

**СЛУЧАЙ КАК ЭЛЕМЕНТ ИНФЕРНАЛЬНОГО
В ПОВЕСТЯХ РУССКИХ РОМАНТИКОВ**

Стаття присвячена аналізу випадку як елементу інфернального у прозі російських романтиків. Випадок розглядається як одинична подія, що видозмінює структури простору та часу, замінюючи реальний простір і час інфернальним. Таким чином, випадок можемо аналізувати у якості художньої домінанти потойбічного плану сюжету.

Ключові слова: *випадок, гра, інфернальне, містичне, романтизм, фантастичне.*

Статья посвящена анализу случая как элемента inferнального в прозе русских романтиков. Случай рассматривается как единично явленное событие, которое видоизменяет структуры пространства и времени, заменяя реальное пространство и время inferнальным. Таким образом, случай можно анализировать в качестве художественной доминанты потустороннего плана сюжета.

Ключевые слова: *игра, inferнальное, мистическое, романтизм, случай, фантастическое.*

The article deals with the analysis of chance as an element of the infernal in the prose of Russian romanticists. Chance is interpreted as a once-taken-place event that transforms the structure of space and time, replacing the real time and space with the infernal one, in such a way becoming a motive power for the otherworldly plot line.

Key words: *chance, fantastic, game, infernal, mystic, Romanticism.*

В последнее время актуализировались исследования феномена мистического, фантастического, inferнального в художественных текстах различных эпох (М. Вайскопф, Р. Лахманн, Ю. Грузин, Р. Джексон).

Малоизученной остается частная проблема определения семантики inferнальной составной повествования, ее функции в поэтике романтического текста. Это связано, прежде всего, со сложностью разграничения сущности понятий мистического, фантастического, inferнального как структурообразующих начал художественного произведения. С одной стороны, понятия мистического и фантастического являются более широкими, емкими и включают в себя понятие inferнального, соотносящегося, согласно общепринятому толкованию, с семантикой ада. С другой стороны – это самостоятельное понятие, охватывающее элементы мистического, сверхъестественного, случайного и т. д. Являясь частью мира ирреального, inferнальное отражает все его компоненты, но только в рамках своих семантических границ.

Именно эта черта и представляется наиболее интересной с точки зрения сюжетосложения: роль inferнального фактора часто оказывается определяющей в выборе сюжетно-композиционных, образных, стиливых авторских предпочтений. Значительный материал в означенном аспекте предлагает романтическая традиция.

Задачей предлагаемой статьи является рассмотрение способов выражения элементов inferнального в составе художественного текста, в частности, случая как сюжетного компонента, связанного с inferнальным началом.

Говоря о фантастическом, В. Соловьев усматривает его значение в том, что «все происходящее в мире и особенно в жизни человеческой зависит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и многообъемлющей, но зато менее ясной» [9: 459]. Под этой, «другой причинностью», автор подразумевает внешние необъяснимые силы, которые могут не только вмешиваться в жизнь героев, но и создавать ее, руководить ею, однако без акцентуации положительной или отрицательной семантики. Таким образом, фантастическое может выступать как добрая, так и злая сила.

Большую ясность в определение inferнального вносит И. Набитович, который относит мир inferнального, в рамках средневековой модели мира, к пространству «сакрального» (*sacrum*), точнее к той его части, которую называет *sacrum*-как-*нечистый*, *sacer*. Автор объясняет это тем, что божественное и inferнальное находятся в одной плоскости, но с разными знаками (полюсами) [7: 286]. Борьба между Богом и дьяволом, а также слугами того и другого ведется одинаковыми чудодейственными средствами: «Если магия находится в руках церкви, она не преступна; если она в руках ее врагов – она осуждена. Чудеса обеих магий одинаковы» [4: 257 – 259]. Таким образом, в средневековой литературной традиции проводится четкая грань между созидающей и деструктивной потусторонними силами, соотносящимися на смысловом уровне с семантикой своего – чужого.

