

14. Михайлов А. В. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике (конец 80-?) // Там же.
15. Михайлов А. В. Проблема философской лирики (80-е?) // Там же.
16. Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы (1989?) // Там же.
17. Михайлов А. В. Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания (1991) // Там же.
18. Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX вв. (1991) // Там же.
19. Михайлов А. В. Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко (1993) // Там же.
20. Михайлов А. В. О Томасе Манне (1993) // Там же.
21. Михайлов А. В. Из лекций (1993–1994) // Там же.
22. Михайлов А. В. Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком (1993–1994) // Там же.
23. Бочаров С. Г. Огненный меч на границах культур: Предисловие // А. В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 7–13.
24. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. Т. 2 / Примеч. С. С. Аверинцева, Ал. В. Михайлова, при участии А. В. Гулыги. М., 1977.
25. Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.
26. Михайлов А. В. Вместо введения // М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет / Сост., перевод и вступ. ст. А. В. Михайлова. М., 1993. С. У11–L11.
27. Михайлов А. В. О методе в искусстве // Современное искусствознание: методологические проблемы. М., 1994.

Елена Леонидовна КЛИМЕНКО —
доцент кафедры зарубежной литературы,
кандидат филологических наук

Лабиринт как метафора мироощущения передового западного интеллигента XX века, или Лабиринты сознания А. Роб-Грийе

УДК 821.113.09

АННОТАЦИЯ. В статье анализируется один из интереснейших ранних романов А. Роб-Грийе «В лабиринте» с точки зрения психологии творчества.

The author makes an attempt to analyse A. Robbe-Grillet's one of early novels «In the Labyrinth» from the point of view of psychology of art.

Так вот заголовок: «Испытание лабиринтом». Испытание — потому что все время приходится вспоминать полузабытое, а сам процесс — идешь, утыкаешься в тупик, возвращаешься назад, снова идешь — очень напоминает блуждание по лабиринту.

М. Элиаде. Одиссей в лабиринте [3: 160].

Новороманисты всегда особенно отстаивали собственный эгоцентризм: каждый из писателей — и Роб-Грийе, и Бютор, и К. Симон — мог бы выразить ключевое положение создаваемой ими эстетики словами Н. Саррот: «сейчас важно ... изобра-

жение существующих противоречивых чувств, и отражение, в пределах возможного, всего богатства и всей сложности душевной жизни, писатель открыто и честно говорит лишь о самом себе» [1: 10–11].

О том же самом пророчествовала еще в 1927 г. В. Вулф: «Вполне возможно, что среди так называемых романов встретится такой, который мы едва ли сумеем классифицировать ... Он окажется очень сходным с поэзией в том, что не будет исключительно или главным образом изображать отношения между людьми и их совместную деятельность, как это до сих пор было присуще роману, а будет изображать отношение человеческого духа к общим идеям и те диалоги, которые он в одиночестве ведет с самим собой» [1: 12–13]. О том же самом предупреждает читателя и А. Роб-Грийе в небольшом — в один абзац — вступлении к роману «Лабиринт» (1959): «Этот рассказ — вымысел.... Автор приглашает читателя увидеть лишь те предметы, поступки, слова, события, о которых он сообщает, не пытаясь придать им ни больше ни меньше того значения, какое они имеют применительно к его собственной жизни или его собственной смерти» [2: 5].

Но так ли уж герметичен текст «Лабиринта»? Является ли столь «знаковый» для литературы XX в. роман лишь копанием в собственной «психологической материи»? Усомнившись в справедливости утверждений критиков и самого Роб-Грийе мы выдвинули другую гипотезу, которую сформулировали и вынесли в заголовок. Попробуем теперь ее доказать.

