

**ТРАНСФОРМАЦИОННАЯ ПОЛИФОНΙΑ "ТОЧЕК ЗРЕНИЯ"
В СОВРЕМЕННЫХ ОБРАБОТКАХ ТРАДИЦИОННЫХ СЮЖЕТОВ,
ОБРАЗОВ И МОТИВОВ**

Практически во все культурно-исторические эпохи прослеживается интерес к художественным (культурным) моделям, которые в разных аспектах отражали разнообразные универсальные концепции человеческого бытия. В XX в. эти процессы спровоцировали появление термина "интертекст" (замечу, что автор этого термина Ю.Кристева позднее отрекалась от своего "детища). Достаточно противоречивый и условный термин быстро завоевал внимание многочисленных исследователей (особенно молодых), для которых он стал своеобразной индульгенцией, объясняющей и оправдывающей **любые** сравнения-сочетания культурологических и художественных факторов, которые зачастую в принципе несовместимы. Выросший из феномена бахтинской диалогичности, интертекст обрел самостоятельную жизнь, спровоцировал многочисленные дискуссии. Декларируемая многими исследователями "всеядность" такой интерпретации произведения по сути уничтожает сам смысл анализа конкретного художественного текста, нивелирует понятия интертекста и литературных связей.

Р.Барт так сформулировал основные характеристики данного феномена: "Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек" (цитата по: 32, с.164-165). Ставшая классической формулировка сущности интертекста Р.Бартом в ряде аспектов верна, в то же время она чрезмерно универсальна и по сути размывает само понятие оригинальности конкретных текстов.

Замечу, что еще Б.В.Томашевский, рассматривая феномен межтекстовых схождений, т.е. влияний писателей друг на друга, подчеркнул, что подобные установления параллелей "носят характер сырого материала, небесполезного для исследования, но мало говорящего уму и сердцу... Выискивание этих параллелей... напоминает некий род литературного коллекционерства" [цитата по: 39, с.295]. Многообразные формы интертекстуальности имеют свое трансформационное поле, в пределах которого осуществляется многослойное переосмысление художественных текстов (заимствование, прямое или опосредованное цитирование, трансформация тем и мотивов, плагиат, перевод, парафраза, аллюзия, пародия, подражание, использование эпиграфов, экранизация и др.).

"Встреча разных культур" (А.Н.Веселовский, М.Азадовский, Ю.Тынянов и др.) при корректности их интерпретаций обретает множество смыслов, на что обратил внимание М.М.Бахтин: "Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает" [1, с.25; смотри также: 36]. В данной статье рассмотрено одно содержательно значимое явление рецепции и трансформации легендарно-мифологических и литературных универсалий в контексте диалога культур.

Это обусловлено тем, что смысловая емкость и многозначность традиционных сюжетов, образов и мотивов позволяет им вступать в процессе творческой литературной переработки в различные структурно-содержательные связи, в результате чего в новом варианте образуются оригинальные событийно-семантические доминанты, осуществляется трансформация канонических поведенческих комплексов, разрушаются сложившиеся стереотипы восприятия. При этом, как правило, в узнаваемо обновленном виде сохраняются основные содержательные константы, обеспечивающие



процесс сравнения, сопоставления образца и его новой литературной версии. Особое идеологическое значение в художественных текстах приобретают внешняя и внутренняя точки зрения, совмещение и взаимопересечение которых создают сложное мотивационное пространство, которое усложняет/упрощает восприятие общеизвестного текста.

Во многих литературных версиях легендарно-мифологических и евангельских структур, “авторских мифов” активно используется прием изменения повествовательного центра, который во многих интерпретациях качественно отличается от “канонизированного” или общеизвестного. В подобных случаях многообразие “точек зрения” (Б.Успенский) образует своеобразный гипертекст. Создаваемые при этом нравственно-психологические модели ценностного и поведенческого миров традиционных персонажей существенно расходятся с протосюжетами, так как основные характеристики материала претерпевают значительные изменения, подчиняются другому принципу повествования. Это в свою очередь провоцирует формирование совершенно иной системы мотивировок общеизвестных сюжетных ходов и конфликтов [подробнее смотри: 18-23].

Некоторые причины такой повествовательной переориентации в теоретическом плане объяснил еще Г.А.Гуковский, который подчеркнул, что “уже в XVIII веке перед литературой встал во весь рост вопрос, который в простейшей форме может быть выражен так: если герои романа, повести, рассказа должны предстать перед читателем не как выдумка писателя, а как живые, реальные люди (помня, что повествование – не анекдот, а идеологически ответственное изображение), то откуда автор знает о том, что происходило с этими людьми наедине, откуда он знает их сокровенные мысли и чувства и почему читатель должен и может верить автору во всем этом?” [7, с.202]. Подобные вопросы снимаются введением в текст другого повествовательного “я”, которое самоценно с точки зрения интерпретационно-информационного оформления используемого материала. Литература разработала множество форм преодоления объективированного повествования, которые многопланово организуют художественный материал (смотри: А.С.Пушкин “Повести Белкина”, М.Ю.Лермонтов “Герой нашего времени”, И.С.Тургенев “Записки охотника”, Ф.М.Достоевский “Бедные люди” и Записки из мертвого дома” и др.). Сходную точку зрения формулирует Б.Успенский: “...правомерно ставить вопрос: где был повествователь во время описываемых событий, откуда ему известно о поведении персонажей...” [28, с.268].

Отмеченные Г.А.Гуковским и Б.Успенским аспекты чрезвычайно важны для понимания феномена повествовательной переакцентуации в контексте мировой литературы, который позволяет авторам многих интерпретаций классического сюжетно-образного материала не только “реконструировать” утраченное в глубине веков или вовсе не сказанное, но и, главное, осмыслить общеизвестное в контексте нового времени, разработать оригинальную систему мотивировок, онтологических и аксиологических характеристик. Кроме того, данный прием усиливает эффект правдоподобия повествования, так как с помощью повествовательного “посредника” акцентирует правдивость рассказываемого, создает дистанцию между истинным и мнимым авторами.

Включение в содержательную структуру сюжета нового повествователя, устранившего эпическую отстраненность автора от текста, не только “конституирует” самоценность субъективной точки зрения индивидуума, но и предоставляет широкие возможности для дописывания и продолжения традиционного материала, разъяснения в нем недоговоренностей, иносказаний, “оживления” фабулы национально-историческими, предметно-бытовыми и иными подробностями. Кроме того, в подобных случаях снимается противоположность между “объективным и субъективным в фабуле: последняя имеет тенденцию сузиться до пределов сознания персонажей, или, что то же самое, сознание персонажей стремится охватить всю фабулу... Это... в большей степени рассказ о восприятии событий героем, чем показ этого восприятия” [8, с.199-200]. Вариантность типов повествователя предполагает многозначность семантической и нравственно-психологической трансформации классического материала, многостороннюю разработку событийного плана, создание новых поведенческих характеристик и мировоззренческих установок.

