмунского и Р. О. Якобсона, а также принципы структурного анализа текста и техника пристального чтения. В ходе исследования выясняется, что М. Варгас Льоса, намереваясь создать эпический, запечатлевающий в слове действительность текст, обращается к композиционному параллелизму как к приему, позволяющему наиболее ярко передать эффект «воссозданной реальности». В статье описывается структура романа, которую создает Варгас Льоса, анализируется и систематизируется последовательность глав и частей, а также их соотносительность с манерами повествования и различными типами диалогов. Всего в романе функционируют три типа диалога, предпринимается попытка их классификации с опорой на терминологию В. В. Виноградова. Анализируя структуру романа, авторы приходят к выводу, что «Зеленый дом» – не статический, а динамический текст, чья структура меняется, разрушаясь к финалу, однако ее «движение» представляет собой композиционно-семантическое единство. М. Варгас Льоса отказывается во второй части романа от композиционного параллелизма как ключевого приема, что приводит к разрушению структуры текста и обусловлено сюжетом и переменной типа взаимоотношений на уровне персонажей.

Ключевые слова: Варгас Льоса, композиция, параллелизм, структура текста, диалоги.

«Зеленый дом» как тотальный роман. Несмотря на то что в контексте общемировых исследований в области литератур Латинской Америки второй половины XX в. М. Варгас Льоса является одним из самых популярных и изучаемых авторов, в отечественном литературоведении количество фундаментальных исследований его поэтики в настоящий момент не слишком велико. Одной из главных и основополагающих работ, посвященных творчеству М. Варгаса Льосы, на русском языке является статья М. Ф. Надъярных в 5 томе «Истории литератур Латинской Америки»: «Проблемы самобытности, культурной памяти, всеобщности исторического и космогонического действия – ключевые для латиноамериканского художественного сознания – приобрели особое значение в творчестве перуанского писателя Марио Варгаса Льосы. Они объединились в авторской концепции преодоления трагического вектора развертывания мира в слове, но воплотились в образах тотального насилия, всеобщего тлетворного разложения, гниения и смрада. Варгас Льоса считается самым жестоким из новых латиноамериканских романистов, хотя сам автор настаивает на генетической связанности романного жанра с “абсолютом человеческой реальности”, ради воплощения которого каждый истинный романист взламывает лживую прелесть видимого мира и беспощадно расщепляет собственную личность» [10, с. 622].

Современный исследователь, профессор университета Барселоны Бернат Кастани Прадо в своей работе «Скептицизм в “Дон Кихоте” М. де Сервантеса и “Войне конца света” М. Варгаса Льосы» характеризует ранний период творчества перуанского прозаика так:

«Несмотря на то что в начале своего пути Марио Варгас Льюса задумывал каждый из своих романов как средство для глобального воссоздания человеческого универсума (именно ему принадлежит высказывание: “Роман – это словесное воспроизведение реальности”) мы не должны забывать, что его так называемый “тотальный роман” – не столько механическое воспроизведение реальности, сколько ее замена реальностью литературной, независимой, “инаковой”.

Варгас Льюса намеревается реализовать свой асинтотический проект “тотального романа” в “Городе и псах” (1963), “Зеленом доме” (1966) и в “Разговоре в Соборе” (1969), в то время как второй этап его творчества, связанный с написанием романа “Панталеон Пантоха и Рота добрых услуг” (1973), знаменуется некоторым кризисом его реалистических убеждений. Несомненно, позиция автора видоизменяется, истории становятся менее сложными и всеохватными, в его романах начинают становиться ощутимыми пределы языка¹» [14, с. 20].

«Ощущение пределов языка», осознание конечности слова как средства художественного выражения придет к М. Варгасу Льюсе отнюдь не сразу: на раннем этапе творчества он верит, что сможет выстроить сложную, «плотную», тщательно продуманную материю. Именно поэтому поэтика его тотальных романов («Город и псы», «Зеленый дом» и «Разговор в “Соборе”») представляет особый интерес для исследования. Бернат Кастани Прадо отмечает: «Романы “догматического” этапа, каковыми являются, например, “Город и псы” (1963), “Зеленый дом” (1966) и “Разговор в “Соборе”» (1969), содержат в себе грех некоторой гордыни познания, поскольку реализм в романах Варгаса Льюсы этого периода носит не столько эстетический, сколько философский характер: автор уверен, что язык и человеческая мысль способны воссоздать реальность, и потому человек способен эту реальность познать» [13, с. 143].

Однако именно исследование структуры тотального романа «Зеленый дом», в частности, его композиции, представляется нам наиболее значимым в контексте современного отечественного «льосоведения», поскольку второй роман М. Варгаса Льюсы является ключевым как для первого этапа, так и для всего его творчества в целом. Композиционные приемы, принципы выстраивания диалогов, чередование глав, особое композиционно-семантическое единство текста обрабатываются, «оттачиваются» писателем именно в этом тексте.

