

Бондаренко Л.В.

СТИЛЬ КАК ПОДВИЖНАЯ ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ОБЪЕКТИВНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КОМЕДИИ ИДЕЙ ТОМА СТОППАРДА

Исследование, результаты которого представлены в настоящей статье, было проведено с целью проанализировать развитие понятия стиля как подвижной формы организации объективной реальности в пьесах Тома Стоппарда. Для достижения этой цели необходимо определить понятие *стиля* (формы) в контексте неклассической философии, так как понятие *формы* является основополагающим настоящей статьи, в которой демонстрируется диалектика понятия *стиля*

как способа организации мира в пьесах Стоппарда. В данной работе мы попытались проанализировать художественные и театральные приемы, используемые автором для презентации рассматриваемой темы. Результатом настоящего исследования являются выводы о значении понятия *стиля* (формы) как носителя смысла и модели организации окружающего мира.

Актуальность настоящего исследования заключается в новизне материала исследования, а также в использовании комбинированных подходов к рассмотрению проблемы.

Проблема *стиля* как формы организации объективной реальности и способа исторического описания событий привлекает внимание литературных и театральных критиков, поэтов и мыслителей еще с начала XX века и находит отражение в работах Оскара Уайлда, Томаса Элиота, Бернарда Шоу – известных драматургов и критиков первой половины XX века. Среди современных авторов к вопросам *стиля* обращалась: Сьюзен Зонтаг, одна из глав ее эссе «Против интерпретации» так и называется «О стиле» (Sontag S. On Style. New York., 1961). Достаточно любопытна работа Артура Ганца (Ganz Arthur. The Divided Self in the Society Comedies of Oscar Wilde.-1960-1961), которая представляет собой анализ образа уайлдовского денди: «Самое главное в философии денди – это экзальтация формы по отношению к содержанию, внешнего по отношению к внутреннему». [1,198] Концепт *стиля* в философском и метафизическом аспекте рассматривается в работах Ханны Аренд. В работе Юлии Кристевой «Смысл и мода» понятие формы (моды) представляется как выражение смысла и как его генератор.[12,84]. *Стиль* как способ репрезентации исторического времени рассматривается в статье Джорджа Кублера. [13,849] Джеймс Акерман рассматривает *стиль* как «способ организации отношений между отдельными произведениями искусства», которые конституируют реальность, а также как понятие, используемое для описания таких феноменов, как общество и культура, которые в свою очередь, построены на отношениях. [14]. Этот подход созвучен теме пьесы «Травести» Стоппарда, где автор представляет антологию стилей в искусстве.

В романе Стоппарда «Лорд Малквист и мистер Мун» один из героев говорит: «Я смотрю вокруг и мне становится не по себе от беспорядка, который я вижу... Поскольку, нет надежды обрести порядок, давайте уйдем из этого хаоса стильно».[2,16] В пьесах Стоппарда форма – это не только оболочка, в которую заключен смысл произведения, но она сама по себе является смыслом. Форма отождествляется со стилем. Поиск смысла в окружающем мире сводится, по Стоппарду, к поиску *стиля* (формы).

«Травести» - это «театр хаоса» Стоппарда: сонет Шекспира на клочках бумаги, лимерики Джойса, речи Ленина, полу-бредовые воспоминания Карра, Цюрих во время первой мировой войны – вся эта разнородная смесь облечена в форму комедии Уайлда «Как важно быть серьезным».

Один из критиков определил тему «Травести» как «неуверенность и растерянность». [1,201] Это все равно, что заявить, что тема «Макбета» – убийство. Неуверенность и растерянность – не тема пьесы, а сырьё, из которого соткана ее многоуровневая структура, источник развития сюжета. Таким образом, не стоит искать в «Травести» скрытую за *языковыми играми* и театральными приемами завуалированную идею, главную мысль, которую имел в виду автор, и нарочно тщательно спрятал, чтобы читатель основательно потрудился над ее расшифровкой, как это делал признанный театральный критик Кеннет Тинан. Стоппард ничего не скрывает - маски и есть настоящие лица, визуальное выражение их театрализованной сущности. Язык пьесы отражает процесс, посредством которого мы, наконец, начинаем *понимать*, а, значит, сможем контролировать абсурд окружающего мира.