Мы привыкли к тому, что в системе земных параметров реальное время линейно. Мы привычно наделяем его следующими характеристиками: оно размеренно, неозвратно, неумолимо, равнодушно... Но психологическое время-пространство обладает абсолютно другими свойствами: оно замкнуто, сферично, индивидуально переживаемо. В этом ином искривленном, имеющем другие параметры времени-пространстве мысль, или по Н. Саррот «новая психологическая материя», принимает совершенно непривычные формы, но, овеществившись в «письме», мысли во многом теряют основное свойство всякого реалистичного текста — коммуникабельность. Правильно считать мысли, разгадать заложенный при их возникновении смысл, представляется весьма сложным делом, поскольку, как мы сказали, мысль ассоциативна, мифологична и, как явствует из текста замечательного романа А. Роб-Грийе «В лабиринте», в наибольшей степени напоминает катакомбы, ощущается, осознается и должна восприниматься как лабиринт. Такая топография внутреннего интеллекта и психики возникла, очевидно, благодаря ассоциативной природе мышления. Сколько бы ни было вариантов ассоциаций, теоретически их все можно перебрать и, следовательно, у нас появляется основание к бесконечному возвращению «на круги своя», то есть человеческая психика, по мнению Роб-Грийе, представляет собой лабиринт, причем даже не в метафорическом смысле.

Но, в таком случае, каковы же свойства этого внутреннего пространства?

Непременные искривленность, замкнутость и ограниченность — это, хотя и важные, но не фундаментальные свойства внутреннего душевного лабиринта. Лабиринт может быть меньшим, большим, может создавать даже иллюзию свободного «передвижения» и волеизъявления, но принципиально то, что из него нет и не может быть выхода. Второе свойство: однотипность, однообразие окружающего «пейзажа». Но даже не эта неизбежная повторяемость способна свести с ума читателя или героя произведения, а изнуряющая психику неизменная череда надежд и разочарований, надежд, которые неизбежно перетекают в иллюзии, надежд, которые никогда не осуществляются: вы всякий раз мечтаете, что за этим поворотом вам, возможно, откроется ширь, за этим углом вы, наконец, увидите горизонт, но, увы (!) ваша психика обречена биться в замкнутом пространстве, если утеряна нить связи с внешним миром.

У внутреннего замкнутого пространства человеческой психики есть свои краски, свой шумовой фон, может быть, даже свой вкус.

Попробуем по примеру Г. Мелвилла произвести философско-мировоззренческий и одновременно психологический анализ той цветовой гаммы, которая неизбежно доминирует в романе Роб-Грийе.

Пространство пустынного, ночного, холодного заснеженного городка — это не райские кущи, а нечто жуткое, скорее напоминающее Дантов ад. Цветовая палитра, также как у Данте, очень скупа: это оттенки серого (пыль и лица больных солдат в госпитале); грязно-коричневого (стены домов и крашенные панели коридоров); черные (чугунные стойки фонарных столбов с искусно выполненными розетками цветов на тумбах, щетина небритых солдатских лиц); желтовато-белые (тропки, проложенные пешеходами в снегу); мертвенно-бледные, сизо-белесые или голубовато-блеклые (снег в сочетании с искусственной подсветкой фонарей); выцветший темно-зеленый (цвет солдатской одежды).

В романе очень скупое звуковое оформление. Пять-шесть диалогов, весьма коротких, невнятных; реплики, которые кажутся необязательными, проходными: какая-то женщина, какой-то солдат-дезертир, мальчик, с которым герой познакомился не то в кафе, не то на улице, инвалид (возможно родственник малыша), — вот те немногие мимолетные собеседники главного героя романа. Все остальные звуки как будто не могут пробиться сквозь звуконепроницаемую перегородку. Например, читатель видит (как будто через стекло), что персонажи романа — люди в массовке — жестикулируют, явно что-то бурно обсуждая, но мы не слышим даже гула разговоров. Вот характерный абзац, описывающий обстановку, в которой по всем приметам должен присутствовать звук, тем не менее, сцена немая: «В соседней комнате собралась внушительная толпа: все стоят — сбившись кучками, большинство в штатском — и, усиленно жестикулируя, о чем-то беседуют. Солдат пытается пробиться сквозь толпу, но это ему не удается.

