

О. В. Альбрехт

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ДВОРЦА В РОМАНЕ Э. ЗОЛЯ «ДАМСКОЕ СЧАСТЬЕ»

88

Раскрывается связь художественного пространства натуралистического романа с архетипическими формами сознания и культуры. Используется структурно-семиотический метод анализа текста, а также проводится анализ архетипических образов, регулярно повторяющихся в европейском культурном опыте. Обосновывается использование в литературоведческом анализе понятия «архетип», позволяющее, в частности, освободить исследование текста от необходимости учитывать в подходе к нему полемические высказывания и эстетические манифесты авторов, а также дающее возможность различать исторические реминисценции и архетипические модели, актуальные влияния и универсальные обобщения. Особое внимание обращается на пространственную модель «дворца», функционирующую в романе Золя как особый смыслопорождающий механизм. Данный образ расценивается как в его исторической значимости для второй половины XIX в., так и в его архетипической функции, организующей художественный строй романа и позволяющий вывести текст на новый для XIX в. нереалистический уровень обобщения. Историк литературы такой подход позволяет объяснить аспекты эстетической общности в таких традиционно противопоставляемых течениях, как натурализм и модерн.

The article reveals the connection between the artistic space of the naturalistic novel with the archetypal forms of mentality and culture. The author used the structural-semiotic method of text analysis, as well as the analysis of archetypal images that are regularly repeated in the European cultural experience. The concept of "archetype" in literary analysis is proved to be necessary. Among other things, using of this concept makes it possible to free the study of the text from the need to take into account polemic statements and aesthetic manifests of the authors. Besides, this approach gives an opportunity to analyze the text as such and to distinguish between historical reminiscences and allusions and archetypal models, as well as between current influences and generally valid archetypes. Special attention is given to the image of the Palace and to its spatial model, which works in the novel as a specific meaning-generating mechanism. The image of the Palace is viewed through its historical importance for the second half of the XIX century. It is as well regarded in its archetypal function, which organizes the artistic structure of the novel. Besides, the archetypal function of the image of the Palace makes it possible to bring the text to a new unrealistic level of generalization for the XIX century. This approach is very important to a historian of literature, because it allows to explain some aspects of the aesthetical commonality in the naturalist style and in the modernist style, while these two literary trends are traditionally opposed

Ключевые слова: пространство, образ, архетип, реминисценция, натурализм.

Keywords: space, image, archetype, reminiscence, allusion, naturalism.



Литературоведы неоднократно анализировали художественное пространство романов Э. Золя в контексте различных методологий. Оно рассматривалось как идиллическое (R. Ripoll, M. von Buuren) [12; 15]; утопическое (F. Scarf) [18]; раблезианское (M. Scarpa с существенной опорой на труды М. Бахтина) [16; 17]. Также были предприняты исследования пространственных образов у Золя в аспекте психоанализа (J. Borie) [10] и с учетом реконструкции элементов архаического мышления в литературе (M. Marin) [14]. Задача настоящей статьи – рассмотрение одного из частных случаев построения художественного пространства в творчестве Золя, и выбор точки зрения на предмет связан с необходимостью объяснить парадокс натуралистической эстетики – обращение к мифологическому и архетипическому на фоне декларируемого Золя объективно-научного метода.

В романе Э. Золя «Дамское счастье» («Au Bonheur des Dames», 1883) [1; 2] пространственным центром становится образ гигантского магазина женской одежды, который в натуралистической перспективе выглядит как образ исторически побеждающего типа коммерции, связанной с промышленным производством товаров и вытесняющей торговлю изделиями ручного труда. Но уже в попытке осознать исторически предопределенную победу этого нового вида торговли Золя переводит образ магазина «Дамское счастье» с уровня социальной аналитики на более высокий уровень типизации. Победа большого магазина над маленькими символизирует независимые, безличные эволюционные процессы в социуме. В изображении «Дамского счастья» Золя использует довольно типичную для него гротескную (по происхождению романтическую, но творчески переосмысленную) образную парадигму: магазин описывается вполне натуралистически как пространство торговли; но, с другой стороны, он выглядит как пространство «сакральное» («храм Женщины») и как пространство «дьявольское» («чудовище, поглощающее людей»). Данная статья посвящена анализу соотношений в построении художественного пространства романа Золя исторически мотивированных черт и черт архетипических (возводящих образы на более высокие уровни типизации, вплоть до мифологической, а также увязывающих творчество романиста-натуралиста с мифоцентрической поэтикой литературы модерна конца XIX в.).