В “Истории о разрушении Трои” Дарета Фригийского повествование ведется от имени участника троянской войны. В романе, например, М.Турнье “Каспар, Мельхиор и Бальтазар” одним из “свидетелей-рассказчиков” о евангельских событиях становится осел. В новелле Эсы де Кейроша “Мемуары виселицы” повествование строится на воспоминаниях вынесенного в заглавие орудия казни, в “Смерти титана” С.Есина Ленин рассказывает о своей жизни. В романах



Ж.Сарамаго “Евангелие от Иисуса” и Н.Мейлера “Евангелие от Сына Божия” повествование ведется от имени Богочеловека и др. Особенно часто данный прием используется в т.н. “литературных евангелиях”, получивших широкое распространение в литературе XX в. В сочетании с каноническими повествованиями такие произведения образуют чрезвычайно специфическую “полифоническую” картину евангельского мира. Получившие “право голоса” персонажи рассказывают свои истории, открывают читателю свою правду, которая часто принципиально не совпадает с общеизвестными трактовками классического материала.

Так, Э. де Кейрош предваряет свой рассказ следующими размышлениями: “Неожиданные и странные обстоятельства дали мне возможность познакомиться с этими записями, в которых жалкая, почерневшая и полусгнившая виселица пытается рассказать свою историю... Она могла бы описать всю свою жизнь, полную крови и печали! Но настало, однако, время узнать и нам, какое мнение сложилось у необъятной природы, у всех этих гор, деревьев и вод, о таком незаметном явлении, как человек” [12, с.59-60]. Необычность повествовательной доминанты новеллы не только провоцирует определенное читательское внимание, но и, главное, как выясняется в финале, предлагает качественно иной взгляд на человеческий мир. Вещь, обретшая голос и собственную точку зрения, рассказала о людях то, что люди предпочитают скрывать от окружающих и самих себя.

В романе современного английского писателя Т.Фишера “Коллекционная вещь”, который является оригинальной фантазмагорической сказкой, повествование ведется от имени прекрасной античной амфоры с головой Горгоны, которая в процессе развития сюжетного действия в известном смысле “антропоморфизмуется”. В финале романа выясняется, что именно ваза, демонстрирующая способность на истинно человеческие чувства, является коллекционером людей. Бесконечное странствие персонажа-вещи во времени и пространстве позволяет автору ставить и осмысливать существенные проблемы разных времен и народов

Обширную группу произведений составляют т.н. “бестиарии”, в которых повествование ведется от имени животных (Апулей, Гофман, Ф.Кафка, Борхес и др.). В подобных версиях “Я” животного предопределяет аксиологическую специфичность повествования, хотя при этом животные “присваивают” себе человеческий взгляд на окружающий мир. При этом животному-рассказчику не удается, как правило, преодолеть человеческую онтологию, сквозь призму которой воспринимается все сущее. Автор произведения рассказывает что-то “от имени” животного, пытаясь создать правдоподобную историю, в которой люди, их поведение в известной степени “вторичны”. Главное – мир повествователя, его личное видение этого мира. На перекрестке человеческого и нечеловеческого возникают неожиданные коллизии, помогающие понять что-то сокровенное в себе и окружающих повествователя “существах”.

Показательна, например, повесть-гротеск Ф.Кафки “Исследования одной собаки”: не рассказ, а именно исследование, которое предпринимает собака, пытающаяся найти ответы на многие мировоззренческие вопросы. В самом начале повести “герой” подчеркнуто разделяет человеческий и собачий миры, и его характеристики-сравнения очевидно не в пользу людей: “Помимо нас, псов, в мире много разновидностей всяких созданий, бедных, жалких, немых, издающих тупые звуки существ, и немало среди собак есть таких, которые эти существа изучают, дают им имена, стараются им помочь, воспитать, облагородить и прочее... Насколько же они, все сравнительно с нами, собаками, мало держатся друг друга, насколько они холодны, глухи и даже враждебны друг к другу, так что лишь самые пошлые интересы способны их несколько сблизить хотя бы внешне, но даже из этих интересов зачастую вырастает ненависть и свара!” [11, с.6].

В романе американского фантаста К.Саймака “Город” Собаки вспоминают и исследуют историю когда-то исчезнувшего Человечества. Роман современного русского писателя В.Кунина “ИнтерКыся: Дорога к “звездам” имеет показательный подзаголовок: “Удивительная и невероятная история Кота Мартына, рассказанная им самим Автору этой книги с просьбой не показывать книгу детям”. Ироничность повествования очевидна, одновременно в размышлениях Кота содержится чрезвычайно много серьезных рассуждений о природе Человека.

Доминирование в новом произведении другого повествователя не устраняет полностью реального автора, который в таких случаях как бы “играет” роль посредника (публикатора неизвестных ранее документов или человека, получившего псевдонаучную возможность непосредственно наблюдать за



описываемыми событиями), то есть претендует на объективность излагаемого. М.М.Бахтин справедливо заметил, что “автор осуществляет себя и свою точку зрения не только на рассказчика, на его речь и его язык..., но и на предмет рассказа – точку зрения, отличную от точки зрения рассказчика. За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ – рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика, в его предметно-смысловом и экспрессивном кругозоре, и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом. Мы угадываем акценты автора, лежащие как на предмете рассказа, так и на самом рассказе и на раскрывающемся в его процессе образе рассказчика. Не ощущать этого второго интенционально-акцентного авторского плана – значит не понимать произведения” [1, с.127-128]. Так, например, роман Л. Юлленстена “Мемуары Каина”, рассказы Л.Мештерхази “Дон Жуан, или Истина” и Х.Л.Борхеса “Бессмертный” формально являются “реставрацией” найденных у букиниста или в другом месте рукописей (смотри также: Я.Потоцкий “Рукопись, найденная в Сарагосе”, Э.По “Рукопись, найденная в бутылке”, М.Е.Салтыков-Щедрин “История одного города”, Х.Кортасар “Рукопись, найденная в кармане”, Е.Попов “Магазин “Свет”, или Сумерки богов: Рукопись, найденная в третьем микрорайоне”, С. Лем “Рукопись, найденная в ванной”).

Салтыков-Щедрин, например, следующим образом характеризует источник своего знания о городе Глупове: “Давно уже имел я намерение написать историю какого-нибудь города (или края) в данный период, но разные обстоятельства мешали этому предприятию. Преимущественно же препятствовал недостаток в материале, сколько-нибудь достоверном и правдоподобном. Ныне, роюсь в глуповском городском архиве, я случайно попал на довольно объемистую связку тетрадей, носящих общее название “Глуповского Летописца”..., и нашел, что они могут служить немало-важным подспорьем в деле осуществления моего намерения” [26, с.293]. Роман А.Мэрдок “Черный принц”, основанный на гамлетовских коллизиях, является стилизацией под рукопись писателя Брэдли Пирсона, публикуемой после смерти героя его другом-издателем Локсием. Роман завершают послесловия четырех персонажей: “Послесловие Кристиан”, “Послесловие Фрэнсиса Марло”, “Послесловие Рэйчел”, “Послесловие Джулиан”. В совокупности они создают чрезвычайно напряженный повествовательный подтекст восприятия сюжетного развития романа, определяют его метафорическое звучание, усложненное активным использованием в структуре произведения мифологических и литературных аллюзий и реминисценций. Вследствие этого образуется многослойность романной концепции, которая на разных уровнях содержательной структуры включается в мировой литературный контекст.

