

© 2011 г. *О.Н. Турышева*

УДК 81

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК НОСИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОВЕДЕНИЯ: К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОМ ОСНАЩЕНИИ ПРОБЛЕМЫ¹

Тавтологический элемент в названии статьи не случаен. Ее объект составляют повествовательные произведения, носителем сюжетобразующего события в которых является герой-читатель. Это герой, который заимствованный в литературе опыт переносит в непосредственную практику собственной жизни, конструируя поступок по книжному образцу, исполняя заданную текстом модель поведения. Чаще всего такого рода «исполнение текста» (Р. Барт) реализуется в подражании литературному герою. Реальный феномен такого рода в известных работах Ю. М. Лотмана, напомним, получил наименование «литературного поведения». В том случае, о котором идет речь в данной статье, мы имеем дело с художественно изображенным литературным поведением – литературным поведением литературного героя.

Изображение героя как носителя цитатного поведения образует в литературе очевидную парадигму: к образу такого персонажа, намеренно воспроизводящего книжные жесты и поступки, художественная словесность настойчиво обращается уже на протяжении ряда веков, если иметь в виду его первые средневековые воплощения. Среди них назовем, например, «Исповедь» Аврелия Августина (а именно его восьмая книга, где Августин описывает собственное чтение Священного Писания, обернувшееся его обращением в христианство), «Божественную комедию» Данте (а именно фрагмент с исповедью Франчески да Римини, погубившей душу в цитировании литературного поцелуя), «Дон Кихота» М. Сервантеса, «Гамлета» Шекспира. Герой Сервантеса, напомним, в опоре на героическую модель поведения, заимствован-

¹Статья выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» при поддержке гранта Министерства образования и науки Российской Федерации № НК-643П-50.

ную из куртуазного романа, пытается изменить несправедливый миропорядок по образу и подобию его литературного изображения. Герой Шекспира на протяжении всей пьесы изображается в поиске текста, опора на который могла бы составить возможное разрешение ситуации, являющейся предметом его мучительных размышлений. К проблеме выбора такого текста Гамлет непосредственно обращается, например, в сцене приветствия актеров, где он вспоминает о том, какое разрешение получила ситуация мести убийце отца в «Энеиде» Вергилия, а именно в таком ее эпизоде, как казнь Пирром царя Трои Приама. Интересно, что проблема выбора «нужной» книжной модели поведения не теряет для Гамлета своей актуальности на протяжении всего действия – несмотря на то, что вопрос осуществления подобного намерения вызывает у него скептическую эмоцию уже в рамках одного из первых эпизодов трагедии («Слова, слова, слова» – отвечает он на вопрос Полония относительно предмета своего чтения).

Изображение такого героя в последующей литературе обрело контуры сюжетной формы особого типа – формы, главную характеристику которой образует наличие причинно-следственной связи между изображенным событием и читательским опытом персонажа, который является его (события) носителем. Возникнув в литературе традиционализма (пожалуй, под пером Сервантеса), данный тип сюжета в каждую новую литературную эпоху возрождался в новых исторических вариантах. Его активное функционирование мы обнаруживаем и в романтической, и в реалистической, и в модернистской, и в постмодернистской литературах. Причем в последней, согласно мысли Г. Жиличевой, данная форма обретает качества метасюжета [1]. Обязательным структурным элементом данного типа сюжета, который можно было бы обозначить как «сюжет чтения», является ситуация или событие, возникающее в результате заимствования литературным героем жестов и поступков его литературного предшественника. Опора героя на прецедентный в отношении к его поступку текст может осуществляться в самых разных формах: герой может непосредственно цитировать поведение литературного персонажа, сослаться на его имя или образ; может предпринять принципиальную перефразировку литературного жеста и в такой «отредактированной» форме интегрировать его в свое поведение, а также, наоборот, может декларировать отказ от литературной ориентации.

Такую форму опоры на литературный жест, как непосредственное его воспроизведение, мы предлагаем обозначить понятием «*актантная цитация*» – с опорой на актантную теорию, сложившуюся в рамках французской нарратологии. Напомним, что А.-Ж. Греймас, экстраполировавший лингвистический термин «актант» в область структурного литературоведения, подразумевал под ним персонаж, который является реализатором той или иной типовой функции действия [2]. Греймас выделил шесть универсальных для повествовательных текстов актантов: субъект, объект, адресат, адресант, помощник, противник. В рамках рассматриваемого типа сюжета (сюжета чтения) субъектом действия является герой-читатель. В том случае, когда его деятельность осуществляется через подражание герою прецедентного произведения, ее следует определить как цитацию. При этом сам персонаж прецедентного текста следует рассматривать в качестве носителя модели поступка, то есть, фактически, виртуального «помощника» субъекта в осуществлении его намерения.

