

ДО ПИТАННЯ ПРО ФОРМУ І ЇЇ СПІВВІДНОШЕННЯ ЗІ ЗМІСТОМ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ В. ПЕЛЕВІНА «СВІТЛО ГОРИЗОНТУ»)

Статтю присвячено аналізу художньої форми в оповідання В. Пелевіна «Світло горизонту». Художня форма твору будується на підставі композиції «вкладення» образів один в одного. В результаті дослідження особливостей хронотопу відмічено, що художній час має різноплановий рівень зображення: з одного боку, він «розшаровується» на минуле і сьогодення, з іншої – об'єднується з безчасовістю в єдину композицію викривленого часу-простору. У статті підкреслюється, що парадоксальна логіка змістовної сторони твору знаходить вираження в алогічному жанрі коана, що характеризується одночасно суперечністю й динамічною єдністю, взаємозв'язком і взаємозапереченням.

Ключові слова: хронотоп, внутрішня форма, хіазм, самодзеркальна структура, інтроспекція, коан.

Статья посвящена анализу художественной формы в рассказе В. Пелевина «Свет горизонта». Художественная форма произведения строится на основании композиции «вложения» образов друг в друга. В результате исследования особенностей хронотопа, отмечено, что художественное время имеет разноплановый уровень изображения: с одной стороны, оно «раслаивается» на прошлое и настоящее, с другой – объединяется с безвременьем в единую композицию искривлённой время-пространственности. В статье подчёркивается, что парадоксальная логика содержательной стороны произведения находит выражение в алогичном жанре коана, характеризующийся одновременно противоречивостью и динамическим единством, взаимосвязью и взаимоотрицанием.

Ключевые слова: хронотоп, внутренняя форма, хиазм, самозеркальная структура, интроспекция, коан.

The article is devoted to the analysis of the artistic form in V. Pelevin's tale «The Light of the Horizon». The artistic form of the given work of art is built on the basis of composition of «inserting» images into each other. As the result of researching the features of chronotopos, it is stated, that the artistic time is organized in different ways: on the one hand, it is «exfoliated» into past and present, on the other hand, it is united with the span of time stagnation in a single composition of distorted time-spatialness. It is underlined in the article, that paradoxical logic of the content of this piece of art is expressed in the alogical genre of koan. This genre is characterized at the same time by contradiction and dynamic unity, interconnection and mutual denial.

Key words: chronotope, internal form, chiasm, selfmirror structure, introspection, koan.

Постмодернізм, ставши одним з провідних напрямів у літературному процесі останніх десятиліть, значною мірою вплинув на переосмислення основних концепцій і закономірностей традиційної парадигми створення і сприйняття художнього тексту. Зокрема, великим змінам піддалося уявлення про художню форму і моделі її структурування. Незважаючи на видання останнім часом великої кількості літературних творів, феномен художньої форми в українському та

російському літературознавстві, на жаль, практично не знайшов свого відображення. Дане спостереження має пряме відношення до творчості одного з найвідоміших постмодерністських письменників, В. Пелевіна. Особливо це спостерігаємо щодо творчості одного з найвідоміших постмодерністських письменників В. Пелевіна. Окрім статті Е. Троскот «Структурні особливості прози Віктора Пелевіна», опублікованої в електронній версії, інші матеріали носять переважно публі-

цистичний характер [10]. Зважаючи на актуальність дослідження принципів структурування художньої форми в сучасному літературознавстві ми вважаємо за доцільне зосередитися на вивченні цього явища в постмодерністській літературі на основі оповідання Віктора Пелевіна «Світло горизонту».

Для досягнення даної мети автор ставить наступні завдання.

1. Вивчити специфіку визначення поняття художньої форми в поетиці постмодернізму.

2. Дослідити, яким чином аспекти традиційного і постмодерністського уявлень про художню форму представлені в структурі оповідання В. Пелевіна «Світло горизонту».

3. Проаналізувати, яким чином сучасні процеси зміни художньої форми сприяють адекватному розумінню змісту літературного твору.