Сходным образом мотивируются многочисленные продолжения свифтовского романа: В.Савченко “Пятое путешествие Гулливера”, А.Аникин “Пятое путешествие Гулливера”, М.Козырев “Пятое путешествие Гулливера”, Ф.Каринти “Капиллария” и “Путешествие в Фа-ре-ми-до”, Э.Манов “Путешествие в Уибробию” и др.). Так, например, любопытна следующая аргументация появления очередного “путешествия” свифтовского персонажа: “Разбирая... имущество, я... нашел довольно-таки объемистую рукопись... Заинтересовавшись содержанием рукописи..., я доискался, что рукопись эта заключает в себе описание пятого, еще не известного никому, путешествия капитана Л.Гулливера...” [13, с.101]. Во всех случаях авторами акцентируется то обстоятельство, что их произведения только воспроизводят (комментируют) то, что написал другой, то есть свифтовский персонаж [смотри также: 19,23,25].

Благодаря смещению повествовательного центра, вместо абстрактно-нейтрального “они” (то есть герои. – А.Н.) на первый план выдвигается эмоциональное “я” героя, который сообщает об увиденном, услышанном, пережитом. Аксиологическая односторонность повествования в таких версиях компенсируется, как правило, значительно большим объемом информации, которой обладает рассказчик. Обращаясь к традиционному материалу, повествователь предлагает заведомо субъективированную версию общеизвестных событий и конфликтов, ибо какими бы ни были его истинные намерения, он в принципе не может быть абсолютно объективным. Кроме того, в ряде случаев рассказчик, сам того не желая, “проговаривается”, сообщая истинный подтекст того, о чем он повествует.

Так, например, в повести А.Жида “Тесей” мы встречаем принципиально неожиданное, но от этого еще более убедительное признание заглавного персонажа: “Я хотел рассказать о



своей жизни сыну моему Ипполиту, чтобы тем самым просветить его; сына у меня больше нет, но я все равно расскажу... Я скорблю, что явился причиной его (царя Эгея. — А.Н.) смерти из-за своей роковой забывчивости: не заменил на корабле черные паруса белыми, когда возвращался с Крита... Но честно говоря, если мне покопаться в себе поглубже (что я всегда делаю неохотно), то не могу поклясться, что это действительно была одна только забывчивость. Признаться, Эгей мешал мне, особенно когда с помощью любовного зелья колдуньи Медеи, считавшей его (да он и сам так считал) староватым для роли мужа, он вознамерился — досадная идея — отхватить себе вторую молодость, поставив тем самым под удар мою карьеру. Ведь каждому — свое время” [9, с.679, 680-681] (смотри также: М.Рено “Тезей”, К.Вольф “Кассандра” и “Медея”, Э.Юнсон “Прибой и берега”, Алексей Л. Ковалев “Сизиф” и др.).

В своеобразном зачине рассказа Л. Мештерхази “Дон Жуан, или Истина” так объясняется новая версия традиционного сюжета: “В заброшенном старинном монастыре.., в подвале, в куче почти рассыпавшихся в прах бумаг были найдены письма, принадлежавшие некоему отцу Ансельму Шрекнеру, настоятелю монастыря, человеку, жившему в праведности и почившему в бозе... Таким-то вот образом и обнаружено было достаточно длинное, писанное по-латыни письмо, которое мы попытаемся передать в точном, дословном переводе” [15, с.407] (“донжуановская” легенда является основой повествования героя романа С.Кьеркегора “Дневник оболстителя”). Показательны характеристика автора письма и время его написания (около 1839 г.), которые помогают читателю включиться в индивидуально-авторский контекст, с одной стороны; в нашу повседневность — с другой [смотри: 22].

Готовясь к проповеди, герой венгерского писателя заинтересовался легендой о Дон Жуане (в рассказе упоминаются пьесы Тирсо де Молины и Мольера, опера Моцарта “Дон Жуан”), которая, по его мнению, “исполнена предостережения тем, кто забывает о страхе божьем” [15, с.413]. Недоговоренности и умолчания, хронологические анахронизмы вынудили его заняться исследованием источников легенды и реконструкцией жизни реального человека, который стал прообразом для этих легенд о севильском оболстителе. Однако предпринятые автором поиски привели к совершенно неожиданному для него результату: “Я нашел подлинную историю Дон Жуана Тенорио, а было бы лучше, если б я ее никогда не находил” [15, с.416]. Многочисленные исторические реалии придают повествованию реалистически объективизированное звучание и позволяют достоверно оценить онтологические и ценностные принципы героя, объясняют “истинные” причины его конфликтов с церковью и личную трагическую судьбу.

Подчеркнутый эмоционально-личностный характер повествования присущ “Дневнику Пенелопы” К.Варнаписа, “Дневнику Сатаны” Л.Андреева, “Письмам с Земли” М.Твена и др. Особенностью этой формы осмысления доминант традиционных сюжетов является создание авторами оригинальной сюжетной схемы от имени самих персонажей (или людей, знавших их), которые излагают свою версию и свое понимание общеизвестных событий. Таковы, например, “Адам и Ева в раю” Э. де Кейроша; “Дневник Адама” и “Дневник Евы” М.Твена и мн. др. Функциональная ориентация приема иронической мистификации в каждом конкретном случае имеет свои содержательные характеристики, сущность которых заключается в разрушении (осовременивании, “выворачивании”, полемике, апокрифизации, объяснении противоречий в каноническом тексте, устранении лакун и т.п.) традиционализированной общекультурным сознанием событийно-семантической схемы, ее содержательной реконструкции, создании эффекта эмоционально-личностного восприятия традиционного сюжета, “снижении” идеализированного многовековыми представлениями мифологического мировидения и т.п. [19,21,25]. Чрезвычайно показательны так называемые “литературные евангелия”, в которых повествование ведется от имени общеизвестных новозаветных персонажей

Так, если М.Твен подобной “документализацией” (его “дневники” имеют подзаголовок “Перевод с оригинала”) стремился опосредованно выразить свое отношение к социальным порокам современного ему общества, то К.Варналис, например, в предисловии к своей повести откровенно декларирует сатирико-трагический характер интерпретации древнегреческого мифа: “... настоящие почитатели предков и истинные патриоты... будут настаивать, что я фальсифицирую дневник идеальной жены и оскверняю, как предатель, “выдающуюся страницу национальной истории!..”. Но если даже такие правдолюбы считают миф действительностью, то почему бы мне миф не выдать за реальность?.. “Дневник Пенелопы” — это прежде всего исповедь. Здесь вещи называются

своими именами” [5, с.7-8] (сравни, например, интерпретацию образа Пенелопы в романах Э.Юнсона “Прибой и берега” и И.Меркель “Самое обыкновенное супружество”, в которых мифологическая героиня тоже полностью лишается ореола величия, героизма и целомудрия).

