

ИГРА КАК ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В РАССКАЗЕ Л.Н. АНДРЕЕВА «БОЛЬШОЙ ШЛЕМ»

В статье анализируется художественное пространство в рассказе Л.Н. Андреева «Большой шлем». Руководствуясь исследованиями в области восприятия пространства, авторы определяют игру как индивидуальный пространственный образ, смоделированный писателем.

Ключевые слова: художественное пространство в литературе, перцептивное пространство, индивидуальные пространственные образы, русская литература, Л.Н. Андреев.

В науке существует мнение, что для каждого человека пространство и время индивидуальны. Данные категории сосуществуют и согласовываются с индивидуумом независимо от внешнего мира. Отраженное в сознании, и как следствие в художественном тексте, объективное пространство ученые называют перцептивным. Однако само это отражение, по мнению исследователей, «опосредовано индивидуальным пространством и зависит от модели внешнего сенсорного пространства в структурах мозга» [1: 88-99].

Б.В. Раушенбах, рассматривая проблемы художественного пространства и зрительного восприятия на примере изобразительного искусства, подтвердил эту мысль, сравнивая «объективно существующее (или просто объективное) пространство с возникшим в сознании человека образом этого пространства. Последнее естественно назвать субъективным, или перцептивным («перцепция» – восприятие). Совершенно очевидно, что они имеют разный геометрический облик. <...> Мозг, образуя субъективное пространство и опираясь при этом на сетчаточный образ, производит трансформации возникшего образа...» [7: 16-17].

В ряде работ мысль об изменении (модификации) реального пространства, преобразовании его в искусстве является центральной. Так, Г.Н. Слепухов считает, что «... художественные пространство и время – это не физические время и пространство, механически использованные, перенесенные в произведение искусства, а именно внутренние элементы композиции. Поэтому, так же как и другие элементы композиции, время и пространство подвижны, пластичны, эмоционально наполнены, как бы живые, пульсирующие внутри произведения» [8: 65].

Д.С. Лихачев в статье «Художественная среда литературного произведения» подчеркивает, что писатель, отражающий в своем произведении реальную действительность, «формирует ее, исходя из своих о ней представлений и соответственно своему художественному замыслу» [3: 65]. Те же положения развиваются в его труде «Поэтика древнерусской литературы» (главы «Поэтика художественного времени» и «Поэтика художественного пространства»). Поднимая вопрос о внутреннем мире художественного произведения, ученый указывает на то, что этот мир – «явление не пассивного восприятия действительности, а активного ее преобразования, иногда большего, иногда меньшего» [4: 335]. Пространство и время, по Д.С. Лихачеву, будучи связанными с реальным пространством и временем, по-особому отражают это пространство и время в зависимости от ряда факторов: от различных форм сюжетного построения, стилистической манеры автора, даже от мира психологии действующих лиц.

В нашей работе мы не ставим задачу исследовать проблему восприятия пространства индивидуумом, поскольку это относится в большей степени к сфере изучения психологии и медицины, остановимся лишь на вопросе отражения в художественных текстах перцептивного пространства, исследование которого имеет существенное значение для раскрытия художественной организации действительности, фундаментальных вопросов содержания и формы произведений искусства и их восприятия.

Итак, в художественном произведении, с одной стороны, отражаются основные свойства пространства как объективной бытийной категории, характеризующей реальный мир. С другой стороны, репрезентация пространства в каж-

дом отдельном литературном тексте уникальна, так как в нем воссоздаются творческим мышлением, фантазией автора воображаемые миры.

Э.И. Неизвестный, размышляя об искусстве, философии и литературе, отмечает, что писатели по-разному моделируют художественное пространство в тексте произведения, для одних важна объективность в изображении времени-пространства, для других – нет: «Пространство Льва Толстого развивается по евклидовым законам, это реальное пространство и реальное время: реальные персонажи передвигаются в реальном пространстве. Там едут лошади, там стоят деревья, там летают галки, и одновременно люди меняются в этом реальном пространстве сообразно с физическими и психическими законами. Этого нет у Данте, Достоевского, Кафки и Беккета. Их пространство не евклидово: то есть либо обратное, либо – рассеянное...» [6: 153].

