

УДК 821.111-311.6
ББК 83.3(4Вел)6-444.2
DOI: 10.46726/H.2021.3.2

О. Ю. Анцыферова

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫМЫСЛА
В МЕТАМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ АЛИ СМИТ
«КАК БЫТЬ ДВУМЯ»**

В статье анализируются функции историко-биографического нарратива в романе британской писательницы Али Смит «Как быть двумя» (*How to Be Both*, 2014), что помогает пересмотреть доминирующую в российском литературоведении постмодернистскую трактовку романа. Художественная интерпретация биографии ренессансного художника Франческо дель Косса (ок. 1430 — 1477) рассматривается в связи с мировоззрением и эстетикой Али Смит, ее трансмедийными и нарратологическими экспериментами, сделавшими писательницу одной из примечательных фигур современной британской прозы, а также в связи с иконологической интерпретацией фресок дель Косса Аби Варбургом. Влиятельная на Западе метамодернистская интерпретация романа Смит дополняется рефлексией над его жанровой природой (*Bildungsroman*, *biofiction*, *fiction-cum-biography*). Делается вывод о том, что фигура Франческо дель Косса создается более нарративными средствами, нежели с помощью традиционного биографического инструментария, а также через сочетание миметических художественных средств с метареференциальными; при этом авторская интенциональность реализуется в привлечении читателя к активной практике чтения, аналогом чему является спасительное взаимопроникновение жизни и искусства, помогающее персонажам преодолеть одиночество, травму и скорбь. Эта активизация читателя и несомненная этическая составляющая позволяет рассматривать роман в культурной логике метамодернизма.

Ключевые слова: биографический нарратив, метамодернизм, Али Смит, герменевтика жанра, *biofiction*.

O. Yu. Antsyferova

**FICTIONALIZING AND TELLING HISTORICAL TRUTH
IN THE METAMODERNIST NOVEL *HOW TO BE BOTH*
BY ALI SMITH**

Functioning of the historical and biographical narrative is analyzed in the novel *How to be both* (2014) by the British writer Ali Smith, which helps to reconsider the postmodernist interpretation of the novel prevailing in Russian literary criticism. Ways and the degree of fictionalizing in the biographical narrative of the Renaissance artist Francesco del Cossa is accorded with the worldview and aesthetics of Ali Smith, with her transmedial and narratological experiments and, also, in the light of Abi Varburg's iconological interpretation of his frescoes. The metamodernist reading of Smith's novel, influential in the West European countries, is complemented by reflection on its genre nature (*Bildungsroman*, *biofiction*,

© Анцыферова О. Ю., 2021

fiction-cum-biography). The conclusion is made that the figure of Francesco del Cossa is represented more by narrative means than with the help of traditional biographical tools, and also through complex interaction of mimeticity with metareferentiality. The authorial intentions aim at involving the reader into the active reading practices, analogy of which is to be found in the celebration of life and art interosculation, helping the protagonists to overcome loneliness, trauma and mourning. Involving the reader into the narrative through an “affective encounter with art” (Y. Liebermann) allows to perceive the metamodernist structure of feeling in the novel.

Key words: biographical narrative, metamodernism, Ali Smith, genre hermeneutics, biofiction.

На современном «литературном олимпе» Великобритании уроженка Шотландии Али Смит (род. 1962) по праву занимает одно из ведущих мест, став лауреатом многочисленных литературных премий. Ее произведения подкупают читателя сочетанием смелого художественного эксперимента с редким даром сопереживания, умением писать одновременно об остро злободневном и вечном, обнаруживать нерв современности в полузабытых произведениях искусства или текстах культуры, сочетать лирическую экспрессию с иронической отстраненностью. Игра с различными нарративными инстанциями, нелинейность повествования, подчеркнутая интерсемиотичность ее текстов делает их остросовременными и привлекает внимание как простых читателей, так и искушенных литературоведов.

