

Ольшванг О. Ю.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА-ПРИТЧИ Р. БАХА "МОСТ ЧЕРЕЗ ВЕЧНОСТЬ"

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-1/62.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. I. С. 155-157. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

самому себе. Так происходит осознание своего «я». Прометей осознаёт себя как индивидуум, но он в состоянии познать себя только в качестве отдельного, единичного индивида.

Алеющий рассвет сменяет «розовая свежесть утра» [Фюман 1989: 197]. От встречи с самим собой, т.е. открытия своего «я», улетучивается страх Прометея. Он начинает размышлять, «подперев голову рукой» как Роденовский «Мыслитель»; из свежести утра возникает «омываемый водою розовеющий берег, над которым властно занимается день» [Фюман 1989: 197]. Теперь Прометей уже более осознанно воспринимает окружающее. «У него было такое чувство, будто мирозданье вокруг него раздвигается в бесконечную ширь, а он, пребывая в самой его середине, остаётся всего только песчинкой» [Фюман 1989: 198]. И здесь одиночество формулируется уже по-другому. Отношение «всё» - «я» - могущественно (Кронос); Прометей, прежде всего, признаёт его требования. Он искренне хочет подчиниться, служить. Но с наступлением дня титан воспринимает также лес и его живую природу: видит, слушает, осязает, чувствует запахи. «Лес, который до сих пор, будучи на самом краю его поля зрения, выглядел тёмным столпом, подпирающим небосвод, раскрылся перед ним в таком прихотливом многообразии зелени ...» [Фюман 1989: 198] (мотив леса, как известно, ассоциируется с жизнью и живностью), что его личное стремление к этому «живому» ставит Прометея в противоречие с покорностью и запретом.

Через неприятие, путём познания права и несправедливости герой приходит к первому самостоятельному решению: «... потом, не оглядываясь, он побежал в лес» [Фюман 1989: 199]. Критическое самосознание, различающее понятия «право» и «несправедливость», имеет соответствующие примеры и в Библии, где упоминается древо познания добра и зла, плоды которого вкушают вопреки грозящему наказанию. Это пример самого общего, абстрактного познания.

В ходе дальнейших контактов с миром Кроноса, а затем и Зевса процесс познания продолжается, углубляясь и подвергаясь проверке на практике. Он ведёт Прометея к созданию некоего «противопоставления» окружающему миру. «Несправедливой системе» (царства Кроноса, Зевса) противостоит новая «система права» (абстрактного сознания). Но так как Прометей со своим сознанием права по ходу действия лишь закономерно оказывается в тотальной изоляции (его прогоняют из мира Зевса), он создаёт себе свой собственный «контрмир» - мир людей. Такой оптимистичный настрой отнюдь не случаен, в нём сконцентрирована однозначность намерения автора. Историю сотворения человечества Ф. Фюман понимает именно в позитивном смысле. Однако того оптимизма, который писатель в состоянии передать посредством поэтической картины, достаточно собственно лишь для самого процесса сотворения. Его важнейший мифический элемент, на котором базируется вся история сотворения, это Прометей. При этом мы исходим из предположения, что он обладает человеческими качествами, добродетелями, т. е. тем, что мы обозначаем как «быть хорошим». Прометей задуман как архетип человека.

Таким образом, человеческий мир, который хочет создать Прометей, становится определённой иллюзией. «Мы отыщем остров в Южном море и там построим наше царство. В нём будут властвовать любовь и справедливость. Это будет остров блаженных» [Фюман 1989: 285] - говорит титан. Причём он подразумевает, что на острове необходима также и «твёрдость» [Фюман 1989: 286]. Программное заявление «творца» соответствует его абстрактному сознанию. Понятия любви и справедливости в связи с понятиями царства и острова «блаженных» также указывают на христианскую этику. Не ограничиваясь разработкой теории, Прометей формирует людей сам. Он намерен строить новое царство, но царство это всё же напоминает «божье царство на земле». Новаторство Ф. Фюмана в толковании аллегорической фигуры Прометея позволяет идентифицировать её в качестве составляющей части той продуктивной силы, которую можно обозначить как интеллект. Он не является деятельной осознанной преобразующей силой, он - сама идея, становящаяся поводом для изменения. Тем самым налицо исток противоречия мифического образа и реальных людей, что в перспективе будет играть роль движущей силы эволюции сознания Прометея, вынужденного претерпевать постоянные изменения в соответствии с приобретённым опытом. Наряду со многими писателями прошлого и настоящего Ф. Фюман придерживается достойной традиции гуманизма. Он всегда связывал мысли об эволюции, о прогрессе с надеждой на то, что, несмотря на существование добра и зла, мир всё-таки будет человеческим.

