

«гадюками», те, с кем в страшном волнении после бегства Рубана мысленно полемизирует Сербецкий.

Согласие между силой крестьянской «стихии» и национальным государственным началом возможно – утверждает в новелле «Рубан» Ю. Липа. Во время национально-освободительных соревнований двух этих мощнейших сил не была достигнута гармония, и потому они испытали поражение. Для нас важна несомненная авторская установка: превознести, в частности средствами мифообразования, образ украинского крестьянина, раскрыть его безграничный духовный потенциал, понять его правду, опровергнуть кощунственные представления о нем как о «свинопасе», громко заявить, что не крестьянин был главным виновником поражения УНР.

Новелла или повесть «Рубан» является ярким образцом прозы монументального историзма. Писатель создал монументальный характер украинского крестьянина, который, вопреки позорной идеологической разновекторности, можно поставить рядом с такими же характерами украинских крестьян, изображенными спустя десятилетия после Ю. Липы (по понятным причинам без опоры на его творчество) М. Стельмахом. Утверждая эту мысль, мы отнюдь не хотим преуменьшить напряжение идеологического противостояния между украинской советской литературой послевоенных десятилетий и эмигрантской литературой. Речь идет о другом: писательские позиции предельно сблизились, если говорилось не о политической заангажированности, а о воспроизведении красоты и величия народа.

Литература:

1. Грищенко О. Своя мудрість. Національні міфології та громадянська релігія в Україні. – К.: Український центр культурних досліджень, 1998.
2. Липа Ю. Нотатник. – К.: Український Світ, 2000.
3. Маланюк С. Книга спостережень. – Торонто, 1966. – Т. 2.
4. Маланюк С. Книга спостережень. Фрагменти. – К.: Наукове товариство ім. П. Могили, 1995.
5. Прокоп М. Дмитро Донцов. Напередодні незалежності України. – Нью-Йорк: НТШ, 1993.

Поступила 07.09.2004 г.

О СКАЗОЧНО-МИФОЛОГИЧЕСКОМ КОДЕ РОМАНА С.АНУФРИЕВА И П.ПЕППЕРШТЕЙНА «МИФОГЕННАЯ ЛЮБОВЬ КАСТ»

В.Б. Мусий

В статье устанавливается роль мифа в выражении авторской концепции действительности, особенности мифологического и сказочного топоса в романе.

Ключевые слова: миф, мотив, виртуальная действительность

У статті з'ясується роль міфу в вираженні авторської концепції дійсності, особливості міфологічного та казкового топосу в романі.

Ключові слова: міф, мотив, віртуальна дійсність

The article states the role of myth in manifesting of author's conception of reality as virtual, peculiarity of mythical and fantastic toposes.

Key words: myth, motive, virtual reality

Одним из ведущих признаков новейшей литературы является ее мифоцентричность. Об этом пишет большинство ученых, обращающихся к исследованию современного литературного процесса: в частности, Р.Барт, Е.Мелетинский, Ю.Лотман, М.Элиаде... Чем вызван процесс ремифологизации новейшей литературы? Здесь, как правило, называется целый ряд факторов. Так, например, А.Ю.Мережинская на одно из первых мест ставит смену картины мира, «расшатывание базовых онтологических и эпистемологических представлений» [8, с.195]. В.Земсков связывает обострение интереса писателей к мифу с актуализацией религиозно-мифологических пластов в сознании, усилением эсхатологических настроений в связи с переживанием «пороговой» ситуации. «Стремление массового сознания заполнить «идеологическое зияние», как-то скрепить своими средствами разбившуюся на множество осколков картину мира, – пишет исследователь, – выпустило из подполья на волю эзотерику, мифологические пласты различных уровней и соответствующую стилистику, ранее жившие в латентном состоянии» [4, с.323]. Специфика же и направленность этого

процесса конструирования художественного текста в соответствии с законами мифотворчества применительно к конкретным произведениям разработана в литературоведении пока в недостаточной степени. Опираясь на указанные работы, а также на ряд исследований, которые цитируются нами в данной статье, мы постарались выделить в романе С.Ануфриева и П.Пепперштейна мифологический пласт и выяснить его роль в произведении.

В романе «Мифогенная любовь каст» мифическое присутствует как в собственном облике, так и в трансформированном, сказочном. Топосом первой части является лес. Но, в отличие от сказки, это разомкнутое пространство. Здесь находится лаборатория, в которой трудятся сотрудники, проживающие в деревне. В Лесную лабораторию приходят письма из большого мира, да и сами ее сотрудники бывают в Москве, Новосибирске, на симпозиумах за границей.