Ю.М. Лотман, характеризуя художественное пространство, акцентирует внимание на создании его как индивидуального, ввиду того, что пространство «представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [5: 252-253].

Следовательно, достоверность художественного образа пространства представляется как обусловленная гносеологической природой текста: в организации пространства отображаются знания автора об объективной реальности. Субъективность, в свою очередь, связана с тем, что изображение автором объективной реальности детерминировано конкретными намерениями и установками, творческим замыслом, мировоззрением писателя, концептуальными основами литературно-художественного произведения, ценностными и другими ориентирами. Писатель, создавая психологический портрет каждого героя собственного произведения, описывает его восприятие всего происходящего, указывая в том числе и на его, героя, личное восприятие пространства. Вследствие чего отражение пространства в художественном произведении не просто субъективно, что детерминировано авторским взглядом, а субъективно в той мере, в коей автор обращается к изображению пространства сквозь призму видения данного пространства созданных им героев.

Известно, что осмысление пространственных координат в художественном тексте выявляется с позиций определенного эстетического

идеала. Однако исчерпывающий анализ художественного пространства в литературном произведении невозможен без учета множественной антропологической обусловленности изображенного пространства авторской точкой зрения в совокупности с точкой зрения персонажей того же художественного текста. Если принять во внимание психолого-концептуальное основание в организации автором художественного пространства, то имеет смысл рассуждать об индивидуальных пространственных образах в литературе.

Исследуя индивидуальные образы пространства в творчестве А.В. Батенькова, В.Н. Топоров отмечает наличие в литературе «неких усреднено-нейтральных пространств» и «индивидуализированных пространств», описывает их взаимопроникновение: «каждая литературная эпоха, каждое большое направление (школа) строят свое пространство, но для находящихся внутри этой эпохи или направления «свое» оценивается прежде всего с точки зрения общего, объединяющего, консолидирующего, и свою «индивидуальность» это «свое» раскрывает лишь на периферии, на стыках с тем иным, что ему предшествовало, сопутствует или угрожает как его замена в ближайшем будущем» [9: 447].

Далее ученый раскрывает взаимосвязь индивидуальных пространственных образов с психо-ментальными особенностями автора, который «не просто пользуется «своей» (а не усреднено-общезначимой) схемой пространства, но вынужден, практически не имея выбора, принимать ту жестко мотивированную схему, которая определяется не столько культурно-исторической ситуацией или литературно-вкусовыми его пристрастиями, сколько психо-ментальными особенностями автора, сохраняющими еще связи со сферой биологического, хотя, конечно, и осложненными «культурным» опосредствованием» [9: 447].

Детализируя характеристики, указывающие на индивидуализацию пространства, В.Н. Топоров отмечает, что «индивидуальный образ пространства в тексте обычно выступает форсировано; его приметы становятся частыми, даже навязчиво повторяемыми: воспроизводятся ключевые признаки этого образа пространства (в этом, собственно, и проявляется диагностическая сущность подобных явлений), сама «пространственность» становится особенно «экс-

пансивной», откладывая свой отпечаток и в тех сферах, которые не являются пространственными по преимуществу и даже вообще» [9: 448].

Соглашаясь с рассуждениями ученого, добавим, что приметы индивидуального пространства становятся настолько значимыми для некоторых авторов, что выносятся ими в название произведения: «Котлован» А. Платонова, «Лаз» В. Маканина, «Остров Крым» В. Аксенова. «Экспансивность» пространственного образа может определять и название целого цикла произведений – «Темные аллеи» И.А. Бунина.