При рассмотрении нарративных планов какой-либо версии традиционного материала следует учитывать “точку зрения” повествователя, которая определяет гносеологический и аксиологический планы восприятия текста. В романе Луиджи Малербы “Итака навсегда” о странствиях гомеровского персонажа рассказывают поочередно Одиссей и Пенелопа, сходным образом организуется повествовательная структура повести К.Варналиса «Дневник Пенелопы». Монтажность повествования, со- и противопоставление разных мировоззрений, точек зрения толкает героев на создание экстремальных ситуаций, в которых выясняются принципиально важные аспекты, о которых умалчивается в гомеровском образце. Кроме того, сюжетно-композиционное своеобразие романа обусловлено декларируемым продолжением античного эпоса, дописыванием едва намеченных в гомеровской поэме или придуманных автором коллизий.

В романе есть ряд рассуждений, в которых герои пытаются понять глубинную сущность процессов мифотворчества и художественного творчества в целом. Кроме того, в авторском послесловии предлагается достаточно мотивированная версия создания гомеровских поэм: “...это история любви, ревности и супружеских хитростей, которую надо интерпретировать по-новому и переписать для современного читателя... Быть может, Одиссей — автор обеих поэм? Не самая ли это простая и привлекательная гипотеза?” [14, с.442,443]. Чередование двух нарративных планов провоцирует столкновение разных эмоционально-психологических континуумов, под воздействием которых каждый персонаж стремится рассказать свою правду, свое видение и понимание событий. При этом следует подчеркнуть, что в ряде моментов версия итальянского писателя существенно расходится с классическим образцом, герои которого превращаются в действительно полноценных живых людей, которые в процессе развития действия избавляются от характерологических масок, созданных античной традицией.

Следует подчеркнуть, что мемуарно-эпистолярные формы, предполагающие эмоционально-субъективный уровень повествования о реальных, по заявлению рассказчика, событиях, как правило, подразумевают углубленный анализ психологических планов (дневник или письмо являются документами сугубо интимными, то есть исключаящими вторжение чужой точки зрения, поэтому они в соответствии с законами жанра предполагают повышенный уровень искренности). Показательна декларация повествовательного своеобразия в романе писателя XX в.: “Дорогой друг, вы, вероятно, помните, что год тому назад за обедом у Тортони вы задали мне вопрос, как мог я принять участие в убийстве одного из величайших поэтов всемирной литературы?.. Я затруднился тогда ответить непосредственно на ваш большой и трудный вопрос и, если помните, предложил изготовить особый мемуар, в котором памятные события моего петербургского пребывания были бы приведены в систему и могли бы пролить некоторый свет на таинственный эпилог вашего любимого поэта. Труд мой закончен, и я посылаю его на ваш суд” [33, с.16].

Подчеркнутая отстраненность автора-публикатора от предлагаемых версий, кроме иллюзии достоверности, создает эффект объективированной субъективности повествования и часто является своеобразной формой завуалированной ироничности по отношению к классическому образцу в целом или его отдельным характеристикам. В таких случаях принципиальное значение имеют идеологическая, психологическая, прагматическая и пространственно-временная позиции повествователя-персонажа, его отношение к действительному автору и читателю. В литературном тексте повествователь может отсутствовать как индивидуализировано изображенная личность, позиция которой не совпадает и в то же время не противопоставляется авторской; восприниматься как очевидный вымысел автора; находиться за пределами фабульного пространства или быть в его центре (на периферии) и т.п.

Повествователь, который заведомо не тождествен автору и прямо включен в фабульное пространство, подразумеваемо знает все (или главное) о рассказываемом и уже одним своим присутствием утверждает правдивость сообщения о подробностях традиционных событий. Поэтому рассказ “от персонажа” часто использует такие внелитературные формы организации материала, как дневники, мемуары, записки, письма, мнимые рукописи и даже включает

элементы фантастической условности (машина времени, помощь представителей внеземной цивилизации и т.п.) [смотри: 19,24,25].

Такая повествовательная структура текста ориентируется на сообщение и утверждение реалистического (псевдореалистического) обоснования умолчаний или невероятных (фантастических, ирреальных) с точки зрения обыкновенного человека событий. Кроме того, подобные внелитературные формы позволяют выдвигать в центр повествования субъективную точку зрения отдельного человека, которая не просто удовлетворяет фабульный читательский интерес, но и воспринимается как более достоверная по сравнению с отвлеченной формой авторского рассказа.

Так, в романе Д.Хеллера “Видит бог” (1984) библейская история царя Давида рассказывается им самим. Роман В.Ная “Фальстаф” является своеобразной “автобиографией” шекспировского персонажа, который в пародийной форме оценивает творчество великого драматурга; его же роман “Фауст” построен как записки ученика Вагнера, рассказывающего о своих похождениях с учителем (здесь явственно ощутимы традиции плутовского романа); наконец, в романе этого же автора “Мерлин” заглавный персонаж в шутовской форме “реанимирует” артуровские легенды. Так, в романе С.Миллхаузера “Король среди ветвей” излагается современная версия легенды о Тристане и Изольде, рассказанная участником событий — советником короля Марка.

В повести А.Родина “Каинова печать” история дуэли М.Ю.Лермонтова рассказывается от имени Николая Мартынова; в рассказе Л.Петрушевской “Время ночь” автор выступает публикатором случайно попавших к нему записок; роман В.Аксенова “Желток яйца” построен на вымышленном дневнике Ф.М.Достоевского, в котором ведется дискуссия с К.Марксом и т.п.

Для подобных версий часто характерна “мозаичная” (монтажная) композиция, при которой ретроспектива жизни главного персонажа (его дневник, письма, иные формы фиксации информации) усложняется различными стилизованными или вполне реальными документами, а также повествованием о событиях времени опубликования документа. Последнее имеет весьма разнообразную эмоциональную окраску: умиротворенность прожитым и сделанным, ощущение комфортности — или, наоборот, дискомфорта — своих отношений с окружающими людьми и социумом и т.п. Наконец, такое изменение точки зрения на классический материал является не просто художественно-логическим экспериментом по испытанию “на прочность”. Это, прежде всего, включение в ее содержательный контекст другого мировидения, которое выдвигает новые концептуальные модели традиционализированных мировой культурой состояний и качеств общества и личности, их аксиологической и поведенческой реакций на какие-то экзистенциальные ситуации.

Следует учитывать и то обстоятельство, что повествователь, включенный в фабульное пространство, в своем рассказе неизбежно сужает границы этого пространства, ибо он достоверно знает только то, что непосредственно сам пережил, в чем лично участвовал, видел и т.п. Разновидностью данной формы является контаминация повествовательных адресантов: рассказчик или автор публикуемого документа излагает то, что он услышал от других, комментируя и корректируя чужое повествование: В.Короткевич “Христос приземлился в Городне”, С.Эрдег “Безымянная могила”, Г.Э.Носсак “Кассандра” и “Орфей и...”, М.Валтари “Тайна царствия” и др.