При анализе композиционного уровня «Зеленого дома» нам показалось уместным и важным использовать труды А. Н. Веселовского, В. В. Виноградова и Р. О. Якобсона: несмотря на то что обращение к их работам в процессе анализа композиции романа такого автора, как М. Варгас Льюса, кажется очевидным и необходимым, в нынешней отечественной латиноамериканистике подобный подход используется нечасто – мы же в данной работе постарались заполнить эту методологическую лауну.

Структура и диалог. «Зеленый дом», второй роман перуанского писателя Марио Варгаса Льюсы, представляет двойной интерес для исследования. С одной стороны, важно рассмотреть роман в контексте всего творчества лауреата Нобелевской премии 2010 года: именно в «Зеленом доме» впервые возникают образы, ставшие одними из наиболее характерных и узнаваемых для дальнейшего творчества Льюсы. Это и образ женщины-иностранки (бразильянки), становящейся объектом вожделения: ср. Лолита в «Зеленом доме», Журема в «Войне конца света», тетушка Хулия в романе «Тетушка Хулия и писака», бразильянка в «Роте добрых услуг»; и образ Литумы (этот персонаж появляется в романах «Тетушка Хулия и писака», «Литума в Андах»); образ человека власти – дон Хулио Реатеги – Бермудес и Фермин в «Разговоре в Соборе», барон де Каньябравы в «Войне конца света»). Кроме того, в «Зеленом доме» автор совершенствует нарративную технику, повышает значимость диалога в процессе повествования – и именно «Зеленый дом» становится «переходным» романом на пути от более традиционного «Города и псов» к последующим сложноорганизованным романам, каковым является, например, «Разговор в Соборе»: по Б. К. Прадо, это последний тотальный роман «догматического» периода творчества Варгаса Льюсы. Однако не менее достойны внимания и особенности, присущие собственно «Зеленому дому», вне контекста всего многогранного и насыщенного творчества М. Варгаса Льюсы. Такой особенностью становится использование автором параллелизма как на уровне структуры, так и на уровне нарратива и системы персонажей.

Сложность и интенциональность построения структуры «Зеленого дома» – первое, на что читатель обращает внимание. Роман «конструктивистский», уже при ближайшем

¹ Перевод иноязычной литературы здесь и далее – наш (Б. Ковалев).

рассмотрении становится очевидно, что последовательность главков не хаотична, а подчиняется строгой логике. Упрощая и схематизируя, структуру романа можно изобразить следующим образом:

Capítulo 1: Prólogo (A), I (A-B-C-D-E), II (A-B-C-D-E), III (A-B-C-D-E), IV (A-B-C-D-E);

Capítulo 2: Prólogo (A), I (A-B-C-D-E), II (A-B-C-D-E), III (A-B-C-D-E);

Capítulo 3: Prólogo (D), I (A-B-C-E), II (A-B-C-E), III (A-B-C-E), IV (A-B-C-E);

Capítulo 4: Prólogo (B), I (A-B-C-E), II (A-B-C-E), III (A-B-C-E);

Epílogo: Prólogo" (A), I (B), II (C), III (D), IV (C/E), где:

A – история в Санта-Мария де Ньеве;

B – история Фусии;

C – история дона Ансельмо и «Зеленого дома»;

D – «политическая» история, связанная с деятельностью Адриана Ньевеса и агваруном Юмом;

E – история о Пьюре, Мангачерии в частности.

Параллелизм наблюдается уже в выстраивании последовательности глав: в первой и третьей частях, а также в эпилоге количество глав – четыре, в третьей и второй частях их количество равно трем. Главки внутри глав тоже располагаются в строгой последовательности: например, главка B никогда не идет перед главкой A. Истории следуют в «алфавитном порядке». Такая последовательность главков является ключевой для корректного понимания взаимосвязи структуры романа и смыслового насыщения конкретных главков, впрочем, об этом мы скажем позже, когда будем рассматривать отклонения от обозначенной схемы.

Кроме того, в «Зеленом доме» автор развивает нарративную технику, которую начал разрабатывать в первом романе – «Город и псы» и которая будет доведена до абсолюта в романе «Разговор в Соборе». Эта техника характеризуется в первую очередь тем, что в ее выстраивании ключевую роль играет диалог.

В противовес Г. Гарсия Маркесу, автору, в основе нарратива которого лежит монолог, что легко продемонстрировать на материале романа «Сто лет одиночества», М. Варгас Льюса диалогичен – и в бахтинском смысле, и в смысле предпочтения формы повествования.