Обозначая такого рода поведение субъекта действия как «актантное цитирование», мы подчеркиваем типовой, универсальный характер данного фабульного элемента в структуре сюжета о читателе, заимствующем литературный жест. Кроме того, использование термина «актант» в рамках анализа сюжета чтения позволяет особенно акцентировать диалектику свободы и зависимости в поведении цитирующего героя, особенно актуальную для литературы отдельных исторических периодов. Именно этот аспект, кстати, обусловил активное употребление понятия «актант» в современной гуманитаристике. Так, британский теоретик литературы Дж. Каллер привлекает его для обозначения человека как субъекта культуры вообще. С его точки зрения, данный термин подчеркивает ключевую коллизию новейшей литературы: вопрос о мере самостоятельности субъекта и его свободы в выборе самого себя в условиях культурной детерминации. «Субъект есть актант, – пишет Каллер, – свободная индивидуальность, совершающая определенные действия, подобно «субъекту» (то есть подлежащему) в предложении. Но субъект одновременно подчинен, обусловлен... Теория акцентирует тот факт, что быть субъектом означает быть зависимым» [3, с. 125]. Таким образом, образованный нами термин «актантная цитация» акцентирует не только типовой характер мотива подражания в повествованиях с сюжетом чтения, но и философ-

скую проблематику свободы или детерминированности поведения субъекта культуры, предположительно, также типовую для произведений с сюжетом чтения (во всяком случае, в прозе XIX – XX вв.).

Обратимся к диахроническому аспекту. В истории европейской литературы с очевидностью выделяется несколько крупных эпизодов, в рамках которых актантная цитация проявила себя с большей настойчивостью. Первый эпизод образует пострыцарская литература, предметом критического осмысления в которой стала эксплуатация куртуазного штампа в поведении ее читателей. Фрагмент «Божественной комедии», посвященный Франческе да Римини, и «Дон Кихот» Сервантеса выразительно иллюстрируют содержание данной тенденции. Следующий эпизод в изображении цитирующего героя мы находим в литературе, объектом критики которой стал такой тип мировосприятия и поведения, опорой которым субъект находил в готическом романе. В качестве примера приведем роман Дж. Остен «Нортенгерское аббатство», героиня которого демонизирует обыденность светской жизни по образцу «Удольфских тайн» А. Радклиф, цитируя мистические обстоятельства готического повествования.

Выразительный ряд цитирующих героев обнаруживается в литературе сентиментализма. Это многочисленные гамлетисты, вертеристы и руссоисты, изображенные, как правило, в сочувственном ключе. Обратим внимание на то, что за исключением сентименталистской разработки образа цитирующего героя, в литературе о подражателях, начиная с ее дантовского варианта, доминирует негативная оценочность. Кульминационный период развития этой парадигмы – парадигмы негативного изображения читателя, разыгрывающего жест литературного персонажа, – приходится на романтизм и реализм, наиболее жестко высмеявшие подражателя (Т. Готье, Г. Флобер, Ф. Стендаль, О. де Бальзак, П. Мериме). Причем ироническое оформление в этой литературе имеет даже та ситуация, в рамках которой подражательное поведение читателя представлено в совокупности глубоко трагических последствий и осмыслено в трагическом ракурсе, как, например, в романе Флобера «Госпожа Бовари».

В литературе модернизма сюжетная ситуация рассматриваемого типа встречается в единичных разработках, при этом ракурс изображения подражающего героя меняется. Выразительный пример – новелла австрийского пи-

сателя Г. Айзенрайха «Приключение как у Достоевского» (1957), лишенная какого-либо смехового пафоса в отношении изображенной цитаты со стороны читателя. Героиня новеллы, с одной стороны, терпит фиаско, предпринимая цитацию сострадательного жеста «положительно прекрасного» героя Достоевского, а с другой стороны, признается себе в глубокой ценности и значительности происшествия, пусть и закончившегося вопреки ее «читательским» ожиданиям. «Литературное приключение» осмысливается ей в финале новеллы как способ «обретения истинного опыта», подлинного знания о себе, подлинного знания о другом и как возможность начала «новой жизни».