Хаос в «Травести» и других пьесах Стоппарда – это проекция окружающего нас реального мира, но в отличие, например, от пьес Ионеску и Беккета, в которых также предлагаются варианты абсурдной реальности, у Стоппарда в ней присутствует логика. У человека нет возможности избежать соприкосновения с окружающим его *хаосом*, поэтому единственным способом существования для человека остается поиск смысла, т.е. попытка рационализировать окружающий его хаос с помощью логики, рационального мышления, искусства, т.е. *стиля*. Только так индивидуум сможет обрести контроль над собственной судьбой и окружающим миром, иначе возникает угроза потери собственного «я», растворения личности в безликости хаоса. С этой точки зрения каждый человек – творец своего собственного *стиля*, т.е. способа аранжировки фрагментов реальности, а значит создатель этой реальности. Каждый создает собственную реальность – *симулякр*. В этом заключается процесс творчества, который имеет в виду дадаист Тцара, персонаж комедии «Травести», когда говорит, что художником может быть любой. Те, кто не обладает стилем, сами становятся фрагментами этой реальности, сырьем для творчества других, как Розенкранц и Гильденстерн в пьесе Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Время героев прошло, на сцену выходят второстепенные персонажи, заведомо театрализованные историей. Так, главным «героем» «Травести» становится Генри Карр, (мелкий чиновник английского консульства, сыгравший роль Алдженона Монкрифа в постановке Джойса «Как важно быть серьезным»), которого Стоппард «откопал на задворках истории» [1, 210].

Первый шаг к «пониманию» лежит через чувственное восприятие. О существовании вещей мы узнаем

посредством осознания их существования. Индивидуальное восприятие субъективно. Так, в пьесе Стоппарда «После Магритты» («After Magritte») иллюстрируется процесс преобразования восприятия (“*perception*”) в понятие (“*concept*”) через образ одноногого слепого человека с белой бородой в полосатой пижаме, в одной руке у него белая палка или костыль, или зонтик, в другой под мышкой либо мяч, или же бурдюк с вином, а может быть сумка из крокодиловой кожи или черепаха. Его видели несколько свидетелей, однако оказалось, что видели они разных людей: калеку футболиста, заключенного с сумкой в руках или мужчину в пижаме с черепахой. По Стоппарду, как чувственное восприятие вещей становится для нас реальностью, так и беспорядок становится истиной (“*randomness becomes truth*”), и посредством этого процесса происходит наше “понимание” искусства и жизни. Иллюзия не противопоставляется реальности. Эти понятия невозможно, да и не нужно отделять одно от другого. В «Травести» внимание сосредотачивается на процессе выявления смысла, т.е. процессе творчества, будь то рассказ Карра, написание «Улисса» или же составление истории общества.

Тцара, Джойс и Ленин – современники, все трое примерно в одно и то же время жили в Швейцарии, теоретически имея возможность встретиться. Каждый из них был новатором и творцом. И, несмотря на различие во взглядах, между этими тремя персонажами больше общего, чем различий. Пьеса начинается с того, что Тцара что-то пишет, «затем разрезает исписанный лист на кусочки, слово за словом и складывает обрезки к себе в шляпу. Закончив это, он встряхивает шляпу и высыпает ее содержимое на стол. Затем быстро выбирает, не глядя, отдельные клочки и складывает их в строки...» [3,6] Сначала сцена воспринимается как иллюстрация техники дадаизма. Но появляется Джойс, который «...выуживает из карманов листочки один за другим и читает вслух то, что на них написано». «*Und alle Schiffe brücken...*» (И все корабли смостились, искаж.нем.) [3,6] Джойс решает, что это ему пригодится и кладет обратно в карман. Вдруг Джойсу случайно попадаете листок, который обронил Ленин. «Дженерал электрик компани (С.Ш.А.) 250 миллионов марок, 28 000 рабочих... прибыль 254 000 000 марок...» [3,7] – это понадобится ему при написании работы „Империализм как последняя стадия капитализма.“ Оказывается, не только Тцара, но все трое составляют свои работы из обрывков, отдельных, не связанных между собой фактов, вырванных из контекста, не зависимо от того, поэзия это, роман или политический трактат. Все трое занимаются тем, что пытаются *упорядочить окружающий их хаос*, найти свою *модель, свой стиль*, в то время как сущность процесса *творчества* остается одинаковой.

Ленин, Джойс и Тцара создают смысл, *придавая форму* и контекст разрозненным обломкам жизни. Карр вспоминает о Джойсе как „удивительном интеллекте, принявшем перманентную форму собственного монумента – книги, известной сегодня как „Улисс“...» [3] Ленин, по мнению Карра, тоже занимается творчеством, „преобразуя цивилизованный мир в федерацию комитетов рабочих и депутатов“ [3] Оказывается не только дадаисты использовали метод *коллажа*. Можно ли придумать что-то более оригинальное, чем сочетание Одиссеи Гомера и путеводителя по Дублину за 1904 год? Слова старого Карра резонируют с высказыванием Элиота об „Улиссе“: „...это просто способ контролировать или систематизировать, придать форму и значение величайшей панораме бесполезности и анархии, что есть *современная история*“. [4,201] Даже Тцара, враг „разума, логики, причинно-следственной взаимосвязи, традиции, пропорции и смысла“ [3] молча соглашается с неизбежным присутствием некоего *дизайна*, т.е. модели: Тцара утверждает, что его поэзия „рождается из источника, в котором атомы организованы особым образом...“ [3] Здесь Стоппард подчеркивает значимость формы как темы пьесы.