История французской литературы от романтизма до модерна богата открытиями в области создания концептуальных художественных пространств – от «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго (1830) до «Призрака Оперы» Г. Леру (1909). По близкой культурной модели образ дворца-магазина в «Дамском счастье», прежде чем разрастись в сознании читателя до пространства символического и универсального, соединяется историческими коннотациями с конкретными архитектурными явлениями середины XIX в., которые не могли остаться неизвестными Золя, поборнику прогресса. Сам писатель активно собирал материал, связанный с открытием новых крупных универсальных магазинов в Париже. В его рукописях имеются подробные описания магазинов «Бон-Марше» и «Лувр» со множеством технических деталей [5].



В 1855 г. в Париже к проведению Второй всемирной выставки промышленности, сельского хозяйства и изящных искусств было построено здание *Palais de l'Industrie*, которое сочетало в себе черты триумфальной арки, античного храма и высокотехнологичного современного здания с применением большого количества стекла. Моду на стекло в сочетании с металлическими конструкциями ввел во время проведения Первой выставки в Лондоне (1851) Джозеф Пакстон, организатор выставочной площадки. Реакция на построенный в Гайд-парке Хрустальный дворец была мощной повсюду в Европе, архитектурный эксперимент Пакстона был воспринят как новый символ прогресса, цивилизации. Нельзя сказать, чтобы отношение к эстетике «стекла и чугуна» было везде однозначным, но Хрустальный дворец из яркого, хотя и эстетически спорного архитектурного шедевра превратился в культурный концепт, который неоднократно заявлялся и как многозначный литературный образ. Писательские реакции, например в России, последовали уже в 1860-е гг. и оформили два направления в трактовке образа Хрустального дворца: самые известные полярные интерпретации этого образа встречаем у Н. Г. Чернышевского (дворец-утопия) и Ф. М. Достоевского (дворец — «антихрам», «рай на земле» как подменарая истинного).

С одной стороны, Хрустальный дворец — это пространство технократической и капиталистической утопии. Это прежде всего пространство торговли, изобилия. Выставка «достижений прогресса» создавала впечатление, что человечество находится на пороге торжества науки над всеми социальными проблемами. Такая идеология хорошо сочеталась с социально-демократическими изменениями в ряде европейских обществ, с торжеством буржуазной и позитивистской идеологии во Франции начиная с 1840-х гг. «Дамское счастье» Золя как литературное произведение — во многом действительно утопия в традиционном понимании жанра. По словам С. Л. Андреевой, стеклянно-металлический дворец, воплощение математической правильности — это «ключевой концепт утопического сознания», «визуализация мечты о счастливой жизни» [3, с. 100].

Магазин Муре (как один из вариантов образа хрустального дворца) — это храм, посвященный не высшим силам, а человеческой изобретательности в области производства, потребления и новых технологий. Трактовка образа торгового павильона как «храма прогресса» для XIX в. — полемический выпад в сторону традиционного религиозного сознания. Увлечение идеями социальной справедливости, эволюционного движения обществ в сторону «рая на земле» в противовес «раю на небесах» вели к конфликтному столкновению социалистических и религиозных концепций. Так что «стеклянно-чугунный храм» — это еще и «антихрам», храм атеистический, построенный во славу цивилизационного могущества.

Итак, если говорить об историко-культурных коннотациях и общих реакциях литературы второй половины XIX в. на новый культурный концепт — *хрустальный дворец*, то можно констатировать наличие прямой связи пространства романа «Дамское счастье» с данным концептом



в его основополагающей двойственности: с одной стороны, такой «дворец будущего» связан с новым витком жанрового развития утопии, с другой — образ эксплуатируется как элемент позитивистского, антирелигиозного дискурса в противопоставлении старого («храм Божий») новому (в варианте Золя — «храм торговли и предпринимательства»). И в том, и в другом аспекте образ пространства магазина «Дамское счастье» исторически мотивирован, связан с идеологией и сферой полемики современной Золя эпохи.