Интересными представляются исследования Ю. В. Грузина, касающиеся inferнального героя. Автор называет «inferнальным» героя, генетически связанного с архетипом персонифицированного агрессивного деструктивного начала. Однако оговаривается, что и «неinferнальные» по происхождению персонажи могут быть представлены как носители элементов inferнальности благодаря особенностям своей психологии, поведения и связи с демоническими силами. Таким образом, исследователь предлагает употреблять понятия «inferнальный» и «демонический» как синонимичные относительно героев произведений, невзирая на креативность или деструктивность их функции [3: 3].

Беря во внимание концепцию Ю. В. Грузина, в нашем исследовании inferнальное рассматривается в широком плане, как часть не только потустороннего топоса с его обитателями и силами, но и явления фантастического, мистического, имеющие деструктивную природу. Если в реальном мире существуют два противопоставленных явления – добро и зло, то, соответственно, и мир потусторонний, являющийся «реальным» в своей потусторонности, может быть представлен как со знаком плюс, так и со знаком минус. Следовательно, последнее и являет собой inferнальное, вмещающее элементы случайного, рокового, мистического.

Спектр inferнального в романтических произведениях отличается многообразием. Во-первых, это связано модальностью фантастического, применяемой для создания ирреального плана. Немецкая славистка Ренате Лахманн в итоговой монографии, посвященной структуре фантастического в мировой литературе, вводит понятие модальности фантастического. Исследователь предлагает определять два вида модальности. Объек-

тивная модальность представляет не воображаемую, не являющуюся результатом обмена чувств и которая доказывает при помощи сложной аргументации свою независимость от человеческого разума или его заблуждений (например, фантастическое в «Ночи накануне Ивана Купала», «Ночи перед Рождеством», «Страшной мести», «Вие» Н. Гоголя, «Русалке», «Оборотне», «Купаловом вечере» О. Сомова и т.д.). Субъективная модальность, напротив, продуцируется, сознательно или бессознательно, органами чувств и связана с видениями, снами, галлюцинациями, навязчивыми состояниями и перверсией («Майская ночь, или Утопленница», «Портрет», «Невский проспект» Н. Гоголя, «Недобрый глаз», «Сказка о кладах» О. Сомова, «Перстень» Е. Баратынского, «Сказка о том, по какому случаю Ивану Богдановичу Отношенье не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» В. Одоевского) [5: 18-19]. В фантастических текстах, ориентированных на субъективную модальность, просматривается попытка дать сверхъестественному рациональное, логическое объяснение.

Во-вторых, следует обратить внимание на особенности пространственно-временной организации inferнального. Речь идет о конкретных формах выражения inferнальных представлений в художественной системе романтического текста. Время действия потусторонних сил в романтических произведениях, как правило, вечернее, сумеречное, ночное, связанное с утиханием, засыпанием реального мира. Темнота, в свою очередь, обостряет чувства страха, связанные с обманом зрительным, слуховым. Но и здесь есть исключения: в рассказе В. Ф. Одоевского «Сильфида» для появления стихийного духа необходимы солнечные лучи, в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» сказано: «Однажды в Петербурге было солнце...» [8: 35]. Пространство inferнального определить сложнее, поскольку сверхъестественные силы, как правило, вторгаются в реальный мир, потому их появление возможно везде, даже в церкви («Вий» Н. В. Гоголя).

Источниками романтических сюжетов, связанных с представлением об inferнальном (о чертях, русалках, колдунах, ундинах, саламандрах и т.д.) послужила славянская и западноевропейская мифология, фольклор, барочная литература, готический роман, в меньшей степени – средневековая литература. Эта связь является очевидной. Сложнее поддаются объяснению нематериализованные потусторонние силы: рок, судьба, игровой азарт, случай, выступающие в роли inferнальной силы.

В аспекте сюжетосложения интересно рассмотреть случай как выразительный элемент представления inferнального в романтической прозе 20-30-х годов XIX века.

Р. Лахманн, определяет случай как «точно явленное семантическое событие, скрывающее в себе сокращенную форму аргумента, основывающегося на двусмысленности, амбивалентности и обмане» [5: 95].