Внезапно кто-то из стоящих к нему спиной и загораживающих путь оборачивается, замирает и, чуть прищурившись, с пристальным вниманием начинает его разглядывать. Мало-помалу оборачиваются и его соседи и, внезапно застывая, молча, щуря глаза, смотрят на него. Вскоре солдат оказывается в центре круга, который постепенно ширится, силуэты людей отдаляются, и уже тускло белеют только призрачные лица, отступающие все дальше и дальше, с равными промежутками, словно вереница фонарей, уходящих вдоль совершенно прямой улицы. Цепочка медленно раскачивается, исчезая в убегающей дали. На снегу отчетливо вырисовываются черные столбы фонарей. У ближайшего — стоит мальчуган и таращит глаза на солдата» [2: 117].

По всем правилам ассоциативной памяти или, может быть, по законам болезненной психики (солдат болен и бредит) всякий эпизод, имевший место в жизни солдата, неоднократно повторяется как навязчивый сон. В повторном показе той же сцены подчеркивается как раз немота говорливой массовки.

«Именно тут, должно быть, и разыгрывается немая сцена, когда толпа, окружающая солдата, раздвигается, оставляя его посреди огромного круга, по сторонам которого чьи-то призрачные лица... И наконец толпа — ни немая, ни говорливая — уже не окружает его: он вышел из кафе и шагает по улице. Это обычная улица: длинная, прямая, обставленная совершенно одинаковыми домами с плоскими фасадами и похожими одна на другую дверьми. Как всегда, медленно, мелкими густыми хлопьями сыплется снег» [2: 129].

Движение текста мы могли бы очень точно определить как «фрагменты памяти», вспышки сознания, редкие моменты просветления в вязком тумане монотонно чередующихся ничем не примечательных обстоятельств-декораций (снег, дождь, фасады, коридоры). Оживлению же этих тусклых выцветших «декораций», одних

и тех же «сцен» способствуют звуки. Например так: «В эту минуту гаснет свет... Мгновенно останавливается и часовой механизм, равномерное тиканье которого слышалось все время с самого начала сцены, хотя солдат и не отдавал себе в этом отчета. И среди глухой тишины на сцене снова зажигается свет. Декорация та же: узкий коридор, до половины выкрашенный в темно-коричневый цвет... Справа и слева — двери. Их больше, чем прежде, они все одинаковой величины, очень высокие и узкие и сплошь темно-коричневого цвета... Мужчины молча, медленно поднимаются друг за дружкой. Тот, что идет впереди, одетый в старую капральскую гимнастерку, по пути нажал на кнопку выключателя... но при этом послышалось только легкое щелканье: грохот грубых, подбитых гвоздями солдатских башмаков на верхних ступенях лестницы перекрывает приглушенное тиканье часового механизма. Теперь, когда солдат хорошо видит, он поднимается с меньшим трудом. У его гида, идущего впереди, серые замшевые туфли на каучуке, шорох его шагов едва слышен. Один за другим оба проходят одну за другой — справа и слева — запертые высокие и узкие двери с белыми фарфоровыми ручками» [2: 72–73].

Итак, редкие звуки на фоне «ватной» тишины возникают, порой, неожиданно, звучат набатно: тиканье часов в пустой комнате, щелканье выключателя в длинном необжитом коридоре, короткие сухие автоматные очереди немецких солдат из патрульной службы, стрекот их мотоцикла, но чаще всего дробь торопливых женских шагов или грохот мужских, гулко отдающихся в лестничных пролетах.

«Свет вскоре исчезает, так же постепенно, как возник, двери захлопываются, и в ту же минуту наступает полная тьма.

Мрак. Щелк. Желтый свет. Щелк. Мрак. Щелк. Серая мгла. Щелк. Мрак. Шаги все стучат по полам коридора. И шаги все стучат по асфальту оцепеневшей от стужи улицы. И снова сыплется снег. И мелькающий там, вдалеке, от фонаря к фонарю все уменьшающийся силуэт мальчугана» [2: 44].