Список использованной литературы

1. **Фюман Ф.** Избранное: Сборник / Ф. Фюман / Пер. с нем.; составл. и предисл. А. А. Гугнина. - М.: Радуга, 1989. - 544 с.
2. **Fuhmann F.** Essays, Gespraechе, Aufsaeetze 1964-1981 / F. Fuhmann. - Rostock: Hinstorff Verlag Rostock, 1983. - 528 s.
3. **Fuhmann F.** Erfahrungen und Widerspruche. Versuche uber Literatur / F. Fuhmann. - Rostock: Hinstorff Verlag Rostock, 1975. - 223 s.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА-ПРИТЧИ Р. БАХА «МОСТ ЧЕРЕЗ ВЕЧНОСТЬ»

*Ольшванг О. Ю.
Уральская государственная медицинская академия*

Хронотоп в художественном тексте отражает черты мировосприятия, мышления, характерные для той или иной эпохи. Чем древнее притча, тем большая связь с древними представлениями о пространстве и времени в ней отражена.

Мир в притче представлен как своего рода схема, где отсутствует описательность, изобразительность, «обстановочность» в традиционном понимании, нет развитого сюжетного движения, повествование экономно, даже аскетично. Поле деятельности героев притчи специфично, условно. «Притча по самой своей сути стремится ограничить для себя определенный участок мнимой или реальной действительности, чтобы превратить его в своего рода опытное поле, лабораторную площадку, на которой сюжет, выливающийся в иносказание, мог бы развиваться без помех» [Левина 1996: 16].

Пространство в притче подобно пространству в сказке, как его определяет Д. Лихачев: «Пространство сказки ... тесно связано с действием, не самостоятельно, но и не имеет отношения к реальному пространству. Сказка замкнута ... в каком-то «нездешнем» пространстве. Сказка ... повествует не о том, что здесь, а о том, что происходило «где-то»» [Лихачев 1967: 187].

Обратимся к анализу пространственной организации романа-притчи Р. Баха «Мост через вечность», который посвящен той же теме, что и предыдущие книги Р. Баха (обучение героя, исследование им устройства мира, наставничество, выбор героем своего жизненного пути, своей судьбы). Но в отличие от предыдущих книг (более фантастических) в этом романе больше реалистичных, во многом автобиографических элементов.

Продав свой самолет, герой романа Ричард путешествует, размышляет о смысле жизни, о выборе дальнейшего пути. К нему внезапно приходит слава после издания книги, он становится богатым (позже это богатство исчезнет так же быстро, как и появилось). Он тяготится одиночеством, отправляется на поиски «идеальной женщины», образ которой он сам создал. Герой встречает Лесли Париш, с которой ему предстоит пережить ряд испытаний, трудностей. Поскольку Ричард не следит за ведением его дел, в результате действий его менеджера он разоряется. Лесли помогает ему пройти процедуру банкротства. Герои строят свой дом, они делают дело: защищают территорию от врубki лесов. В финале герои учатся совершать перемещение вне тела, вне времени.