В языке произведений Стоппарда форма выступает как организация контекста, создающая смысл. Обратим внимание на лингвистическую обработку „*дада*“. Это слово, известно как название течения в искусстве модернизма начала XX века: „... это было нечто среднее между футуризмом и сюрреализмом, помесь Маринетти с Анри Бретоном, течение, возникшее в краткий промежуток между Войной, которая положит конец войнам, и годами ожидания следующей Войны? Дада! Долой разум, логику, причинно-следственную связь, традицию, пропорцию, смысл и осмысленность – мое искусство принадлежит Дада, потому что Дада очень любит меня...“ [3,11], Надя кивает „да, да“ [3], в знак согласия с Лениным. И в речи Карра встречаем это слово: “*My brother was a great disappointment for me and for dada*” („мой брат очень огорчает меня и дада“). [5] И вновь встречаем „дада“ в лирической болтовне Тцары и Гвендолен: „*Have you ever seen my magazine “Dada”, Darling?*” – “*Never, da-da-darling!*” [5]

За шуточной *лингвистической игрой* скрывается серьезное утверждение о том, что не только отдельные слова, но и целые высказывания приобретают значение в контексте, и поэтому могут быть поняты по-разному. Более сложная иллюстрация этой темы наблюдается в начале пьесы, когда Тцара читает вслух текст с клочков из шляпы: “*Ill raced alas whispers kill later nut east, noon avuncular ill day Clara!*” [5]. Знающие французский язык услышат следующее: “*Il reste a la Suisse parce qu’il est un artiste. “ Nous n’avons que l’art,” il declara*”. В грубом переводе на русский это звучит так: «он живет в Швейцарии потому что он художник. «У нас есть только искусство», заявил он». С одной стороны мы видим искусную *языковую игру*, с другой – высказывание несет вполне определенное значение, выражая отношение между вербальным высказыванием, значением и материальной реальностью, о которой идет речь. Другими словами, в этом, на первый взгляд абсолютно бессмысленном высказывании, имплицированы взаимосвязи между означающим (формой), смыслом (значением) и означаемым (предметом объективного мира). Заметим, что в литературном переводе пьесы И.Кормильцева это соотношение полностью теряется – еще одно доказательство в пользу формы как носителя смысла. Изменяется форма, изменяется смысл. Причем, у высказывания, также как и

у «дада», несколько реальностей. На одном уровне стихотворение Тцары демонстрирует его искусство как утверждение эффекта без причины, его «значение» в «отсутствии значения», или, говоря словами самого Тцары, «В нем отсутствует смысл, так же как в природе». [3] На другом уровне, высказывание говорит о присутствии художника в Цюрихе в 1917 году. Все уровни существуют автономно, хотя формально связаны одним высказыванием, и само их существование зависит от правил *игры*: синтаксиса, морфологии, денотативного и коннотативного употребления слов.

«Травести» отличается тонкой языковой игрой на лексическом, синтаксическом и фонетическом межъязыковом уровнях. Так, слова традиционалиста Карра созвучны «бессмыслице» Тцары на фонетическом уровне; обладая абсолютно другим смыслом, они следуют сразу же за серьезными рассуждениями Карра, рассуждающего о первой мировой войне:

“Never in the whole history of human conflict was there anything to match the carnage – God’s blood!, the shot and shell! – graveyard stench! – Christ Jesu! – deserted by simpletons, they damn us to hell – ora pro nobis – quick! No, get me out!” [5,27]

I think to match the carnation, oxblood ahot-silk cravat, starched, creased just so, asserted by a simple pin, the damask lapels – or a brown, no, biscuit – no – get me out... [5,27]

Таким образом, в пьесе Стоппарда «Травести» наблюдаем не только игру значения, но и формы, которая преобразуется в *игру смыслов*. Последняя, в свою очередь, являясь очень тонкой подвижной субстанцией, практически не подлежит дословной передаче при переводе, поэтому приводим русский вариант в литературном переводе И.Кормильцева, без исправлений и комментариев стилистических и семантических тонкостей текста, так как это выходит за рамки темы настоящей статьи:

«Никогда за всю историю войн свет не видывал такой отваги, такой верности, такого тепла, холода, грязи, вони, страха, безумия! Боже правый, если бы не эта моя нога! Я и не надеялся, что буду спасен, избран, выхвачен твоею десницей, выкуплен кровью, пролитой из трижды благословенной раны – о, Господи! – и опущен на покрытые снежными перинами склоны этих гор. О, Швейцария мирный цивилизный рай. Ее нейтральный менталитет, явное предпочтение, которое она отдает потрохам тушек перед порохом пушек! Ангелы, заберите меня! В приют для всех, кого искалечила война...». [3,24]

Игра у Стоппарда – это способ переживания реальности, „форма существования человеческой свободы“, согласно трактовке Сартра. В пьесах Стоппарда наблюдаются все три типа игры, выделяемые Гадамером: *состязания* – игры, основанные на имитации и подражании – театр, ритуал и т.д. (прием „пьеса в пьесе“ в комедиях „Розенкранц и Гильденстерн мертвы“, „Травести“, цирковое представление в „Прыгунах“); *азартные игры* – (Розенкранц и Гильденстерн играют в орлянку), *продуктивная игра человеческого воображения* (воспоминания Карра в „Травести“ и Хаузмана в „Изобретении любви“). Нарушение правил ведет к исключению из игры.

Высшая ценность игры не в результате, а в самом игровом процессе. В любой разновидности игры присутствуют два начала в различном соотношении. Первое из них связано с острым эмоциональным переживанием игроков и наблюдателей, достижением возбужденно-экстатического состояния; второе, напротив, рационально по своей природе, в его рамках четко определяются правила игры, т.е. определенный *стиль* (форма) и строго требуется их соблюдение (в лингвистическом аспекте это правила организации и функционирования системы языка). В процессе игры возникают „иные миры“, парадоксально сочетающие воспроизведение актуальных стереотипов культуры с их ироническим „игровым“ переосмыслением. Игра имеет немалую ценность в качестве элемента творческого поиска, высвобождающего сознание из-под гнета стереотипов, способствует построению вероятностных моделей исследуемых явлений, конструированию новых художественных и философских систем. [6]

Принимая во внимание тот факт, что реальность обретает форму в индивидуальной перспективе, личность Карра имеет огромное значение в качестве *зрителя*. Важная роль зрителя как стороннего наблюдателя за событиями и как источника реальности, существование которой зависит от его осознания окружающего мира, подчеркивается и в комедии Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», когда главный актер возмущается тем, что Роз и Гилл покинули зал, не досмотрев представление.

Поскольку реальность суть игра во всех трех ее проявлениях, а мы ее непосредственные участники, каждый индивидуум нуждается в зрителе и в то же время им является. Зрителю отведена самая важная творческая роль *конструктора реальности*, создателя стиля из кусочков, отдельных фрагментов, предоставленных в его распоряжение реальностью, из которых его сознание складывает определенный рисунок, который является объективным отражением окружающего мира. Поэтому зритель очень важен. Разумеется, старый Карр не может претендовать на роль «идеального» зрителя: память подводит его, события путаются и каждый раз представляются по-разному. Но с другой стороны в этом суть человеческого восприятия реальности, которое никогда не бывает одинаковым, но зависит от множества факторов и обстоятельств. Вся пьеса по сути – «фантазии» Карра, кроме его собственного появления на сцене.

Память, даже такая ненадежная, как память Карра, не терпит беспорядка, стремясь построить логическую цепочку, казалось бы, не связанных между собой событий, т.е. упорядочить окружающий хаос путем придания ему формы, что составляет сущность процесса творчества. Ведь понятие хаоса в постмодернистическом аспекте подразумевает открытость различным возможностям конфигурирования. Например, лишенный изначального смысла текст, предстает как принципиально незамкнутое поле актуализации плюрально множачихся потенциальных смыслов.

Бытие представляет собой «имманентное тождество космоса и хаоса», некий «*хаосмос*», «игру смысла

и нонсенса» (Делез)[6]. Отсюда вытекает идея сознательного создания хаотичности, понимание хаоса как достигнутого в результате целенаправленной процедуры по отношению к семантическим средам. В произведениях Стоппарда прослеживается путь от принципа А.Жарри «внесения хаоса в порядок» (языковые игры, силлогизмы, как деконструкты логических моделей объективной реальности) или по, Д.В.Фоккема принципа «нонселекции» как преднамеренного создания текстового хаоса до создания «порядка из хаоса».[6]

