Grzegorz CZERWIŃSKI (Гжегож ЧЕРВИНСКИЙ)

Universiteit Gent (UGent)

Как искать структуру в распаде? Анализ художественного пространства в произведениях Владзимежа Одоевского.

Summary

Seeking structure in disintegration. An analysis of artistic space in the works of Włodzimierz Odojewski.

In this consideration of artistic space in the work of Włodzimierz Odojewski, the author aims not only to discuss one particular Polish writer, but also to demonstrate new practical possibilities of “spatial semiotics” in analysing modern literature, using conceptions derived from members of the Tartu-Moscow Group (Yu. Lotman, B. Uspienski, V. Toporov). Principles relating to the construction of the semiosphere, of which artistic space in the literary work is regarded as a model, are transferred to the ground of poetics. This approach opens up new interpretive possibilities of importance in investigating works like those of Odojewski, characterised by discontinuity of spatial topoi and a world structure incapable of being ordered.

Введение

О художественном пространстве в произведениях литературы исследователи начали задумываться давно, и только методы, выработанные представителями тартуско-московской семиотической школы, позволили в сочетании с другими методами проводить комплексный анализ проблем данного типа.¹ В 70–80 годах тема художественного пространства очень активно обсуждалась в научной литературе. Дискуссия была вызвана, в первую очередь, ранними работами Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, З.Г. Минц. В настоящее время эта проблема уже не интересует литературоведов в такой степени. Можно также задать вопрос: почему в последние годы современные и выходящие далеко за пределы структурной семиотики достижения бывших членов тартуско-московской группы (Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, В.Н. Топорова) и их последователей, хотя и достаточно интересные для ученых, занимающихся семиотикой культуры и теорией семиосферы², уже не играют столь важной роли в исследованиях поэтики литературного произведения? Такая тенденция прослеживается, не взирая на то, что литературоведы постоянно занимаются темой пространства (в последнее время, в первую очередь, в контексте геопэтики). Это кажется еще более непонятным. Сегодня литературоведы, если и вспоминают о работах Ю.М. Лотмана о пространстве, то ссылаются, как правило, на его ранние работы структуралистского направления.

Школа семиотики культуры, которая своим рождением обязана формалистам и структуралистам, и которая, как и они, в первую очередь, занималась поисками универсальных, сверхиндивидуальных характеристик знаковых систем, очень быстро вышла за рамки формального и структурного направленностей и сформулировала

¹ Автором статьи была написана книга *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* [После распада мира. Художественное пространство в прозе Влодзимежа Одоевского] (Gdańsk 2010), посвященная творчеству современного польского писателя. Выводы, представленные в настоящей статье, продолжены в названной книге. В статье обсуждаются только теоретические вопросы, в то время как в монографии, посвященной творчеству В. Одоевского, анализ пространства является методом, интерпретационным ключом, с помощью которого мы исследуем все творчество писателя.

² См. избранные работы специалистов по семиотике, опубликованные на страницах тартуского издания *Sign Systems Studies* (ранее *Труды по знаковым системам*), например: F. Merrell, 'Lotman's semiosphere, Peirce's categories, and cultural forms of life', *Sign Systems Studies*, 29.2 (2001), pp. 385–416; V. Karatay, Y. Denizhan, 'Semiotics of the 'window'', *Sign Systems Studies*, 30.1 (2002), pp. 259–270; P. Torop, 'Semiotics, anthropology and the analysability of culture', *Sign Systems Studies*, 34.2 (2006), pp. 285–316; A. Randviir, 'On spatiality in Tartu-Moscow cultural semiotics: The semiotic subject', *Sign Systems Studies*, 35.1/2 (2007), pp. 137–159; J. Grigorjeva, 'Space-Time: A mythological geometry', *Sign Systems Studies*, 35.1/2 (2007), pp. 161–215; M. Danesi, 'Opposition theory and the interconnectedness of language, culture, and cognition', *Sign Systems Studies*, 37.1/2 (2009), pp. 11–42.

выводы о динамическом характере культурных явлений. Если ранее эти системы описывались тартускими и московскими семиотиками исключительно с использованием синхронных подходов, то в более поздних работах этих ученых они были представлены неким «стоп-кадром» в изменяющемся пространственно-временном семиотическом континууме. Важные научные достижения членов *Tartu-Moscow Group* совпали также со временем распада группы на тартускую школу и московский семиотический круг и периодом индивидуальной деятельности ее бывших членов³. Нельзя также связывать семиотику культуры исключительно со структурно-семиотической направленностью 60–70 годов 20 века, поскольку такое сужение проявило бы исключительно анахронизм пропозиций методологических групп. Необходимо учитывать новейшие достижения ученых, связанных с тартуско-московской семиотической школой. «Пространственная семиотика» Ю.М. Лотмана (статья ‘О семиосфере’⁴) и его новая теория культуры (книга *Культура и взрыв*⁵), развитые исследователями Тартуского университета (Tartu Ülikool)⁶, «историческая семиотика» Б.А. Успенского⁷, а также анализ «превращения материальной реальности в духовные ценности», чем занимался В.Н. Топоров,⁸ — сегодня являются не анахроничным языком описания, языком структурализма, а представляет собой полноправный голос в дискуссии о культуре, ее значении и роли во времена (пост)современности. Достижения членов тартуско-московской группы характеризуются более широким универсализмом, чем, например, такие новейшие направления, как деконструкционизм. И что интересно, на последнем этапе научной деятельности в трудах Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, прослеживаются тенденции к исследованию проблемы пространства.⁹ Эти работы

³ Развитие исследовательских концепций тартуских и московских семиотиков описывает в своей книге известный знаток истории и методологии этой группы, польский ученый Б. Жилко. См. В. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska* (Gdańsk 2009). Ранее на эту тему были изданы многочисленные работы, в том числе: Б. Ф. Егоров, *Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана*. М., 1999; *Московско-тартуская семиотическая школа: история, воспоминания, размышления*. Сост. и ред. С. Ю. Неклюдов. М. 1998.

⁴ См. Ю. М. Лотман, ‘О семиосфере’, *Труды по знаковым системам*, 17 (1984), с. 5–23.

⁵ См. Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*. М. 1996.

⁶ См. например: Р. Тогор, ‘Интерсемиотическое пространство: Адрианополь в Петербурге «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского’, *Sign Systems Studies*, 28 (2000), pp. 116–133.

⁷ См. Б.А.Успенский, ‘История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема)’, а также ‘Historia sub specie semioticae’ // Б.А. Успенский, *Избранные труды*, том 1. *Семиотика истории. Семиотика культуры*. М. 1994.

⁸ См. В.Н. Топоров, *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. М. 1995.

⁹ См. избранные работы: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*. М. 1996; В. Н. Топоров, ‘Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)’ // В.Н. Топоров, *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. М. 1995; В. Н. Топоров, ‘Пространство и текст’ // *Текст: семантика и структура*. М. 1983; Б. А. Успенский, *Крестное знамение и сакральное пространство: Почему православные крестятся справа налево, а католики — слева направо?* М. 2004; Б. А. Успенский, *Крест и круг. Из истории христианской символики*. М. 2006; Б. А.Успенский, *Гентский алтарь Яна ван Эйка: композиция произведения. Божественная и человеческая перспектива*. М. 2009.

появляются в ходе ведущейся в гуманистике дискуссии о языке и пространстве в постструктурной философии культуры и о роли «места» в перспективе геопоэтики. Во времена постструктурализма, в эпоху царствования деконструкции и литературной антропологии полезно было бы напомнить и о том, что одним из достижений тартуско-московской семиотической школы с момента ее возникновения (несмотря на то, что ее представители начали с описания относительно простых знаковых систем) был междисциплинарный подход в исследованиях явлений культуры: мифов, литературы, изобразительного искусства. В настоящее время о необходимости междисциплинарного подхода в исследованиях говорится, прежде всего, в контексте исследований антропологических аспектов повествования. Более того, исследования 60–80 годов (которые были опубликованы в основном в *Трудах по знаковым системам*) если читать их сегодня сквозь призму последних достижений членов тартуско-московской группы, открывают перед учеными новые, не замеченные ранее, идеи, вступают в диалог с другими методами литературоведческого анализа, в том числе с искусством интерпретации (нем. *Kunst der Interpretation*), тематической критикой (fr. *critique thématique*) и с другими областями науки (особенно антропологией и культурологией), тем самым помогая им находить новое применение в современной гуманистике. К сожалению, не так часто, как этого можно было бы ожидать, принимая во внимание популярность этих концепций в гуманистике в целом, они определяют направления исследований в области анализа и интерпретации современной поэзии и прозы.