Форма, найважливіше поняття літературознавства, традиційно вважається залежною від змісту, будучи матеріальним засобом його втілення [3, с. 27]. Незважаючи на визначену міру умовності між змістом і формою, остання, будучи не такою рухливою, має подвійний вплив: або сприяє розвиткові змісту, або гальмує його. З цієї причини, при зміні культурно-історичних умов суспільства, між новим змістом і застарілою формою «виникають протиріччя, що вимагають оновлення форми» [1, с. 83]. Подібний перехідний процес має місце в сучасній літературі, коли багато письменників, у спробі переосмислити «феномен логосу в ігровому контексті» [8], проводять численні експерименти з художньою формою. Постмодерністський автор, озброївшись відомою формулою Ж. Дерріди «Позатекстової реальності взагалі не існує» [2, с. 313], у процесі деконструктивної гри з формою, робить її неієрархічною, а-структурною. Описуючи формальні ознаки постмодерністського тексту, відомий дослідник постструктуралізму Г. Косіков відзначає: «Текст не знає ні кінця, ні початку, ні внутрішньої ієрархії, ні лінійної впорядкованості, ні нарративної структури» [5, с. 38]. Множинний, варіативний і позасистемний характер постмодерністської художньої форми є видимим, зовнішнім вираженням спроби автора зруйнувати логоцентристський метанарратив модерністської системи світогляду. Замість традиційної референції до позатекстової реальності, постмодерністський твір відсилає читача до вторинної, штучно створеної реальності – гіпертексту, середовище якого складає система знаків-симулякрів. Таким чином, в естетиці постмодернізму стає очевидним пріоритет форми над змістом.

З метою детальнішого вивчення особливостей структури постмодерністського твору, звернемося до питання про співвідношення форми і змісту в оповіданні В. Пелевіна «Світло горизонту» (2007). Художній світ оповідання інтертекстуальний: герої Діма і Мітя – метелики, що перетворилися на світлячків, – герої відомого пелевінського роману «Життя комах» (1993). У ході тривалого діалогу Мітя, під керівництвом свого наставника, осягає

дорогу до досягнення чистого внутрішнього буття. Образним засобом, що сприяв отриманню даного знання є порівняння природи метелика з жуком-скарабеем. Образ жука втілює навколишній світ, представлений у вигляді «колективної свідомості» людей, які не бачать необхідності в інтроспективному аналізові своєї свідомості, і тому живуть у світі ілюзій. Даний образ має пряме відношення до деконструкції «я» Міті, оскільки, за словами його вчителя, вони обидва «були жуками-гноювиками», тобто це була їх минула природа [9, с. 255]. Образ жука уособлює людину, що заповнює розум буденною метушнею, втіленою в образ «творчого» витвору жука, тобто гнойової кулі. З даної точки зору, відношення між жуком-скарабеем і гнойовою кулею ідентичні відношенням між «я» і світом. На підставі дихотомії жука/гнойової кулі концепції світу і людини будуються таким чином: світ представлений сукупністю ярликів, які люди, не задумуючись, дають всьому, що бачать. Їх свідомість у такому разі виконує функцію «відзеркалення» бірок і ярликів із зовнішнього світу всередину себе, таким чином нагромаджуючи знаки-симулякри, що засмічують його. Відповідно, спостерігаючи за жуком з дивним люстерком на голові, який постійно займається збільшенням «творення» своєї кулі, Мітя поступово набуває знання про те, що своє «я» нерозумно ототожнювати з змістом розуму, оскільки, крім порожніх ярликів-імен навколишнього світу в нім нічого немає [9, с. 256].

Дискурс про нівеляцію іменної форми знаходить своє відображення в «розшаруванні» настільної лампи (одного з нечисленних предметів в інтер'єрі кімнати) на безліч подібних форм за допомогою зміни точки зору. Куля скарабея, чорна скеля округлої форми, сонячний диск, купол старої будівлі, кам'яна голова, чорна діра, піраміда Бога у вигляді сонячного диска, корона темного полум'я, і, зрештою, лампа, – все з'являється у полі зору героїв як багатошарове симулякривне нашарування, яке то розширюється до вселенських розмірів, то звужується до точки безкінечної сингулярності. При цьому даний стереоскопічний образ змальований як єдине ціле за формою (коло) та місцем знаходження (центр простору). Наближаючись за спіралеподібною траєкторією до своєрідного центру свого всесвіту, Мітя, розглядаючи об'єкт своїх бажань, бачить його лише в тому форматі, який був визначений мінливим сприйняттям Діми. Кожного разу, змінюючи назву напіввидимого предмету/явища, вчитель співвідносить її з «теперішнім я» свого учня, яке, на його думку, може бути назване іншим «ярликом» – дзеркалом [9, с. 259]. Оскільки основною функцією дзеркала є віддзеркалення, то стереоскопічний образ центральної деталі зовнішнього світу, нашаровуючи свої ярлики-віддзеркалення на його поверхню, з'єднується з ним, стаючи одним цілим. «Можна сказати, що чорна діра – це куля, яку штовхають перед собою скарабей. Найстрашніше в житті скарабея в тому, що він не бачить самого себе.

