

УДК 82.02

СПЕЦИФИКА КОНФЛИКТА В ДИСКУРСЕ МОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

О. И. Осипова¹, Т. Л. Павлова²

¹Дальневосточный гос. тех. рыбохозяйственный университет
кафедра русского языка как иностранного

²Технический институт (филиал) СВФУ им. М. К. Аммосова
кафедра иностранных языков

В статье анализируются особенности конфликтосферы в прозе и поэзии модернизма. На примере произведений В. Я. Брюсова, Ф. К. Сологуба, М. И. Цветаевой рассматриваются основные бинарные оппозиции, формирующие художественный мир произведения: пространственный, образно-символический, композиционный. Анализ позволил прийти к выводу, что специфика конфликта определяется не только особенностями хронотопа двоемирия, но и включением в эту систему героя, обладающего собственными ценностными установками.

Ключевые слова: *конфликт, антиномия, хронотоп двоемирия, герой, модернизм*

Мы исходим из идеи конфликта как важнейшей системообразующей единицы художественного мира произведений, поскольку с ним органично связаны все уровни художественного мира произведения: миромоделирующий, мотивно-тематический, образно-символический, композиционный. Мы ставим своей целью выявить некоторые особенности конфликтосферы в художественной системе модернизма, поскольку проблема практически не исследована. Это обусловлено тем, что сама категория конфликта в теоретическом ракурсе изучена недостаточно полно [8]. А. Г. Коваленко совершенно справедливо полагает, что «в науке о литературе до сих пор нет работ, в теоретическом плане раскрывающих более или менее полную картину структуры и поэтики конфликта. Нет достаточно убедительной универсальной типологии конфликтов. Четко не сформулировано, какую роль играет автор в конфликте произведения. Не раскрыта изменчивость данной категории в историко-литературном плане. Не описаны взаимоотношения конфликта и образной системы, стиля, сюжета...» [6, с. 8]. Исследователь считает, что при выявлении сущности конфликта как такового необходимо прибегнуть к понятию антиномии, которое «позволяет видеть направление "вектора" конфликта, учитывает широкий диапазон многообразных связей и отношений в художественном тексте» [6, с. 9].

Именно эту концепцию конфликта как динамического выражения тех или иных антиномий мы считаем наиболее релевантной. Она обуславливает основную гипотезу нашей статьи: конфликт в художественных текстах модернизма как прозаических, так и лирических органически связан с набором основных бинарных оппозиций, лежащих в основании картины мира модернизма. Специфика же отношений между базовыми антиномиями в том или ином художественном тексте модернизма диктуется природой его художественного мира, где «одни реалии присутствуют, а другие исключаются из рассмотрения, одни типы отношений выделены, а другие остаются без внимания» [11, с. 140].

Одна из главных особенностей литературы русского модернизма – онтологизм, отсюда возникновение в произведениях конфликта онтологического типа. В самом общем виде этот конфликт, во-первых, связывается с противопоставлением двух миров, один из которых является идеальным миром, а второй – соотносится с реальностью; во-вторых, этот конфликт моделируется через явно выраженную оппозицию разных пространственных и временных пластов (день – ночь, прошлое – настоящее, старое – новое и проч.).

Глубоко прав А. Г. Коваленко, утверждая, что «в русской литературе XX конфликт в его наиболее обобщенном и универсальном виде реализовался в антагонистическом противоречии между двумя мирами (этим и тем, миром реальным и инобытием)» [7, с. 10]. В этом плане весьма показательна лирика М. И. Цветаевой, которая выражает некоторые типологические закономерности развития русской модернистской литературы начала XX столетия в целом. В прозе известных модернистов также можно обнаружить конфликтные универсалии.

Остановимся на ряде знаковых для модернизма произведениях с целью выявления в них особенностей моделирования конфликта.