В русскоязычном научном пространстве освоение творчества Али Смит еще только начинается, и его доминантой является единодушное «вписывание» его в парадигму постмодернизма [2; 3; 7]. В западной критике роман рассматривается как парадигматический метамодернистский текст [10; 11]. Обе эти работы написаны по следам коллективной монографии «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» [4], десятая глава которой, озаглавленная «Реконструируя глубину: аутентичная литература и ответственность», написанная немецкими учеными Ирмтрауд Губер и Вольфгангом Функом, содержит подробный анализ романа Али Смит и иллюстрирует на его материале основные свойства метамодернистского текста. Второй подход кажется мне более продуктивным, во всяком случае при исследовании работы писательницы с биографическим материалом и особого функционирования биографического нарратива в прозе шотландской писательницы.

Говоря об эстетике и онтологии текстов Али Смит, необходимо отметить, что для нее искусство — это не вторичная, фикциональная, «рукотворная» реальность. Для нее и ее любимых героев оно выполняет функцию, которую американский литературовед Кеннета Берка в 1937 году определил как «equipment for living» [8, p. 167]. Это совсем, правда, не означает, что герои занимаются искусством профессионально. Литература (и шире — искусство) для Али Смит и ее героев — это необходимое «оснащение для жизни», конститутивная часть реальности. В романе «Как быть двумя» фрески и картины раннеренессансного художника из Феррары Франческо дель Косса (как и поп-арт коллажи авангардной художницы Полин Бути в написанной чуть позже «Осени» (2016) становятся **важнейшим фактором личностного становления главных героинь**, наших современниц. Именно потому, что интермедальность текстов Али Смит становится основополагающим принципом

и конструирования художественного мира произведения, и самоидентификации персонажа, она (интермедиальность) не может анализироваться исключительно как конститутивное свойство *постмодернистского* текста¹.

Искусство становится неотъемлемой частью бытия для героев Али Смит, источником важнейших интуиций и прозрений. Точно так же и для автора классические (или постклассические) произведения искусства не являются лишь источником экфрастических упражнений (в которых она по-настоящему виртуозна). Неслучайно писательницу и в «Осени», и в «Как быть двумя» в равной степени интересуют не только произведения искусства, но и личность художника, его/ее биография и психология творчества. Неслучайно в романе «Как быть двумя» биографический нарратив о Франческо дель Косса разрастается в отдельную сюжетную линию, становится одной из двух равнозначных частей книги, а понимание искусства как своеобразного медиума между миром живых и ушедших получает выражение в фигуре повествователя, который с одной стороны, будучи художником феррарской раннеренессансной школы, принадлежит прошлому, с другой — обретает статус незримого свидетеля событий, происходящих в современности.

Авторская интенция и ее полиграфическое исполнение в романе основаны на двух важнейших принципах: это расчет на активность читателя, который мыслится важнейшим сотворцом текста и опора на визуальные образы. Оба принципа определяют полиграфическое оформление и структуру текста. Обе части книги маркированы как «Первая» (One), обеим предшествует некая графическая эмблема визуальности. На титульном листе части, посвященной современной девочке-подростку Джордж(ии), размещено схематическое изображение видеокамеры как отсылка к реалиям современного *surveillance society* — «общества всеобщего надзора», и в многочисленных критических исследованиях романа этот раздел обозначается для удобства различения как «Видеокамера». Другая часть, повествовательным фокусом которой является сознание ренессансного художника Франческо Дель Косса, открывается причудливой эмблемой — это то ли глаз в виде лорнета, то ли глаза на цветочном стебельке, внимательно всматривающиеся в окружающее. Этот раздел называется критиками «Глаза». Оба изображения в равной степени нагружены смыслами, множественность которых нарастает по мере погружения в текст. Видеокамера первоначально воспринимается как эмблема всепроникающего наблюдения, надзора, которому подчинена жизнь в высокотехнологичном обществе. Однако после прочтения части о ренессансном художнике, незримо наблюдающем с позиции своего времени за героиней — нашей современницей, видеокамера как эмблема всепроникающего контроля начинает странным образом ассоциироваться и с незримым присутствием (не надзирающим, но сочувственным) духа ренессансного художника, или — шире — искусства прошлых веков в нашей современности. Погружаясь в мир книги, читатель узнает, что глаза на стебельке — это фрагмент картины дель Косса,

¹ Хотелось бы отметить удивительное в своем роде совпадение. В том же 2014 году увидел свет роман Донны Тарт «Щегол» (The Goldfinch), в котором арт-объект — картина Карла Фабрициуса — также становится не только двигателем сюжета, но и, в известной степени, катализатором нравственного самосознания героя. В обеих книгах инициация подростка связана с миром искусства, происходит благодаря матери, и искусство в обоих случаях становится своего рода медиумом между погибшей матерью и ребенком, преодолевающим травму потери.