«По правую сторону коридора одна из дверей открылась. Здесь, впрочем, и обрываются следы. Щелк. Мрак. Щелк. Желтый свет озаряет тесную переднюю. Щелк. Мрак. Щелк. Солдат снова оказывается в квадратной комнате, где стоят комод, стол и диван-кровать» [2: 130].

Лабиринт столь осязаемо воссозданный в виде урбанистического пространства реального, как кажется, человеческого поселения, соотносится с лабиринтом человеческой психики, о чем мы уже говорили. О том, что Роб-Грийе попытался в «линейном» тексте воспроизвести специфическое необычное состояние изнуренной болезненной психики, говорят многие эпизоды.

Совсем неудивительно, что отечественная литературоведческая критика, не имея необходимого инструмента для анализа столь тонкой материи, так и не смогла дать правильное толкование текста «Лабиринта». Этот текст, мы подозреваем, был бы «лакомым кусочком» для психиатра, и специалист-медик, на наш взгляд, мог бы с большей проницательностью расшифровать текст и объяснить столь подробно описанное болезненное состояние героя романа. У Роб-Грийе особенно хороши описания так называемых «пограничных» состояний сознания человека: на фоне переутомления (герой истощен, промерз, ему негде переночевать) и страха (окружающие в любой момент могут принять скитающегося солдата за дезертира, шпиона) сознание способно удержать только часто повторяющиеся фрагменты, при этом утрачивается ощущение протяженности времени, а представления о пространстве или объемах искажаются. Герой время от времени погружается то в забытие, то в сон, то находится на грани потери сознания. А в моменты просветления память «высвечивает» те или иные маниакально повторяющиеся «сцены». При этом «картинку», расплывающуюся перед все более ослабевающим взором, с наименьшими потерями можно воспроизвести, пожалуй, лишь средствами кино.

Весь спектр кинематографических приемов, столь щедро примененных Роб-Грийе в романе «Лабиринт» еще до его блестящей и скандальной кинокарьеры, рассмотрен нами в отдельной статье «Кинематографичность романного текста как способ выявления «плоти подсознания» (А. Роб-Грийе «В лабиринте»), опубликованной в сборнике материалов международной конференции «Загадки жизни и парадоксы познания» (Тюмень, ТГИИК, 2003). В данной статье нам хочется подчеркнуть, что найденная Роб-Грийе кинематографическая техника (экранные и монтажные «трюки») сыграла очень большую роль в «материализации» человеческой психики, так как внутренний мир человека стал визуально обозреваем.

Для примера одну такую сцену, которую безусловно можно воспринимать как классическое воспроизведение сна (или бреда), мы уже рассмотрели, приведя «парную» цитату. Это сцена с толпой штатских людей, сквозь которую вынужден пробираться солдат; затем он вдруг обнаруживает себя в центре раздвинувшегося круга как бы оцепеневших людей, и этот круг (очевидно в его воспаленном сознании) постепенно, но неуклонно расширяется, при этом силуэты «замеревших» людей расплываются вдаль, и в голове солдата описанная «сцена» «замещается» новой, столь же навязчивой «декорацией» заснеженной улицы.

Еще пример. Только благодаря медленно удаляющейся (отъезжающей) кинокамере можно добиться эффекта равномерного и в то же время все убыстряющегося удаления объекта от неподвижного наблюдателя, а также эффекта «истаивания» его вдаль, превращения этого объекта в точку на горизонте. Проследим еще раз за тем, как наглядно, почти осязаемо эту фантомную череду плавно сменяющихся кадров воспроизводит Роб-Грийе в разных местах текста.

«Дом кажется необитаемым. Солдат закрывает глаза, и снова медленно оседают белые хлопья, и вереницы фонарей вехами отмечают его путь из конца в конец заснеженного тротуара, и мальчуган убегает со всех ног, то на какие-то мгновения возникая, то исчезая снова — с каждым разом становясь все меньше ростом, — но через равные промежутки времени свет очередного фонаря выхватывает его из мрака, причем дальность расстояния как бы сокращает промежутки между столбами, и кажется, что он все замедляет бег, по мере того, как уменьшается в росте» [2: 42–43].