Роман В. Я. Брюсова «Огненный ангел» пронизан системой антиномий на всех уровнях его формы и содержания. Определяющей всю конфликтную наполненность этого романа является, на наш взгляд, антиномия искусство – жизнь. Именно она определяет особенности воплощения ряда частных конфликтов, соотнесенных с несколькими уровнями романного целого. Современник эпохи В. Ф. Ходасевич говорит об общей установке писателей-символистов: «Здесь пытались претворить искусство в действительность, а действительность в искусство. События жизненные, в связи с неясностью, шаткостью линий, которыми для этих людей очерчивалась реальность, никогда не переживались, как только и просто жизненные; они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества. Обратное: написанное кем бы то ни было становилось реальным, жизненным событием для всех» [15, с. 140]. Как известно, роман Брюсова автобиографичен вдвойне. Историю своей жизни рассказывает не только герой-повествователь Рупрехт, но и сам автор, который на страницах романа воспроизводит перипетии своих личных отношений с Н. Петровской и А. Белым. Именно этот автобиографический пласт романа позволяет говорить об указанной антиномии. Данная антиномия проявляется в элементах внешней формы романа. Так, двусмысленно авторство «Посвящения»: указание в скобках «перевод Брюсова», комментарии отделяют автора романа от автора «Правдивой повести». Но содержание посвящения («женщине светлой, безумной, несчастной, которая возлюбила много и от любви погибла» [2]) – вполне автобиографично и может быть отнесено как Ренате, так и Н. Петровской. В главе IV дается рисунок помещения, в котором жили герои. Подпись «жилище в кельне Рупрехта и Ренаты» [2] указывает на Брюсова как автора рисунка; но обозначение на плане одной из комнат – «Моя» заставляет приписать рисунок Рупрехту. Совмещение «я» и «он» в пределах одной единицы романа свидетельствуют о противопоставлении и слиянии автора и героя [5, с. 121–123].

Антиномия искусство – жизнь воплощается в семиотической сфере романа в следующей бинарной оппозиции ирреальное – реальное, что обусловлено жанровыми принципами изображения. И здесь в свои права вступают все варианты пространственных и временных антиномий, о которых говорилось выше. Реальное пространство Кельна сменяется фантастическим пространством шабаша и сна, в котором герой уже существует по иным законам. Ограниченность

пространства реального (Кельн) снимается посредством появления в романе магического и онирического пространства (полет на шабаш, сны и видения), которые воспринимаются в романе уже вертикально направленными и в которых герой уже существует по иным законам. Тем самым пространство романа подчинено дихотомии линейное – вертикальное: линейное, последовательное, имеющее конечную цель движения, и вертикальное пространство полета на шабаш, онирическое пространство, в котором герой существует уже по иным законам.

Мы воспринимаем события сквозь призму сознания Рупрехта. Именно его точка зрения представляется наиболее антиномичной. Это проявляется и в его взгляде на религию, на происходящее на шабаше, а в большей степени в его отношении к Ренате и другим героям; вслед за ним и читатель теряет в однозначности оценок на описываемое. Двойное зрение, присущее Рупрехту, обуславливает двойственность восприятия многих событий и явлений, которые также оказываются преломлениями реального и ирреального миров. Сочетание двух точек зрения зачастую определяет и характеристику других персонажей, все они имеют своего «двойника» на иррациональном уровне повествования, потому предстают в разных вариантах воплощения. Например, в главной героине проявляются две стороны ее личности: инфернальная, соотносимая с ирреальным пространством, и «дневная», подчиненная законам и нормам реальности. Даже ее внешность описывается повествователем как бы с разных точек зрения: трезвомыслящий Рупрехт видит некрасивость, непропорциональность ее черт, Рупрехт влюбленный признает, что не видел женщины прекраснее.

Граф Генрих – воплощение ангела Мадизеля. В своем «земном» облике был соблазнен Ренатой, потусторонняя сущность ангела неясна: демоническое и светлое начала нераздельны. Сам повествователь в онирическом пространстве оказывается темным духом: «И вот уже стало казаться мне, что глаза Генриха сияют где-то в высоте надо мною, что наш бой идет в свободных надземных пространствах, что это не я отбиваю нападения врага, но что темного духа Люцифера теснит с надзвездной высоты светлый архистратиг Михаил и гонит его во мрак преисподней...» [2].

Отличие двух пространств вполне соотносимо с принципами, выдвинутыми Брюсовым в Предисловии. Как отмечает М. А. Дубова, «Брюсов не противопоставляет, а, скорее, сопоставляет два означенных пути. Мистика, иррациональный мир – не противоположность разуму, а нечто, не укладывающееся в наше представление о причинно-следственных взаимодействиях. Именно мистика является свидетельством существования ноуменального мира, не проявленного человеческим разумом. Раскрытию этих двух способов постижения сущности мира подчинена не только композиция, но и система образов и – в первую очередь – функции главных героев, ищущих пути к новой духовности» [4, с. 82].

Таким образом, ведущий принцип построения романа – принцип антиномии актуализирует конфликт двоимирия, который не находит своего разрешения. Гносеологический плюрализм Брюсова не позволяет решить данный конфликт однозначно: все истины равны, важен лишь субъективный взгляд.