Интересно, что эта новелла представляет собой римейк новеллы К. Мэнсфилд «Чашка чая» (1922) – римейк, в рамках которого переосмыслению как раз подвергается концепция подражательного поступка: в прецедентном тексте новозеландской писательницы книжный жест героини был истолкован в традиционном, характерном для реалистического решения ключе – ключе иронического разоблачения его подлинной подоплеки, в то время как у Айзенрайха он представлен как ценностный залог внутреннего преобразования и обновления.

Специфика модернистского изображения цитирующего героя так же состоит в том, что для последнего подражательность собственного поведения часто становится предметом углубленной рефлексии. Впрочем, впервые такой герой появляется в литературе раньше – в «Записках из подполья»: герой Достоевского прямо осознает свою подражательность как «пошрое и подлое» стремление эстетизировать собственное безобразие. В литературе модернизма рефлексия героя относительно предпринятой им книжной цитаты уже выливается в прямой отказ от подражательного жеста как ложного и не способного исчерпать глубинное своеобразие его уникальной ситуации. Такое разрешение рассматриваемой темы мы встречаем, например, в романе А. Деблина «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» (1946, опубл. 1955), герой которого присваивает себе роль Гамлета, чье воплощение оборачивается фактическим уничтожением его собственной семьи. Однако в финале повествования, осознав ущербность ролевой стратегии, герой отказывается от «гамлетовщины» для «новой жизни», как значитесь в заключительной фразе романа.

В литературе постмодернизма актантная цитация в качестве сюжетообразующего фактора также встречается не так часто, как в литературе романтиз-

ма и реализма. Хотя сама тема чтения и получает в ней особо активную разработку, она в меньшей степени находит свое воплощение в сюжете читательского подражания, воплощаясь в других и самых многообразных формах художественной рефлексии относительно взаимоотношений читателя с литературой. Однако выразительное изображение цитирующего героя мы встречаем, например, в романе Д. Фаулза «Маг» (1965, 1977), в повести польского писателя Е. Пильха «Монолог из норы» (1996), в романе Г. Грасса «Ein weites Feld» (1995). Герой первого из названных произведений в надежде разрешения мучительной нравственной дилеммы присваивает себе роль шекспировского Просперо; герой второго откровенно моделирует свое существование по образу подпольного парадоксалиста Достоевского; герой третьего реагирует на трагический момент национальной истории цитированием Т. Фонтане, предпринимая своего рода «реинкарнацию» своего любимого писателя и его героев в собственной судьбе.

Сделанные наблюдения позволяют настаивать на следующих обобщениях в отношении выделенного явления.

Во-первых, очевидным представляется то, что в литературе разных эпох *меняется сам характер актантного цитирования*. Первоначально в литературе доминирует такой тип подражания, при котором герой-имитатор надеется в цитате обрести желаемые *обстоятельства*, способные героизировать или эстетизировать обыденность. Так, Дон Кихот, вообразив себя странствующим рыцарем, пытается обустроить действительность по тому образу, который он извлек из рыцарской литературы. Кэтрин Морган, героиня выше названного романа Дж. Остен, вообразив себя персонажем готического повествования, также придумывает достойные готики ситуации. Желаемые обстоятельства в цитировании романтической литературы надеется обрести и Эмма Бовари, настойчиво требуя от своих партнеров соответствия романтическому образцу.

Однако уже в литературе второй половины XIX века начинает формироваться иной тип героя-имитатора. Это герой, для которого цитация становится не формой моделирования обстоятельств, а формой осуществления собственной *индивидуальности*. Такого рода цитацию осуществляет Подпольный Достоевского: романтическую модель он заимствует с целью преодолеть

ния собственной невоплощенности и эстетизации собственной личности – причем в своих же собственных глазах.

В новейшей литературе персонажи имитаторы, как правило, используют цитату в качестве способа обретения утраченной идентичности и осмысления драматических коллизий бытия. Недаром актантная цитация все более оказывается сопряжена с остро драматическим содержанием, ранее составляя в основном комический модус повествования. Героем новейшей литературы руководит, как правило, желание самоопределения в мире других людей, желание быть собой, в то время как в литературе креативизма герои-подражатели стремились в цитации выйти за рамки своего существования, «растворить свою индивидуальность в литературных образцах», как пишет С. Зенкин об Эмме Бовари [4], то есть прожить другую, чужую, но более яркую жизнь.