Целью настоящей работы является попытка определения степени актуальности семиотического метода в исследованиях художественного пространства в литературном произведении. Следует также отметить, что мы не ставим нашей целью ни полное описание концепции семиосферы (работы Ю.М. Лотмана, его учеников и последователей), ни пытаемся обобщить исследований по методологии тартуско-московской семиотической школы. В настоящей работе мы хотим ограничиться практическим использованием теоретических предложений отдельных членов тартуско-московской семиотической школы, прежде всего Ю.М. Лотмана, соединив их с предложениями Б.А. Успенского, В.Н. Топорова и других. Наблюдения, касающиеся структуры семиосферы, можно перенести на почву поэтики, если смотреть на художественное пространство в литературном произведении как на модель семиосферы. Это представляется нам логичным, поскольку Лотман начинал исследование художественного пространства с анализа пространства в конкретных литературных произведениях, затем развивал их и успешно обобщал свои выводы. Такой подход

открывает перед исследователем новые интерпретационные возможности, что особенно важно в случае анализа литературных произведений, в которых прервана преемственность пространственных топосов и структуру мира кодифицировать невозможно. В современной литературе, вследствие отсутствия упорядоченности, пространство очень часто представляет собой неустойчивую, нецельную материю, которая постоянно изменяется в зависимости от того, с чьей позиции (героя, рассказчика, автора, ...) оно анализируется.

Много лет тому назад Ю.М. Лотман сформулировал понятие «художественного пространства» как модели мира, выраженной в языке пространственных представлений конкретного автора¹⁰. Такой взгляд важен, как минимум, по двум причинам. Понятие модели включает в себя предположение, что литературное произведение объясняется как своеобразное ограниченное пространство, которое выражает внешний мир (а это предмет бесконечный) с помощью своей бесконечности¹¹, в то время как индивидуализация мира представленного в художественном тексте предполагает, что литературное произведение не «отражает» реальный мир, а только представляет собой его художественное преобразование. На языке современной науки можно было бы сказать, что эта модель является репрезентацией мира, познанного субъектом, которым могут быть и писатель, и рассказчик, и кто-то из персонажей. С помощью художественного пространства, — на что обращает внимание Ю.М. Лотман, — могут быть моделированы и непространственные аспекты действительности: временные, общественные, этические и другие.¹² В таком понимании пространство становится метафорой, с помощью которой можно выражать любые значения структурного характера. Художественное пространство может иметь свои особенности (в значительной степени обусловленные выбором литературного жанра, на что обратил внимание еще М. М. Бахтин¹³), и может по-разному организовывать действие в произведении.

Как известно, в первые годы научной работы автор *Культуры и взрыва* понимал семиотическое пространство как полностью оформившуюся и структурно неизменную составляющую художественного произведения. Художественное пространство

¹⁰ См. Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста* // Ю. М. Лотман, *Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)*. СПб. 1998. С. 211–213.

¹¹ См. там же. С. 211.

¹² См. Ю.М. Лотман, «Художественное пространство в прозе Гоголя» // *О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы*. СПб. 1997.

¹³ М.М. Бахтин, «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» // М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. М. 1975.

очерчивали бинарные оппозиции «высокий–низкий», «правый–левый», «близкий–далекий», «открытый–закрытый», «отграниченный–неотграниченный» и тому подобное, где «художественное значение» было генерировано, прежде всего, в процессе перекодировки системы общепринятых пространственных воображений, которую осуществляет писатель¹⁴. Однако такой подход — а тогда это был еще подход с точки зрения структурализма — не учитывал динамики знаковых систем. После осознания этого факта Ю.М. Лотман начинает пересматривать свои прежние взгляды и замечает, что системная сфера не имеет раз и навсегда установленных границ, а изменяется во времени. Между системной и несистемной сферами происходят многочисленные столкновения и перекодировки. Несистемные элементы оказываются на орбите системности, а элементы, принадлежащие системе, выталкиваются за ее границы.¹⁵

Понятие «семиосферы» Ю.М. Лотман впервые употребил в статье «О семиосфере»¹⁶, опубликованной в 1984 году. Позднее, более подробно, он описал его в книге *Внутри мыслящих миров*¹⁷. Как в то время заметил Ю.М. Лотман, предыдущий структурно-семиотический подход, который объяснял данную знаковую систему как абсолютную, статичную, не вступающую в отношения с позасистемной сферой, не соответствует действительности. Любые знаковые системы могут существовать только в том случае, если они погружены в семиосферу, т.е. семиотическое пространство, за пределами которого невозможно явление семиозиса, которое автор *Структуры художественного текста* понимал как преобразование не-знаков в знаки, не-культуры в культуру, не-истории в историю и т.д. В действительности, разнообразные семиотические образования внутри семиосферы взаимодействуют друг с другом и создают один сложный механизм. «Это заставляет нас, — писал Ю.М. Лотман, — рассматривать любую семиотическую систему не только в аспекте имманентного описания, но и задумываться над ее функцией в структуре семиосферы.»¹⁸ Новые оппозиции, отмеченные исследователем («центр–периферия», «системное–внесистемное», «симметрия–асимметрия», «однозначное–амбивалентное», «описанное–неописанное», «необходимое–излишнее»), подобно оппозициям, повсеместно

¹⁴ См. Ю.М. Лотман, «О проблеме значений во вторичных моделирующих системах», *Труды по знаковым системам*, 2 (1965), с. 22–37.

¹⁵ См. Ю.М. Лотман, «Динамическая модель семиотической системы» // Ю.М. Лотман, *Избранные статьи в трех томах*. Том 1: *Статьи по семиотике и топологии культуры*. Таллин 1992. С. 92.

¹⁶ См. Ю.М. Лотман, «О семиосфере».

¹⁷ Мы пользуемся настоящим изданием: Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров* // Ю. М. Лотман, *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. СПб. 2001.

¹⁸ Ю.М. Лотман, «К проблеме пространственной семиотики» // Ю. М. Лотман, *Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)*. СПб. 2000. С. 444.

используемым в анализе художественного произведения, не имеют абсолютного характера. Более того, насколько, например, противопоставления «право–лево», «верх–низ» формировали пространственные представления в давние времена, которые сегодня с успехом можно отнести к исследованиям древних культур в диахронической перспективе (примером могут служить исследования Б.А. Успенского; при этом следует сразу же отметить, что его всегда интересует конфликт, возникающий вследствие разных прочтений данного сообщения — семиотического текста истории, а не сам анализ бинарных оппозиций, что часто практиковали тартуско-московские семиотики в более ранних работах), настолько это не всегда приемлемо при описании современных текстов. Исследование надындивидуальной нормы и художественного «ухода» от нее в художественном произведении¹⁹ сегодня было бы подходом, редуцирующим исследуемый объект (текст культуры). Анализируя феномен пространства в современной литературе, следует всегда принимать во внимание, что видение мира, представляемое в ней, часто оказывается видением разрушенным в сравнении с традиционными воображениями о пространстве. В новой семиотике основным принципом описания системы является умение зафиксировать ее изменчивость, несвязанность, асимметричность и т. д. Это следует учитывать в процессе анализа произведений, в которых прервана преемственность пространственных топосов, в которых «дорога» уже не дорога, а изгнание; в которых «открытое» пространство превращается в лабиринт, а движение в пространстве понимается как форма утраты ориентации. В творчестве многих писателей, вместо однородной структуры мы находим только «следы», остатки уже не существующей семиотической системы, которые по-прежнему отягощены значением, играют неизмеримо важную роль в пространственном универсуме конкретного писателя.