Для преодоления схематичности или недосказанности классической версии в содержательную структуру произведения может вводиться несколько относительно самостоятельных повествователей, сообщения которых в совокупности реконструируют целостную картину моделируемого художественного мира. В “Мастере и Маргарите” М.А.Булгакова, например, история римского прокуратора Понтия Пилата излагается на нескольких повествовательных уровнях. Сначала ее рассказывает Воланд (глава 2), затем включается сон Ивана Бездомного (глава 16) и, наконец, Маргарита читает фрагменты рукописи романа Мастера (главы 25-26). Завершается же она внешне объективированным авторским сообщением о судьбе прокуратора и “реалистическим” объяснением фантастического контекста произведения: “Ваш роман прочитали, — заговорил Воланд, поворачиваясь к мастеру, — и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен. Так вот, мне хотелось показать вам вашего героя. Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке и спит, но когда приходит полная луна.., его терзает бессонница... Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой! Мастер как будто бы этого ждал уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора. Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: — Свободен! Свободен! Он ждет тебя!” [2, с.746,747] (смотри: Э.Э.Шмитт “Евангелие от Пилата”).



Если повествователь рассказывает о своей жизни, то наряду с изложением личного видения традиционных коллизий, он размышляет о собственном бытии, вследствие чего социальное и личностное начала постоянно взаимопересекаются (В.Хильдесхаймер “Жертвоприношение Елены”, К.Вольф “Кассандра” и “Медея”, А.Бошо «Антигона»). В таких случаях позиция повествователя разрушает традиционный эпический континуум, в определенном смысле “выворачивает” наизнанку его героические коллизии. Ведь повествователь-персонаж выступает в произведении таким же обыкновенным человеком, как и остальные герои, поэтому он имеет право на знание их повседневных забот и переживаний (Р.Ф.Делдерфилд “Приключения Бена Ганна”, З.Юрьев “Рука Кассандры”). Этот тип повествователя-персонажа вынужден устанавливать определенную дистанцию между собой и другими героями, избегать чрезмерной включенности в происходящее, потому что личную субъективность он постоянно корректирует своим нахождением на периферии фабульного пространства (иными словами, “он видел”, “ему рассказывали”, “он читал”, сохраняя при этом возможность аналитического осмысления информации, которой располагает).

В ряде случаев повествователь декларирует свое осознанное стремление установить истинный смысл событий, очевидцем или участником которых он когда-то был. Производимое в таких случаях “расследование” всегда преследует вполне определенные цели: оправдать себя, представив свою роль в каких-то событиях в нужном свете; рассказать близкому человеку подробности о каком-то интересном или незаурядном явлении или человеке; опровергнуть ранее существовавшие ошибочные версии, слухи, документальные свидетельства и др. В предваряющих, например, драматическое действие пьесы А.Кункейро “Мятущийся дон Гамлет, принц Датский” драматург подчеркивает: “Я не переделываю, не модернизирую, не стараюсь объяснить миф Гамлета. Я рассказываю, так сказать, изнутри о том, что, возможно, произошло” [34, с.523]. Подобные упреждающие декларации формально освобождают автора от повествовательного реализма, предоставляют ему абсолютную свободу в “игре” с классическими текстами.

По отношению, например, к новозаветным текстам создание своеобразных “литературных евангелий” было “спровоцировано” еще апостолом Лукой, который в самом начале своего повествования подчеркнул: “Как уже многие начали составлять повествования о совершенно известных между нами событиях..., то рассудилось и мне, по тщательном исследовании всего сначала, по порядку описать тебе, достопочтенный Феофил, чтобы ты узнал твердое основание того учения, в котором был наставлен” (Лк,1:3-4). В романе неизвестного автора “Варавва” (60-е гг. XIX в.) заглавный персонаж, потрясенный очевидной для него невиновностью Иисуса Христа, после его помилования толпой подчиняет свою дальнейшую жизнь одной цели: “Я должен все про Него узнать..., и я не буду довольствоваться одними слухами... Я все исследую и потребую доказательства” [4, с.199]. В романе М.Валтари “Тайна царствия”, структурную основу которого составляют письма знатного римлянина Марка Мецентия Манилия к своей возлюбленной Туллии, движимый любопытством герой встречается с людьми, которые тем или иным образом имели отношение к Иисусу Христу. Первоначальное стремление развеять однообразие пресыщенной жизни постепенно приобретает новый смысл и качественно иную направленность: “...гнев Понтия Пилата заставил меня принять окончательное решение — разобраться до конца во всей истории” [3, с.50]; “мне хотелось бы побольше узнать о его царстве” [3, с.57]; “...я уже предпринял определенные шаги, чтобы увидеться с учениками и от них самих услышать то, чему он их учил” [3, с.60]; “...мой рассудок...беспрестанно ищет грань между тем, что я видел собственными глазами, и тем, что мне лишь приходилось слышать” [3, с.63]. Многочисленные беседы с учениками и противниками Иисуса в конечном итоге побудили его к осмыслению личности распятого Богочеловека и сущности его учения.

Наконец, в романе Р.Иванычука “Евангелие от Фомы” (1994) будущий апостол Фома подвергает сомнению правдивость канонических свидетельств и заявляет: “Я напишу свою Благоую весть!...” [10, с.36] (смотри также киноверсию известного итальянского режиссера Д.Дамиани “Дознание”, в которой расследование посланника императорского Рима приводит к неожиданному истолкованию жизни и деяний Иисуса Христа; в кинофильме А.Джоуба “Воскресение” историю Мессии рассказывает римский легионер; в кинофильме “День когда умер Христос” (режиссер Д.С.Джонс) история ареста и распятия Мессии излагается от имени Понтия Пилата) [подробнее смотри: 24]. Сходная повествовательная поэтика характерна, например, и для романа А.Мэй “Жена Пилата, или Тайна прокуратора”.



Благодаря таким формам изложения материала в художественных текстах формируются многочисленные онтологические и аксиологические концепции (Г.Панас “Евангелие от Иуды”, В.Короткевич “Христос приземлился в Городне (Евангелие от Иуды)”, Ж.Сарамаго “Евангелие от Иисуса”, Н.Мейлер “Евангелие от Сына Божия”, Э.Э.Шмитт “Евангелие от Пилата”, Я.Добрачинский “Письма Никодима”, “Евангелие от Иуды” и др.). Взгляд изнутри на общеизвестные события помогает осмыслить универсальные проблемы, которые едва намечены в Новом Завете или о них вообще не упоминается.

Формально-содержательной основой такой формы трансплантации классического материала является создание писателем оригинальной сюжетной схемы от имени самих персонажей (или людей, знавших их), которые излагают свою версию и, главное, свое понимание общеизвестного сюжета. Специфические жанровые формы, используемые при этом авторами, создают иллюзию предельной достоверности излагаемого материала и его трактовок. В подобных случаях писатель является только посредником, который взял на себя труд литературной обработки чужей-то исповеди или других ранее неизвестных документов.