Кроме обозначенных В.Н. Топоровым примет индивидуальных образов пространства, мы можем указать на расширение лексического значения ключевых пространственных координат посредством метафоризации. Например, прямое лексическое значение названия рассказа «Бездна» Л.Н. Андреева («пропасть неизмеримой глубины») актуализируется в тексте произведения в переносном значении как «глубины человеческой души, содержащие низменные животные инстинкты подсознания».

Проиллюстрируем особенности моделирования индивидуальных пространственных образов в рассказе Л.Н. Андреева «Большой шлем» (1899). Обращение к анализу произведения этого автора не случайно, поскольку пространственные характеристики во многих его рассказах имеют особую значимость. Заметим, что организация пространства была важна для писателя не только в художественных текстах, но и в реальной жизни. По воспоминаниям К.И. Чуковского, «Он (Андреев) любил огромное. В огромном кабинете, на огромном письменном столе стояла у него огромная чернильница». Как справедливо заметили В.И. Беззубов и Л.С. Карлик – первые исследователи художественного пространства в прозе Л.Н. Андреева – с определенным пространством писатель связывал также реализацию некоторых своих творческих замыслов: «В красочной, но слишком определенно русской Москве я не мог бы написать «Черные маски»... Чтобы свободнее писать о «вневременном» и «внепространственном», я сам должен быть вне времени и пространства, а для этого и нужно деревенское уединение. Здесь я создал для себя обстановку, чуждую влиянию среды, мысль отдал пространству» [2: 59]. Как видим, для творческого сознания Л.Н. Андреева «мысль пространственная» являлась неотъемлемой.

В рассказе «Большой шлем» описываются будни четырех любителей игры в винт, которые в течение шести лет собираются в доме Евпраксии Васильевны, пытаясь всеми возможными способами отгородиться от действительности, по сути, заменить реальную жизнь игрой, из которой нет выхода. Даже смерть одного из партнеров не может заставить отказаться героев от этого сложившегося годами карточного ритуала.

На первый взгляд, Л.Н. Андреев имеет своей целью подчеркнуть социальную проблематику в рассказе – одиночество и трагическую разобщенность игроков: читателю сложно представить себе, чтобы обыватели, играя постоянным составом продолжительное время (дважды повторяется рефрен «Так играли они лето и зиму, весну и осень»), не знали ничего определенного о внезапно умершем партнере («– Вы послали сказать? – Да, брат поехал с Аннушкой, но как они разыщут его квартиру – ведь мы адреса не знаем...»). Однако идея произведения значительно глубже: автор показывает силу иррационального, неизвестного фактора (Случая, Рока) в жизни людей. Последнее обстоятельство обуславливает обращение автора к особому моделированию пространства. В этом, казалось бы, реалистическом рассказе художественное пространство наделяется символическо-фантастическими чертами, функциональное предназначение которого – изображение противостояния человека судьбе. Внутри этого пространства выработались свои механизмы борьбы с Судьбой: «Старичок Яков Иванович давно выработал строго философский взгляд и не удивлялся и не огорчался, имея верное оружие против судьбы в своих четырех; «Я никогда не играю больше четырех. <...> Никогда нельзя знать, что может случиться».

Игроки оградилась от внешнего мира («высокая комната, уничтожавшая звук своей мягкой мебелью и портьерами, становилась совсем глухой»), отрешившись от житейских проблем, исключая саму возможность упоминания о других людях, событиях и даже погоде: «Николай Дмитриевич, краснощекий, пахнувший свежим воздухом, поспешно занимал свое место против Якова Ивановича, извинялся и говорил: – Как много гуляющих на бульваре. Так и идут, так и идут... Евпраксия Васильевна считала себя обязанной, как хозяйка, не замечать странностей

своих гостей. Поэтому она отвечала одна, в то время как старичок молча и строго приготовлял мелок, а брат ее распоряжался насчет чаю. – Да, вероятно, – погода хорошая. Но не начать ли нам?»; Каждый раз Масленников, приходя, начинал говорить одну или две фразы о Дрейфусе <...> – Читали уже, – сухо говорил Яков Иванович. <...> – Но не пора ли?».