Практические возможности. Семиотика пространства в прозе Влодзимежа Одоевского

На следующем этапе нашей работы мы хотим показать, как при помощи семиотического метода можно выявить в произведениях современной литературы новые смыслы и символизации, которые ранее не были замечены другими исследователями, использующим другие методы, или предложенное ими описание, с точки зрения исследования художественного пространства, представляется нам неполным. Таким образом, мы попытаемся доказать верность высказанного нами во вступлении

¹⁹ См. например: З.Г. Минц, 'Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока' // *Труды по*

предположения об актуальности семиотического метода («пространственной семиотики») и возможности его использования литературоведами. Поскольку проблематика, затронутая нами, достаточно обширна, то следует несколько редуцировать теоретические предложения и исследуемый материал. Поэтому мы хотим ограничиться обсуждением избранных вопросов символики пространства, сосредоточенных вокруг новых семиотических оппозиций Ю.М. Лотмана, как «центр–периферия», «системное–внесистемное», «симметрия–асимметрия», «однозначное–амбивалентное», «описанное–неописанное». Материалом исследования нам послужат произведения современного польского писателя Влодзимежа Одовского.²⁰

Влодзимеж Одовский (родился в 1930 г.) — один из выдающихся польских современных писателей. С 1971 г. живет в эмиграции. Главной темой его творчества является «закат» (распад) мира. Пространство в произведениях писателя децентрализовано, разбито, а герой его произведений — изгнанник, блуждающий в лабиринтах собственной души, психики, сознания. Вся проза В. Одовского является описанием распада одной из семиотических систем, которую формируют польские традиции на Подолье (сегодня — это территория Украины, а перед Второй мировой войной эти земли были частью Польши и их называли «Кресами»). Начиная с раннего романа *Остров защиты* и заканчивая более поздними рассказами из сборников *‘Едем, возвращаемся’* и *другие рассказы*, *Без дыхания*, а также романом *Оксана*, тема распада подольского мира неустанно повторяется. Методология «пространственной семиотики» очень хорошо помогает интерпретировать творчество писателя, потому что весь процесс борьбы его героев с историей и экзистенцией В. Одовский описывает на языке пространственных представлений.

«Центр–периферия»: изменение «направления» интерпретации

Ю.М. Лотман замечает, что семиотическое пространство неоднородно и что любые пространственные отношения со временем могут меняться (примером тому могут служить отношения «центр–периферия», где «центр» всегда упорядочен, а «периферия» с течением времени становится уровнем гораздо менее упорядоченным). В одном и том

русской и славянской филологии. Том 15. Литературоведение. Тарту 1970.

²⁰ Цитируя произведения писателя, мы используем следующие сокращения: ЗМ — *Закат мира* (*Zmierzch świata*, Warszawa 1962), ОЗ — *Остров защиты* (*Wyspa ocalenia*, Warszawa 1964; ссылаемся на издание: Białystok 1990), ЗВЗ — *Засыплет всё, завет...* (*Zasypie wszystko, zawieje...*, Paris 1973; ссылаемся на издание: Warszawa 1990), ЕВ — *‘Едем, возвращаемся’ и другие рассказы* („*Jedźmy, wracajmy*” i inne opowiadania, Warszawa 2000), БД — *Без дыхания* (*Bez tchu*, Warszawa 2002). Цитаты располагаем с использованием предложенных сокращений и номеров страниц. Цитируем в собственных переводах с польского языка.

же пространстве может произойти трансформация центра в периферию и наоборот.²¹ Из чего следует, что внесистемная сфера оказывается не лишенной смысла, если посмотреть на нее в другом интерпретационном порядке.

В «подольском цикле» В. Одоевского²² пространство организовано, прежде всего, с точки зрения традиции польских Кресов²³, и потому структурным центром представленного мира в произведениях писателя является дом²⁴. Это типичная польская дворянская усадьба на Восточных Кресах/Западной Украине, которая является символом системы ценностей, созданных здесь польской культурой. В процессе конструирования модели дома на Кресах В. Одоевский пользуется в значительной степени кодифицированным языком культуры Кресов (культуры польских землевладельцев с восточных территорий давней Речи Посполитой), сложившимся еще во времена старой Польши. Писатель оперирует обобщениями и стереотипами, устоявшиеся в этом языке. Польский дом-центр на Кресах постоянно находится под угрозой. На уровне теоретических решений такая ситуация вписывается в процесс постоянных противопоставлений и перекодировок на линии «центр–периферия». Дом как организованный «центр» подвергается атакам периферийных систем ценностей. У Одоевского таковыми являются коммунистический Восток (СССР) и украинская деревня²⁵, а также, на основании пространственной метафоры, — степь²⁶, которая в идейном и художественном понимании произведения является доминирующей фигурой.

²¹ См. Ю.М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*. С. 254.

²² «Подольский цикл» является самым известным произведением автора. В состав цикла входят: сборник рассказов *Закат мира* и два романа: *Остров защиты* и *Засыплет всё, завеет...* Действие «подольского цикла» происходит во время второй мировой войны на Западной Украине (в польской историографии эти земли определяются как «Восточные Кресы»). В произведениях писателя рассказывается о взаимной ненависти и борьбе между местными поляками и украинцами. Главными героями произведений являются две семьи: поляков Войновичей и русских Черественских. В функции антигероя цикла выступает старший сын Ивана Черественского и украинской крестьянки Семен Гаврилюк, атаман отряда украинских националистов-бандитов. Кроме того, одним из героев произведений В. Одоевского является пространство, которое играет очень важную роль во всех произведениях автора.

²³ Ср. О. Weretiuk, 'Od języka dialogu do języka walki (Leopold Buczkowski, Włodzimierz Odojewski, Ułás Samczuk)' // *O dialogu kultur wspólnot kresowych*. Red. S. Uliasz. Rzeszów 1998; E. Kasperski, 'Legitymizacja: najważniejszy problem powieści (o „epopei” W. Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...*)' // E. Czaplejewicz, E. Kasperski, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Warszawa 1996.

²⁴ По теме символики дома с точки зрения семиотики культуры, см.: Ю.М. Лотман, 'Дом в *Мастере и Маргарите*' // Ю.М. Лотман, *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. СПб. 2001; В.Г. Шукин, *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*. Краков 1997. По теме «центр» в структуре мифопоэтического пространства см.: В.Н. Топоров, 'Пространство и текст' // *Текст: семантика и структура*. М. 1983.

²⁵ См. D. Sapa, *Między polską wyspą a ukraińskim morzem. Kresy południowo-wschodnie w polskiej prozie 1918–1988*. Kraków 1998.

²⁶ См. А. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*. Kraków 1999. С. 276.

Наши предшественники, исследователи «подольского цикла», занимаясь в основном богатой символикой польского «дома-центра», объясняли периферийное пространство (украинскую деревню и степь) исключительно как контекст, как негативно воспринимаемый элемент конфронтации.²⁷ Взгляд на произведения В. Одоевского с точки зрения «периферии» приводит к тому, что многие проблемы начинают приобретать новые значения, а восприятие творчества писателя, благодаря этому, становится многомерным и более полным.

В следующей части статьи мы попытаемся показать то, к каким выводам можно прийти, изменяя «направление» интерпретационного подхода. Вместо того, чтобы отталкиваться от «центра» и двигаться к периферийной проблематике, мы начнем с анализа символики пространства, которое на первый взгляд может показаться периферийным пространством, — с пространства степи.

Примечательно то, что сам «дом-центр» также меняет свою символику в более позднем творчестве В. Одоевского. Что уже само по себе является в некоторой степени перекодировкой в художественной модели мира писателя (в его «модели семиосферы»). Пространством детства в «подольском цикле» были дом и примыкающие к нему двор, сад, парк. В сборнике *‘Едем, возвращаемся’ и другие рассказы* появляется дом в городе, и это он, вместе с городским (улица, рыночная площадь, базар) и пригородным пространством (река) играет роль пространства детства. В более поздних произведениях писателя, несмотря на то, что их действие развивается на Крессах/Западной Украине, организация пространства детства лишена примата дискурса традиции польских Кресов. В «подольском цикле» первые контакты молодого героя произведения с миром описаны через исследование домашнего («внутреннего») пространства, а затем через центробежное движение (от «центра» к «периферии»), в процессе которого позитивно насыщенным всегда бывает пространство «внутреннее» (дом, сад, парк), противопоставленное пространству «внешнему» (деревня, степь). Оба этих типа пространства разделены границей (проблемой семиотичности понятия «граница» мы займемся несколько позже), которая однако со временем будет уничтожена. С подобной ситуацией мы сталкиваемся в сборнике *‘Едем, возвращаемся’ и другие рассказы*. Однако

²⁷ Проблематика польского дома на Восточных Кресах была проанализирована с различных точек зрения в следующих работах: J. R. Krzyżanowski, *‘Tam, gdzie nie ma ocalenia’* // J. R. Krzyżanowski, *Legenda Somosierry i inne prace krytyczne*. Warszawa 1987; E. Wiegandt, *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1988; I. Iwasiów, *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna*. Szczecin 1994; E. Szczepkowska, *‘„Szkielety wypełnione powietrzem”*. O symbolice domu w prozie Włodzimierza Odojewskiego’ // *Kresy i pogranicza*. Red. Z. Frasz, A. Stanisławski. Olsztyn 1995; D. Sapa, *op.cit.*; E. Dutka, *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego*. Katowice 2000.