В семантическом плане в случай как явление inferнального романтиками зачастую вкладывался смысл неслучайного, «находящегося в ведении некоего внеземного разума» [5: 97]. На сюжетно-композиционном уровне, случай, как правило, служит завязкой и двигателем развития действия, связанного с потусторонней его стороной. Р. Лахманн отмечает по этому поводу, что в таких случаях повествователь или действующие лица оказываются охваченными манией, «заставляющей их интерпретировать контингентное как тайный знак, выстраивать нечто целое из ощущений действительно воспринятых

или только смутно брезжащих – с тем, чтобы скрыть действительное положение дел, напасть на след таинственных причин» [5: 97].

Так, случай в виде «экстренного задания по службе в страстную субботу», привел к нарушению естественного хода событий, к путанице во времени и пространстве в рассказе В. Ф. Одоевского «Сказка о том, по какому случаю Ивану Богдановичу Отношение не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником». Страстная суббота и следующий за ней день Пасхи, в виду случая, не воспринимаются чиновниками таковыми, и служащие, по инерции, как автоматы, продолжают праздничный день, как рабочий, игрой в карты.

Но атрибуты игры (карты, кости и т. п.), иногда использовавшиеся в гаданиях, неуместны в дни христианских праздников. Следовательно, нарушение чиновниками традиции влечет за собой наказание – разрушение их мира и захвата его сверхъестественной силой, воплощающейся в игре.

Игра, как сверхъестественная, все подчиняющая себе демиургическая сила, взяла в свои оковы всех, кто оказался за игровым столом: «...игроки вздрогнули, хотят приподняться, – но не тут-то было: они приросли к стульям; их руки сами собою берут карты, тасуют, раздают; их язык сам собою произносит заветные слова бостона; двери комнаты сами собою прихлопнулись» [8: 33]. Игра управляет миром, превращая его в один огромный автомат: «...Вот уже рассвело, на улицах чокаются <...> Но в комнате игроков все еще ночь; все еще горят свечи; игроков мучит и совесть, и голод, и сон, и усталость, и жажда; судорожно изгибаются они на стульях, стараясь от них оторваться, но тщетно: усталые руки тасуют карты, язык выговаривает „шесть“ и „восемь“...» [8: 33 – 34]. Однако и этого мало для игры: захватив волю, подчинив все действия игроков, она переходит на новый уровень – «адский», на котором карты становятся игроками, а игроки – картами: теперь не они, а ими играют: «карты выскочили у них из рук: дамы столкнули игроков со стульев, сели на их место, схватили их, перетасовали, – и составила целая масть Иванов Богдановичей, целая масть начальников отделения, целая масть столоначальников, и началась игра...» [8: 34]. Таким образом, случай, как точно явленное событие коренным образом изменяет ход сюжета повествования, видоизменяет структуры пространства и времени, заменяя реальное пространство и время inferнальным, и моделируя тем самым мир inferнального, в котором не человек является вершителем своей судьбы, а некие силы управляют ею, играют, как в карты.

Об этом моделирующем свойстве игры и случая пишет Ю. М. Лотман в статье «„Пиковая дама“ и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века», где показана тесная взаимосвязь игрового и случайного на примере «Пиковой дамы» А. С. Пушкина. С одной стороны, автор описывает модели поведения героя, вызывающие к жизни игру как некую силу, в которой «эффективность выбора той или иной стратегии зависит от случая», следовательно «игрок играет не с другим человеком, а со Случаем» [6: 395]. С другой стороны, Лотман говорит, что вера в то, что «жизнью правит Случай, открывает перед личностью возможности неограниченного успеха» [6: 404]. Такая жажда «успеха» объясняет стремление романтического героя к соприкосновению с потусторонним миром.

Далее, случай сводит героя повести Н. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» с Басаврюком, «дьяволом в человеческом образе» [2: 95]. Эта роковая встреча окунает Петруся в мир инфернальный (пространством служит лес со всем его «наполнением»: нечистью, ведьмой). Связь героя с потусторонним, деструктивным началом, а тем более получение от него богатства, наделяет самого героя деструктивными функциями: Петрусь убивает брата Пидорки, своей возлюбленной, не прилагает усилий для создания счастливой семьи, а «сидит на одном месте, и хоть бы слово с кем. Все думает и как будто бы хочет что-то припомнить» [2: 104], разрушает свой дом.