С одной стороны, роману свойственна «диалогичность в большом времени литературы». М. Ф. Надъярных отмечает, что «в перспективе литературности мир наизворот “Зеленого дома” ориентирован на трагическое перелицовывание одной из идеальных моделей вымышленного мира – рыцарского романа» [10, с. 640]. Обрисовывая пейзаж, М. Варгас Льюса создает универсальный хронотоп – пространство для аллюзий и отсылок. М. Ф. Надъярных пишет: «В пейзажных зарисовках вполне отчетливы иберийские и ближневосточные (библейские) аллюзии» [10, с. 640]. Работают они и на уровне системы персонажей: образ Ансельмо соединяет различные мифопоэтические черты, свойственные «певцам»: как Орфею, так и трубадурам. Более того, уже название романа является отсылкой к сборнику рассказов ценимого Варгасом Льюсой А. Ранжела «Зеленый ад» (1910). Однако, на наш взгляд, важнее обратить внимание на диалогичность романа не в понимании «диалога» с позиции Бахтина, а в понимании диалога как особой формы повествования.

Диалог как словесный обмен между двумя и более собеседниками уже давно стал предметом изучения. Сегодня лингвистика диалога – одно из популярных направлений в языкознании, диалоги рассматриваются с точки зрения психологических реакций и коммуникативных интенций, предпринимаются попытки классификации диалога [3]. Отдадим им должное и вспомним и статью Л. П. Якубинского «О диалогической речи» – основополагающую для всех исследований подобного рода, и отдельные исследования Л. В. Щербы, последнего Л. П. Якубинский активно цитирует, доказывая «естественность диалога и искусственность монолога»: «В сущности, всякое взаимодействие людей есть именно взаимодействие; оно по существу стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, диалогичным и бежит от монолога.

Всякое одностороннее воздействие, поскольку оно является чем-то подлежащим человеческому восприятию; вызывает в нем ряд более или менее сильных реакций, которые стремятся обнаружиться. Так же дело обстоит и с речевым монологическим воздействием, причем в этом случае возникающие в порядке восприятия реакции (наше отношение, оценка и пр.) стремятся обнаружиться, естественно, в речи. Здесь играют роль три момента: во-первых, общее свойство нашего организма так или иначе реагировать на всякое воздействие; во-вторых, тесная связь между нашими представлениями, суждениями, эмоциями и т. п.

(в частности, возникающими и в реакционном порядке) и речевым обнаружением; и, наконец, в-третьих, и в особенности, способность речевой акций вызывать речевую же реакцию, причем это обстоятельство часто имеет почти рефлекторный характер» [12, с. 19–20].

Получается, что автор ставит диалог в центр повествования, чтобы максимально точно и «естественно» воспроизвести не просто человеческую речь, но взаимодействие людей, а детальное, выверенное и натуральное изображение такого взаимодействия – несомненно, цель М. Варгаса Льосы. В. В. Виноградов отмечал, что «диалогическая речь является составною частью словесной ткани разных типов прозы» [7, с. 78], однако именно в прозе М. Варгаса Льосы такой тип речи становится доминантным и при этом неоднородным. В «Зеленом доме» можно пронаблюдать три типа диалогов:

Первый: «Они смотрят на безлюдную поляну, женщина открывает рот, мужчины покачивают головой. Не пора ли выйти и заговорить с ними, мать Анхелика? А сержант: да, монахини выходят, внимание, ребята. Шесть голов поворачиваются в одно и то же время и застывают» [1, с. 25] («Miran el claro desierto, la mujer abre la boca, los hombres menean las cabezas. ¿Iban a hablarles, madre Angélica? Y el sargento sí, ahí salían las madres, atención muchachos. Las seis cabezas giran al mismo tiempo, quedan fijos» [2, с. 10]).

Второй – традиционный:

«– Пришел губернатор, – сказала мать Патросиния. – Можно пригласить?

– Да, проведите его, мать Патросиния, – сказала начальница» [1, с. 36].

В оригинале:

«– Es el gobernador, madre – dijo la madre Patrocinio. – Se puede?

– Sí, hágalo pasar, madre Patrocinio – dijo la superiora» [2, с. 19].

Третий – совмещение двух диалогов. Обращаясь к нарратологическим терминам, их можно описать так: «экстрадиетический» (рассказчик повествует о событии) и «интрадиетический» (диалог внутри события, о котором повествует рассказчик).

«Ирикуо направил на них револьвер: пусть отпирают ворота, не то он изрешетит их пулями. И если только вздумают кричать, он их, ублюдков, тут же пришьет, да поживей, или он всадит в них всю обойму.

– Свяжи их, япончик, – сказал Чанго. – Их же ремнями свяжи. И в рот засунь галстук. Быстрее, япончик, быстрее.

– Ворота не отпираются, Чанго, – сказал Ирикуо. – Ни один ключ не подходит. Горим, ребята. Близок локоть, да не укусишь.

– Не может быть, какой-нибудь должен подойти, попробуй еще, – сказал Чанго. – Что ты делаешь, парень, зачем ты их топчешь ногами?

– А зачем ты их топтал ногами, Фусия? – сказал Акилино. – Не понимаю, ведь в такую минуту человек думает только о том, чтобы сбежать.