здесь «внутреннее» децентрализовано, пространственная структура мира не тяготеет к одному, явно выраженному «центру», от которого расходились бы следующие круги пространства детства.²⁸ Как пространство дома, так и пространство города в трех первых текстах этого сборника представлено разнообразными лабиринтными конструкциями (характер лабиринта имеет здесь и психика героев, искалеченных войной). Здесь мы также не наблюдаем никакой структурной границы. Как мы видим, в творчестве В. Одоевского все зависит от преследуемой ним в данный момент художественной цели. У модели мира, описанной в литературе, нет абсолютного (постоянного, неизменного) характера.

«Однозначное–амбивалентное». Множество внутритекстовых символизаций пространства одного типа

Природа в прозе В. Одоевского представлена, в первую очередь, пространством степи. Этот тип пространства, если посмотреть не на него только с одной стороны (например, как на современное видение «романтической степи», для которого инспирацией являются достижения поэтов «украинской школы» польского романтизма), может показаться нам однозначным.²⁹ Если же наше внимание будет нацелено на множество возможных способов интерпретации художественного пространства в произведениях В. Одоевского, то мы увидим, что семантика степи в них двойственна.³⁰ С одной стороны, она является выражением привязанности человека к природе (в психологическом, биологическом и общественном аспектах), а с другой стороны, служит метафорой смерти и уничтожения (в эгистенциональном, историософском и геополитическом аспектах).

Начнем с первого варианта, в котором степь является Аркадией (в психологическом и биологическом аспекты), где главные герои «подольского цикла» были еще детьми, «играли [...] на соседних участках, отправлялись в далекие путешествия в степь и в лес» (ОЗ, 39). В рассказе 'Мгновение лаврового венка' (сборник *Закат мира*) мы видим ночь и выплывающий из темноты месяц — символ подсознания и

²⁸ См. М. Czerwińska, 'Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie' // *Przestrzeń i literatura. Studia*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław 1978.

²⁹ Ср. М. Janion, 'Cień i róża Ukrainy' // М. Janion, *Wobec zła*. Chotomów 1989.

³⁰ Как утверждал Ю.М. Лотман: «Амбивалентность как определенный культурно-семиотический феномен была впервые описана в работах М. М. Бахтина. Там же можно найти и многочисленные примеры этого явления.» (Ю.М. Лотман, 'Динамическая модель...'. С. 98). Нас интересует здесь понятие «амбивалентность» в том значении, в котором оно встречается в трудах Ю.М. Лотмана. Здесь мы не будем заниматься сравнением точек зрения Ю.М. Лотмана и М.М. Бахтина (это тема для отдельной статьи).

снов.³¹ Петр, главный герой произведения, ощущает всеохватывающее единение с природой. В *Засыплет всё, завееет...* В. Одоевский проводит параллели между землей-прародительницей и женщиной-матерью (и женщина и земля дают новую жизнь).

В общественном аспекте любовь к земле имеет у В. Одоевского уже совершенно другой, идеологизированный, характер, вытекающий из семейной традиции наследования этой земли и ее обработки, которая символизирует не только жизнь в биологическом смысле (посев — плоды — выживание), но и «обработку культуры» (к этому типу символизации степи мы обратимся в следующей части статьи). Этот идеологизированный способ моделирования пространства базируется на конфронтации обрабатываемой земли и степи. И здесь мы попадаем в ситуацию придания писателем природе негативного характера.

В «подольском цикле» степь может представлять собой (в другом интерпретационном порядке) метафизическую тюрьму или ад, стихию преступления. Степная природа становится фигурой чуждого, из-за чего пейзаж, который является проекцией состояния души героя, является тем самым выражением отчуждения героя, безнадежности и затерянности в мире (в экзистенциальном аспекте). Природа продолжается в произведении В. Одоевского в вечном цикле смерти. Биология становится способом выражения пессимистической историософии, вырастающей из размышлений о вечной, циклически повторяющейся, как времена года, братоубийственной войне, раздирающей земли Украины.

Следует также уточнить, каким образом пейзаж моделирует геополитические идеи. Так степь, разрастающаяся с Востока на Запад, в «подольском цикле» приравнивается к «Азии». В процессе такого моделирования пространства степи прослеживается стереотип «желтой опасности», который для автора *Засыплет всё, завееет...*, как и для многих других польских писателей (преимущественно в 1918–1939 годах), является синонимом советского тоталитаризма (здесь необходимо обратить внимание на то, что в польской и русской культурах прослеживается существенная разница в понимании «желтой опасности»). В «подольском цикле» отражением нового политического порядка является образ лагеря, вписанный в степной пейзаж, что мы и наблюдаем в рассказах ‘Закат сецессии’ (сборник *Закат мира*). Спустя некоторое время мы еще вернемся к этому мотиву.

³¹ См. М. Tomaszewski, ‘Podolska apokalipsa Włodzimierza Odojewskiego’ // М. Tomaszewski, *Od chaosu do*

«Системное–внесистемное». Культура — не-культура — антикультура

Художественная конструкция степного пространства в «подольском цикле» В. Одоевского имеет мало общего с дефиницией степи, которую можно встретить в естественно-географических науках. Прежде всего, обращает на себя внимание наблюдаемое в произведениях писателя взаимопроникновение степи и полей, которое указывает на отсутствие однозначной границы между степью — не-степью, лугом (луг у В. Одоевского это своеобразный вид степи). Можно сказать, что разница между степью и не-степью заключается здесь только в наличии или отсутствии на данной территории признаков деятельности человека. В «подольском цикле» В. Одоевского слово «степование» (польск. *stepowanie* — у автора, превращение обрабатываемой земли в степь) является синонимом слова «замирание», которое обозначает замирание не только биологическое, но и культурное («декультуризацию»). Герои В. Одоевского — это представители аграрной культуры, базирующейся на архаичных моральных императивах, согласно которым, оставлять землю необработанной является грехом. В соответствии с этой философией, назначением человека является преобразование окружающего его пространства, царствование над ним. Поэтому только обрабатываемая, дающая плоды земля имеет ценность. Брошенная сама по себе земля «степовеет» и теряет свою ценность.

С позиции традиций польских Кресов, оппозиция обработанного поля и степи в «подольском цикле» представляет собой пространственное выражение оппозиции культуры и не-культуры. Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский считали, что культура — это «ненаследственная память коллектива, выражающаяся в определенной системе запретов и предписаний.»³² В их понимании культура является, прежде всего, информацией, которая на фоне не-культуры проявляется как знаковая система.³³ Имеют место многочисленные перемещения семиотических элементов из одной сферы в другую. Особенностью динамики всех знаковых систем является то, что постоянно изменяется способ автоописания данной культуры, а также способ описания при ее помощи сферы, находящейся за границами культуры.³⁴

Т. Довжок обращает внимание на то, как изменяется способ воспринимания героями В. Одоевского степного пространства, как, если использовать язык семиотики, из системной сферы это пространство перемещается за ее границы.

kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku. Warszawa 1998.

³² Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, 'О семиотическом механизме культуры' // *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки.* СПб. 2001. С. 487.

³³ См. там же. С. 485.

³⁴ См. Ю.М. Лотман, 'Динамическая модель...'. С. 91–96.