Так, в романе лауреата Нобелевской премии Ж.Сарамаго Мессия заявляет: “Не стану утверждать, что Евангелие от Марка — сплошное вранье, но все-таки многое он изрядно преувеличил. Еще меньше добрых слов заслуживают Матфей, Лука и Иоанн. Они вложили в мои уста речи, которых я никогда не говорил... Поэтому я решил изложить свою историю сам... Я ... хочу рассказать историю непростую, местами неожиданную, но правдивую. Во всяком случае такую, какой она помнится мне” [38, с.110]. Рассказ Иисуса — это не столько переложение канонических текстов, сколько комментариев к ним, история души Человека, явление которого кардинально изменило все представления о будущем человечества. Вспомним также реплику булгаковского героя: “...ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил” [2, с.395]. Подобных мотивировок в литературе множество, их появление и активное функционирование активизирует гносеологическую, мнемоническую и аксиологическую функции канонического материала в художественном контексте.

Повествование любого участника евангельских событий может трактоваться — при всех авторских декларациях о правдивости излагаемого — как очередная литературная фантазия, ситуативно-гносеологическая модель, ориентированная на объяснение (оправдание, осуждение и т.п.) общеизвестного. При этом в реконструируемых психологических доминантах принципиально важную роль играет прием “фрустрации памяти”, который определяет характер селективных процессов воспоминания о былом. “Исповедь” Христа, а именно так с первой страницы воспринимается, например, роман Н.Мейлера “Евангелие от Сына Божия”, по замыслу писателя, должна открыть что-то принципиально сокровенное, провозгласить окончательную и бесповоротную Истину. По свидетельству Д.Апдайка, сам автор так объяснил стремление по-новому обработать евангельскую историю: “...я решил, что этот удивительный сюжет необходимо изложить заново, причем как следует” [37, с.230].

Показателен с этой точки зрения роман Г.Панаса “Евангелие от Иуды”, по формально-содержательным признакам являющийся исповедью традиционного антагониста Христа. Роман-апокриф польского писателя имеет сложное сюжетно-композиционное построение, для которого характерны сочетание субъективно-эмоционального повествования (евангельскую историю рассказывает сам очевидец и участник событий) с объективированными историческими и бытовыми реалиями Иудеи I в. н.э. времен жизни и деяний Иисуса. Кроме того, роман-апокриф, для которого характерна структурная стилизация под канонические евангелия, одновременно является и романом-гипотезой, так как реконструкция событий прошлого и, главное, индивидуального и коллективного сознания эпохи подчеркнута субъективна и является версией Иуды (то есть лица по традиции заинтересованного в фальсификации истины).

В предисловии к роману заглавный персонаж следующим образом характеризует свои воспоминания: “Выбирая из двух позиций: либо реальность истинна, либо истинно наше знание о ней, я склоняюсь к первому. История, конечно, не понесет ущерба, ежели мы признаем, что она, история, есть лишь субъективное представление, в любом случае исключаящее достоверность... На склоне лет все, ранее обязывавшее меня молчать, уже не существует, потому собираюсь исполнить



твою просьбу и оставить свидетельство событий, в коих сам принимал участие, либо о коих наслышан из достоверных источников“ [35, с.10-11]. Обращение “Дорогой друг...“, которым начинается повествование, создает атмосферу особенной искренности и доверительности, настраивающей на ощущение правдивости рассказываемого.

Начиная с первых страниц романа, писатель исподволь разрушает многовековой аксиологический канон образа, складывавшийся в сознании многих поколений, постепенно выстраивает многослойный субстанциальный контекст прошлого, который опровергает общеизвестные поведенческие стереотипы евангельских персонажей, заменяя их апокрифической по отношению к Новому Завету версией. Исповедальные интонации рассказа Иуды подчеркнута фактографичны и направлены на создание иллюзий естественных размышлений о действительно происходившем.

Ретардационный характер повествования Иуды усложняется многочисленными отступлениями по разным проблемам, уточняющими или разъясняющими, по его мнению, основные событийные линии евангельской истории. Благодаря этому, рассказ о жизни Иисуса и окружающих его людей существенно перерастает евангельские рамки и воспринимается как многоаспектная панорама жизни иудейского народа в ее материально-духовных и бытовых проявлениях. Уже в начале романа Г.Панас подчеркивает, что его герой является представителем древнего аристократического рода, имеет блестящее образование и аналитический уровень мышления.

В связи с этим автор получил возможность органично включить в роман чрезвычайно обширный круг социально-исторических, идеологических, философских, культурологических и других сведений, которые излагаются персонажем не изолированно друг от друга, а в активном взаимодействии между собой, дополняя и содержательно усложняя выдвигаемые героем тезисы. Иуда свободно владеет латынью, в его рассказе о событиях эпохи постоянно мелькают имена Филона, Платона, Иосифа Флавия, Тацита, Фукидида, Сократа, Аполлония Тианского, Плиния Младшего и многих других исторических и культурных деятелей эпохи; он всесторонне рассматривает учение Гаутамы и культ Митры, сравнивая их с проповедями Христа; обсуждает взгляды многочисленных религиозных сект того времени (фарисеи, ессеи, саддукеи и мн.др.). Г.Панас использует противоречия канонических текстов, апокрифические евангелия, археологические разыскания (рукописи Кумранской секты), античные источники (“Иудейские древности“ Иосифа Флавия), современные социально-идеологические проблемы и понятия.

Исходным принципом проблемно-тематической организации привлекаемых источников в единый содержательный контекст является основополагающий постулат поклонявшейся Иуде секты каинитов (II в. н.э.), которая утверждала, что осужденное евангелистами предательство в действительности было исполнением воли самого Христа. Сложность содержательного взаимодействия многочисленных источников и культурных традиций обусловила принципиальную полемичность апокрифического варианта с каноническими писаниями и предшествующими литературными версиями. Иуда Г.Панаса, подробно излагая действительную, с его точки зрения, историю Христа, одновременно пытается оправдаться перед современниками и потомками.

Эмоциональный, психологически убедительный рассказ заглавного персонажа о событиях прошлого, подкрепляется скрупулезностью в подборе фактов и в их объяснении: “Не стану примером историков приписывать Иисусу слова — столько лет миновало, и слова стали не более чем вымыслом; выше представлял наш разговор в форме диалога, лишь когда память не подводила, подкрепленная цитатами из Писания, а порой даже и мелочью незначительной, да в тот час имевшей особенный смысл“ [35, с.178]. Важно и то обстоятельство, что излагая свое понимание истории Христа, заглавный персонаж одновременно реконструирует и оценивает личное прошлое, при этом он не скрывает и неприятных для себя фактов и оценок, которые известны только ему.

В трактовке Г.Панаса Иуда воспринимается не как универсальный этический тип (точнее, архетип предательства), а как вполне реальный человек своей эпохи со всеми обусловленными ее влиянием достоинствами и недостатками. Так, он признает, что “и я сыграл роль в создании образа мессии подобно тому, как он создавал образ своего повелителя, однако я не свершил при том позорного поступка, не предал ни народ свой, ни человека“ [35, с.121], не без гордости подчеркивая при этом, что “без меня вся история (Иисуса Христа. — А.Н.) потекла бы в ином направлении и даже, возможно, не возник бы культ“ [35, с.122]. Доверие к рассказу Иуды усиливается из-за тщательно



акцентируемых им отрицательных качеств и характеристик как Иисуса и его окружения, так и своих собственных. В то же время в его рассказе об Иисусе явно преобладают положительные интонации, которые носят субстанциальный характер и в совокупности создают образ действительно выдающейся личности, сумевшей в значительной степени преодолеть предрассудки и заблуждения эпохи, возвыситься над повседневностью и создать гуманистическое учение.