Во второй части романа лес иной. Это не просто замкнутый, отделенный от большого мира топос, но и противопоставленный ему как потустороннее пространство, несмотря на то что воссоздаваемые в этой части произведения события соотносимы с историческими. Герой романа принимает участие в сражениях Великой Отечественной войны. Но эти сражения именно «воссоздаются» и при этом предельно условно. Скорее, следует говорить о ситуациях, моделируемых сознанием Дунаева. Вот, в частности, как передано восприятие героем блокадного Ленинграда: «Глядя на портик Казанского собора, где царил мгла, на Гавань в морозном тумане, на зимние дымы заводов... Дунаев время от времени спрашивал себя: «Неужели все это существует на самом деле? А может быть, это опять какая-то роскошная прослойка, какой-то город, добраться до которого можно только в волшебном путешествии, с помощью Холеного? Что-то уж слишком похоже на Промежуточные дворцы!» [3, с.380]. Содержание этой части – путешествие героя по загробному миру. Как известно, это содержание сказки. Отсюда – и сказочный хронотоп, и сказочные мотивы. Ведущим среди них является мотив превращений.

Кроме того, обе части связаны мотивом смерти и посмертного существования. По мнению Ивора Северина, «... смерть, тяга к смерти, к разрушению является принципиальной для бестенденциозной прозы...смерть в этой прозе... чуть ли не единственный, сплошной прием, так как смертью поверяется истинности любого мгновения или жеста» [11, с.230]. Следовательно, постижение смысла жизни – «за пределами самой жизни». Отсюда – целый ряд вопросов: «Но что тогда смерть? Отрицание жизни? Не-жизнь? Другая (иная) жизнь?»

В романе Ануфриева-Пепперштейна о смерти думает Востряков, поскольку во время эвакуации завода в годы Великой Отечественной войны явился невольным виновником гибели парторга Дунаева. Он уговорил его задержаться с отъездом, с тем чтобы спрятать в школе клубный рояль. После окончания войны в своих снах он еще и еще раз переживает эпизоды смерти старшего друга и попытки вернуть того к жизни. Мотив сна в данном случае неслучаен. Один из авторов романа, С.Ануфриев, в статье о выставке Лизы Березовской размышляет об особенностях сознания, о первичности акта восприятия человека, обращаясь при этом к понятию парамена, и, в частности, о символике белого цвета: «он является светом прозрения, озарения. Это тот коридор, через который мы попадаем в мир снов или грез, в некий загадочный, запредельный мир, где совершаются основные акты нашего сознания. Это состояние принципиально отлично от повседневного. Обычно мы не замечаем нашего восприятия и того, что мы воспринимаем. Но иногда происходит так, что нам приходится столкнуться с восприятием во всей его мощи, и стратегия автора состоит в том, чтобы справиться с этой мощью, просто анализируя, препарировав ее» [1, с.12]. Таким образом, сон – это состояние, в котором совершаются «основные акты» сознания. Ночные фантазии Вострякова о возможности воскрешения Дунаева подкрепляются происходящим в реальности. Дочь, а потом и внучка погибшего парторга (а заботу о них взял на себя Востряков) по исполнению им шестнадцати лет начинают получать от Дунаева письма, в которых он сообщает о том, что жив, но только стал волшебником. Вострякова это пугает, он пытается противостоять происходящему, убеждая себя в невероятности подобного, но это удается ему с трудом. Создается впечатление, что inferнальное подшучивает над ним в ответ на его попытки, шутя, опровергнуть его. Однажды на пляже он попытался посмотреть на приемную дочь без предвзятости – как на обыкновенного человека, не связанного с «потусторонним». И тут же он обнаружил, что «все тьезавшее его до сих пор»: и осознание вины, и отвращение из-за писем с «того» света – ушло. «Обрадованный, он как-то даже совершил детскую шалость – написал концом зонтика на песке: «Над волшебниками не смеются и не плачут – их едят». Через несколько дней, проходя мимо этого места, он увидел, что надпись стерта, а на ее месте разбросаны какие-то объедки: огрызки яблок, куски хлеба, яичная скорлупа, кусочки колбасных шкурок» [3, с. 33]. Таким образом, inferнальное как бы «включилось в игру» и материализовало угрозу Вострякова.