В романе Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» исследователями выделяются несколько семиотических пластов. Развести эти пласты можно в соответствии с дихотомией мифологическое – реальное. Н. Барковская отмечает, что в романе «впервые последовательно реализован "эйдетический" принцип в построении

образа мира» [1, с. 129], тем самым указывая на идею двоимирия, организующую романное целое. Этот принцип построения позволил исследовательнице определить в романе два сюжета: эпический, связанный с интригой Варвары, и лирический, определяемый нарастающим безумием Передонова [1, с. 130]. Бытовой уровень содержания романа (эпический сюжет) описывает город и его жителей, во всех бытовых сценах нагнетается ощущение неправдоподобности, лживости и мертвенности мира, сквозь быт проявляется мифологическая составляющая: «Событийно-бытовой уровень содержания, утрачивая важность исторических и социальных параметров, начинает восприниматься как вечная демоническая игра, забава рока с его марионетками» [1, с. 135]. Появление в романе архетипических мотивов и образов актуализирует мифологический уровень конфликта.

Причем мифологическое, на наш взгляд, во многом определяется планом искусства, представленным огромным пластом литературы. Прежде всего, это проявляется в отражении образов в семиотической системе художественной русской литературы. Сюжет произведения и, главное, образ Передонова, по наблюдению З. Г. Минц, во всей своей объемной полноте могут быть поняты лишь в соотнесении с мечтой бедного гоголевского Башмачкина о шинели, судьбами сознания Германна из «Пиковой дамы» А. С. Пушкина, Поприщина из «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя, Голядкина из «Двойника» и героя «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского, наконец, – чеховского Беликова [10, с. 76–120]. Важно отметить, что сходство главного героя с тем или иным персонажем классической литературы формирует конфликтную напряженность текста: например, двойничество Передонова и Голядкина реализуется в страхе Передонова перед доносом, а главное в боязни, что его подменят Володиным. Эта боязнь, превращаясь в манию, во многом определит взаимоотношения между персонажами, а главное, развязку романа. Смыслорождающая способность образа Передонова обуславливается аллюзивными связями с классическими героями. Передонов – ведущая сила конфликта: в разрешении его не происходит ничего неожиданного – все события романа заранее предопределены тем, как Передонов видит мир и свое место в нем.

Писатель взглянул на русскую литературу через зеркало, о котором он упоминает в предисловии к роману, и оказалось, что поверхность его искривлена, в нем отражается лишь одна сторона классических произведений, связанная с темой смерти, мертвенности живого, абсурдности существования. Именно те компоненты сюжета и образы, которые, так или иначе, имеют точки «схождения» с классическими, формируют особый, мифологический, пласт романа.

Отметим, что внутренний антиномизм проявляется и в самом Передонове. Все его устремления направлены на получение места инспектора, будущее для него является символом власти и всеобщего преклонения, но, с другой стороны, его одолевают тоска, страх, ощущение жестокости окружающего мира («Передонов чувствовал в природе отражение своей тоски, своего страха под личиною ее враждебности к нему...» [13, с. 229], «А на земле, в этом тесном и вечно враждебном городе, все люди встречались злые, насмешливые. Все смешивалось в общем недоброжелательстве к Передонову, собаки хохотали над ним, люди облаивали его» [13, с. 240]).

И в этом, на наш взгляд, проявляется некая связь повествователя и героя: герой никогда не является выразителем чувства тоски, владеющего им, это прерогатива повествователя. И хотя повествователь, резко дистанцируясь от героя,

с иронией и презрением рисует его самого, обыденность и скудость его сознания, в моменты душевной тоски Передонова можно наблюдать связь созданной картины мира, в которой существует герой, с состоянием души самого повествователя. Например, Н. В. Барковская считает, что «набор негативных качеств "передоновщины" остается неизменным, но звучит на галлюцинаторном и мифологическом уровнях в другой тональности: автор не негодует, не критикует, не отталкивает, а сам испытывает ту же тоску и томление, что и герой» [1, с. 143]. Отметим, что внутренний антиномизм личности Передонова смещается в сторону все нарастающего безумия. Так, конфликт переходит во внутренний мир героя, а в силу того, что нам предложен в полной мере антигерой, сознательный «тиран и деспот», то разрешение этого конфликта возможно только самым трагическим образом.

В целом время и пространство являются «фундаментальными определителями бытия, они задают исходные ориентации, на основе которых строится любая картина мира» [3, с. 136], языковая семантика [16] и система художественных конфликтов [7, с. 9]. Однако ключевую роль в формировании онтологического конфликта в модернистской литературе, на наш взгляд, играет пространственный компонент. Таково противопоставление двух миров в рассмотренных произведениях.