Однако уже близкие по времени к Золя критики (особенно те, кто негативно воспринял натуралистические художественные новации) отмечали как раз «неисторичность» создаваемых писателем образов, в том числе образов пространственных. Так, Ж. А. Барбе д'Орвильи в статье, посвященной разбору образов рынка и лавки в «Чреве Парижа» [9, р. 205], отмечает, что данные пространства у Золя совершенно нежизненны, далеки от правды социального типа, местами «механистичны», местами «биологичны». Все вышеупомянутое д'Орвильи считает художественным недостатком, вульгарностью. Тем не менее замечания критика точны — пространства романов цикла «Ругон-Маккары» часто построены на мотивах «механизма» или «внутренностей живого существа» — как правило, гротескного чудовища. Иногда мотивы «механистичности» в оформлении художественных пространств сопрягаются в книгах Золя с чертами «биологическими», «витальными». В этом отношении можно вспомнить классические образы шахты в романе «Жерминаль», пространства парижского «доходного дома» в «Накипи», пространства католического храма в «Проступке аббата Муре». Так Золя, который как автор натуралистических манифестов опирается на критику романтической эстетики и самой идеи фантазирования, оказывается в своей литературной практике мастером гротеска, учеником В. Гюго, доведшим открытия великого романтика до подлинного совершенства. Еще в 1929 г. отечественная исследовательница В. А. Дынник в небольшой, но яркой работе указывала, что «чем безапелляционней утверждал Золя свое отождествление художественной и научной работы... тем явственнее выступали противоречия теории, тем сильнее проявлялись они в диалектике его творчества» [6, с. 9]. В этой же работе констатируется фактическая принадлежность Золя французской и в целом европейской романтической традиции. В частности, Дынник видит эстетическую преемственность «Чрева Парижа» с «Собором Парижской Богоматери» [6, с. 19].

Подобное «несовпадение» между требованиями собственной эстетической программы и художественной практикой у Золя В. А. Дынник объясняет тем, что во Франции романтизм просуществовал до конца XIX в., фактически создав питательную почву для французского модерна; он переживал кризисы и, видоизменяясь, возрождался после них, пытаясь скрыть за новаторскими манифестами и эстетическими парадоксами исходную художественную парадигму, к которой так или иначе возвращались и Бальзак, и Флобер, и Золя. «Ошибкой было бы считать, что Золя был романтиком лишь вопреки своему натурализму. Нет, он был им и в самом натурализме своем» [6, с. 20].



Объяснить подобное противоречие, своеобразную «слепоту» Золя-писателя, не видевшего погрешностей против эстетики Золя-теоретика, довольно сложно, если исходить только из характера течения литературного процесса. Но данная проблема углубляется, когда на сцену наряду с гротеском выходит такой важный для романтического мировоззрения художественный принцип, как мифологизм. Французское литературоведение на протяжении более чем века активно осваивало проблему мифологических моделей или аллюзий в творчестве Золя [10; 11; 14; 15], по-разному объясняя обилие данных примеров в творчестве писателя, эстетика которого базировалась на сугубо позитивистских (т. е., прежде всего, антимифологических) началах. Большинство исследователей видит объяснение «золаистского мифологизма» в невозможности спонтанного и произвольного преодоления литературной традиции. В натуралистическом биологизме и природном детерминизме как бы заново проступают безличные и безразличные к человеку силы, которые являют себя еще в древних трагедиях. Трагизм бытия ощущается по-прежнему, просто богов теперь именуют биосоциальными закономерностями, и поэтому драма сменяется романом, а сюжет ощутимо «вульгаризируется», снижается, и магазин дамской одежды вполне может стать ареной борьбы космических сил, при этом автору не нужна даже ирония. Ив Шеврель в фундаментальной работе «Натурализм» [13] полагает, что Золя, прекрасно осознавая невозможность полностью воплотить эстетический идеал литературы «без мифов и табу» [13, с. 53], тем не менее стремится к нему. Таким образом, мифологические образы у Золя могут расцениваться лишь как реминисценции — порой вполне сознательные (образ Федры в романе «Добыча»), порой же они должны восприниматься как некий «литературный атавизм», остаточный шум традиции.