Тому він думає, що він і є ця куля, і дійсно стає нею» [9, с. 280]. У такому разі, єдино-множинний об'єкт світу і герої-метелики можуть вважатися одним образом – своєрідною проєктованою моделлю розуму: «Це просто модель розуму. Маленька подібність катастрофи комашиного людства, що передана тобі, як дар» [9, с. 280]. Автор застосовує подібний прийом також і для того, щоб показати небезпеку «засмічення» розуму «непотрібом» буденного життя замість прагнення до чистої свідомості. З цією метою він змальовує космологічну картину зовнішнього світу, що ідентифікується зі свідомістю, таким чином: всесвіт не безкінечний, як прийнято вважати; насправді, весь простір, видимий через телескопи, – це чорна діра зсередини з нескінченністю величиною «не більше, ніж крапка» [9, с. 266]. Людина, що не може контролювати вміст свого розуму, подібна до чорної діри, яка всмоктує в безодню свого небуття довколишні об'єкти всесвіту.

Варто зазначити, що шлях досягнення реконструкції людської природи практично здійснюється на метарівні тексту. В кінці оповідання раптово змінюється ракурс бачення художньої дійсності: перед поглядом читача з'являється та ж кімната, але в якій тепер відбувається діалог між донькою і батьком про метеликів, що кружляли навколо настільної лампи. Їх доля вирішується милосердно: батько, підхопивши комах капелюхом, викидає їх на вулицю через відкрите вікно. Розповідь завершується своєрідним «розкодуванням» попередніх міркувань комах: дівчинка перекладає батькові слова з іспанської пісні про метелика і його відповідальність за «той світ, по якому він летить, і за все, що в нім відбувається» [9, с. 286]. При цьому кільцева структура тексту замикається: якщо на початку оповідання Діма, коментуючи безглузду роботу жука, перераховує його думки про сімейний скандал, то в кінці оповідання стає зрозуміло, що батько і є прообраз «приземленої» комахи.

Грунтуючись на даних спостереженнях можна зробити попередній висновок про те, що художня форма твору будується на підставі композиції «вкладення» образів один в одного. Як було вказано вище, образ жука, на перший погляд, здається другорядним, проте згодом стає очевидним, що він є символом метаобразу, який, у свою чергу, містить символічні форми перехідних фаз свідомості, втілених у вигляді чорної діри, голови Бога, світла горизонту та ін., включаючи і діалог мислеформ в образах метеликів-двійників. Переклад пісні про нічного метелика і його відповідальність за створення свого світу призначений автором для введення думки-метелика у свідомість метагероя з метою змусити його задуматися про своє призначення і пройти символічну дорогу від жука до голови Бога. При цьому всі символи єдиної стереоскопічної свідомості героя (наочним прикладом якої автор іронічно вибрав настільну лампу) підкоряються ієрархічній формі.

Подібну градацію, на наш погляд, легше побудувати з кінця твору, тобто з метарівневої оповіді. В центрі простору, на стіні, автор змальовує пальмовий капелюх, що прикриває записку з кодовими словами. В інтерпретації автора думки героя про слова в записці зв'язані смисловими структурами з гнійною кулею, чорною дірою і могилою Бога, представленими в першій, інтерпретаційній частині розповіді. Дані кругові структури формують нижні рівні ієрархії простору, у яких існує колективна свідомість, яка символічно представлена в образі жука. Капелюх, з іншого боку, втілює верхній рівень ієрархії символів: капелюх Мебіуса (як форму Милосердя), голову Бога, кругове світло горизонту. Дані символи заповнюють рівень надсвідомості, шлях до якого можливий через інтроспекції, здійснювані в процесі внутрішнього діалогу мислеформ.

Слід зазначити, що у всіх випадках зображення множинних форм головного об'єкта – настільної лампи – автор спотворює його зовнішні характеристики, роблячи форму розпливчатою, тяжкою для сприйняття. Так, лампа привиділася героєві порожнечою над чорною короною, потім вогником, чорною головою і т. д. [9, с. 275-276]. Подібний прийом зображення моделей універсального характеру, за визначенням Ю. Лотмана, можна віднести до монтажу, при якому відбувається свідоме *неввімкнення* «певних сторін об'єкту в поле зору» [6, с. 206].