Это связано с двумя факторами. Во-первых, с точки зрения категории пространства, «хотя бы частично, могут быть истолкованы различные историко-культурные явления и процессы. Собственно, любая пара антиномичных признаков, по которым изначально осознавался мир <...>, содержит пространственный компонент, в особенности представление о границе» [12, с. 7].

Во-вторых, пространственный уровень, присутствуя в литературе, всегда соотносится с «концептами-константами», лежащими в основании поэтической семантики автора [14, с. 76]. Применительно к миру произведения первостепенную важность представляет взгляд на художественное пространство как на конфликто- и сюжетопорождающую матрицу, представленный в работах Ю. М. Лотмана [9].

Пространственное противопоставление можно обнаружить в поэзии М. И. Цветаевой. Так, базовый конфликт в ее творчестве – это конфликт быта и бытия, который связывается и с рядом других онтологических координат поэзии Цветаевой. Одна из главных семиотических примет этого конфликта заключается в том, что идеальный мир в силу его значимого положения в цветаевской модели реальности, предстает в целой парадигме образов и мотивов: он может быть книжным миром, рыцарским миром, миром поэзии. Однако во всех этих случаях он, во-первых, максимально оторван от окружающей реальности, а во-вторых, противопоставлен ей по целому ряду признаков (истинный – ложный, телесное – духовное, массовое – индивидуальное).

Подводя итог нашим рассуждениям, отметим, что одной из ключевых черт художественного пространства в лирике Цветаевой является его принципиальная гетерогенность: пространство ее стихотворений всегда резко бинарно, при этом разные его сферы принадлежат к различным ценностным локусам. Подобное же пространственное противопоставление осмысливается Ф. Сологубом и В. Брюсовым, как правило, в романтических координатах, что приводит к типологическому сходству романтической и символистской моделей пространства, и, как следствие, к сходству онтологических конфликтов в романтическом и символистском дискурсах.

Список литературы

1. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа: дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург: Уральский ун-т, 1996. 462 с.
2. Брюсов В. Я. Огненный ангел [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.ru/books/bryusov_valeriy_yakovlevich/ognenniy_angel/read/ (Дата обращения: 15.07.2014).
3. Вендина Т. И. Пространство и время как параметры дискретизации макрокосма // Славянские этюды: сб. к юбилею С. М. Толстой. М.: Индрик, 1999. С. 136–141.
4. Дубова М. А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): дис. ... докт. филол. наук. М.: МГУ, 2005. 397 с.
5. Ильев С. П. Поэтика русского символистского романа. Л.: Наука, 1991. 167 с.
6. Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М.: РУДН, 2010. 496 с.
7. Коваленко А. Г. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века). М.: РУДН, 2001. 57 с.
8. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 512 с.
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2005. С. 14–288.
10. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник, III. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 76–120.
11. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1986. М.: Наука, 1989. С. 134–151.
12. Свирида И. И. Культура и пространство. Славянский мир. М.: Логос, 2004. 290 с.
13. Сологуб Ф. Мелкий бес. Стихотворения великолукского периода. Великие Луки: Изд-ль Маркелов. 2010. 364 с.
14. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 824 с.
15. Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Перед зеркалом. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 140–142.
16. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994. 344 с.

THE SPECIFICS OF THE CONFLICT IN THE DISCOURSE OF THE MODERNIST LITERATURE

O. I. Osipova¹, T. L. Pavlova²

¹Far Eastern State Technical Fisheries University
The department of Russian as a foreign language

²Technical Institute (branch) SVFS
The department of foreign languages

In article features of the conflict in prose and modernism poetry are analyzed. On the example of V. Bryusov, F. Sologub, M. Tsvetaeva's works the main binary oppositions forming the art world of work are considered: spatial, figurative and symbolical, composite. As a whole everything can be reduced to idea of opposition of two worlds, but specifics of the conflict are defined not only chronotope of the two worlds, but also the inclusion in this system hero, with its own values.

Key words: *the conflict, antinomy, chronotope of the two worlds, the hero, modernism*

Об авторах:

ОСИПОВА Ольга Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Дальневосточного государственного технического рыбохозяйственного университета (690087, Владивосток, ул. Луговая, 52Б), e-mail: fia-fa@mail.ru.

ПАВЛОВА Татьяна Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Технического института (филиал) СВФУ (678960, Якутия, г. Нерюнгри, ул. Кравченко 16), e-mail: pavlova-sizykh@yandex.ru