В начале романа *Засыплет всё, завееет...* в сознании Павла степь ассоциируется с ностальгическим образом общества 'здешних', для которых она всегда была своей, органичной составляющей родного пейзажа, простором, заросшим разнотравьем, который Павел, 'которого породила эта земля, как породила его дедов и прадедов [...] — называл степью, как все местные' (ЗВЗ, 8). Далее в романе степь становится символом уничтожения и смерти [...]. Для поляков степь — это враждебный простор, который, как пустыня, наступает на освоенные ими территории [...], уничтожает следы культуры [...].³⁵

Степь, которая ассоциируется с образом сообщества «здешних», является не только составной частью пейзажа, окружающего польские дома, на фоне которого коллективная работа на земле является как фактором, который объединяет множество религий, народов и культур, так и элементом, принадлежащим сфере культуры в ином смысле, местом выполнения польской цивилизационной миссии на Кресах, унаследованной благодаря жертве крови, пролитой в момент защиты этой земли в борьбе с татарами, турками, казаками и Россией (так понимали свое присутствие на этой земле представители польских землевладельцев).³⁶

Степь как враждебное пространство, уничтожающее следы польской культуры, уже не принадлежит системе этой культуры. С этой точки зрения степь является сферой внекультуры (не-культурой), которая постоянно расширяя свои границы, успешно десемантизирует все, что для поляков с Кресов имеет знаковый характер, т.е. то, что они идентифицируют с культурой.

Основная «работа» культуры, — пишут Ю.М. Лотман и Б.А.Успенский, — [...] в структурной организации окружающего человека мира. Культура — генератор структурности, и этим она создает вокруг человека социальную сферу, которая, подобно биосфере, делает возможной жизнь, правда не органическую, а общественную.³⁷

В произведениях В. Одоевского обработка земли символизирует жизнь не только в биологическом измерении (сев — плоды — питание — выживание человека), но и «обработку» культуры. Таким образом проявляется то, что фактически дословно,

³⁵ Т. Довжок, 'Бездомність на тлі пейзажу у творчості Ярослава Івашкевича та письменники «нової української школи»' // *Ярослав Івашкевич і Україна. Збірник наукових праць*. Ред. Р. Радишевський. Київ 2001. С. 263.

³⁶ Ср. D. Sapa, *op.cit.* С. 50.

³⁷ Ю.М. Лотман, Б. А. Успенский, *op.cit.* С. 487.

ссылаясь на латинскую этимологию (лат. *cultura* — обработка), понимается в *Засыплет всё, завеет...* под словом «культура», поскольку «культура» у В. Одоевского — это и *agri cultura* (обработка земли), и *animi cultura* (обработка духа, философия). Одно связано с другим: подобно тому, как тучные поля дают плоды в виде зерна, так и формируется общественная жизнь. Обычно любовь к земле у В. Одоевского имеет очень идеологизированный характер, что является следствием семейной (национальной) традиции наследования этой земли и ее обработки («культуризации»). В таком интерпретационном порядке сфера культуры начинает функционировать как читаемая система знаков в момент отделения ее от не-культуры, т.е. в момент установления границы между обрабатываемым полем и степью (постоянно следует помнить, что «граница», по мнению Ю.М. Лотмана, является одной из важнейших семиотических фигур³⁸).

[...] в конце концов увидели перед собой опушку леса, а в его зеленой тени дома, хлева и заборы, отделяющие место, на котором человеческая рука сжималась, как будто бы защищая клочок этой земли и сдерживая наступление степи. (ЗВЗ, 140–141)

Одна из функций границы — это защита. «Дома», «хлева» и, прежде всего, «заборы», являющиеся наиболее ярким средством выражения границы, охраняют системность сферы культуры, ее единство от угрозы, исходящей от степи. «Сжавшаяся около леса и приближающаяся к парку» (ЗМ, 145) степь вносит своеобразный хаос в данную систему (поля, поеденные степью — ЗМ, 235). И поэтому работе («работе культуры»), ассоциирующейся у главных героев «подольского цикла», прежде всего, с обработкой земли, противопоставлены и поле, находящееся под паром, и мертвый степной пейзаж, а людям, обрабатывающим свою землю и поэтому находящимся находящиеся на более высоком уровне цивилизации, противопоставлены те, кто не заботится о своей земле.

Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее («свое») пространство и внешнее («их»). Как это бинарное разбиение интерпретируется — зависит от типологии культуры. Однако само такое разбиение принадлежит к универсалиям.³⁹

Внутренним пространством («своим») в «подольском цикле» является польский дом Войновичей, хранящий вековые традиции, пропитанный польской историей,

³⁸ См. Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*. С. 257–268.

наполненный произведениями искусств и родовыми традициями. Дом как культурный центр доминирует над окружающим его пространством. Связанная с ним целая система общественной и культурной мифологии⁴⁰ одновременно углубляет значение уже проанализированной ранее оппозиции: «культура» — «не-культура». Оказывается, что постулат обработки земли, сохранение ее каждого клочка — это не только показатель аграрной культуры, но и идеология выживания с ее историей, начавшейся, как минимум, с момента поражения Январского восстания (1863 г.).⁴¹

Однако в «подольском цикле», в этом выражается еще и другой аспект семиотической неоднородности пространства, степь является не только выражением не-культуры, т.е. пространства, с точки зрения культуры, лишённого значения, она также символизирует антикультуру, т.е. область, по отношению к культуре изоморфную, как бы культуру со знаком минус.⁴² Ее заповеди мы читаем уже в изменении оценивания степи, о котором пишет Т. Довжок.⁴³ Замеченное исследовательницей перемещение семиотических значений степи за орбиту системности является не только переходом в сферу не-культуры, но и антикультуры. Наложение друг на друга этих двух порядков мы можем увидеть во фрагменте рассказа ‘Закат сецессии’ (сборник *Закат мира*), где в мертвый пейзаж украинской степи вписывается предчувствие лагеря.

Волна погромов спала с приходом весны, начал приближаться фронт. Когда в первые дни лета мы вернулись в Глебы, немцам везло уже меньше, чем раньше, и эта земля на короткое время стала ничьей. Полусгоревшая усадьба стояла среди деревьев, местами вырубленных крестьянами. В глаза бросались сухая степь на юге и то, как она каждый раз с аппетитом слизывает обработанные поля и ползет на запад, пожелтевшая, отчасти каменистая, местами поросшая обглоданным, почерневшим бурьяном, который тоже высох и торчал из земли словно сплетенный из колючей проволоки забор, разорванный снарядами. (ЗМ, 133)

Десемиотизация (превращение культуры в не-культуру) начинает сопровождаться семантической заменой (обменом систем). Сфера, не имеющая семиотического значения (не-культура), благодаря саморазрастанию («степовению»), как это ни парадоксально, начинает семиотизировать, вследствие чего возникает культура негативная, культура со

³⁹ Там же. С. 257.

⁴⁰ См. E. Szczepkowska *Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci*. Warszawa 2002.

⁴¹ Cp. M. Inglot, ‘Zasypie wszystko, zawieje... Włodzimierza Odojewskiego. Rzecz o utracie Kresów’ // *Polska powieść XIX i XX wieku. Interpretacje — analizy — konteksty*. Tom 2. Red. L. Ludorowski. Lublin 1993. С. 74.

⁴² См. Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, *op.cit.* С. 493–494.

знаком минус, о которой ранее шла речь. Хорошо организованной и захватнической антикультурой, по мнению В. Одоевского, является коммунистическая идеология, которую польский писатель представляет посредством метафоры азиатской степи, надвигающейся с Востока.

«Симметрия–асимметрия» (1). К проблеме множества субъективных точек зрения

В пространственном воображении человека перцептивный опыт физического (природного) пространства объединяется с абстрактным (математическим) и символическим (культурным) воображением. Символический характер придается перцептивно воспринимаемому природному пространству в процессе его осознания, упорядочивания, номинации.⁴⁴ Абстрактное мышление о пространстве в категориях знания, обусловленного неевклидовой геометрией и теорией относительности, позволяет в свою очередь, углубить рассуждения о более ранних символических представлениях о пространстве.⁴⁵ Семиотическая асимметрия заставляет нас вслед за Ю.М. Лотманом воспринимать язык пространства, как моделирующий код культуры, как сложную систему, в которой существует не какой-то один язык, а присутствует целая иерархия пространственных языков.⁴⁶ Поэтому, в исследованиях художественного пространства в литературном произведении необходимо принимать во внимание сложность пространственной структуры и выявлять существующие в ней языки моделирования. Думается, что именно решение проблемы многомерности пространства и наложения друг на друга различных его изображений является лучшим приемом семиотического анализа поздних рассказов В. Одоевского (сборник *‘Едем, возвращаемся’ и другие рассказы*). «Затронутое пространство» (символическое пространство, существующее в культурном сознании, связано с «перемещением» территории Польши с востока на запад после Ялтинской конференции) деформируется здесь в «многомерное» пространство (художественное пространство в художественном произведении). В более поздних произведениях польского писателя составляющими элементами этого «многомерного» пространства являются и субъективные взгляды героев, сформировавшиеся благодаря разнообразному историческому опыту и опыту поколений.