Итак, исходя из выше изложенного, можно сделать следующий вывод: Стиль, по Стоппарду, это способ видения мира. В своих пьесах Стоппард представляет антологию художественных стилей: Шекспир, Джойс, Тцара, Уайлд, Ленин, Карр в «Травести»; Платон, Катул, Хаузман, Раскин, Уайлд – в «Изобретении любви»; Уайлд, Ибсен, Шоу - в «Настоящей вещи». Индивидуальный стиль является индивидуальным взглядом на мир. Объективная реальность существует в нашем сознании. Она состоит из отдельных фрагментов: обрывков сонета Шекспира, газетных статей, обломков посуды, разбитой Тцарой, воспоминаний Карра и т.д. Эти фрагменты существуют автономно и никак не связаны между собой, пока не становятся объектами внимания художника, который аранжирует их согласно своему стилю, конструируя реальность. Наше восприятие окружающего мира зависит от нашего собственного стиля, в зависимости, от которого мы интерпретируем художественный текст, созданный автором, сами, являясь, таким образом, создателями текста. В этом отношении Тцара был прав, утверждая, что художником может быть всякий. К его словам добавим: всякий, обладающий *чувством стиля*, умеющий аранжировать фрагменты, создать порядок, а значит обрести смысл.

Источники и литература

1. Cook John William. The Optical Allusion. Perception and Form in Stoppard's Travesties // Contemporary British Drama: essays from Modern Drama.- Toronto., 1993.- P.199-217.
2. Stoppard Tom. Lord Malquist and Mr.Moon.- New York.,1975.-P.16.
3. Стоппард Том. Травести // Иностранная литература.,2000.-№12.-С.8-68.
4. Eliot Thomas Stern. Ulysses, Order and Myth // Seon Givens.- NY., 1948.
5. Stoppard Tom. Travesties. – L., 1975.- P.38.
6. Игра // Энциклопедия Постмодернизма. – Минск.,2001. – С.293-296.
7. Hunter Jim. Tom Stoppard // A Faber Critical Guides.- F&F., 2000.
8. Fleming John. Stoppard's Theatre // University of Taxes Press. Austin., 2001.- P.199-217.
9. Wilde Oscar. The Decay of Lying // Artist as Critic.- NY., 1968.- P.293.
10. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма.- М., 1980.- С.152-157.
11. Дюшен И. // Театр Парадокса М., 1991.- С.5-21.
12. Кристева Ю. Смисл и мода // Разрушение поэтики: Избранные труды.- М., 2004. – С.84-87.
13. Kubler John. Annals. // Academy of Science.- NY., 1967.- Vol.138.- P. 849-855.
14. Ackerman James. Theory of Style // Journal of Aesthetics and Art Criticism.- NY., 1962.

Гавришева Г.П., Шклярчук Ю.Л.

СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА ФРАНСУАЗЫ САГАН «Немного солнца в холодной воде»

Художественная литература – вид искусства, который отражает жизнь при помощи слова, письменно-го или устного, и стремится к всестороннему художественному познанию мира и человека. В центре литературы стоит изображение человека с его материальной и духовной жизнью, процесс развития и становления личности. Писатель не просто воспроизводит жизнь окружающих его людей, он рисует ее в свете тех общественных идеалов, которые отстаивает, за которые борется, стремится создать образ человека, каким он его понимает. В связи с этим представляет несомненный интерес литературоведческая работа, связанная с анализом и интерпретацией художественных произведений. Это помогает разобраться в творчестве писателя, определить его стилистическую манеру, особенности повествования, нравственный и социальный пафос при изложении событий.

В настоящей статье предлагается анализ проблематики романа Франсуазы Саган «Немного солнца в холодной воде» («Un peu de soleil dans l'eau froide»), опубликованного в 1969 году [1;2]. Франсуаза Саган – одна из самых ярких представительниц французского модернизма. Ее произведения заняли достойное место среди классики французской литературы XX века, что не вызывает сомнения ни у читателей, ни у специалистов. Тем не менее, парадоксально, но факт, – творчество Ф.Саган продолжает оставаться мало изученным, что определяет актуальность настоящей статьи. В то же время, на современном этапе развития литературоведческой науки сняты многие «табу» с самого понятия «модернизм», а это позволяет дать более объективную оценку творчества писательницы.

Литературные критики советского периода исследования творчества писательницы, в частности, Е.М. Евнина, Л. Зонина и др., акцентируют связь творчества Ф.Саган с искусством модернизма, отмечая, в то же время, и черты художественного своеобразия, оригинальности французской писательницы [3, с.152]. «Литературный энциклопедический словарь» под редакцией В.М. Кожевникова дает такое толкование модернизма. «Модернизм – философско-эстетическое движение в литературе и искусстве XX века, отра-