– Я был зол на всех этих псов, – сказал Фусия» [1, с. 39].

(«Iricuo los apuntó con la pistola: abrían el portón o empezaba lalluvia de balas, putos. Y al primer grito que dieran empezaba, y seapuraban o empezaba, putos, la lluvia de balas.

– Amárralos, japonesito, – dijo Chango – Con sus cinturones. Y mételes sus corbatas a la boca. Rápido, japonesito, rápido.

– No le hacen, Chango, – dijo Iricuo. – Ninguna es la del portón. Nos quemamos en la puerta del horno, muchachos. – Una de éstas tiene que ser, sigue probando – dijo Chango. – Qué haces, muchacho, por qué los pateas. – Y por qué los pateabas, Fushía? – dijo Aquilino. – No entiendo, en ese momento uno piensa en escapar y en nada más. – Les tenía rabia a todos esos perros – dijo Fushía» [2, с. 22].)

Именно третий тип диалога достигнет совершенства в первой части «Разговора в Соборе» и станет доминирующим типом в «Пантолеоне Пантохе и Роте добрых услуг». Таким образом, «Зеленый дом» – «переходный» роман, в котором автор разрабатывает различные типы диалогов.

В. В. Виноградов отмечал: «В сфере повествовательной прозы вообще наблюдается тенденция к осуществлению своеобразных гибридных форм “диалогизованного монолога”, а драма стремится, как к “доминанте” речевого построения, к “диалогизации” монологов, которые обычно воспринимаются как “разговор” персонажа с самим собой или с отсутствующим партнером – при “подразумеваемых” репликах» [7, с. 79]. Третий тип диалога в романе Льосы, можно охарактеризовать именно как «диалогизованный монолог», поскольку диалог в этом случае является субститутотом монологической речи, а первый – как «монологизованный диалог», поскольку формальный монолог, повествование «в строчку» замещает собой классический тип диалога, также представленный в «Зеленом доме».

Три типа диалога в романе выстраиваются параллельно: переходят из главки в главку, не пересекаясь. Так, для прологов характерен первый тип диалога, для главок А – второй, классический с периодическими вкраплениями первого, в главке В доминантным является третий тип диалога, в главке С – первый и второй, для D – первый с элементами второго, для E характерен второй. Последовательность строгая, разделение между главками неоднородное – для каждой главки конкретный тип может быть не единственным, однако всегда можно выделить доминантный.

Амебейная композиция в «Зеленом доме». Для нас наиболее интересны первый и третий типы диалога, поскольку именно в них осуществляется амебейная композиция. Это широко распространенный (особенно в народной поэзии) прием композиционного параллелизма: стихотворение, в котором применена амебейная композиция, имеет двучленный характер: распадается на два параллельно развивающихся ряда. По А. М. Веселовскому, амебейная композиция возникает в народной поэзии в условиях хорового исполнения: всюду, где происходит хоровое пение, наблюдается обычай образовывать два хора, отвечающие друг другу (антифонное или амебейное пение); с отпадением хора – песня исполнялась вдвоем; наконец песня исполнялась только одним певцом и параллельные строфы сливались в одну, сохраняя свой параллелизм, повторения [5]. Основным признаком амебейной композиции (независимо от ее мотивировки) является «построение словесного материала в параллельные ритмико-синтаксические (и тематические) ряды с одновременным поступательным движением в обоих рядах» (В. М. Жирмунский). Произведения, написанные при помощи амебейной композиции, в особенности богаты всякого рода звуковыми, лексическими, синтаксическими, строфическими анафорами. Хрестоматийный пример таких произведений – казачья песнь: «О чем, Машенька, плачешь, О чем ты слезы льешь? Ах, как же мне не плакать И как слезы не лить?» [9]. Важно, что Веселовский отмечает наличие такого принципа построения композиции не только на русском материале, но и на материале, регионально близком к топосу «Зеленого дома»: «На острове Mexiana у устьев Амазонки певец начинает: “Батюшка (padre) заболел и не мог прийти!” Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: “Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье!” И эти слова также подхватываются хором» [6].

Первый тип диалога, несомненно, отвечает признакам амебейной композиции. Докажем это на следующих примерах.

«Julio Reátegui alza la mano: ya bastaba, que se fuera. El cabo Roberto Delgado se endereza, suelta la correa, se limpia el rostro congestionado y sudoroso y el capitán Quiroga: te pasaste, ¿era sordo o no entendí las órdenes? Se acerca al urakusa tendido, lo mueve con el pie, el hombre se queja débilmente. Se estaba haciendo, mi capitán, se las queré dar de vivo, ya iba a ver. El cabo carajea, se frota las manos, toma impulso, pateo y, al segundo puntapié, como un felino el aguaruna salta, caramba, tenía razón el cabo, tipo resistente, y corre veloz, cobrizo, agazapado, el capitán creé que se les había pasado. Sólo quedaba uno, señor Reátegui, y además Jum, ¿a él también? No, a ese cabeza dura se lo llevaban a Santa María de Nieva, capitán. Julio Reátegui bebe un sorbo de su cantimplora y escupe: que trajeran al otro y acabaran de una vez, capitán ¿no estaba cansado? ¿Queré un traguito?» [2, с. 141].