Спустя годы, когда Ю.М. Лотман возвращается к проблеме многомерности пространства, он высказывает мысль о том, что человек, пытаясь понять его сущность, создает в собственном сознании какую-то одну доминирующую структуру. Таким

⁴³ Т. Довжок, *op.cit.*

⁴⁴ Ср. М. Głowiński, 'Przestrzenne tematy i wariacje' // *Przestrzeń i literatura...* С. 79.

⁴⁵ См. Ю.М. Лотман, 'К проблеме пространственной семиотики'. С. 442.

образом, появляются, например, Петербург Пушкина, Петербург 'Медного всадника', Петербург Достоевского или современный Петербург. Пространство, — добавляет исследователь, — изменяется в зависимости от того, с какой точки зрения оно рассматривается. Благодаря этому мы начинаем понимать, что существует множество реальных возможностей для понимания того, что данное пространство может обозначать, и из каких элементов может складываться его образ.⁴⁷ Затем свяжем эти наблюдения с пространством степи произведения 'Едем, возвращаемся' В. Одоевского, описывающей возвращение на Подолье поляка, который жил там перед Второй мировой войной, а сегодня живет в эмиграции в Западной Европе (главный герой едет на Подолье с сыном, который впервые приезжает на Украину).

— Когда идешь по степи, то встречаешь только травы и ветер, — сказал глядя прямо перед собой на шоссе. — И птиц ... — добавил, подумав и услышав что-то непокоее. Шум в ушах словно возвращал его в то время, как будто бы погружал глубоко в воду. И неожиданно давление стало невыносимым. Когда он прикоснулся ладонью к лицу, то почувствовал какое оно разгоряченное. (ЕВ, 391)

Благодаря тому, что главный герой рассказа погружается в «то время», его пространство, с точки зрения времени, рисуется иначе, чем пространство его сына или местного украинца Данилы (причем время измеряется символически, и его семантика у каждого персонажа различна).⁴⁸ Природное пространство, материализуясь, в глазах

⁴⁶ См. там же. С. 444.

⁴⁷ См. Ю.М. Лотман, 'Город и время (В беседе с Юрием Михайловичем Лотманом принимают участие Михаил Лотман, Любава Морева и Игорь Евлампиев)' // Ю.М. Лотман, *Воспитание души. Воспоминания. Интервью. Беседы о русской культуре (телевизионные лекции)*. СПб. 2003. С. 84.

⁴⁸ Художественное пространство неразрывно связано с художественным временем, поэтому часто эти понятия рассматриваются вместе и называются часто одним термином — пространственно-временное (хронотоп). Такой подход по сути своей предполагает динамику пространства. Описанию проблем хронотопа мы обязаны работам М.М. Бахтина, на труды которого позднее будут ссылаться представители тартуско-московской семиотической школы, занимающиеся проблематикой художественного пространства в таком понимании, какое является предметом исследования данной статьи. М.М. Бахтин, который, закладывая основы для семиотики пространства, предполагал что главной составляющей пространственно-временного является не пространство, а время, неразрывно связанное с пространством. В работах представителей тартуско-московской школы художественное пространство наделяется автономной ценностью. Тем не менее, такая эмансипация не перечеркивает единства времени и пространства М.М. Бахтина. Понятие хронотопа включается в круг более широких вопросов по моделирующим особенностям художественного пространства. Ю.М. Лотман обращал внимание на то, что пространство является более старшей категорией, по отношению ко времени, более архаическим языком, при помощи которого давно выражались такие понятия, как грех, рай, смерть. Пространство связано с представлениями о «границе» («здесь» — «там») и движения («откуда» — «куда»). Пространство является не только предметом описания, но и языком описания (Ср. Ю.М. Лотман, 'О понятии географического пространства в русских средневековых текстах' // Ю.М. Лотман, *Семносфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. СПб. 2001). К этой проблеме Ю.М. Лотман возвращается в интервью «Разговор о пространстве» («Географии», Зима 1992). Еще более убедительным нам кажется утверждение В.Н. Топорова о том, что в мифопоэтической модели мира для

главного героя становится прозрачным. Одновременно оно «есть» и «не есть»⁴⁹. «Есть», поскольку главный герой его видит, становится для него точкой отсчета в воспоминаниях. «Не есть», потому что является только претекстом, занавесом, за который нужно «заглянуть» (ЕВ, 428), чтобы попасть в символическое пространство; характеризует его отношение подчиненности, более того, в ином порядке — «пустота».

- Так здесь перед войной никто не жил? — спросил сын.
- Нет, здесь было несколько разбросанных хуторов и усадеб.
- Усадеб? Значит дворянских?
- Да, дворянских. [...].
- Ты знал кого-нибудь из них?
- Да, одних — лучше, других — совсем немного. Целые семьи... Винницких, Урусских, Забыльских, Корчиньских, Скибиньских, Мошкульских ... — показал вдаль рукой.
- Никого из них теперь здесь нет?
- Не думаю, чтобы кто-то еще остался. [...] Сам видишь, пустота.
- Да, отец, пустота. (ЕВ, 423–424)

Пространство главного героя — отца, если опираться на классическую типологию Германа Майера, носит духовный характер, «это наделенная определенной формой экспрессия человеческого чувства»⁵⁰ (другими словами, символическое пространство героя), в то время как пространство сына — это пространство очерченное фактическими и эмпирическими данными (физическое пространство).⁵¹ Насколько для главного героя, который относит воспринимаемое пространство «к сфере смысла и ценностей»⁵², существует, прежде всего, «внутренняя» сторона пейзажа, образ, закрепившийся в памяти (напряжение между «тогда» и «сейчас»), настолько сознание

архаического сознания любая попытка очерчивания значимости пространства вне ее связи с данным отрезком времени является неполной и тем самым лишена правдивости и сакральности (См. В.Н. Топоров, 'Пространство и текст'). Использование вывода В.Н. Топорова в описании современных семиотических пространств, изменяющихся во времени, что подтвердил Ю.М. Лотман, дав тем самым понять нам, почему полноценное описание пространства, — как писал В.Н. Топоров, — предполагает обозначение «здесь — сейчас», а не просто «здесь» (подобное обозначение времени сориентировано не на «сейчас», а на «сейчас — здесь»). Очередная «реабилитация» времени в работах семиотиков из Тарту и Москвы связано в значительной мере с диахроничным подходом к культуре, характерным для всей русской гуманистики, на что обращает внимание В. Žytko (В. Žytko, *op.cit.*). О связях концепций Ю.М. Лотмана и М.М.Бахтина пишет в свою очередь: A.R. Reeks, *Literature as communication and cognition in Bakhtin and Lotman*. New York 1990.

⁴⁹ Ср. П.А. Флоренский, *Мнимости в геометрии. Расширение в области двухмерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей)*. М. 1991.

⁵⁰ Н. Meyer, 'Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej', przeł. Z. Żabicki. *Pamiętnik Literacki*, 61.3 (1970). С 254.

⁵¹ См. там же.