на котором изображена святая Лючия. По легенде, она была лишена зрения преследователями, и традиционно ее изображали с глазами на блюде. Феррарский же художник смело изменил канон, придав агиографическому изображению несколько сюрреалистический оттенок.

Последовательность чтения двух частей отдается на откуп читателю. С этой целью половина тиража в издательстве Penguin Books была выпущена в виде книги, где на первое место было поставлено повествование о Франческо дель Косса, другая половина тиража начиналась с повествования о Джордж. «Видеокамера» представляет собой нарратив о современной девочке-подростке Джордж (уменьшительное от Джорджии), чья мать Кэрол — искусствовед, феминистка, блоггер — внезапно уходит из жизни. Мать и дочь связывают глубокие, исполненные любви, духовности и взаимопонимания отношения, чем-то напоминающие цикл о семье Глассов у Дж. Д. Сэлинджера. Незадолго до смерти Кэрол, очарованная картиной дель Косса, которую она случайно увидела в журнале, проникается творчеством этого художника и везет дочь и младшего сына в Феррару, чтобы они «вживую» могли увидеть поразившие ее образы фресок дворца Скифанойя.

«Глаза» представляют собой беллетризованный историко-биографический нарратив, основанный на повествовательной перспективе Франческо дель Косса, который, по художественному замыслу Али Смит, оказывается девушкой: чтобы реализовать свой талант живописца, она вынуждена жить в мужском облике. Таким образом, она является такой же писательской креатурой, как Джудит Шекспир, изобретенная Вирджинией Вулф, но гораздо более счастливой в реализации своего таланта (поручкой тому служат сохранившиеся замечательные произведения дель Косса, в чем может убедиться каждый читатель книги Смит). Гендерная неоднозначность становится одним из важнейших тематических и проблемных компонентов книги; она, как и сексуальная ориентация автора, бросает вызов гетеронормативности.

Оба возможных варианта прочтения имплицитно подразумевают собственную логику восприятия: нарратив ренессансного художника хронологически предшествует истории Джордж, и именно эта «модель для сборки» была выбрана, к примеру, украинскими издателями [6]. В издании Penguin может случиться так, что читатель вначале ознакомится с историей Джордж, важнейшей частью которой являются болезненно-ностальгические воспоминания о поездке с матерью и маленьким братом в Феррару, в дворец Скифанойя, фрески которого наполнены для матери совершенно особым смыслом. Тогда, возможно, важнейшие нарратологические загадки другой части («Глаза») — от чьего лица ведется в ней повествование? что за мальчик находится в поле зрения Франчески? и т. д. — гораздо скорее перестанут быть загадками, стимулирующими читательскую активность, и интерес читателя сфокусируется на чем-то другом, например, на достаточно тонко и проникновенно изображенном строе чувств девочки-подростка.

В любом случае, нельзя не согласиться с предлагаемой литературным обозревателем Кэйти Гест практикой чтения текстов Али Смит: «Вам захочется прочитать ее книгу по крайней мере трижды: сначала в горячке влюбленного в ее манеру поклонника, потом — отыскивая необходимую информацию в интернете... и, наконец, отгородившись от внешнего мира кругом настольной лампы, отключив телефон, смакуя великолепную языковую игру писательницы [9].»

Одной из ключевых проблем интерпретации романа А. Смит является вопрос о том, как взаимосвязаны два повествовательных пласта, восходящих соответственно к Джордж и Франческо (если мы остаемся в рамках художественного мира книги) — или, если начинаем размышлять в категориях фикционального (вымышленного) и реального (документального, non-fictional) — как соотносится историко-биографический нарратив реального итальянского художника Франческо дель Косса — с рассказом о взрослении вымышленной героини, 16-летней девочки из Кембриджа Джордж.