Диалог между Хулио Реатеги, капралом Дельгадо и капитаном Кирогой строится на «подхватах»: реплика персонажа «проникает» в авторское описание: «se limpia el rostro congestionado y sudoroso y el capitán Quiroga: te pasaste, ¿era sordo o no entendí las órdenes?». Маркером «подхвата» становится фраза «y el capitán Quiroga». Традиционных слов-посредников, ремарок нет – только обозначение субъекта речи. Реплика персонажа столь же плавно переходит к «авторской»: «O no entendí las órdenes? Se acerca al urakusa tendido...» Более того, переходы между репликами могут осуществляться и без маркера «Y alguien»: «Sólo quedaba uno, señor Reátegui, y además Jum, ¿a él también? No, a ese cabeza dura se lo llevaban a Santa María de Nieva, capitán». Два следующих друг за другом предложения принадлежат разным персонажам. Это две реплики, не отделенные друг от друга. Помогают читателю разделить их вопросно-ответная конструкция, семантическое наполнение и обращения: «Сеньор Реатеги», «капитан». Таким образом, создается ощущение непрерывной песни, в которой параллельно сосуществуют речь и автора, и персонажей. Поступательное движение в обоих рядах реплик (по В. М. Жирмунскому, основной принцип амебейной композиции [8].) обеспечивается динамичностью диалога, его семантическим наполнением и его изменением. В вышеприведенных

примерах также нетрудно различить то, что каждый ряд обладает ритмом и особым синтаксическим построением, во многом за счет которого и оформляется особенность ритма (сравним «y el capitán Quiroga: te pasaste, ¿era sordo o no entendía las órdenes?» и «Julio Reátegui bebe un sorbo de su cantimplora y escupe: que trajeran al otro y acabarían de una vez, capitán ¿no estaba cansado?» – наличие двоеточия и вопросительной конструкции обеспечивают ритмико-синтаксическое единство параллельных рядов).

Другим ярким и очевидным примером может служить следующий:

«Ellos le habían encargado a Paredes una comida especial, mi teniente, para festejar su llegada y el Rubio era el dueño de la cantina, mi teniente, donde él comían todos, y el Oscuro también carpintero y el Pesado para colmo medio brujo, ya se lo presentarían, buena gente ese Paredes. Los guardias llevan las maletas a la cabaña del frente, el oficial los sigue bostezando, entra y se tumba en el camastro que ocupa el centro de la habitación» [2, с. 148–149].

Внутри одного предложения мы видим сразу четыре реплики, разделенных маркером «y alguien». Этот маркер – своего рода анафора, а синтаксические и лексические анафоры – существенный компонент амебейной композиции. Функция этой анафоры – разделительная, однако помимо этого она способствует созданию особого песенного ритма.

При этом связь между собеседниками подчеркивается обращениями: мы видели это в обоих фрагментах. Эти обращения суть лексические повторы, функция которых – обеспечение связи между различными участниками диалога. Сравним с примером из народной поэзии: «О чем, Машенька, плачешь, О чем ты слезы льешь? Ах, как же мне не плакать И как слезы не лить?» Таков первый тип диалога в романе «Зеленый дом».

Третий же тип – промежуточная стадия между первым и вторым, традиционным, типами диалога. По существу, это развернутый первый тип: количество авторских ремарок минимально, но разбиение на строчки-реплики, свойственное традиционному диалогу, сохраняется. При этом пропадает маркер-анафора «y alguien» – обозначение «подхвата» теряется, но сам инструмент остается. Диалог становится полилогом: «интрадигетический» диалог вплетается в «экстрадигетический», актуализируя события и реплики персонажей, о которых повествует «внешний» рассказчик. Становится возможным отказ от пересказа: герои, принимавшие участие в событии, описываемом рассказчиком (Фусией из прим. выше), самостоятельно материализуются – повествование становится многомерным, полифоническим. Из реплик параллельных диалогов складывается особый, «тотальный» нарратив, ставящий своей целью охватить максимально большое пространство и время и по технике реализации вполне сравнимый с реализацией амебейной композиции в народных песнях.

Последний тип диалога достигнет своего апогея в начале романа «Пантолеон Пантоха и Рота добрых услуг» и станет структурообразующим для романа «Разговор в Соборе».

Итак, мы увидели, что такой прием композиционного параллелизма, как амебейность, свойственен и «Зеленому дому». Однако в связи с этим возникает вопрос: какую роль играет параллелизм на разных уровнях романа и зачем его использует автор?