«У подножия фонаря, на краю тротуара, мальчуган пристально рассматривает щиколотки солдата... — Ты где сегодня ночевал? Солдат неопределенно кивает. Все так же нагнувшись, он развязывает шнурок ботинка. Мальчуган постепенно начинает отступать в глубь сцены, но не поворачиваясь, не делая ни единого движения, не спуская с солдата серьезных глаз, он... руками придерживает изнутри сдвинутые потеснее полы накидки, а сам между тем скользит вспять по заснеженному тротуару, вдоль плоских фасадов, мимо вереницы окон нижнего этажа: четыре одинаковых окна, за ними почти такая же, как окна, дверь, потом еще четыре окна, дверь, окно, окно, окно, дверь, окно, окно, мелькающие все быстрее по мере того, как мальчуган удаляется и фигурка его становится все меньше, все расплывчатей, сливается с сумерками и, внезапно поглощенная расстоянием, мгновенно исчезает, стремительно, как падающий камень» [2: 77–78].

С самого начала и до конца романа у читателя так и остается двойственное представление, с одной стороны, об очень конкретном и в то же время вымышленном городке, название которого, как предупреждает автор в предисловии, не стоит искать на карте. Вот классическое, наиболее полное описание места действия, которое будет повторяться с некоторыми изменениями десятки раз: «За стеной идет снег. За стеной шел снег, шел и шел снег, за стеной идет снег. Густые хлопья опускаются медленно, мерно, непрерывно; перед высокими серыми фасадами снег падает отвесно — ибо нет ни малейшего ветерка — снег мешает различить расположение домов, высоту крыш, местонахождение окон и дверей. Это, надо думать, совершен-

но одинаковые, однообразные ряды окон, повторяющиеся на каждом этаже — с одного и до другого конца абсолютно прямой улицы. У перекрестка справа открывается точно такая же улица: та же пустынная мостовая, те же высокие серые фасады, те же запертые окна, те же безлюдные тротуары. И хотя еще совсем светло, на углу горит газовый фонарь. День такой тусклый, что все вокруг кажется бесцветным и плоским. И вместо глубокой перспективы, которую должны были бы создать эти вереницы зданий, видится лишь бессмысленное скрещение прямых, а снег, продолжая падать, лишает эту видимость малейшей реальности, словно это хаотическое зрелище всего лишь плохая мазня, намалеванная на голой стене декорация» [2: 11].

Обратим еще раз внимание на колорит. Впрочем, слово «колорит» (живописность), как и слово «музыка» к данному произведению не подходят, так как в явленных картинах действительности нет ни того, ни другого. Мы сказали уже, что в романе воспроизведены лишь неприятные, наводящие панику шумы, а доминирующий цветовой фон можно было бы определить как «сепию», используя термин, применяемый в фотоделе, под которым подразумевается чисто технический прием, особая проявка и печать, что дает возможность получить бежево-серые или желто-коричневые чуть-чуть расплывчатые оттиски, покрытые «дымкой» ускользящей старины, давности...

Описаний «небесных сфер» у Роб-Грийе нет: взгляд рассказчика, героя-солдата и, следовательно, читателя упирается либо в потолок комнаты, либо в стены, очевидно, одно- и двухэтажных домов. Взор не поднимается выше фонарей на столбах уличного освещения. Благодаря мастерству писателя у читателя остается стойкое ощущение, что козырьки уличных фонарей, направляя раструб света только вниз, отделяют белесое от снега городское пространство от черной небесной бездны. То есть даже наверху пространство городского лабиринта не разомкнуто: о небе не упоминается вообще, поскольку «снег мешает различить расположение домов, высоту крыш, местонахождение окон и дверей».

