

ИРОНИЧЕСКИЙ МОДУС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В РОМАНЕ Р. ТОПОРА «ЖИЛЕЦ»

(Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Е. А. Борисеева)

Модус художественности – это «стратегия художественной типизации», «всеобъемлющая характеристика художественного целого» [2, с. 37]. В русской литературной традиции принято выделять семь художественных модусов: героика, трагизм, сатира, идиллия, драматизм, юмор, ирония (комическая, трагическая, саркастическая, романтическая). Наименования модусов совпадают с названиями пафосов, однако понятие модуса гораздо шире и, в отличие от пафоса, охватывает не только «субъективную сторону художественного произведения». Как отмечает В. И. Тюпа, один из главных теоретиков художественных модусов, мы имеем право говорить «о трагическом, комическом, идиллическом и т.п. типах ситуаций или героев, или “концепированных” читателей» [2, с. 121].

Классификация модусов имеет историко-типологическую направленность. Последователи теории модусов доказывают, что определенные типы художественности актуализируются в определенную эпоху. Так, Н. Фрай, говоря об истории европейской литературы последних 15 веков, отмечал, что эпоха Возрождения тяготела к жанрам высокого мимесиса (в особенности – к трагедиям), эпоха классицизма открыла дорогу произведениям низкого мимесиса, а начиная с XX века «для наиболее серьезной литературы характерна постоянно усиливающаяся тенденция к ироническому отражению действительности» [3, с. 234].

Прогрессирующая актуализация иронического модуса в XX–XXI веках логически обоснована. Ирония подчеркнута деструктивна, что делает ее наиболее подходящим способом самовыражения в эпоху тотального отрицания. Показная несерьезность иронического мировосприятия становится плодотворной почвой для развития литературы постмодернизма. В частности, роман французского писателя Р. Топора «Жилец» имеет выраженные черты модуса трагической иронии. Опираясь на положения «Анатомии критики» Н. Фрая – программной работы, посвященной теории художественных модусов, – мы выявим черты иронического модуса в данном романе. В своем анализе мы будем опираться на основные элементы художественного мира романа: тип героя, тип изображаемой ситуации, авторскую позицию и читательское восприятие (эстетические установки воспринимающего сознания).

1. Тип героя. Протагонист трагической иронии – изолированный от общества индивид, козел отпущения. Это «типичная или случайная жертва» [3, с. 240], притягивающая к себе неудачи и удары судьбы. При этом перипетии, выпадающие на долю героя, никоим образом не связаны с особенностями его характера.

Ироническую тональность произведения обеспечивает абсурдный разрыв между фактической невиновностью героя и неадекватно тяжелым наказанием, которое он несет – оно напоминает «горную лавину, вызванную всего лишь криком альпиниста» [3, с. 240]. Единственное, в чем можно обвинить героя, – это в принадлежности к тому миру, в котором он живет. Иными словами, к миру, в котором «подобные несправедливости составляют неотъемлемую черту существования» [3, с. 240].

Протагонист романа «Жилец» воплощает идеальную жертву. Для него характерны «неадекватная самооценка, склонность к подчинению, неспособность отстаивать собственную позицию и готовность принимать позицию другого как верную по умолчанию», «немотивированное чувство вины» [1, с. 192] – основные атрибуты виктимного поведения, провоцирующего агрессию. В какой-то момент герой отмечает, что само его присутствие ожесточает окружающих: «Il sentait que sa vue les excitait. À force de flairer en lui une victime, ils pouvaient devenir des bourreaux...» [4, p. 48] (Учуяв в нем жертву, они могли стать палачами...). Однако, будучи жертвой «по рождению», Трелковский признается в своей неспособности что-либо изменить: «Il se rendait parfaitement compte du ridicule de son comportement, mais il était incapable de le modifier. Ce ridicule était en lui, c'était probablement ce qu'il y avait de plus vrai dans sa personnalité» [4, p. 48] (Он сам прекрасно понимал, насколько нелепо его поведение, но не мог ничего изменить. Эта нелепость была, наверное, самым настоящим, что только было в его личности).