Весьма продуктивно и нахождение повествователя вне фабульного пространства, когда реальный автор объявляет свое произведение текстом другого лица. Моделируемый при этом чужой литературный стиль ориентирован на осмысление другого культурно-исторического пространства, типа национального мышления и др. Раскрывая в своем повествовании содержание сознания других персонажей, повествователь сознательно или поневоле включает свой индивидуальный тип мышления в морально-психологический контекст мира произведения. Аналитическая манера повествования, характерная для подобных версий, помогает всесторонне показать не только душевную жизнь героев, но и реконструировать интеллектуальную атмосферу сюжетного действия. События и факты, о которых идет речь, как бы подчиняются восприятию повествователя-персонажа, их онтологическая и аксиологическая значимость в развитии конфликтов устанавливается им самим после тщательного и, как правило, тенденциозного отбора.

Оппозиция “объективное-субъективное” как бы снимается, а само повествование воспринимается как рассказ о событиях, в которых личность адресанта часто выдвигается на первый план из-за декларируемого в подтексте или прямо всезнания о том, что он рассказывает (К.Зэрнеску “Царица Иокаста”, Г.Панас «Евангелие от Иуды»). Следует подчеркнуть, что такой тип повествователя присутствует в структуре произведения не как абстрактный носитель абсолютной истины. Напротив, его рассказ часто направлен на утверждение своей индивидуальности, оправдания совершенного им в прошлом, опровержения слухов. Этот повествователь-персонаж вполне осознает свою ответственность за осуществляемый отбор фактов и их интерпретацию.

В ряде случаев передача функции рассказчика одному из героев необходима автору потому, что истинные знания о каких-то событиях забыты или извращены людьми. Поэтому возникает необходимость или в коррекции общеизвестного или в разрушении ложных стереотипов восприятия традиционного материала. В повести К.Вольф “Кассандра” повествование передается заглавной героине, что позволяет писательнице создать драматически напряженный и противоречивый психологический портрет мифологического персонажа. Примечательны рассуждения писательницы во введении к повести “Медея”: “Мы ли спускаемся к древним, или они нагоняют нас? И то и другое, вместе... Предубеждения наши сложились в законченную систему, ничто не способно их опровергнуть и даже поколебать. А может, наш долг как раз в том, чтобы проникнуть в самую сердцевину предубеждений, просто зажмуриться и войти, всем вместе, друг за дружкой, под грохот их рушащихся перегородок” [6, с.132-133]. После этого зачина читателю предлагается реконструкция исповеди мифологической героини, которая полностью разрушает освященную мировой традицией репутацию.

В рассказе Г.Э.Носсака “Кассандра” функцию повествователя берет на себя сын хитроумного Одиссея, который в своей исповеди рассказывает о трагической судьбе отца и объединяет скудные знания о прошлом с тем, что он слышал от многих участников троянской войны: “...все переменялось, и она меня очень даже интересует. Почти пятьдесят лет прошло. Хочется все это понять, разобраться в делах былого. Гости, приезжающие в Итаку, выспрашивают меня о троянской войне. Я хоть и не участвовал в ней, но они считают, что, как сын Одиссея, я должен знать о ней больше других. А в результате я сам узнаю о ней от этих любопытствующих больше, чем из рассказов отца... Из таких вот картин и из того, чего наслушается там и сям человек, он складывает себе стройную легенду и в конце концов начинает думать, что так оно все и было. Иной раз уверует даже в то, что так оно все и было. Иной раз уверует даже в то, что сам был при этом” [17, с.511,512].

В радиопьесе В.Хильдесхаймера “Жертвоприношение Елены” мифологическая героиня уже первой репликой разрушает гомеровскую версию причин начала десятилетней войны: “...эта версия ложна, как все исторические истины. Неверно сваливать на богов ответственность за все, что происходит с людьми. Неверно думать, что мы — лишь куклы в их руках... Напротив, мы все виновны... Впрочем, лучше я расскажу обо всем по порядку и предоставлю потомкам своим измерить долю моей вины” [29, с.108]. В таких мотивировках выдвигание на первый план



повествования индивидуального “я” качественно трансформирует традиционную систему поведенческих и аксиологических координат и часть осуществляет апокрифизацию общеизвестного. Ранее скрываемое героем знание истинного смысла каких-то событий содержательно взаимодействует с семантикой классической версии, формирует у реципиента качественно новое отношение к освященному традицией материалу.

Так, например, принципиально очевидна загадочность автора в “Последней пасторали” А.Адамовича, который называет себя “Великим Драматургом” и в соответствии с этой ролью конструирует сюжетное действие. Отсутствие прямой авторской оценки происходящего вынуждает героев самостоятельно принимать решения, демонстрировать уровень своей нравственной зрелости и, главное, готовности к диалогу на равных. В то же время автор — полноправный персонаж повести, который своим активным вторжением в пасторальный мир острова взрывает его мифологизированное благополучие. Объективность “репортажных глав” постоянно пересекается с субъективностью рассуждений героев, создает мир многоголосия, для которого характерны множество прямых и заочных диалогов, альтернативность большинства оценок пасторального мира, онтолого-аксиологическую полярность происходящего. Внутренняя диалогичность повести, усложненная авторскими “коррективами”, проявляется в активном взаимодействии на всех уровнях художественной структуры мнений и жизненных позиций героев.

В романе К.Оэ “Игры современников” повествовательную структуру определяют письма героя к своей сестре. Уже в самом начале романа акцентируется внимание на совмещении конкретно-исторического и универсального планов рассказываемого: “...оба наших поселка — один в долине, другой в горах — представляют собой единое целое: деревню, государство и даже микрокосм... В маленьком городке Малиналько я... приступил к работе, заново осознав свою миссию — описать мифы и предания нашего края... Городок Малиналько... ничем не отличается от большинства старинных мексиканских городков, история его была долгой и запутанной” [27, с.16,17]. Каждое из писем имеет своеобразную содержательную структуру, которая определяется взаимодействием исторического и мифологического времен. Аморфность повествовательного времени постоянно преодолевает конкретно-историческое, придает временным планам циклический характер.

В подобных версиях важную содержательную роль играет категория “фрустрации памяти”, которая регулирует процесс воспоминаний, осуществляет целенаправленную селекцию сведений и фактов, придает рассказываемому необходимый повествователю аксиологический смысл: “Когда человек забывает, что солгал, струсил, совершил предательство, он тем самым как бы консервирует в своем сознании неразрешенный конфликт. Подобное вытеснение может носить частичный (когда вытесняется наиболее конфликтная часть поступка или его эмоциональная сторона), относительный (т.е. человек вспоминает о своем поступке только в случае, если ему напомнить об этом) или абсолютный характер (когда поступок “забывается” совсем). Однако “механизм” вытеснения является весьма малоэффективным средством психологической защиты, поскольку нерешенный конфликт так или иначе прорывается в сознание, провоцируя различные формы переживания внутреннего дискомфорта” [16, с.44]. При этом “субстанциальное Я” и “функциональное Я” легендарно-мифологического персонажа соотносятся по принципу оппозиции.