В связи с анализом проблемы мифа в творчестве Золя заявили о себе и представители психоанализа в литературоведении [10], и представители этнокритического направления [16; 17]. Однако сложность разговора о мифологизме в целом начинается с нестабильности объема самого термина «миф», когда дело касается авторской литературы. Не отрицая возможности найти общий знаменатель для употребления данного понятия в литературоведении, мы предлагаем тем не менее в рассмотрении специфики художественного пространства отталкиваться от другого, смежного термина — архетип. Мы видим для этого ряд причин. Во-первых, «согласно Юнгу, архетип — это “чистая форма”, которая наполняется реальным содержанием в тот момент, когда возникает соответствующая реальная ситуация. Сама же эта форма есть идеальный отпечаток “типической ситуации”» [7, с. 5], так что мы можем освободиться от вышперечисленных сложностей с осмыслением преднамеренности использования «мифологических» образов в художественных текстах, не анализируя конфликтных отношений между идеологией натурализма и поэтикой романов Золя. Мы будем рассматривать ряд пространственных форм в романе как «архетипичные», то есть заданные самим человеческим сознанием и пронизывающие так или иначе всю европейскую культуру. Во-вторых, поскольку литера-



турные архетипы универсальны и составляют «единицы некоего "сюжетного языка" мировой литературы» [8, с. 3], мы сможем выявить инварианты пространственных форм, использованных в творчестве автора, и их конкретную реализацию в анализируемом тексте. В-третьих, опора на понятие «архетип» позволит нам рассмотреть функционирование некоторых инвариантных образов культуры в натуралистическом романе без того, чтобы оправдывать их присутствие там мифологическими аллюзиями или влияниями предшествующих литературных направлений и теорий [4].

Выше мы рассмотрели исторические корни образа Хрустального дворца в связи с изображением основного пространственного образа романа «Дамское счастье». Теперь мы обратимся к архетипическим чертам этого пространства.

Образ магазина «Дамское счастье» амбивалентен в том смысле, в котором можно говорить об амбивалентности мифологических образов. Кроме «дома» главного героя это пространство обозначает и «дворец»: образ, который, с одной стороны, связан с рецепцией образов дворцов Всемирных выставок в Лондоне и Париже, с другой — с архетипическим образом «заколдованного замка», «замка-лабиринта», «дворца сказочного принца».

Муре строит свою успешную торговлю на соблазне, «сворачивании» благонамеренных дам — избыток товаров вызывает у них экстаз, близкие к эротическим переживания, доводит до невменяемости. Самые адекватные женщины, попав в пространство магазина, теряют разум. В этом смысле Муре — волшебник, его дом — заколдованный замок, парижские модницы — его пленницы-визионерки. «Г-жа Гибаль, Анриетта, Бланш отмеривали, отрезали, кроили полным ходом. Это был какой-то погром материй, настоящее разграбление магазинов; жажда нарядов превращалась в зависть, в мечту; находиться среди тряпок, зарываться в них с головою было для этих дам так же насущно необходимо, как воздух необходим для существования» (глава III). Подчеркнем, что для натуралистической парадигмы в целом характерно изображение отношений полов как поединка, войны. Муре во многом воспринимает женщин как противниц. Он относится к ним с некоторым презрением — как к предсказуемым существам, иррациональные влечения которых легко направить в нужное русло. «Дамское счастье» — это ловушка, искус, которому почти никто из женщин не в состоянии сопротивляться. Поэтому пространство магазина — еще и дьявольское, колдовское, метаморфичное: «...женщины останавливались, толпились перед окнами, возбужденные от желаний. И ткани оживали под действием страстей... даже толстые четырехугольные штуки сукна дышали соблазном; пальто на оживших манекенах принимали все более округлые формы, а роскошное бархатное манто, гибкое и теплое, вздувалось, точно покоясь на женских плечах, облекая волнующуюся грудь, трепещущие бедра. От магазина веяло жаром...» (глава I).

Можно заметить, таким образом, характерную для Золя гротескную двойственность в построении пространства романа. С одной стороны, магазин Муре — заведение прогрессивное и технически современное; с



другой — магазин-дворец предстает как волшебная ловушка для женщин, где эксплуатируются самые темные глубины человеческой психики, царят обман и злой расчет циника-материалиста Муре. Этот дворец — дом самого волшебника (Муре), мужское пространство, где женщины-продавщицы — только прислуга, а женщины-клиентки — враги, которых надо обмануть и победить.