Итак, почему именно дель Косса?

Об этом феррарском художнике известно немного: даже годы его жизни (ок. 1430 (1435?) — 1477) реконструируются лишь приблизительно. После ранней смерти (предположительно от чумы) его имя кануло в забвение и вклад в искусство Ренессанса оставался неоцененным до начала XIX века. Свои подлинные шедевры художник создал, работая по заказу феррарского герцога Борсо д'Эсте над фресками для Зала месяцев дворца Скифанойя. После упадка рода д'Эсте дворец был продан, и фрески заштукатурили. Только в 1840 г. сквозь обвалившийся слой белой штукатурки работники фабрики увидели, что «за ними украдкой следят чьи-то глаза», как пишет Али Смит в своем эссе, посвященном художнику [12].

Фрески Зала Месяцев дворца Скифанойя в Ферраре занимают весь периметр парадного (второго) этажа и представляют собой сложную аллегорическую композицию, посвященную двенадцати знакам зодиака. Фреска каждого знака состоит из трёх блоков. Верхний изображает триумф соответствующего языческого бога. Нижний блок отдается сценам придворной жизни герцога Борсо. В среднем ярусе изображены те самые загадочные фигуры, которые взбудоражили и писательницу, и ее героиню — Кэрол, мать Джорджии.

Знаменитый немецкий историк искусства Аби Варбург (1866—1929) первым открыл во фресках дель Коссо в Зале Месяцев любопытное сочетание античной, азиатской, ближневосточной и христианской мифологий и культур. Неслучайно именно на их примере он впервые продемонстрировал свой метод иконологического анализа на Десятом Международном конгрессе историков искусства в Риме (1912). Позже он посвятил им специальную главу в своей знаменитой книге «Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности». Хотя Варбурга интересует в основном проблема античного влияния на художественную культуру Раннего Ренессанса, в своей искусствоведческой рефлексии он определяет специфику «запутанной, фантастической символики» образов дель Косса через *культурную многослойность*: «На первый слой греческих созвездий наложился сначала египетский культ деканов; последний был несколько видоизменен под влиянием индийской мифологии и далее, вероятно через посредничество персов, приспособлен для арабского восприятия. Затем, в процессе еврейского перевода, появился ряд затрудняющих понимание вторичных смысловых наслоений, пока, наконец, эта конструкция не вылилась через французов в латинский перевод сочинения Абу Машара, выполненный Пьетро д'Абано. Греческая карта звездного неба воплотилась в монументальную космологию раннего итальянского Ренессанса в образе тридцати шести таинственных фигур центрального яруса феррарских фресок» [1, с. 184—186].

Расшифровка Варбургом таинственных образов фресок Скифанойя не имеет непосредственного отношения к роману Али Смит и ее восприятию

фресок дель Косса, хотя, полагаю, она с ней знакома. Интересно другое: обнаруживаемая Варбургом палимпсестная множественность смыслов несомненно коррелирует с временной глубиной, к которой Кэрол хочет приобрести с помощью фресок и архитектуры Феррары свою дочь и таким образом увести ее от бездумного дрейфования между «плавающими означающими» повседневности — к глубине. Чтобы почувствовать это, достаточно сопоставить два эпизода. Первый происходит за шесть месяцев до смерти матери. Воскресный вечер. Джордж смотрит по телевизору фильм. Но поскольку она включила поздно и пропустила начало, то параллельно смотрит его в записи на ноутбуке. Одновременно Джордж просматривает фотожабы и гифки в телефоне... [13, р. 41; 6, с. 35]. «Мигрант в собственном бытии», — так называет мать свою дочь, относя это определение и к себе, и к современной жизни вообще, имея в виду поверхностность, легковесность и, возможно, отсутствие глубоких привязанностей.