Ночью же, во сне, он возглавляет ритуал воскрешения парторга. Основными мотивами, на наш взгляд, наиболее полно воссоздающими магический ритуал, являются еда и восстановление тела из

его частей (мотив, характерный как для антропогонических, так и тех космогонических мифов, в которых идет речь о создании объектов вселенной из частей тела первопредка). Таким образом, ночная душа Вострякова возвращается к первоначальному, мифическому состоянию. И здесь форма сна уже мотивирована не тем, что в этом состоянии сознание освобождается для совершения «основных актов», но именно мифологическим кодом романа. Не случайно, как отмечает А.Косарев, с точки зрения австралийцев, время существования мифических героев и предков – это «время сновидений», когда человек связывается со своими тотемными предками посредством обряда, одним из элементов которого является поедание пищи: «В обычное время категорически запрещается (накладывается табу) убивать тотемное животное и употреблять в пищу его мясо. Во время же сновидений, то есть во время обрядов, напротив, предписывается вкусить мяса от табуированного животного и тем самым приобщиться к тотему, укрепить магическую связь с ним» [5, с.31]. В.Н.Топоров также подчеркивал, что и в погребальных, и в свадебных обрядах еда занимает видное место, поскольку предполагается, что едят не только живые, но и мертвые: «...итоном жертвоприношения и акта еды является достижение искомого состояния – обращение к новой жизни, новому рождению (палингенесия)», – писал ученый [12, с.428]. При этом исследователь ссылается на вывод О.М.Фрейденберг о том, что в подобном восприятии еды отражены следы архаичного сознания «тотемистического периода, которое отождествляет космос и общество в тотеме. Еда осмысливается космогонически: «в акте еды космос (= тотем, общество) исчезает и появляется» [14].

Подобное разыгрывание смерти-воскресения происходит в одном из снов Вострякова. «С песнями, держа в руках букеты цветов, повязанные развевающимися лентами, они двинулись на то место, где погиб Дунаев. Под внешней веселостью у всех сквозило сознание стоящей перед ними трудной и в общем-то страшной задачи. ... Востряков объявил всем, что парторг должен воскреснуть, а для этого нужно было восстановить его тело – жизнь не могла вернуться в разрозненные части или в труп, находящийся в плохом состоянии. Они действительно нашли труп и долго с ним возились.... Они красили его, подбирали одежду. ... В день, когда должно было произойти воскресение, все собрались возле трупа, празднично одетые, с барабанами, тарелками, полными еды, предназначенной для того, чтобы накормить вернувшегося» [3, с.29]. То, что наутро Востряков слышит впервые от приемной дочери сообщение, что Дунаев жив, может быть истолковано и как простое совпадение, и как исчезновение границы между действительностью сна и действительностью, реальной для Вострякова и его окружающих.

Вторую же часть, в которой повествуется о посмертном участии парторга Дунаева в боевых событиях, но уже в качестве посвященного в волшебство, иначе как условный мир не представишь. Хотя, безусловно, применительно к постмодернистскому тексту вообще любые попытки отделять реальное от ирреального бесперспективны. Уже первый, «аналитический этап русского постмодернизма, – отмечает Марк Липовецкий, – был направлен на выявление мнимости того, что полагается как реальность» [7, с.287]. Источником порождения реальности становится «набор симулякров»; при этом исходным является «неверие в их реальность» [7, с.289]. Одним из таких симулякров может оказаться и миф. Поэтому и мифология во второй, «сказочной» части романа становится игровой, карнаваловой, «не желающей и не способной претендовать на роль истинной космогонии» [6, с.31]. Исключение, пожалуй, составляет один фрагмент – глава «Москва», в которой Дунаев, путешествуя по подземным сферам столицы, познает «глубочайшую Тайну». Он совершает путешествие от современности к мифическому времени первотворения, от предметов цивилизации XX века – к Храму неведомо какой религии: к превращающимся в уголь каменным толщам и разрушающейся тверди – и, наконец, проходя по первобытной магме, он приближается к дремлющему Хаосу. И здесь, абсолютно лишившись сознания, он оказывается внутри Тайны, которая называется Энизма. Это введение героя в мифическое время, когда творение мира еще не начиналось, сблизает вторую часть с первой. В основном же, как уже было сказано, во второй части книги речь идет о сказочном хронотопе. Но тем не менее и она непосредственно связана с мифическим – с циклом инициации, который, по мнению В.Я.Проппа, явился «древнейшей основой сказки» [10, с.353]. Развивая эту точку зрения, М.Элиаде в рецензии на книгу Яна де Фриса пишет: «Сказка продолжает «инициацию» на уровне воображаемого. Она воспринимается как развлечение только в демифологизированном сознании, и в частности в сознании современного человека. В глубинной же психике сценарий инициации не теряет серьезности и продолжает передавать соответствующие заповеди и вызывать изменения.... В настоящее время мы начинаем понимать, что «инициация» сосуществует с жизнью человечества, что всякая жизнь складывается из непрерывной цепи «испытаний», «смерти», «воскрешений», независимо от того, какими словами пользуются для передачи этого (первично религиозного) опыта» [15, с.187].