Кроме того, если в литературе XVII – XIX вв. цитация выполняла функцию маски-амплуа и выбиралась героем в качестве способа формирования внешнего поведения, то в последующей литературе цитатное поведение описывается как следствие драматизма внутренней истории героя: уже не цитата формирует биографический сюжет (сюжет поведения), а, наоборот, сам биографический сюжет определяет необходимость цитаты. Все цитирующие герои XX века (и, отчасти, уже XIX в., начиная с подпольного человека) – это герои с «биографией» (воспользуемся известным выражением Ю. М. Лотмана), а почти все герои литературы предыдущей до факта цитации жизненного сюжета не имеют.

Во-вторых, в литературе XX века оформляется *новая концепция авторского изображения цитирующего героя*. В предшествующей литературе актантная цитация, как правило, особенно актуализируется в моменты смены литературных эпох, становясь формой критической реакции литературы на господствующую в предшествующий период эстетику. Поэтому в этой литературе цитата в устах и жестах героя часто была способом разоблачения неподлинности его сознания и поведения (герои Т. Готье, Г. Флобера, например) или отсутствием адекватного мировосприятия (например, герой М. Сервантеса и героиня Дж. Остен). В связи с этим цитирующий герой в этой литературе и был объектом авторской иронии или, по меньшей мере, сочувственного снисхождения.

В литературе XX века актантная цитация, как правило, приобретает рефлексивную основу. Цитирующий герой из жертвы литературного «соблазна» (воспользуемся словом Ж. Бодрийара) превращается в интерпретатора первоисточника своего действия или своей экзистенциальной ситуации, что освобождает его цитатный жест от почти обязательной для предшествующей литературы иронической подсветки.

Таким образом, актантная цитация в литературе XX века обретает *новую функцию*. Ранее автор возлагал на нее сугубо критические задачи, подразумевая в качестве объекта критики поведенческую моду: на рыцарство (у М. Сервантеса), на готику (у Дж. Остен), на романтизм (у Т. Готье и Г. Флобера), а также предшествующую (или актуальную) эстетическую теорию. В XX веке актантная цитация в большей степени является способом конструирования характера, интриги и проблематики, нежели способом критики господствующей эстетики, в том числе эстетики поведения.

Наконец, в-третьих, исследование исторических модификаций образа цитирующего героя свидетельствует о том, что *меняется сам статус литературы как объекта подражания*. Если до XX века литература в истории цитирующего героя часто осознается как сфера иллюзорной самореализации и фантомного опыта, то в литературе XX века часто – как сфера опыта подлинного. Казалось бы, в противоречие с этим утверждением вступает пафос притчи Г. Гессе «Книжный человек» (1918). Однако, взаимоотношения героя Гессе с литературой не могут быть описаны в терминологии актантной цитации, представляя собой самозабвенное погружение читателя в виртуальную реальность внутреннего мира произведения, в то время как актантная цитация предполагает, наоборот, претворение в реальность тех элементов этого мира, которые актуальны для читателя. В произведениях новейшей литературы такого рода опора на литературу все-таки осознается как возможный способ пережить, понять и вынести противоречия реального мира и собственной ситуации героя.

При этом опора на литературу вовсе не сопрягается с утратой чувства реальности. Подобное отсутствие «такта действительности» (В. Белинский) непременно сопровождало актантную цитацию в литературе XVII – XIX вв., в которой подражание было обусловлено иллюзией возможного воплощения литературы в жизнь. Цитирующий герой литературы постмодерна отдает

себе отчет в условной природе литературного жеста, в иноприродности мира вымысла и отделенности его от мира действительности. Однако цитация мыслится им подчас как единственный модус подлинного житнетворчества в драматическом пространстве реальной жизни. Дальнейшее исследование актантажной цитации наряду с исследованием других изображенных форм взаимоотношений читателя с литературой открывает целый ряд возможностей в изучении такого литературного явления, как саморефлексия литературы относительно собственного функционирования в культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жиличева Г.* Рецепция языка постструктурализма в современном романе // Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики. Новосибирск, 2009.
2. *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика: Поиск метода. М., 2004.
3. *Каллер Дж.* Теория литературы: краткое введение. М., 2006.
4. *Зенкин С.* «Госпожа Бовари» // Зенкин С. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999.

*Уральский государственный
университет им. А. М. Горького*

12 декабря 2011 г.