Осваивая новое для себя пространство на земле, Ричард постоянно замечает отличия (причина этих различий заключается в разнице между типами пространств - *открытым, неограниченным* пространством поля и неба и *ограниченным, замкнутым* пространством гостиницы): «Сон под крылом в полях порождает безмятежность познания. Звезды и дождь, и ветер раскрашивают сны в реальность. В гостиницах же, как я обнаружил, нет ни познания, ни безмятежности». Герой отмечает *ограниченность, замкнутость* пространства людей (дома-коробки и т.д.), он стремится вырваться в открытое, *неограниченное* пространство.

На *первом этапе*, назовем его интуитивным, герой пытается найти путь, по которому идти дальше. В предисловии к роману автор размышляет о месте приключений и волшебства в реальности, которые не исчезли, но изменили свою форму. В этом размышлении он называет судьбу человека «дорогой, простирающейся за горизонт»: «Нам кажется, что наш век отделяет от тех сказочных времен какая-то граница, и в нем нет места приключениям. Судьба... эта дорога, простирающаяся за горизонт... призраки пронеслись по ней в далеком прошлом и скрылись из виду...». Дорога - это особый способ организации пространства, где пространство открыто для героя только с одной стороны (по ходу движения), но герой не может сойти с этого пути.

Различные типы полетов (горизонтальный, парадный), разная высота и скорость позволяют герою по-разному взглянуть на окружающее его пространство: «В течение доли секунды пять земных тяжестей вдавливают меня в сидение. Панорама передо мной сужается до маленькой светлой точки на сером фоне, я ныряю вниз до высоты ста футов над летным полем, а затем после набора высоты снова перехожу на горизонтальный парадный полет».

В произведениях Р. Баха образ пространства тесно связан с образом времени (часто в самих текстах используется понятие пространство-время, *space-time*). Так, для того, чтобы произошли определенные события необходимо не только совпадение места, пространства, но и времени (например, встреча Лесли и Ричарда): «Если бы мы встретились на несколько лет раньше, ничего этого не случилось бы - да мы ведь и встретились раньше, но за порогом кабины лифта наши дороги разошлись - время еще не настало. И теперь уже никогда не настанет».

Герою необходимо сделать выбор, который предопределяет его дальнейшую жизнь. В связи с этим выбором возникает образ двух дорог, ведущих в различных направлениях: «Два будущих, две разных жизни: в одной Лесли Парриш, в другой - моя столь безопасная Совершенная Женщина». Один из этих путей выберет сам Ричард, по другому пути последует его альтернативный «я»: «альтернативный я пошел по другому пути, повернул налево у развилки, где я пошел направо. Где-то в другом времени тот-Ричард бросил трубку, поговорив с той-Лесли час, а может десять, или он вообще ей первым не позвонил. Он выбросил ее письмо в мусорную корзинку, поехал на такси в аэропорт, взлетел и, забравшись на уровень девять-тысяча-пять, взял курс на северо-восток, в Монтану».

На *втором этапе* пути, практическом, герои проходят ряд испытаний, что позволяет Ричарду пересмотреть свой идеальной женщины. Ричард предлагает Лесли поселиться в трейлере среди пустыни, чтобы проверить друг друга и свои чувства. Эта ситуация интересна также с точки зрения организации пространства: герои оказываются изолированными от остального мира, у них нет дома (обжитого, знакомого пространства). Именно в таких условиях среди пустыни под пластиковой крышей они строят уют и комфорт. Одним из важных отличий этого жилья от дома также является его подвижность, трейлер не закреплен за опреде-

ленным местом, предполагает свободу передвижения (но именно такой стиль жизни позволит позже Ричарду оценить настоящий дом, он сам предложит Лесли переехать).

Определенное пространство в сочетании с событиями вызывают у Ричарда ощущение *déjà vu*, как будто он видел или переживал это в другом месте, в другое время: «Кроваво-красное небо на западе, силуэт карликового дерева, виднеющийся сразу за окном, Лесли, подавленная весом различий между нами, - это все уже происходило в точности так же в какое-то другое время». Если сначала Ричард совершал переходы в другое (альтернативное или будущее) время-пространство спонтанно, не осознавая этого, во сне, то позже он учится путешествовать во времени осознанно. Здесь также возникает образ двери: «Я стоял на пороге двери, которая распахнулась в иное время...». Эти *déjà vu* позволяют герою по-разному взглянуть на одни и те же ситуации, на самого себя с разных позиций, через призму опыта, приобретенного за время между посещениями этих пространств.