Второй эпизод опять-таки связан с визуальным восприятием, но совершенно иного свойства и насыщенности. Описывается первое посещение дворца Скифанойя в Ферраре. Многослойности изображаемого соответствует многослойность эмоционального отклика, который вызывают фрески дель Косса у матери. Своим уникальным сочетанием душевной щедрости и сарказма фрески напоминают Кэрол ее дочь — колючего, ранимого и чуткого подростка. Искусство помогает матери и дочери понять друг друга и дает им язык для выражения своих чувств. Многослойность фресок соответствует многослойности эмоций и отношений. Глубина и эмпатия (тепло, гуманность) — то, что отличает настоящее искусство, — позволяет автору и героям пробиться к сердцевине бытия, не переставая вопрошать, в чем его суть.

П. П. Муратов в своей книге «Образы Италии» пишет о дель Косса: «В искусстве XV века фрески Коссы отмечают минуту бодрой и полной веры в себя, в свободу и правду творчества. Их могло создать только *искусство, находящееся в стремительно восходящем движении*» [5, с. 75; курсив мой. — О. А.] Создавая фигуру Франческо дель Косса больше нарративными средствами, нежели с помощью традиционного биографического инструментария, Али Смит удивительным образом передает это «стремительно восходящее движение», с которым ассоциируется дель Косса у зрителя. Гомодиегетический повествователь части «Глаза» буквально материализуется на страницах книги, прилетая из царства небытия в современную Англию, и организация текста визуально и метафорически передает это процесс: от коротких ритмизованных эллиптических строк, незаконченных фраз и оборванных слов — к абзацам из одной фразы, не обремененным знаками препинания, — и только после этого, постепенно, к более или менее пространным пассажам, соответствующим более спокойному и глубокому погружению повествователя в новую среду (которую он поначалу воспринимает как Чистилище).

Ситуацию Франческо в книге можно определить как «заброшенность» — и в пространственном, и в экзистенциальном смысле слова. Хотя художник и изъясняется совершенно современным языком (как если бы его рукой водила школьница Джордж), его нарративное поведение стилизуется в соответствии с речевыми жанрами его времени. Гомодиегетический повествователь части романа, фокализованной на художнике, составляет письмо анонимному адресату, от которого зависит его нынешнее местоположение в универсуме — на проницаемой границе сфер бытия и небытия, жизни и смерти. И мы можем только гадать: кто эта «святейшая и наисветлейшая милость», к которому

обращается дух-повествователь? Богатый покровитель, от которого зависела жизнь дель Косса-художника? Господь Бог, распоряжающийся вопросами жизни и смерти? Автор романа, во власти которого только и пребывают судьбы персонажа? Нарративный металеписис смыкается с онтологическим металеписисом, а танатология оборачивается метареференциальностью. И все это полиграфически и синтаксически оформляется как миметическое воспроизведение того, что известно об историческом прототипе.

Вероятно, стремление определить жанровую природу произведений Али Смит, в которых одна из сюжетных линий соотносится с биографией реально-исторического художника — не самая легкая и благодарная задача, которая, однако, естественным образом возникает на фоне множущихся жизнеописаний разной степени беллетризованности, которые уже породили специфический жанр *biofiction*.

Али Смит не пишет *biofictions*. В ее художественных произведениях биографическая сюжетная линия носит, как правило, вспомогательный характер и имеет статус вставной истории или экфрастических включений («Как быть двумя» с его равноправием частей — исключение). В 2013 г. Кэй-ти Гест предлагает самое удачное, на мой взгляд, определение жанра, в котором работает Али Смит — *fiction-cum-biography* [9].

Особый прием работы Али Смит с биографическим материалом и особое его использование, как мне представляется, продуктивно рассматривать в уже упомянутой парадигме метамодернизма, который определяется его создателями как «структура чувства». Авторы главы, посвященной роману «Как быть двумя», И. Губер и В. Функ уподобляют призрак художника Франческо дель Косса призраку отца Гамлета в интерпретации Ж. Деррида (в книге «Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый Интернационал» (1994): «Этот призрак, без конца колеблющийся между прошлым и настоящим, между отсутствием и присутствием, производит отчуждение финала и требует вовлеченности» [4, с. 357]. Подобные колебания (осцилляции) и рассматриваются как определяющая характеристика специфической «структуры чувства», которая приходит на смену постмодернизму и нарекается *метамодернизмом*. Основной посыл текста Али Смит немецкие ученые видят именно в новых и оригинальных формах «вовлеченности, обусловленной колебаниями в произведении искусства, вовлеченности, вызывающей к истинной ответственности читателя при его контакте с текстом» [4, с. 357]. Отдавая должное очевидному наследованию Али Смит принципам «постмодернистской эстетики игрового самосознания и подрывной критики ключевых нарративов» [4, с. 358], ученые вместе с тем настаивают, что, в отличие от постмодернистских текстов, здесь «вымышленность и метареференциальность могут способствовать попыткам реконструировать некий смысл, обеспечивающий intersubjectивную коммуникацию, взаимосвязь между людьми и парадоксальную аутентичность» [4, с. 360].