Подведем итог и скажем, наконец, о самом главном свойстве лабиринта человеческого сознания: он абсолютно реален, но его на самом деле нет. Это не «подвальное» помещение прекрасного Кносского дворца, возведенное некогда знаменитым мифологическим скульптором Дедалом, а бесконечный «меандр» коры человеческого мозга. Извивы этого таинственного пространства Роб-Грийе «насытил» индивидуальными образами, обрывками воспоминаний, бликами, красками, звуками...

В XX в., благодаря кино и компьютерным технологиям появился новый понятийный аппарат, с помощью которого ученые могут объяснить то, что еще недавно, оставаясь тайной, расшифровке не поддавалось. В данном случае нам кажется очень полезным и продуктивным термин «виртуальный». И приходится констатировать, что в романе «Лабиринт» Роб-Грийе блестяще описал самый настоящий виртуальный мир современного человека еще в докомпьютерную эпоху.

При анализе произведений XX в., углубленный психологизм в которых — не художественный прием, не средство для достижения цели, а сама цель (Джойс, Пруст, Кафка, Фолкнер и многие другие) неизбежно возникает двусмысленность в трактовке текста: нужно ли считать, что в подобного рода произведениях воспроизведен лишь личный опыт писателя, лишь поведение «отдельно взятого» героя, или эти произведения могут претендовать на восстановление некоего «стандарта» мышления, чувствования, свойственных той или иной общественной группе, или даже на реконструкцию некоего специфического «духа эпохи»?

К счастью, после долгой полосы замалчивания произведений перечисленных авторов, а затем часто однобокой их интерпретации, отечественная литературоведческая критика стала склоняться к тому, что даже такие, казалось бы, сугубо «субъ-

ективистские» [1: 14] произведения, в той или иной степени, отражают состояние современного общества. И это состояние — приходится признать — не может радовать.

Продолжатель Кафки, А. Роб-Грийе показал нам внутренний мир послевоенного человека, отягощенного многими комплексами вины, преследования, самоуничтожения, одиночества, невмешательства, безразличия. От мятежности и ощущения самодостаточности романтического героя начала XIX в. ничего не осталось, зато внутреннее пространство души человека XX в. заполнено тоской, безысходностью, паническим страхом перед внешним миром, растерянностью и бессилием перед обстоятельствами... А пассивно-созерцательное поведение и бездействие героя можно оправдать безысходностью, а также обреченностью его на бесконечные и бессмысленные блуждания в лабиринте ирреального урбанистического пространства и в лабиринте виртуального сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Затонский Д. В. Искусство романа и XX в. М., 1973.
2. Роб-Грийе А. В лабиринте. СПб., 1999.
3. Элиаде М. Одиссей в лабиринте [Литературный гид] // Иностранная литература. 1999. № 4. С. 149–233.

Светлана Михайловна БЕЛЯКОВА —
доцент кафедры общего языкознания,
кандидат филологических наук

Темпоральная лексика тюменских говоров: историко-этимологический аспект

УДК 808.2-3

АННОТАЦИЯ. В статье рассмотрено происхождение слов с временной семантикой, функционирующих в тюменских говорах. Делается вывод об отражении на этимологическом уровне циклической модели времени.

The author dwells upon the origin of lexemes in Tyumen dialects with «time» semantic components and comes to the conclusion that the etymology of these lexemes reflects the cycle model of time.

Лексико-фразеологическое воплощение универсальной категории времени представляет собой сложный и многоплановый объект исследования. Время (наряду с пространством) — одна из основных координат картины мира, важнейший ориентир человека и общества в целом. «Временной код традиционной культуры» (С. М. Толстая) наиболее адекватно может быть выявлен при обращении к материалам русских народных говоров.

Синхронное описание в ряде случаев необходимо должно дополняться некоторой исторической ретроспекцией. Это, на наш взгляд, особенно актуально для лексики с темпоральным значением, многие элементы которой имеют очень древнее происхождение, тем более, что речь идет о народных говорах, «консервирующих» значительное число архаизмов.

Историко-этимологическое изучение данной лексики проводится нами на материале русских старожильческих говоров юга Тюменской области. Источниками