Дунаев, очнувшийся после взрыва, попадает в лес. Это особое, сказочное пространство, которое, по мнению В.Я.Проппа, во-первых, «отражает воспоминание о лесе как о месте, где

производился обряд, с другой стороны – как о входе в царство мертвых» [10, с.58]. Здесь ему предстоит продолжить сражение с фашистами, но только особыми, сказочными средствами.

На наш взгляд, введение С.Ануфриевым и П.Пепперштейном героев романа в сказочно-мифический мир позволило им выразить таким образом представление о пути самопознания, для которого человеку нужно выйти из себя прежнего, посмотреть на себя в иной проекции, то есть пройти инициацию.

Не меньшее значение имеет и то, что подобный тип повествования допускает представление человека на пересечении целого ряда миров. Во время странствия по ним он и получает возможность уяснения себя. «Самоосмысление, – пишет Тульчинский, – возможно только на путях выхода из себя, как странничество в мирах и проекциях» [13, с.52]. Тем более, что традиционные пути познания уже не представляются достоверными, к концу XX в. все чаще звучит мысль об иррациональности постижения себя и происходящего вокруг. По словам И.П.Ильина, «мы совершенно иррационалистически уверовали в возможность тотального рационалистического объяснения вместо того, чтобы осознать, что наша собственная человеческая природа не сплошь рациональна.» [9, с.248].

Отсюда – выражаемое постмодернизмом представление об отсутствии какой-либо реальности, кроме живущей в воображении человека, реальности его идей, о симулякре как замене отсутствующей реальности, о виртуальности и множественности миров, в которых живет человек. Определяя ведущие для современного искусства задачи, С.Ануфриев в одной из своих статей пишет: «Социальная ценность этого отхода от мира в виртуальную реальность очевидна – человек обучается практическим навыкам, адекватным реакциям и эффективным действиям. В случае художественного творчества виртуальных миров все обстоит гораздо сложнее, ведь то, что они посещают или создают, не имеет конкретного практического применения. Но развитие за пределы личности ведет к расширению ареала обитаемых миров, что крайне важно. Ведь эпоха великих географических открытий давно позади и внешний мир нанесен на карты. Сейчас началась эпоха великих психографических открытий и на карты наносятся Миры Иные, в которые ведет нас самопознание. А открытие всегда предшествует освоению, которое сейчас невозможно себе представить. Пока что задача нашего творческого поколения – картографировать психику, используя искусство, литературу, музыку, и составлять атласы, доступные всем людям без исключения» [2, с.56].

Литература:

1. Ануфриев С. О тусовке // Пли!: Журнал контр-искусства. – Одесса, 1999.
2. Ануфриев С. Тысяча и один парамен // Пли!: Журнал контр-искусства. – Одесса, 1999. – № 7. – С.11-14.
3. Ануфриев С., Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. – М., 1999.
4. Земсков В. Мифосознание в кризисную эпоху // Вопросы литературы –. 1993. – Вып.3. – С.322-331.
5. Косарев А. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. – М., 2000. – 304 с.
6. Курицын Вяч. Русский литературный постмодернизм. – М., 2000. – 288с.
7. Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 2. – С.285-304.
8. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века. – К., 2001.
9. Постмодернизм – идея для России? (беседа с И.П.Ильиным) // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 5. – С.241-253.
10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986.
11. Северин И. Новая литература 70-80-х // Вестник новой литературы. – М., 1990. – Вып.1. – С.222-239.
12. Топоров В.Н. Еда // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1987. – Т.1. – С.427-429.
13. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – С.35-53.
14. Фрейдберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л., 1936.
15. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2000. – 222 с.

Поступила 16.09.2004 г.