Этот вполне убедительный литературоведческий сюжет трансформации постмодернизма в метамодернизм, который эксплицируется на материале книги Али Смит, думается, не является единственно возможной ее интерпретацией. Воздавая должное сложности нарративной структуры, эмоциональной насыщенности, этической и эстетической глубине, плодотворности взаимопроникновения жизни и искусства, следует в заключение подчеркнуть, что онтологическая двойственность, заявленная на всех уровнях — и паратекстуальном, и композиционном, и образном, и гендерном, —

успешно сочетается в книге с чрезвычайно ценным и вполне однозначным посылом: одиночество и скорбь преодолимы. Погруженная в траур и скорбь героиня не одинока, т. к. за спиной ее незримо присутствует дух любимого художника ее матери. Восприятие и интерпретация его фресок навсегда останутся самыми дорогими и духоподъемными воспоминаниями Джордж, связанными с матерью, ее своеобразным заветом дочери. Само присутствие Франчески дель Косса в книге — это и своего рода «охранная грамота» Джордж, и запечатленная память о матери.

Список литературы

1. *Варбург А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / сост. и пер. с нем. Е. Козиной, пер. с итал. Н. Булаховой; пер. с латин. Д. Захаровой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 381 с.
2. *Лушников Г. И., Осадчая Т. Ю.* Постмодернистская игра на разных категориальных уровнях текста в романе Али Смит «THERE BUT FOR THE» // Вестник Кемеровского государственного университета. 2019. Т. 21. № 1 (77). С. 232—241.
3. *Лушников Г. И., Осадчая Т. Ю.* Реализация проблематики «реальное/иллюзорное» в постмодернистском романе Али Смит «Зима» // Филология и человек. 2020. № 2. С. 114—126.
4. *Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма* / под ред. Р. Ван ден Аккера, Э. Гиббонс и Т. Вермюлена; пер. с англ. В. М. Липки. М.: РИПОЛ классик, 2019. 494 с.
5. *Муратов П. П.* Образы Италии. М.: Республика, 1994. 592 с.
6. *Смит А.* Как быть двумя / пер. А. Яновской. Харьков: Ранок: Фабула, 2018. 336 с.
7. *Тимошенко Г. Д.* Экфрасис в романе Али Смит *How to be both* (2014) // Практики и Интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. № 1 (1). С. 69—84.
8. *Burke K.* Literature as Equipment for Living (1937) // *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies* / Ed. by Robert Con Davis, Ronald Schleifer. New York; London: Longman, 1994. P. 167—173.
9. *Guest K.* Review: *Shire*, By Ali Smith, with images by Sarah Wood. Bewitching, at least three times over // Independent. Sunday 30 June 2013. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/review-shire-by-ali-smith-with-images-by-sarah-wood-8679825.html> (дата обращения: 25.06.2021).
10. *Lavery N.* Consciousness and the Extended Mind in the «Metamodernist» Novel // *English Studies*. 2018. № 99. Vol. 7. P. 755—765.
11. *Lieberman Y.* The return of the 'real' in Ali Smith's *Artful* (2012) and *How to Be Both* (2014) // *European Journal of English Studies*. 2019. № 23. Vol. 2. P. 136—151.
12. *Smith A.* «He looked like the finest man who ever lived» // *The Guardian*. Sun 24 Aug, 2014. <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/ali-smith-the-finest-man-who-ever-lived-palazzo-schifanoia-how-to-be-both> (дата обращения: 25.06.2021).
13. *Smith A.* *How to be both*. Penguin Random House (UK), 2014. 372 p.