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує на аналіз композиції кульмінації. Приголомшуюча подія пізнання «не-я» у своєму «я» тотожна за структурою накладенню безлічі рухомих картин у стереоскопічному дзеркалі чорної дірки. Подібно до «шарової» структури колективного / надсвідомості, фаза переходу – горизонт подій є рухомих, а не статичним кордоном: «Це як археологічні шари – над одним горизонтом подій з'являється інший, над іншим – третій. Нерухоме світло, яке було кордоном чорної діри вчора, падає в неї сьогодні» [9, с. 270]. Таким чином, стереоскопічна внутрішня форма твору «дзеркалить» собою і уніфікує єдиною структурою не лише композицію образів, але і головну подію «пізнання» себе в собі, яка відбувається, всупереч очікуванню читачів, у неklasичних тимчасових рамках. Таким чином, деконструкції піддається і хронотоп твору, зокрема, категорія художнього часу. У викривленому просторі на кордоні чорної діри час завмирає і стикається зі своїм антиподом – безчасовістю. Дзеркало свідомості, що самовідображається на горизонтах подій, «дзеркалить» минулі і справжні шматочки себе один в одному до тих пір, поки численні віддзеркалення не вбивають себе в просторовій нескінченності, що звужується до сингулярного небуття. З одного боку, час «розшаровується» на минуле і сьогодення, з іншої – об'єднується з безчасовістю в єдину композицію викривленого часу-простору.

Побудова художнього простору твору також специфічна. На початку оповідання світ з'явля-

ється у вигляді «двох пересічних під прямим кутом площин» [9, с. 253]. Проте при цьому визначення, яка з площин є вертикальною, а яка – горизонтальною, є нелегким завданням: «все залежало від місцезнаходження спостерігача і його особистої гравітаційної орієнтації» [9, с. 253]. Як наслідок, кут зору, що «коливається», міцно встановлюється автором, який розташовує жука на підлозі, а метеликів – спостерігачами за ним із стіни. Таким чином, закріплення певної просторової позиції зумовлює підвищення уваги до природи «спостерігачів», розміщених у вертикальній площині, яка символізує собою область надсвідомого рівня. Дана позиція дозволяє бачити традиційні просторові категорії верху і низу, проте мешканцеві чорної діри описані вище вектори сприймаються в спотвореній формі. Для нього просторові характеристики вимірюються параметрами «зовнішне-внутрішнє»: необхідно вийти з чорного простору, щоб, опинившись на лінії горизонту, здолати гравітацію і вилетіти в інший простір. Подібний перехід часто позначається в астрономічних дослідженнях як перехід через «кратову діру» у сферу іншого виміру. Автор розповіді змальовує поетичний космос згідно з даною науковою гіпотезою: його герой попадає на лінію горизонту, яка була названа до цього «чорною дірою» від його наставника. Отже, він здолав гравітацію і через точку сингулярності вийшов на поверхню чорної діри.

Початок і кінець оповідання, як було вказано вище, виконують моделюючи функцію, замикаючи форму твору в єдину конструкцію. Твір можна інтерпретувати з початку, можна – з кінця. При багоразовому прочитанні відбувається розрив між внутрішньою і зовнішньою формами: зовнішня залишається попередньою, а внутрішня – звужується за допомогою поступового об'єднання всіх образів в одну сингулярну точку. Щоб вийти з приголомшуючої стислості внутрішнього простору, читачеві необхідно знайти серединну дорогу – лінію горизонту подій. Саме там можливо побачити, об'єктивно оцінити себе своїми ж очима Іншого, ніби він, у буквальному розумінні, опинився у фотонному вихорі на краю чорної діри і, згідно із законами фізики, побачив проекцію самого себе з боку.

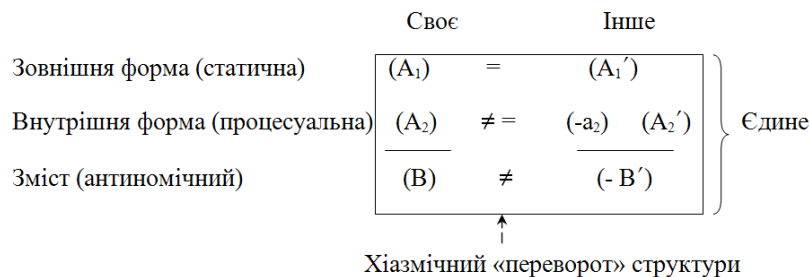
Розміщення героїв на лінії горизонту подій при виході з чорної діри визначає зміну структури