Противоположный полюс ситуации – «произвольность выбора именно данного героя, его невезучесть» [3, с. 240]. Трелковский не был изначально избран в качестве жертвы. Напротив, все обстоятельства складывались против его переезда в «роковую квартиру». Конфликт, таким образом, был инициирован самим персонажем, а не роком или недоброжелателем. Да и сама мысль о том, что Трелковский может вызывать столь сильные эмоции, как злоба или ненависть, кажется абсурдной даже самому герою: «...je ne mérite pas votre colère, regardez-moi, je ne suis qu'une bête irresponsable qui ne peut empêcher les manifestations sonores de sa pourriture, de sa vie donc, alors ne gaspillez pas votre temps avec moi, ne vous salissez pas les poings en me rouant de coups. Supportez que j'existe. Je ne vous demande certes pas de m'aimer, je sais que c'est impossible, car je ne suis pas aimable, mais faites-moi l'aumône de me mépriser suffisamment pour m'ignorer» [4, p. 57] (...да вы только посмотрите на меня, разве я достоин вашего гнева? Я всего лишь тупое животное, которое не в силах избавиться от шумных симптомов своего разложения. Так что не тратьте на меня свое время, не пачкайте свои руки, избивая меня. Смиритесь с тем, что я существую. Я не прошу вас любить меня – я знаю, что это невозможно, ведь такие как я понравиться не могут, — но окажите любезность, презирайте меня достаточно сильно, чтобы игнорировать). Узнав об организованном против него заговоре, Трелковский не может поверить, что столь глобальный план был развернут исключительно ради его ничтожной персоны: «Était-ce donc uniquement pour le punir que la gigantesque

machine avait été mise en marche? Pourquoi un tel deployment a son seul usage? Le méritait-il? Était-il un condamné de choix? Il secoua la tête. Non, ce n'était pas possible» [4, p. 58] (Но неужели эта чудовищная машина была пущена в ход исключительно чтобы покарать его? К чему столько усилий ради него одного? Заслуживал ли он подобной кары? Выбрали ли его сознательно в качестве жертвы? Он покачал головой. Нет, это невозможно).

Фигура формально невинной жертвы, приговоренной к смерти по абсурдному стечению обстоятельств, отсылает нас сразу к нескольким архетипам. Во-первых, это Адам, «архетип иронической неизбежности» [3, с. 241]. Во-вторых, это Христос, «совершенно невинная жертва, отвергнутая людьми» [3, с. 241]. В-третьих – Иов, прообраз «маленького человека». В связи с актуализацией этих образов в XX веке Фрай делает вывод о возрождении мифа в ироническом модусе: «Ирония происходит от низкого мимесиса: она начинается с появлением реализма и бесстрастного наблюдения. Но постепенно она сближается с мифом, и в ней опять начинают смутно проступать следы жертвенных ритуалов и черты умирающих божеств» [3, с. 240].

Фигура Трелковского будто бы совмещает в себе все три упомянутых архетипа. Однако если с Адамом и Иовом его сближает абстрактная «обыденная человечность», то аллюзии на образ Христа гораздо более предметны. Трелковский часто использует лексику из семантического поля физической расправы – «жертва», «палачи», «наказывать», «казнь»... Эпизод, в котором герой поднимается по лестнице в свою квартиру, сопровождаемый толпой враждебно настроенных соседей, напоминает травестийный вариант восшествия на Голгофу. Мы даже можем наблюдать сцену «воскресения» Трелковского после неудавшегося самоубийства. Кольцевая композиция романа заточает Трелковского в цепочке смертей и перерождений, что можно считать ироничной аллюзией на вечный миф о жертве Христа.

2. Тип ситуации. При всей своей абсурдности и алогичности ситуация трагической иронии, как правило, изображается в самых будничных красках. Она «лишена черт исключительности, незаурядности, показательных для всех остальных модусов» [3, с. 240]. Все происходящее с героем воспринимается им и окружающими как норма, обыденная для того мира, в котором они существуют. Яркий пример «узаконенного абсурда» – новелла «Превращение» Кафки (см. попытки Грегора Замзы отправиться на службу в теле насекомого).

Мир романа «Жилец» во многом организован как кафкианский. Все элементы хронотопа, формирующие абсурдную ситуацию, предельно банализированы. Протагонист – типичный человек толпы. Ситуация с переездом – верх обыденности. Атмосфера заурядности распространяется даже на самые неординарные события и процессы. Так, принятие Трелковским чужой идентичности имеет чисто бытовые симптомы (выбор другой марки сигарет, горячий шоколад вместо кофе на завтрак и т.д.), а

сцена расправы над Трелковским происходит среди бела дня на глазах у безразличных свидетелей.