Грамматический параллелизм и композиционно-семантическое единство. Р. О. Якобсон в статье «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» отмечает, что «Грамматический параллелизм входит в поэтический канон многочисленных фольклорных моделей (patterns)» [11, с. 99]. Он также обращает внимание, что параллелизм свойственен священным и эпическим текстам. Проблема грамматического параллелизма впервые была разработана еще Р. Лаутом в его «Предварительном рассуждении» к переводу «Книги пророка Исаии». Основываясь на обзорах Ковальского и Жирмунского, Якобсон подчеркивает: «Чем древнее черты, наблюдаемые в культурной модели того или иного тюркского народа, тем более выдержанными оказываются параллелистические основания их национальной устной поэзии, в особенности эпоса» [11, с. 101]. В диссертации Алквиста «Финская поэтика с лингвистической точки зрения» впервые появилась схема грамматической композиции параллелистических двустий в «Калевале». Таким образом, грамматический параллелизм характерен как для эпоса, так и для священных текстов различных народов.

«Зеленый дом» – пример совмещения признаков как эпического, так и священного текстов. М. Варгас Льоса намеренно воспроизводит эпичность Толстого, использует опыт перуанского писателя Х. М. Аргедаса, воссоздававшего в прозе «быт и сущность перуанского мира» и ориентируется на своеобразную «всеохватность (тотальность) миропорядка рыцарского романа «Тирант Белый». Кроме того, хронотоп «Зеленого дома» универсален. М. Ф. Надъярных

отмечает: «Роман Варгаса Льосы структурно мифопоэтичен, он в целом выступает как целостная метафора хаоса, стихии, пучины» [10, с. 640]. Причем главный мифопоэтический образ – образ самого «Зеленого дома». Он подчеркнута «антихристианский». Дон Ансельмо – пророк, построивший дом не на камне, но на песке: «Но строить его [дом] в пустыне! Ведь песок в короткое время поглотит этот дом, как он поглощал старые, гнилые деревья...» [1, с. 80]. Ср. Евангелие от Матфея: «Итак, всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрасудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» [Мф. 7:24-27].

«Падение» Зеленого дома было действительно «великим», ощутимым для жителей Пьюры, при этом примечательно, что против дома на песке, построенного доном Ансельмо, выступает священник – отец Гарсия и именно его усилиями дом рухнул. Сакральное в романе соседствует с эпическим как на уровне семантики, так и на уровне синтаксиса и структуры в целом.

Итак, М. Варгас Льоса создает тотальный роман, создать эффект «тотальности» невозможно без обращения к эпосу и сакральным текстам, а существенной частью такого рода текстов является параллелизм. Выстраивая, сообразно с ним, композицию и диалог, Варгас Льоса подключает роман как к автохтонной, так и к общемировой эпической традиции, а также традиции составления священных текстов. Отметим, что избрание диалога как ключевой формы повествования в не меньшей степени способствует созданию эффекта тотальности.

Параллелизм на уровне структуры и композиции романа в целом и отдельных типов диалога в частности играет ключевую роль в организации романа, это основополагающий прием. Однако «Зеленый дом» – не статический, а динамический текст. Его структура находится в движении, причем это движение представляет собой композиционно-семантическое единство.

Обратимся вновь к структуре романа. Четыре части (*capítulos*) и эпилог делятся на главы (обозначены римскими цифрами), главы – на главки (обозначены буквами). В первой и третьей частях и в эпилоге – четыре главы, в частях номер два и четыре – по три главы. Создается впечатление целостной и устойчивой структуры: действительно, на макроуровне все статично. Однако меняется структура глав. В первой и второй части главки внутри главы располагаются в последовательности «А-В-С-D-E». Прологи в обеих частях начинаются с сюжетной линии «А». В третьей части все меняется: из последовательности выпадает история «D», наиболее «политическая» из всех, а в прологе вместо продолжения истории «А» рассказывается история «D». Таким образом, главка «D», заменив собой главку «А» в прологе, затем исчезает из основной части главы. Движение повествования ускоряется, отныне в третьей и в четвертой частях в главе – не по пять главков, а по четыре.

Исключение «D»-главки объясняется также тем, что в конце второй части и прологе третьей подходят разрешаются главные вопросы и загадки: выясняется, что девочка-дикарка, которую спасает от изнасилования дон Хулио Реатеги, – это Бонифация, а избитый агварун Хум рвет бумагу, данную ему полицейскими: «Они поставят на бумаге штамп – и готово дело, он пойдет с нею искать сеньора Реатеги и Эскабино-дьявола, чтобы они ему все вернули... этот Хум не так глуп, он разорвал бумагу на клочки и бросил на площади» [1, с. 279]. Продолжать «политическую» главку было бы бессмысленно: главные события свершились, операция с каучуком закончена. Итак, исключение главки «D» в третьей части объяснимо как с точки зрения содержания, так и с точки зрения «ритма» повествования.