Все, что связано с идеей волшебства, заманивания, обретает в мире романа Золя вид еще одного архетипического пространственного образа — лабиринта: «...едва отойдя от входа, дамы тотчас же заблудились. Они повернули налево, но поскольку отдел приклада был переведен в другое место, они попали в отдел, где продавались рюши, а потом в ювелирный. В крытых галереях было очень жарко, стояла влажная и спертая тепличная духота, усиленная приторным запахом тканей и заглушавшая шум шагов... — Это какой-то сказочный мир, — воскликнула г-жа де Бов» (глава IX).

В целом в «Ругон-Маккарах» как «большом тексте» Золя есть инвариантные аспекты построения пространства: это пространства избыточные, перенасыщенные подробностями, запутанные топографически, обманчивые; также эти пространства, как мы уже упоминали, имеют то или иное сходство или с механизмом, или с живым существом (чудовищем), а иногда в них совмещается то и другое; наконец, эти пространства двойственны — они соединяют черты трехмерного и понятного социального пространства с чертами мира сакрального, магического, метаморфического.

Черты сказочного лабиринта в образе магазина обращают на себя внимание на протяжении всего романа. Муре, как настоящий волшебник, как «чудовище лабиринта», видит все происходящее «сверху» и манипулирует своими клиентками: «Тем лучше — пускай себе странствуют... Пусть люди давят друг друга, это хорошо!... Во-первых, передвижение покупательниц во всех направлениях разбросает их всюду понемножку, умножит их число и окончательно вскружит им голову... эти путешествия по всем направлениям утроят и в их глазах размеры помещения... они будут вынуждены проходить по таким отделам, куда никогда бы не ступили ногой, а там их привлекут всевозможные искушения, и вот они в наших руках...» (глава IX). «Дамское счастье» — это и своеобразный дворец-мечта, фата-моргана для модниц, это и дворец сказочного принца, ждущего свою Золушку, и лабиринт, порожденный коммерческим цинизмом Муре и воплощающий его чудовищную алчность и властолюбие.

Мрачные, демонические мотивы в образе магазина связаны также с сюжетом о гибели первой жены Муре. Мелкие лавочники, неудачливые конкуренты Муре, возвели эту историю в миф — для них заведение Муре — «чудовище» (*le monstre*). Они не только винят его в собственном разорении, они приписывают ему апокалиптические черты: магазин убьет всю традиционную торговлю, захватит весь Париж, всех разорит и поведет к краху устоев. Характерно, что дамский магазин, губящий женщин — их благосостояние, семейное счастье, — построен «на крови» женщины. Женщина — главная жертва, которую требует



«чудовище лабиринта». Магазин воспринимается героями, находящимися вне его непосредственного обаяния, как нечто иррационально ужасное, губительное. Апофеоз чудовища можно увидеть в финале романа: «Казалось, исполин, постепенно разрастаясь, стал стыдиться и гнущаться темного квартала, в котором он когда-то неприметно родился и который потом задушил... Теперь он был таким, каким его изображала реклама: отъелся и вырос, подобно сказочному людоеду (*pareil à l'ogre des contes*), который того и гляди прорвет головой облака» (глава XIV).

В художественной практике Золя образ чудовища, пожирающего людей, часто сопрягается с образом бездушного механизма, перерабатывающего людей наподобие того, как переваривают пищу внутренности живого существа. Образ машины, гротескно олицетворяющей бездушное и, как это ни странно для машины, иррациональное начало, сопрягает сказочно-архаичный образ монстра с современными технократическими мотивами. Это могут быть далеко не только образы пространств (например, паровоз-женщина в романе «Человек-зверь», перегонный куб в «Западне»). Отдельное исследование, основанное на выделении инвариантных архетипических форм, могло бы показать, как образ «чудовищного механизма» функционирует в образных системах писателей конца XIX в. Возможно, в демонизации машин выражается подсознательный цивилизационный ужас перед неизбежной утратой традиционного образа жизни европейца. Будучи сторонником прогресса, Золя-писатель выражает подобные цивилизационные страхи в своем творчестве. Магазин дамских новинок в начале книги предстает так: «В помещении стоял непрерывный гул, точно от машины, находящейся в движении и беспрестанно обрабатывающей покупательниц, — их сбивали в кучу перед прилавками, одурманивали товарами, а затем перебрасывали к кассам. И все это — с механической точностью, с силой и логикой передаточного механизма, захватывающего целые толпы женщин» (глава I).