Складывается ощущение, что коллективный миф о нормальности мира, сложившийся у персонажей романа, ничто не может поколебать. Мужчина заходит в магазин париков? Продавщицу это нисколько не смущает: «*La vieille femme qui s'y trouvait ne parut pas étonnée par l'aspect de Trelkovsky. Elle devait avoir l'habitude*» [4, p. 117] (Старуху нисколько не смутил вид Трелковского. Наверное, она уже привыкла к такому). Мужчина разгуливает по улице, одетый и накрашенный как женщина? Никто не обратит на него внимания. «*Des Martiens, ils étaient tous des Martiens...*» [4, p. 96] (Марсиане, все они марсиане...) – заключает Трелковский, однако тут же спохватывается: «*Il n'était pas différent. Pareil, exactement semblable aux monstres*» [4, p. 96] (Он ничем от них не отличался. Точно такой же, как эти монстры). И действительно, Трелковский является неотделимой частью описанного универсума. Что бы ни произошло, герой упорно будет пытаться играть по правилам мира, сошедшего с ума, – чем, вслед за Грегором Замзой, и подпишет себе смертный приговор.

3. Авторская позиция и читательское восприятие. В ироническом произведении автору отводится роль стороннего наблюдателя, бесстрастно фиксирующего самые шокирующие проявления абсурдного бытия. «Абсолютный объективизм» и «отказ от моральных оценок» [3, с. 239] в какой-то мере сближают иронического автора с автором реалистическим. Это сходство имеет генетическую природу, ведь, как отмечает Н. Фрай, «ирония как модус произошла от низкого мимесиса» [3, с. 238] – то есть, согласно терминологии ученого, от реалистической литературы. Различие между этими типами авторства состоит в масштабах авторского знания. Если в реалистической литературе мы сталкиваемся с автором-демиургом, всеведущим и вездесущим, то иронический автор зачастую поразительно несведущ... или, по крайней мере, притворяется таковым: «...он [иронический автор] умалчивает себя и <...> делает вид, что он ничего не знает, даже того, что он ироничен» [3, с. 239].

Так как морализаторство можно усмотреть в любой более-менее четко выраженной позиции, задача иронического автора – избегать любой конкретики в суждениях. Разумеется, о всякого рода лирических отступлениях не идет и речи, ведь диктатура автора в европейской литературе исчезает уже в эпоху реализма. Ироническое произведение должно быть по возможности избавлено от всех эксплицитных форм авторского присутствия, оставляя читателя тет-а-тет с художественным миром романа.

Добиться подобного самоустранения Р. Топору удастся за счет чередования эпизодов с противоположной смысловой валентностью. Автор мастерски избегает ответа на центральный вопрос романа: «Трелковский – жертва или сумасшедший?». Так, если в одной главе все силы будут

брошены на убеждение читателя в сумасшествии протагониста (к примеру, герой заболевает и не может поручиться за свои мысли и ощущения), то в следующей автор будет с беспристрастностью телекамеры описывать жуткий спектакль, устроенный палачами-соседями с целью деморализовать Трелковского. Наиболее значимые эпизоды, которые могли бы дать ключ к интерпретации романа, замещены эллипсами. У читателя не остается ни единой нити для того, чтобы прийти к какому-либо однозначному заключению по поводу происходящего.

Мы можем заключить, что в романе «Жилец» Р. Топора присутствуют явные черты модуса трагической иронии, сформулированные Н. Фраем в «Анатомии критики». Они прослеживаются на всех уровнях произведения – начиная от типа героя и ситуации и заканчивая нарративной стратегией, призванной запутать реципиента. Читателю не отводится роль со-творца – вместо этого Р. Топор заставляет нас блуждать по лабиринтам спутанного сознания протагониста, балансируя между смыслом и бессмыслицей, реальностью и вымыслом, перманентно ощущая под ногами двойное дно авторской иронии. Неоднозначность всех элементов художественного мира, дихотомичная сложность образов и событий открывают роман для бесконечного числа интерпретаций, ни одна из которых не может претендовать на статус верной – а, следовательно, и единственной.

Литература

1. Соколова, Е.Т. Утрата Я: клиника или новая культурная норма? / Е.Т. Соколова [и др.] // Эпистемология & философия науки. – 2014. – №3. – С. 191-209.
2. Тюпа, В.И. Модусы художественности / В. И. Тюпа // Дискурс. – Новосибирск, 1997. – №5/6. – 153 с.
3. Фрай, Н. Анатомия критики: пер. с англ. А. С. Козлова и В. Т. Олейника) / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе; под ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 232-264.
4. Topor, R. Le locataire chimérique / R. Topor. P.: Libretto, 2011. – 170 p.