Третий этап мы назовем духовным. Герои вместе учатся совершать перемещение во времени, в мыслях, вне тела, посещать другие пространства.

Одним из лейтмотивов книг Баха (как ранних, так и последующих произведений) является идея о реальности жизни и разнообразии и иллюзорности форм, которые она может принимать. Тот же принцип распространяется на перемещение из одного пространства в другое: «Единственная реальность - Жизнь! Жизнь дает сознанию возможность выбирать не-форму или одну из бесконечного разнообразия триллионов форм - любую, которую оно может себе вообразить. Сознание может забыть себя, если оно захочет этого». Сознание может создавать любые иллюзии, в т.ч. параллельные и альтернативные пространства и время, таким образом, сам человек, его сознание творит пространство и время.

Следует отметить отличия пространства будущего от их настоящего и прошлого пространства: если до этого они были на континенте, то в будущем они оказываются на острове. Меняется тип дома (легкий воздушный стеклянный дом), краски (в пространстве будущего сделан акцент на фейерверк красок, цветы). Освоение новых пространств, своих новых возможностей дает им возможность взглянуть на окружающий их мир со стороны, почувствовать себя пришельцами на планете. Отстраненный взгляд на проблемы и трагедии мира не кажутся им больше трагедиями: «Это были лишь приходы и уходы, приключения духов с бесконечными возможностями».

В тексте следует также отметить ряд пространственных образов. Говоря о завершении полетов, герой использует метафору захлопнувшейся двери, за которой остаются все его приключения и воспоминания. Образ двери как символ границы и перехода между двумя мирами, пространствами является лейтмотивом для произведений Р. Баха (см. «Бегство от безопасности»).

Символом соединения, связи между двумя пространствами/мирами является образ моста (не случайно это понятие вынесено в заглавие романа): «Однако придет день, и наши вопросы станут ответами, и мы окажемся в чем-то таком светлом... и каждый мой шаг - это шаг к тебе по мосту, который нам предстоит перейти, чтобы встретиться».

Следует отметить также, что мост - это не только символ связи между двумя удаленными друг от друга точками, но и символ неопределенности на пути (наряду с перекрестком, развилкой дорог и т.д.), он сулит опасность, является воплощением самой опасности. В этом месте опасность сгущается настолько, что ставится под угрозу сама реальность пути и возможности его преодоления.

Список использованной литературы

1. **Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев / Отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. - Л.: Наука, 1967. - 372 с.
2. **Левина Е. Д.** Притча в музыкальном театре Бенджамин Бриттена / Е. Д. Левина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. - Н. Новгород, 1996. - 145 с.
3. **Bach R.** The Bridge across Forever / R. Bach. - London, 1985. - 270 p.

МАСКА КАК СРЕДСТВО АВТОРСКОГО САМОПОЗНАНИЯ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Осьмухина О. Ю.

ГОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева»

Авторская маска, предстающая одной из ипостасей создателя художественного текста, не просто непосредственно связана с ее носителем, то есть автором, но является одним из способов самопознания, самовыражения, сокрытия/проявления автором самого себя в пределах текстового пространства с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения, мировоззрения, стиля. Соответственно, рассмотрение проблемы авторской маски позволяет не только конкретизировать и уточнить соотношение категорий автора и маски, но и, что значительно существеннее, - достаточно четко обозначить способы позиционирования автора в художественном тексте, отделив *реального автора* от, условно говоря, его воспроизведения. При этом *авторская маска* представляется нам не просто своеобразным литературным и - шире - культурным феноменом, но и одной из форм взаимоотношений автора и персонажа, одним из способов перевоплощения автора в героя в пределах художественного текста, являя собой важнейший элемент поэтики. Учитывая традиционные подходы к маске как к философско-культурологическому и социально-