В эпилоге же, как кажется сначала, Варгас Льоса возвращается к последовательности, заданной в первых двух частях текста: в прологе рассказывается о Санта-Мария де Ньеве (главка «А»), а в основной части вновь пять главков. Однако на самом деле именно в эпилоге структура романа окончательно разрушается. Глава теперь приравнивается к главке, основная часть начинается не с «А», а с «В»-главки и, наконец, главным структурным изменением становится перестановка главков: единственный раз за весь роман они меняются местами – главка «С» повторяется и вновь появляется после главки «D». При этом здесь же реализуется второе важнейшее изменение: две разные главки, «С» и «Е», «сплавляются» в одну. До этого момента главка могла выпадать, но никогда – меняться местами и повторяться, они шли друг за другом в четкой и строгой последовательности, означенном нами «алфавитном порядке»,

но никогда не совмещались. Варгас Льюис поступательно разрушает «идеальную» структуру, созданную им в первой половине романа.

Противоречие кроется в словах М. Ф. Надъярных, резюмировавшей: «Зеленый дом» – это чрезвычайно жестко выстроенное образование, созданное по образу и подобию хаоса для того, чтобы донести до реципиента процесс исчезновения смысла, разложения и уничтожения значений» [10, с. 640]. Варгас Льюис создает мир, хаотичный, сложный, на фундаменте строгой структуры и четкой последовательности частей и глав, однако эта структура рушится с течением романа, начинает преодолевать себя. Она идеальна в начале романа – однако читателю невероятно трудно отыскать «смыслы и значения», сориентироваться в системе персонажей, определить время и пр. А в конце романа, когда структура окончательно разрушается, реципиенту открываются и символы, и значения, и смыслы. Дон Ансельмо получает шанс на спасение, он может быть, пусть и посмертно, прощен своим вечным врагом, отцом Гарсией – повторяющаяся глава «С», посвященная истории Ансельмо, после главы «D» знаменует своеобразное воскресение арфиста, спасение его души. Структура самоуничтожается, потому что она в сущности более не нужна – отец Гарсия прощает дону Ансельмо, соглашается прийти на панихиду. Ключевое противостояние снимается, мир торжествует. «С» (история о доне Ансельмо) объединяется с «D» (история о Пьюре) – присутствие истории арфиста в истории города легитимизируется последним противником дона – отцом Гарсией. Обнаруживается контраст с историей Фусии – он, своего рода парный персонаж дона Ансельмо, остается в одиночестве – своем собственном Аду, к нему все реже приезжает его Харон – Акилино. Он жив и обречен гнить на отдаленном острове, а дон Ансельмо – мертв, но он реабилитирован, изгнанник, он посмертно принят даже самым яростным своим противником, сжегшим когда-то «Зеленый дом».

Таким образом, несмотря на то, что параллелизм является основополагающим приемом для романа, Варгас Льюис разрушает его. Мир «Зеленого дома», основывавшийся на двух ключевых противопоставлениях на двух уровнях: на уровне семантики – Ансельмо и отца Гарсии, а на уровне композиции – нехронологической последовательности глав, которая обеспечивалась их параллельным расположением и их естественным хронологическим расположением, – рушится. Примирение достигнуто, «четко выстроенный хаос» этого мира больше не нужен, поскольку конфликт на семантическом уровне снят – основной принцип (параллелизм) нарушается, уничтожается.

«Зеленый дом» – центральный текст догматического периода М. Варгаса Льюиса. Всю сложную структуру своего романа он, в сущности, подчиняет единственной цели – прощению арфиста, и по достижении этой цели структура, основанная на композиционном параллелизме, рушится, а роман заканчивается.

Список литературы

1. Бабаян В. Н., Круглова С. Л. Основные классификации диалогов и диалогических высказываний-реплик. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-klassifikatsii-dialogov-i-dialogicheskikh-vyskazyvaniy-replik> (дата обращения: 09.09.2019).
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. : Российское библейское общество, 2006. 1376 с.
3. Варгас Льюис М. Зеленый дом. М. : Прогресс, 1971. 410 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989.
5. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. URL: <http://philolog.petrus.ru/filolog/lit/triglavu.pdf> (дата обращения: 30.10.2019).
6. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М. : Наука, 1980. 360 с.
7. Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. Петербург : ОПОЯЗ, 1921. 110 с.
8. Литературная энциклопедия : в 11 т. М. : 1929–1939.
9. Надъярных М. Ф. Марио Варгас Льюис // История литератур Латинской Америки. Т. 5 Очерки творчества латиноамериканских писателей XX в. М. : ИМЛИ РАН, 2005. С. 622–664.
10. Якобсон Р. О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. М. : Прогресс, 1987. С. 99–132.
11. Якубинский Л. П. Язык и его функционирование // Избранные работы / Л. П. Якубинский. М. : 1986. С. 17–58.
12. Prado B. C. El escepticismo identitario en la obra de Mario Vargas Llosa // Mario Vargas Llosa: cartografías del amor y del poder. Sofia : Editorial Universitaria San Clemente de Orjíd, 2015. Pp. 142–159.
13. Prado B. C. Novela y escepticismo en El Quixote de Cervantes y en la Guerra del Fin del Mundo de Vargas Llosa // Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética. Murcia : Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007. Pp. 19–27.
14. Vargas Llosa M. La casa verde. Barcelona : Seix Barral, 1983. 302 p.