Своеобразный гротескный образ, сопрягающий мотивы биологические и технократические, подспудно связан с самой идеологией натурализма как литературного движения. Желание натуралиста показать биосоциальный детерминизм как современный вариант рока выражает себя в демонстрации безличных и бездушных сил, неантропоморфных по существу. «Чудовища» и «машины» равно являются мифологическими антагонистами человека — первые для архаического сознания, вторые — для сознания индустриальной эпохи.

В заключение рассмотрим один из важнейших архетипических пространственных образов «Ругон-Маккаров» — образ храма.

Выше мы говорили о том, что «Дамское счастье» как дворец — это «мужское» пространство, ловушка для женщин. Но у этого пространства есть еще один смысл: «Дамское счастье» — это храм Женщины, женственности, и в этом смысле Муре сам не понимает его сути. Муре — торговец и манипулятор, но магия женственного начала от него закрыта. Все его любовные связи до встречи с Дениз носят вполне меркантильный характер. Знакомые мужчины предупреждают Муре, что его циничные мысли о примитивности женщин когда-нибудь обернутся



мстью женщин самому Муре. Герой Золя предстает как современный вариант Дон Жуана, хвастающегося своими победами над огромным количеством женщин и ставшего жертвой любви к одной-единственной.

Мужское начало в пространстве магазина выражается в том, что это — храм современного, рационального. Женское начало воплощается в магазине через образы иррационального и стихийного. Определяющим в этом смысле становится фрагмент из начала романа, где «Дамское счастье» описывается как часовня (*la chapelle*), святилище, где «чудесное бархатное манто, отделанное серебристой лисицей, казалось силуэтом великолепной безголовой женщины, которая под проливным дождем, в таинственных парижских сумерках спешит на бал» (глава I). Эта самая безголовая «богиня» (*le profil cambré d'une femme sans tête*) [2, p. 31] при дневном свете многократно явит себя в образе грубых манекенов, в шею которых на месте головы воткнуты ценники. Она воплощает и идеи неумного женского потребительства и женской продажности, но за всем этим стоят иррациональные смыслы: показательно, что Дениз, попав в магазин, в первый же день оказывается в роли манекенщицы — примеряет на себя ритуальный образ богини. «Дамское счастье» — это сакральное пространство языческого храма в честь женщины: «От пола поднималась мелкая пыль, пропитанная запахом женщины, запахом ее белья и тела, ее юбок, ее волос, — острым, захватывающим запахом — особым фимиамом этого храма, воздвигнутого в честь женского тела» (глава IX) (*de ce temple élevé au culte de son corps* [2, p. 277]).

Сам Муре относится к женщине как своего рода «священному животному», поклоняется ей, как «золотому тельцу». «Дамское счастье» воплощает не только идею поклонения Женщине как богине, но и мужского потребительского отношения к ней — как в случае с животным, которому поклоняются, а потом приносят в жертву и съедают: «У Муре... прорывалась иногда грубость торгаша-еврея, продающего женщину за золото: он воздвигал ей храм, создавал новый культ... но затем, опустошив ее карманы, измотав ее нервы, он за ее спиной проникался к ней затаенным мужским презрением...» (глава III).

Смысл пространства огромного магазина как антихрама пересекается и с образом Вавилонской башни, возникающим в тексте девятой главы. Вавилонская башня вошла в коллективную культурную память как первое грандиозное строительство, символ человеческой цивилизационной дерзости, неповиновения высшим силам.