Деда рассказчика из повести «Пропавшая грамота» случай сводит с запорожцем, продавшем душу дьяволу. Это знакомство приводит его в поисках шапки и коня «чуть ли не в самое пекло», в котором «... что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно. Ведьм такая гибель, как случается иногда на рождество выпадет снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского трепака. Пыль подняли боже упаси какую!..» [2: 143]. Все приключения деда в потустороннем мире отложили свой отпечаток на последующую жизнь персонажей в реальном: «бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуетя, бывало, да и только» [2: 147]. Случай, связанный со встречей героев и потусторонних сил, а также их взаимодействие в гоголевских сюжетах, позволяет автору моделировать мир инфернального как некую параллельную действительность. Причем Гоголь открыто говорит о возможности такого взаимодействия, что свидетельствует о проницаемости границы между реальным и ирреальным, о возможности ее пересечения: Петрусю достаточно было попасть в лес, а дед и сам не мог сказать, каким образом попал в пекло, но из пекла он выбрался на коне (согласно многим мифологическим представлениям конь переносит человека в потусторонний мир: [1: 524-525]).

Следует помнить, что семантика случая в романтической литературе двойная: случай может быть носителем как «позитивного», так и «негативного» смысла, образуя, таким образом, оппозицию «случай» – «провидение» (ср. у Р. Лахманн: «оборотной стороной случая должно явиться провидение» [5: 107]). Примером провидения, радикально изменившим сюжет повествования, можно считать «ошибочное» венчание героев «Метели» А. С. Пушкина.

Таким образом, случай как элемент инфернального становится в романтической прозе движущей силой повествования, позволяя сместить, а в некоторых случаях и переменить местами, планы реального и ирреального. В системе художественного сюжета случай оказывается поворотным контрапунктным моментом повествования, способствующим романтическому превращению случая в причину и исходную смысловую точку развертывания тех или иных событий, соответственно, расширяя их поэтическую семантику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2005. – С. 524-525:
2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах / Н. В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – Т. 1. – 382 с.

3. Грузін Ю. В. Інфернальний герой в російській прозі ХХ століття. Витоки. Типологія. Трансформація. Автореф. ... канд. філол. н. – Київ, 2001. – 19 с.
4. Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте / Легенда о докторе Фаусте / Издание подготовил В.М. Жирмунский / В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1978. – 424 с.
5. Лахманн Р. Дискурсы фантастического : Перевод с нем. / Ренате Лахманн. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
6. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в трех томах. – Таллинн: «Александра», 1992. – С. 389 – 415.
7. Набитович І. Універсум *sacrum* у художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія / І. Набитович. – Дрогобич – Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.
8. Одоевский В. Ф. Повести и рассказы / В. Ф. Одоевский. – М. : Худ. лит., 1988. – 382 с.
9. Соловьев В. С. Предисловие <К книге А. К. Толстого «Упырь»> / Владимир Соловьев // Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М. : Книга, 1990. – С. 458 – 462.

УДК [181.161.1 + 81.42]

Юрченко О.М.
(Україна, Харків)

ОБРАЗ РЕБЕНКА-ЖЕРТВЫ В ФОКУСЕ АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

В статті розглядаються основні елементи створення інтратекстуальних зв'язків між художніми творами Достоевського, як одного з засобів створення образу дитини-жертви. Виявляються функції елементів автоінтертекстуальності у побудові художнього образу дитини.

Ключові слова: автоінтертекстуальність, інтратекстуальні зв'язки, образ дитини-жертви, алюзії, ремінісценції.

В статье рассматриваются основные элементы создания интратекстуальных связей между художественными произведениями Достоевского, как одного из способов создания образа ребенка-жертвы. Выявляются функции элементов автоинтертекстуальности в построении художественного образа ребенка.

Ключевые слова: автоинтертекстуальность, интратекстуальные связи, образ ребенка-жертвы, аллюзии, реминисценции.

Intratextual ties key elements as a method of a child-sacrifice image creation in the novels by Dostoevsky are being regarded in the present article. Individual functions of intratextual elements in child image creation are being also emphasized.

Key words: selfintertextuality, intratextual ties, child-sacrifice image, allusions, reminiscencia.

© Юрченко О.М., 2011