свідомості, використовуючи образну мову – її хізмичне «перекручення» або, згідно з К. Кедровим, «вивертання навиворіт» [4]. В. Пелевін, застосовуючи дану конструкцію для формального вираження своїх ідей у творі, використовує її, неодноразово розміщуючи героїв у своєрідну складку простору – лінію горизонту, де відбувається зустріч із самим собою через бачення безформної структури «не-я» у своїй свідомості. Тоді вся внутрішня форма твору постає як багаторазово хізмично перекручений спіралевидний простір. Подібне конструювання простору автор використовує для ілюстрації процесу розвитку різноманітних перехідних фаз самосвідомості, і, зокрема, з метою створення необхідної умови для самодзеркальної інтроспекції. Саме на пограниччях «перевертання» внутрішніх структур («антропної інверсії» [4]) виникає багатовимірна точка зору «зсередини-збоку», коли одне око розташоване «на «вигині» стрічки Мебіуса таким чином, що воно одночасно дивиться вгору-вниз-усередину-назовні-вперед-назад, вірніше на кордоні між всіма характеристиками простору» [4]. З цього витікає наступне: всі образи об'єднуються в цілісну конструкцію за допомогою мотиву внутрішньої подорожі – «переведення» точки зору, застиглої на складці багатогранної структури, по дзеркальних проекціях розуму, втіленого в різних «осколках» єдиного композиційного образу.

Парадоксальна логіка змістової сторони твору знаходить відповідне вираження в жанрі коану. Він характеризується суперечністю і динамічною єдністю, взаємозв'язком і взаємозапереченням. Завдяки цьому коан можна вважати важливим компонентом аналізованої художньої форми. Знаходячи безпосереднє вираження у вигляді короткого діалогу, він «справляє враження алогічної, ірраціональної загадки, парадоксального завдання, що не має раціонального вирішення засобами дискурсивного, логічного мислення» [7].

На підставі проведеного аналізу про способи конструювання художньої форми і її співвідношення зі змістом у сучасному тексті можна зробити наступні висновки:

1. Діалектика Єдиного та Іншого, в рамках аналізованого тексту, знаходить наступне схематичне вираження: Єдине (зміст + форма) характеризується частковою поляризацією співвідношення змісту і форми у сфері Іншого, що в цілому не порушує загальної картини тотожності:



У результаті утворюється ілюстрація формули буддиста, в якій затверджується, що щось може

бути одночасно тотожним і нетотожним самому собі ($A = -A$ так само вірно, як і $A \neq -A$).

2. На підставі аналізу даного оповідання, можна стверджувати, що у постмодерністській парадигмі свідомості, для осмислення глибинних реалій «я» повинно включати «не-я», що передбачає деконструктивні зміни внутрішньої форми, які виявляються не так у неповній аніміляції, як у переході в нову конструктивну форму. Прикладом даного переходу може бути зображення пейзажу міста з врахуван-

ням класичної хронотопної перспективи після вильоту героїв в інший простір. Таким чином, постмодерністська парадигма повернення «я» до самого собі через «не-я» представлена у вигляді складного, замкнутого співвідношення форми і змісту, в якому Інший зміст є підсумком деконструкції класичного уявлення про форму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение : [учебник для филол. фак. гос. ун-тов и пед. ин-тов] / Ф. М. Головенченко. – М. : Высш. шк., 1964. – 318 с.
2. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида ; [пер. и вступ. ст. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.
3. Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения : [учеб. пособие] / А. Б. Есин. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 248 с.
4. Кедров К. Поэтический космос [Электронный ресурс] / К. Кедров. – М. : Советский писатель, 1989. – 480 с. – Режим доступа : <http://www.litru.ru/?book=58286&page=1>.
5. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) / Г. К. Косиков // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму / [пер. с фр., сост. и вступ. статья Г. К. Косикова]. – М. : ИГ «Прогресс», 2000. – С. 3–48.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 14–285.
7. Майданов А. С. Коаны чань-буддизма как парадоксы [Электронный ресурс] / А. С. Майданов // Противоположности и парадоксы (Методологический анализ). – М., 2008. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.net/c-2/Coan.html>.
8. Можейко М. А. Логомахия [Электронный ресурс] / М. А. Можейко // Философский словарь. – Режим доступа : <http://glossword.info/index.php/term>.
9. Пелевин В. Свет горизонта / В. Пелевин // Жизнь насекомых : Избранные произведения. – М. : Эксмо, 2007. – С. 251–287.
10. Троскот Е. Структурные особенности прозы Виктора Пелевина [Электронный ресурс] / Е. Троскот. – Режим доступа : <http://pelevin.nov.ru/stati/o-str/1.html>.