Обществу людей герои рассказа предпочли общество игральных карт, которые оживают в данном пространстве: «Карты давно уже в их глазах потеряли значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила обособленной жизнью. Масти были любимые и нелюбимые, счастливые и несчастливые. Карты комбинировались бесконечно разнообразно, и разнообразие это не поддавалось ни анализу, ни правилам, но было в то же время закономерно. И в закономерности этой заключалась жизнь карт, особая от жизни игравших в них людей. Люди хотели и добивались от них своего, а карты делали свое, как будто имели свою волю, свои вкусы, симпатии и капризы». Того не замечая, герои сами становятся коло-

дой игральных карт, в момент выпадения одной из них (смерть Масленникова), у них возникает вопрос: «А где же мы возьмем теперь четвертого?».

Таким образом, используя прием метафоризации, автор трансформирует представление об игре как «занятии, служащем для развлечения, отдыха», наделяя ее функцией «футляра», в котором игроки прячутся от «дряхлого мира».

Моделирование индивидуального пространства в рассказе «Большой шлем» позволяет лучше понять идею произведения: намеренная изоляция героев Л.Н. Андреева от внешнего мира в пространстве игры не защищает их от вторжения Случая, смерти Николая Дмитриевича. Игроки на мгновение задумываются о таинственных силах, распоряжающихся их судьбой («Но ведь никогда он не узнает, что в прикупе был туз и что на руках у него был верный «большой шлем». Никогда!»), однако, намерены сохранить созданное ими и поддерживаемое в течение стольких лет пространство, в срочном порядке подыскав замену «выпавшей из колоды карте».

29.08.2010

Список литературы:

1. Альтман Я.А., Войтулевич С.Ф., Пак С.П. Межполушарная асимметрия слуховых вызванных потенциалов человека и локализация источника звука // Сенсорные системы. Сенсорные процессы и асимметрия полушарий. – Л., 1985. – С. 88–99.
2. Беззубов В.И., Карлик Л.С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898 – 1904 гг. // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Ученые записки ТГУ. Вып. 491. – Тарту, 1979. – С. 59–83.
3. Лихачев, Д.С. Художественная среда литературного произведения // Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Тезисы и аннотации. – Л.: Советск. писатель. Лен-е отд-е, 1970. – С. 7–9.
4. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
5. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 252–253.
6. Неизвестный, Э. Кентавр: об искусстве, литературе и философии. – М., 1992. – С. 153.
7. Раушенбах, Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб: Азбука классика, 2001. – 320 с.
8. Слепухов, Г.Н. Пространственно-временная организация художественного произведения // Философские науки. – 1984. – №1. – С. 64–70.
9. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 624 с.

Сведения об авторах: **Коробейникова Анна Александровна**, доцент кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного университета, кандидат филологических наук, e-mail: SSSR2004@yandex.ru

Пыхтина Юлиана Григорьевна, доцент кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного университета, кандидат педагогических наук 460018, г. Оренбург, пр-т Победы, 13, ауд. 1106, тел. (3532) 372436, e-mail: pyhtina-2008@mail.ru

UDC 821.161.1.09

Korobejnikova A.A., Pykhtina I.U.G.

Orenburg state university; e-mail: SSSR2004@yandex.ru

THE GAME AS INDIVIDUAL SPATIAL IMAGE IN LEONID ANDREEV'S STORY «BIG HELMET»

The article considers the artistic space in Leonid Andreev's story "Big helmet". Following the accepted linguistic theories of space perception, the authors define the game as an individual space image, which can be modelled by the author.

Keywords: artistic literary space, perceptive space, individual spatial images, Russian literature, Leonid Andreev.