В культурном сознании европейца Вавилон — вариант архетипа большого города, где отсутствует взаимопонимание между людьми. «Дамское счастье» — своеобразный город в городе, со своей топографией, традициями и законами. Здание магазина, бесконечно достраивающееся, не просто отсылает к Вавилонской башне; магазин — многоэтажное пространство-лабиринт со множеством лестниц и переходов. Говоря шире, Вавилонская башня — строение, обреченное быть незаконченным, — означает и человеческую земную мечту о божественном величии, и физическую невозможность ее воплощения. «Город бу-



дущего», который строит Муре, — это вариант вечной человеческой мечты о рукотворном городе-рае, земном благоденствии. Описание архитектуры магазина в романе Золя — это своеобразное смешение черт лондонского Хрустального дворца и архетипического образа Вавилонской башни: «Галерея напоминала вокзал, обрамленный перилами этажей, перерезанный висячими лестницами и пересеченный воздушными мостами. Железные лестницы в два оборота, смело извиваясь, пестрели площадками; железные мостики, переброшенные в пространстве, вытягивались в вышине прямыми линиями; при матовом свете, лившемся через стеклянную крышу, все это железо превращалось в легкую архитектурную затею, в сложное кружево, пронизанное светом, в современное воплощение сказочного дворца, в вавилонскую башню с наслоениями этажей, с широким простором залов, с видом на необъятные просторы других этажей и других залов» (глава IX).

Обобщая, мы можем сказать, что анализировать природу художественного пространства романа Эмиля Золя «Дамское счастье» можно на двух уровнях: уровне историческом и внеисторическом, архетипическом, возводящем образы, конституирующие пространственный мир романа, к базовым образам человеческого сознания. В историческом смысле пространство магазина Октава Муре сопоставимо с образами, обозначившими новые ценностные приоритеты европейцев во второй половине XIX в., — образами павильонов Лондонской и Парижской Всемирных выставок, а также крупных магазинов, построенных в Париже во времена Золя. В архетипическом же смысле, который позволяет подобрать ключи к символическому пониманию книги и более глубокой трактовке смыслов, заключенных в пространственном построении романа, образ «Дамского счастья» возводим к таким инвариантным типам пространств, как «сказочный дворец», «заколдованный замок», «лабиринт», «город», «Вавилон», «храм», «святилище».

Список литературы

1. Золя Э. Дамское счастье / пер. с фр. Ю. Данилина // Собр. соч. : в 26 т. М., 1960–1967. Т. 9. С. 7–501.
2. Zola E. Au Bonheur des Dames. M., 1956.
3. Андреева С.Л. Концепт «Хрустальный дворец» в романе Е. Замятина «Мы» в контексте мировой культуры // Русскоязычные писатели в современном мире : сб. матер. Междунар. науч. конф. «Русскоязычные писатели в современном мире: литература и культура русского зарубежья». Вена, 2014. С. 99–105.
4. Большакова А.Ю. Архетип — концепт — культура // Вопросы философии. 2010. №7. С. 47–57.
5. Брахман С. Комментарии // Золя Э. Собр. соч. : в 26 т. М., 1960–1967. Т. 9. С. 867–886.
6. Дынник В.А. Романтизм натурализма (Э. Золя). М., 1929.
7. Евзлин М. Миф и архетип в «Пиковой даме» А.С. Пушкина. Madrid, 2001.
8. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
9. Barbey d'Aurevilly J. Le roman contemporain. P., 1902.
10. Borie J. Zola et les mythes, ou de la Nausée au Salut. P., 2003.
11. Bourgeois J. Du myth collectif au myth personnel: «La Fortune des Rougon», «Le Rêve» // Les Cahiers naturalistes. 2005. №79. P. 23–44.



12. *Buuren M. von.* Les Rougon Macquart d'Emile Zola : de la métaphore au mythe. P., 1986.
13. *Chevrel Y.* Le naturalisme. P., 1982.
14. *Marin M.* Le livre enterré: Zola et la hantise de l'archaïque. Grenoble, 2007.
15. *Ripoll R.* Réalité et mythe chez Zola. Lille ; P., 1981. Т. 1–2.
16. *Scarpa M.* La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola // Lire Zola au XXIe siècle / directeur d'ouvrage A. Barjonet, J.-S. Macke. P., 2018. P. 317–331.
17. *Scarpa M.* Le Carnval des Halles: Une ethnocritique du «Ventre du Paris» de Zola. P., 2000.
18. *Scarf F.* Emile Zola: De l'utopisme à l'Utopie (1898–1903). P., 2011.

Об авторе

98

Ольга Викторовна Альбрехт — асп., Литературный институт им. А.М. Горького, Москва, Россия.
E-mail: forlit@litinstitut.ru

The author

Olga V. Albrekht, A. Gorky Literary Institute, Moscow, Russia.
E-mail: forlit@litinstitut.ru