его сына охватывает природное пространство, которое простирается «сейчас» перед его глазами: «и только такое [...] существует реально в воображении сына» (ЕВ, 428). Символический аспект этого пространства он может понять только используя литературное сравнение «Как у Сенкевича?» (ЕВ, 423). Для молодого человека роль медиума степного пейзажа может играть только культура (существующее в совокупном воображении поляков видение Украины, украинских степей, истории казачества, которое сохранилось в основном в повести писателя 19 века Генрика Сенкевича), как и для его отца, который посвящает сына не только в историю семьи, но и в степное пространство. А, например, Данила, как представитель украинского народа, может смотреть на этот пейзаж несколько иначе, для него Подолье не изменилось:

– Вы говорите в прошедшем времени, — сказал спустя некоторое время водитель. А ведь и Покуте, и Побереже, и Медоборы существуют и сегодня. (ЕВ, 425)

Украинский народ также пострадал от сталинского режима (страшный голод, ссылки, процесс денационализации, и т.д.), однако такого, замеченного Малгожатой Черминской «перемещения» пространства⁵³ в украинском слое «степной семиосферы» не произошло. Подолье было лишено польских «центров», которые для украинской культуры были периферийной сферой⁵⁴, поэтому их уничтожение не стало причиной «землетрясения»⁵⁵. Украинское семиотическое пространство изменилось, но не было уничтожено (как это произошло в случае «польского» Подолья).

Следует также отметить, что некоторые фрагменты рассказа 'Едем, возвращаемся', напоминают творчество А. Мицкевича. Как и в 'Крымских сонетах', здесь присутствует описание путешествия по степи. Пространство преподносит нам еще один символический аспект, становится интертекстуальным пространством культуры (семиосферой *sensu stricto*)⁵⁶ не только на уровне внутритекстовых параллелей (высказывание героя о Г. Сенкевиче), но и в сюжетном аспекте (путешествие по степи), в аспекте пространственного изображения (описание степи, смена познавательной парадигмы: зрение уступает место слуху и т.д.). Это приводит к тому, что пространство у Одоевского играет роль одного из элементов интертекстуального пространства

⁵² Zob. J. Jarzębski, T. Jarzębska, 'Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza' // J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984. С. 171.

⁵³ См. М. Czermińska, 'Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie' // *Pogranicza. Granice. Ograniczenia*. Red. E. Rzewuska. Lublin 1996. С. 126.

⁵⁴ См. Ю.М. Лотман, *Внутри мыслящих миров* // Ю. М. Лотман, *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. СПб. 2001. С. 254.

⁵⁵ Ср. М. Czermińska, 'Centrum i kresy...'. С. 127.

культуры, в котором в зависимости от выбранного контекста (творчество Г. Сенкевича или А. Мицкевича) актуализируются различные значения.

«Симметрия–асимметрия» (2). Хронотоп дороги — хронотоп блужданий

Теперь мы хотим обратить внимание на то, какое влияние на символику пространства в литературном произведении оказывает способ познания этого пространства героем (как он его видит, что о нем думает и т.п.).⁵⁷ Данное пространство может быть представлено, например, как лабиринт не потому, что оно так устроено, а потому, что его так воспринимает герой⁵⁸ (если идет речь о мотиве лабиринта, то у В. Одоевского он выступает, прежде всего, в другом значении). Структура художественного пространства содержит в себе одновременно и пространство, «объективно» представленное отавторским нарратором, и видение этого пространства героем (здесь имеет место также пространство, созданное речью персонажей). Художественное пространство, в отличие от «объективного», использует разнородность субъективной перцепции пространства.

Со способом познания пространства рассказчиком (или героем) в художественной прозе связана проблематика «точек зрения». Художественное пространство в семиотике культуры, по отношению к эпическим произведениям, понимается как результат соответствующего моделирования нарративной дистанцией. В анализе вышеописанной проблемы мы будем опираться на выводы Б.А. Успенского, который выделил следующие планы, в которых можно рассматривать «точки зрения» в эпическом произведении: план идеологии, фразеологии, пространственно-временной, психологии.⁵⁹ В понимании Б.А. Успенского процесс анализа художественного пространства в категориях «точек зрения» содержит некоторые вопросы стилистического формирования повествования и

⁵⁶ См. Ю.М. Лотман, 'К проблеме пространственной семиотики'. С. 444.

⁵⁷ Как пишет М. Гловински, «это не только свойство литературы. Психологи утверждают, что видение и оценка пространства может зависеть даже от темперамента и настроения, в котором находится человек, когда его созерцает. Изображение пространства, а вместе с ним и его символика, могут быть подвержены многообразным колебаниям, особенно в литературе, к привилегиям которой относится его представление таким образом, как она его видит, не беспокоясь о межсубъектных проверках» (М. Głowiński, 'Labirynt, przestrzeń obcości' // M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*. Kraków 1990. С. 145–146).

⁵⁸ См. там же. С. 145.

⁵⁹ См. Б.А. Успенский, *Поэтика композиции*. СПб. 2000. Стоит отметить, что, о зависимости пространства в литературном произведении от определенного «ориентационного центра», писал уже Роман Ингарден в книге «О литературном произведении. Исследование смежных областей онтологии, теории языка и философии литературы» (R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960. Глава: 'Różne sposoby przestrzennego zorientowania przedmiotów przedstawionych').

конструкции персонажей. В произведениях В. Одоевского эта проблема легче всего решается в плане психологии.

Процесс распада совместного и упорядоченного пространства, и как следствие блуждание героев, начинается в 1939 году, в начале Второй мировой войны. Именно тогда активизировался процесс успешного уничтожения «подольской Аркадии». Система отношений, пространственных, аксиологических, мировоззренческих, моральных, расшатана, а в ряде случаев — полностью разбита. С этого времени герои Одоевского находятся в «темноте», «небытии», «пустоте» — во многомерном лабиринте. Если «дорогу» у многих писателей можно понимать как метафору жизненного пути, то у Одоевского она будет метафорой изгнания, с одной стороны, и блуждания, с другой. Однако такое описание пространства не является данным *explicite* в отавторском повествовании, а является отражением восприятия героя «пораженного смертью» (герой был свидетелем уничтожения людей во время войны, лишился дома и родины и теперь живет на Западе, к чему не может привыкнуть, постоянно тоскует по тому, что ушло и больше не вернется). В произведениях В. Одоевского о жизни польского эмигранта на Западе герой постоянно ходит по «следам» прошлого, которые не позволяют «прочесть» ничего кроме того, что они являются остатками исчезнувшего мира, в котором он когда-то жил. Включение Восточных Кресов/Западной Украины в состав СССР воспринимается всеми героями писателя как конец света. Кроме того «следы» являются ненадежным указателем, часто теряются в «небытии дали» (БД, 279). Их разрушает «глухой шум безмерного пространства» (БД, 307): в коммунистической Польше «засыпает», «завевает» его время, а в свободном западном мире царят невежество и конформизм. В этих произведениях «дорога» очень часто становится одним из лабиринтов, подобно душе героя, действия которого импульсивны, не до конца осознанны. Характерным для всех героев В. Одоевского является то, что только после окончания ним какого-либо действия, они начинают задумываться о мотиве и цели данного действия. Так было в случае Петра и Павла в *Засыплет всё, завеет...*, точно также поступают герои «эмигрантских» произведений. Например, в «Очерке с морем и вулканом на фоне» герой отправляется в путешествие до Таормины, а попадает в Катанию. Позже, после купания в море и возвращения, он садится в кресло, а через минуту вспоминает, что забыл вытереться. Можно найти по нескольку таких примеров в

каждом произведении писателя. Очень часто мы встречаем в них сцены, в которых время и пространство словно «рвутся» в перцепции героя.⁶⁰

«Описанное–неописанное». Проект альтернативного повествования (и его анализ)

Самый факт описания — заключает Ю. М. Лотман — повышает степень организованности [...]. [...] Функционирование знаковой системы большой сложности подразумевает совсем не стопроцентное понимание, а напряжение между пониманием и непониманием [...].⁶¹

Попробуем перенести приведенное выше утверждение на почву проблематики повествования. В ряде многих художественных произведений можем проследить «процесс качания между говорением на одном языке и общением с помощью различных языков»⁶², что в случае прозы В. Одоевского может, например, означать существование нескольких разных (описанных либо непосредственно имплицированных) видений истории.