Замечу, что эффект “фрустрации памяти” проявляется не только в тех ситуациях, когда персонаж стремится реабилитировать себя, а и при бессознательном стремлении персонажа возвысить себя или, наоборот, преподнести какие-то факты в негативном истолковании. Так, например, исповедь Иуды в драматической поэме Леси Украинки “На поле крови” ориентируется на собственное оправдание через дискредитацию Иисуса Христа и его учеников. Сходным образом поступает заглавный персонаж повести Л.Андреева “Иуда Искариот”; забывает прошлое герой рассказа А.Франса “Прокуратор Иудеи”; пытается забыть трагические события Понтий Пилат в романе М.А.Булгакова “Мастер и Маргарита” и др.

Важную роль в корректировке версии повествователя играет критическое отношение к нему реципиента. Повествователь в таких случаях является одновременно субъектом и объектом изображения, к которому применимы социально-идеологические и нравственные критерии как чужого (другого) культурного пространства, так и воззрений современности реального автора произведения. В читательском сознании осуществляется сопоставление того, что и как рассказывает повествователь, определяется, насколько он лично заинтересован в

разрушении стереотипов общественного сознания, корректировке смысла освященных традицией событий и поведенческих детерминант каких-то поступков. Повествователь-персонаж, движимый стремлением объясниться или оправдаться, может демонстрировать свою доброжелательность к адресату, иронично относиться к себе или своему рассказу и т.п.

В зависимости от писательского замысла и избранного повествовательного ракурса, в рассматриваемых интерпретациях традиционного сюжетно-образного материала могут прямо или завуалированно оформляться различные типы “авторов”, которые в основном определяют концептуальный характер переосмысления используемых общекультурных образцов. Наиболее распространенными типами являются: автор-наблюдатель (свидетель); автор-непосредственный участник событий; автор-“провокатор” событий; автор-комментатор; автор-публикатор; автор-посредник; автор-часть моделируемого в произведении мира, в который он вторгается. Иногда встречается контаминирование авторских “типов”, образующее своеобразную повествовательную “полифонию” и позволяющее включать в моделируемое содержательное целое различные, часто взаимоисключающие друг друга точки зрения, концепции, характеристики. Таким образом, вариантность образа повествователя в литературных интерпретациях традиционного сюжетно-образного материала подтверждает ее функциональную многозначность в содержательной структуре художественного произведения, является одним из определяющих моментов сущностного переосмысления общекультурных моделей личностного и социального бытия в их временной взаимосвязанности и взаимообусловленности.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
2. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Пьесы. Романы. — М.: Правда, 1991. — С.377-762.
3. Валтари М. Тайна царствия. — К.: ФІТА, 1995.— 428 с.
4. Варавва: Исторический роман времен Иисуса Христа. — М.: Зенит, 1994. — 286 с.
5. Варналіс К. Щоденник Пенелопи // Сучасна грецька повість. — К.: Дніпро, 1981. — С.7-103.
6. Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. — М.: “Издательство “Олимп”, “Издательство АСТ”, 2001. — 448 с.
7. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя.— М.-Л.: Гослитиздат, 1959. — 284 с.
8. Долинин К.А. Интерпретация текста: Учебное пособие. — М.: Просвещение, 1985.— 288 с.
9. Жид А. Тесей // Жид А. Фальшивомонетчики. Тесные врата. — М.: Прогресс, 1991. — С. 677-715.
10. Іваницук Р. Євангеліє від Томи: Апокрифічний роман // Дзвін. — 1995. — №1. — С.21-84.
11. Кафка Ф. Исследования одной собаки: Повесть. — М.: Орбита, 1990. — 56 с.
12. Кейрош Эса де. Новеллы. — М.: Худож. лит., 1976. — 304 с.
13. Козырев М. Пятое путешествие Лемюэля Гулливера, капитана воздушного корабля, в Юбераллию, лучшую из стран мира, называемую также страной лицемерия и лжи // Козырев М. Пятое путешествие Гулливера и другие повести и рассказы. — М.: Текст-Риф, 1991. — С. 99-200.
14. Малерба Л. Змея: Сборник романов. — М.: Махаон, 2003. — 448 с.
15. Мештерхази Л. Дон-Жуан, или Истина // Мештерхази Л. Избранное.— М.: Прогресс, 1977. — С.407-441.
16. Михеева И.Н. Амбивалентность личности: Морально-психологический аспект.— М.: Наука, 1991. — 128 с.
17. Носсак Г.Э. Избранное: Сборник. — М.: Радуга, 1982. — 624 с.
18. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. — Черновцы: Рута, 1999. — 328 с.
19. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 1999. — 176 с.
20. Нямцу А.Е. Легендарно-мифологическая традиция в славянских и западноевропейских литературах: Учебное пособие. — Черновцы: Рута, 2001. — 208 с.
21. Нямцу А.Є. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). — Чернівці: Рута, 2001. — 152 с.
22. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе. — Черновцы: Рута, 2002. — 175 с.
23. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть I. — Черновцы: Рута, 2002. — 240 с.
24. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). — Черновцы: Рута, 2007. — 520 с.
25. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 2003. — 80 с.
26. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений. В десяти тт. Т. 2. — М.: Правда, 1988. — 542 с.
27. Оэ К. Игры современников. — М.: Радуга, 1987. — 400 с.
28. Успенский Б.А. Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000. — 352 с.



29. Хильдесхаймер В. Жертвоприношение Елены // Модель: Сборник зарубеж. радиопьес. — М.: Искусство, 1978. — С.108-131.
30. Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів. — Львів: Літопис, 2004. — 384 с.
31. Якубовська Н.О. Своєрідність трансформації мотивів гомерівської “Одіссеї” в європейській літературі ХХ ст. // Автореф...дис. канд. філол. наук. — Київ: Інститут літ-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2005. — 20 с.
32. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. — М.: Intrada, 2004. — 560 с.
33. Гроссман Л.П. Записки д'Аршиака; Пушкин в театральных креслах. — М.:Худож. лит., 1990. — 462 с.
34. Кункейро, Альваро. “Человек, который был похож на Ореста” и другие истории: Сборник. — М.: Радуга, 1990. — 560 с.
35. Панас Г. Евангелие от Иуды. — М.: Радуга, 1987. — 248 с.
36. Шайтанов И. Триада современной компаративистики: Глобализация-интертекст-диалог культур // Вопросы литературы. Журнальный зал. — 2005. — № 6. — С.1-7.
37. Апдайк Д. Чтоб камни сделались хлебами: Норман Мейлер и искушения Христа // Иностранная литература. — 1998. — № 5. — С.230-234.
38. Сарамато Ж. Евангелие от Иисуса // Иностранная литература. — 1998. — № 5. — С.5-106; № 6. — С.96-165.
39. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Высшая школа, 2002. — 437 с.