Compositional parallelism in the novel "The Green House" by M. Vargas Llosa

B. V. Kovalev¹, A. P. Zhukov²

¹student of the Department of History of Foreign Literatures, St. Petersburg State University.

ORCID: 0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru

² PhD in Philological Sciences, associate professor of the Department of History of Foreign Literatures, St. Petersburg State University. ORCID: 0000-0002-5012-5421. E-mail: andreszh@yandex.ru

Abstract. The article attempts a systematic analysis of the composition and structure of dialogues in Mario Vargas Llosa's novel "The Green House". The relevance of the work is due to the attention of modern humanities to the Latin American novel of the second half of the twentieth century, the period of the so-called "Latin American boom", which is of particular interest in connection with the global trend towards globalism. The methodological basis of the study was the works of A. N. Veselovsky, V. M. Zhirmunsky and R. O. Jakobson, as well as the principles of structural analysis of the text and the technique of close reading. In the course of the study, it turns out that M. Vargas Llosa, intending to create an epic text that captures reality in the word, turns to compositional parallelism as a technique that allows the most vividly convey the effect of "recreated reality". The article describes the structure of the novel created by Vargas Llosa, analyzes and systematizes the sequence of chapters and parts, as well as their correlation with the manner of narration and various types of dialogues. In total, there are three types of dialogue in the novel, and an attempt is made to classify them based on V. V.'s terminology. Vinogradova. Analyzing the structure of the novel, the authors come to the conclusion that "The Green House" is not a static, but a dynamic text, whose structure changes, collapsing towards the end, but its "movement" is a compositional and semantic unity. M. Vargas Llosa refuses in the second part of the novel from compositional parallelism as a key technique, which leads to the destruction of the structure of the text and is due to the plot and the change in the type of relationships at the level of characters.

Keywords: Vargas Llosa, composition, parallelism, text structure, dialogues.

References

1. Babayan V. N., Kruglova S. L. *Osnovnye klassifikatsii dialogov i dialogicheskikh vyskazyvaniy-replik* [Basic classifications of dialogues and dialogic utterances-replicas]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-klassifikatsii-dialogov-i-dialogicheskikh-vyskazyvaniy-replik> (date accessed: 09.09.2019).
2. *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta* – The Bible. Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament. M. Russian Bible Society. 2006. 1376 p.
3. *Vargas L'osa M. Zelenyj dom* – Vargas Llosa M. [The Green House]. M. Progress. 1971. 410 p.
4. *Veselovskij A. N. Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. M. Vysshaya shkola (Higher school). 1989.
5. *Veselovskij A. N. Tri glavy iz istoricheskoy poetiki* [Three chapters from historical poetics]. Available at: <http://philolog.petrus.ru/filolog/lit/triglavyy.pdf> (date accessed: 30.10.2019).
6. *Vinogradov V. V. O yazyke hudozhestvennoj prozy* [On the language of artistic prose]. M. Nauka. 1980. 360 p.
7. *Zhirmunskij V. M. Kompozitsiya liricheskikh stihotvorenij* [Composition of lyrical poems]. SPb. OPOYAZ. 1921. 110 p.
8. *Literaturnaya enciklopediya : v 11 t.* – Literary Encyclopedia : in 11 vols. M. 1929–1939.
9. *Nad'yarnyh M. F. Mario Vargas L'osa* [Mario Vargas Llosa] // History of Latin American literature. Vol. 5. Essays on the work of Latin American writers of the XX century. M. IMLI RAS. 2005. Pp. 622–664.
10. *Yakobson R. O. Grammaticheskij parallelizm i ego russkie aspekty* [Grammatical parallelism and its Russian aspects] // *Raboty po poetike* – Works on poetics / R. O. Jakobson. M. Progress. 1987. Pp. 99–132.
11. *Yakubinskij L. P. Yazyk i ego funkcionirovanie* [Language and its functioning] // *Izbrannye raboty* – Selected works / L. P. Yakubinsky. M. 1986. Pp. 17–58.
12. *Prado B. C. El escepticismo identitario en la obra de Mario Vargas Llosa* // Mario Vargas Llosa: cartografías del amor y del poder. Sofia : Editorial Universitaria San Clemente de Orjíd, 2015. Pp. 142–159.
13. *Prado B. C. Novela y escepticismo en El Quixote de Cervantes y en la Guerra del Fin del Mundo de Vargas Llosa* // Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética. Murcia : Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007. Pp. 19–27.
14. *Vargas Llosa M. La casa verde*. Barcelona : Seix Barral, 1983. 302 p.