Когда мы анализируем произведения, глубоко погруженные в культуру какого-либо конкретного народа (как это происходит в случае с творчеством В. Одоевского, которое опирается на трагический исторический опыт польского народа в 20 в.), и одновременно имеющие отношение к проблематике других регионов, стран, народов, то полезно задуматься над проектом альтернативного повествования, т.е. над тем, что не было описано, сказано, в данном художественном произведении и над тем, что могло быть потенциально высказано, если дать «право голоса» персонажам второго и третьего плана или «отрицательным» героям, с точки зрения доминирующей наррации. Проблемой «потенциальности» (как и проблемой «непредсказуемости») занимался Ю.М. Лотман в последние годы его научной деятельности. Для развития концепции семиосферы, а также для вопросов художественного пространства как модели семиосферы, это проблема очень важна и поэтому заслуживает дальнейших

⁶⁰ Многие выводы, важные для изучения художественного пространства в прозе В. Одоевского, были сделаны М. Рембовской-Плущенник в процессе анализа литературных представлений об опыте чувств, сознания, памяти. Названная исследовательница, изучая избранные антропологические категории на уровне поэтики «подольского цикла», затрагивает такие аспекты пространственного моделирования, как, например, ориентация в пространстве (отсутствие уверенности в чувствах), категория «точек зрения», вопрос об адекватности пространства и внутреннего (психофизического) состояния героев, формы лабиринтов в описаниях воспоминаний и проблема символического межчеловеческого пространства. Хотя следует добавить, что эти проблемы не стоят в центре внимания исследовательницы, они дополняют выводы, сделанные в ходе исследования прозы В. Одоевского с учетом новой пространственной семиотики. См. М. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004.

⁶¹ Ю. М. Лотман, 'Динамическая модель...' С. 99.

⁶² Там же.

исследований. Такой исследовательский подход в некоторых аспектах приближается к постколониальной критике, которая позволяет подавляемым культурам заявлять о себе, и таким образом еще и в другом аспекте проявляет свою актуальность.

Исследование вышеописанной проблемы в творчестве В. Одовского будет более интересным, если мы попытаемся прочитать ранние произведения писателя, написанные еще до принятого ним решения об эмиграции, сквозь призму последних его рассказов и романа *Оксана*. Тогда мы сможем заметить, что в творчестве автора *Засыплет всё, завееет...* произошла перекодировка в доминирующем языке наррации. От весьма полоцентрического видения мира, проявившегося в «подольском цикле»⁶³, писатель переходит к «полифоническому» видению (несмотря на то, что во всех его произведениях повествование ведется с позиции героя-поляка).⁶⁴ В *Оксане* мы прослеживаем трагические события на Восточных Кресах/Западной Украине уже не только глазами главного героя-поляка (главный герой Кароль родился на Подолье, его мать и две сестры были замучены солдатами дивизии СС «Галичина»), но и глазами его украинской подруги (Оксана — дочь одного из членов украинского националистического формирования, члены которого покинули Украину после входа советских войск). Кроме всех других сюжетов этого романа, связанных с категорией художественного пространства (параллель пространства Украины и Италии, любовь двух главных героев и их различное восприятие «солнечной Италии» и т.д.), проблематика «точек зрения» в плане психологии должна заинтересовать нас в этом месте, прежде всего, видением Украины глазами дочери украинских военных преступников (в *Оксане*, в отличие от произведений «подольского цикла», преступления родителей не унаследованы детьми), а также попытка поиска общих «точек зрения» в польском и украинском видении истории с целью взаимопонимания и сотрудничества, не отягощенного историческими конфликтами. Именно в этом ключе мы можем также посмотреть на ранние, полоцентрические образы истории, описанные писателем в «подольском цикле». Размышления над точкой зрения украинцев, над их исторической правдой (несмотря на то, что она отрицательно оценена автором), позволит нам построить более полную модель мира, в которой голос (текст) противоположной

⁶³ Однако следует признать, что писатель далек от чрезмерной эксплуатации стереотипов, которые присутствуют в направлении польской литературы о Кресах. См. на эту тему: G. Czerwiński, 'Между стереотипом и его «дешифровкой». Персонажи украинцев и категория «точки зрения» в творчестве Владзимежа Одовского', *Культура Народов Причерноморья. Научный журнал*, №164 (2009), с. 175–178.

⁶⁴ Ю.М. Лотман пишет, что «неполнота информации может полезно восполняться лишь стереоскопичностью точек зрения» (См. Ю.М. Лотман, 'Динамическая модель...'. С. 99–100). В этом мы снова замечаем влияние концепции М.М. Бахтина.

стороны, хотя и невербализованный в данном художественном произведении, будет нами прочитан.

Из всех оппозиций, представленных в данном исследовании, оппозиция «описанное–неописанное» находит место в дальнейшем в структурных заключениях Ю.М. Лотмана о художественном пространстве (интерпретация выходит далеко за «текст»). Одновременно здесь наши решения значительно отделились от первичных предложений тартуского семиотика о художественном пространстве, выраженных в статье 'Динамическая модель семиотической системы'. Однако именно эта оппозиция позволяет проследить многослойность описанного в художественном произведении мира (модели семиосферы). Поэтому проект альтернативной наррации в контексте семиосферы представляется нам заслуживающим развития в дальнейших исследованиях.

Заключение

Взгляд на художественное пространство в прозе В. Одоевского, если использовать семиотический метод, открывает перед исследователем множество универсальных смыслов, без учета которых полное понимание произведений писателя не всегда представляется возможным. Кроме того, анализ пространства может служить отправной точкой анализа других проблем. Подход такого типа особенно важен в тех случаях, когда анализируются произведения писателей, художественное воображение которых, в значительной степени ограничено пространственными категориями. И в этом случае не важно, является ли пространство в конкретном произведении семантически целостным или пространством, моделирующим распад. «Пространственная семиотика» помогает нам анализировать произведения, в которых представлены все типы пространственного воображения.

Поскольку настоящая статья имеет теоретический характер и ее целью не является полный анализ произведения В. Одоевского, в настоящем заключении мы представляем только резюме общих выводов, полученных нами в ходе анализа и интерпретации наиболее важных проблем, затронутых в прозе названного автора (анализ осуществлялся с применением метода «пространственной семиотики»)⁶⁵ Следует также отметить, что на эти проблемы не обратили внимания исследователи, ранее применявшие другие методы, хотя список работ, посвященных творчеству В. Одоевского очень обширен.⁶⁶

⁶⁵ Здесь мы имеем в виду выводы, которые были получены в ходе анализа всей прозы писателя и представлены нами в диссертации *Po rozpadzie świata...*

⁶⁶ См. M. Rembowska-Płuciennik, *op.cit.* С. 307–316.

Основными пространственными оппозициями В. Одоевского являются оппозиции «дом — дорога», а также «дом — антидом (дом ненастоящий)». В произведениях В. Одоевского, как и М. Булгакова⁶⁷, поиски дома — это одна из точек зрения, с учетом которой ведется описание жизненной пути героя. Через все творчество польского писателя проходит «дорога» как метафора жизненного пути, как фигура изгнания, блуждания в лабиринте, как следствие «поражения смертью» во время войны и уничтожения польских Кресов.

В прозе В. Одоевского мы наблюдаем, с одной стороны, постоянное напряжение между историософией и «натурософией» и оппозицию «город (цивилизация) — деревня (природа)» — с другой. В ранних текстах писателя пространство является языком моделирования философии истории и проблематики Кресов. Такой подход был пересмотрен автором в более поздних произведениях, что связано с изменением конструкции «точек зрения». Место историософии в этих текстах занимает «натурософия». В «подольском цикле» природа понимается амбивалентно. Пейзаж является выражением привязанности человека к земле, а также метафорой смерти и уничтожения. В более поздних произведениях писателя мы наблюдаем пейзаж с точки зрения героя — жителя города. Природа в этих произведениях обычно наделяется позитивным значением. Она является местом ухода и, прежде всего, успокоения.

Со всем, что сказано ранее, тесно связана проблематика пространственного воображения писателя, которое складывается из представлений об «открытости» (свободе) и «замыкании» (заклучении). Однако достаточно часто и открытое пространство становится местом заключения, пустотой, ничем. Свобода всегда связывается с выбором, а заключение — с принуждением или неизбежностью. Поэтому неизмеримо важным для В. Одоевского является понятие «границы», которая в пространственных категориях связана, прежде всего, с современной или исторической государственной границей. Чаще всего используется такой тип пейзажа, как неограниченная, плоская поверхность (степь или море). Семантика этих двух типов пространства находится в постоянной зависимости от психического состояния героя, от лица которого ведется повествование.

⁶⁷ См. Ю. М. Лотман, «Дом в *Мастере и Маргарите*».