

Єлизавета Базіна



**МОТИВ БУТТЯ—СМЕРТІ В ОПОВІДАННІ
С. М. СЕРГЄЄВА-ЦЕНСЬКОГО “ТУНДРА”**

У статті розглядається мотивний аналіз у творчості раннього С. М. Сергєєва-Ценського. Актуалізується зв'язок мотиву та сюжету. Робиться акцент на екзистенціальному світосприйманні автора.

Ключові слова: *мотив, сюжет, екзистенція.*

The article deals with the problems of the motive analysis in stories of S. N. Sergeev-Tsensky. It is stated that the communication of motive and plot, motive and story. The accent is made on existential outlook of the author.

Key words: *motive, plot, existence.*

У спектрі філософських проблем російської літератури кінця XIX — початку XX століття особливе місце займає тема смерті. Загальність даної проблеми безсумнівна. Водночас її особистісний початок одиничний.

У цьому плані цікаве визначення, яке надав Платон: “Для людей это тайна: но все, которые по настоящему отдавались философии, ничего иного не делали, как готовились к умиранию и смерти” [2; 74]. Сприйняття й відчуття смерті — досить буттєве, онтологічне. Його значення у літературі, її “первинність” підсилюється національним менталітетом. Проблема сенсу життя пов’язується з питанням про смерть, за допомогою чого прояснюється сенс людського існування.

Саме про це пише у ранній період творчості С. Н. Сергєєв-Ценський, зокрема в оповіданні “Тундра”.

Протягом усього творчого шляху С. Н. Сергєєва-Ценського цікавила проблема існування людини у світі (тобто екзистенціальна). У своїй творчості він не прагнув бути пророком, проповідником, вважав, що ні розум, ні наука не можуть претендувати на абсолютну істину, тому що це похідні поняття, котрі не обумовлюють людське існування на землі. Ценський був свідком неспокійного часу (війна,

повстання, революція), а це не могло не вплинути на його світогляд, на людину взагалі. Тому в його моделі світу ми бачимо людину, що втратила незмінні орієнтири, розчаровану соціальними й етичними моделями суспільства, яка відчуває абсурдність світу, та, як наслідок, незадоволеність, відчуженість і страх. Цій людині (персонажу) необхідно переосмислити багато явищ, змінити певні життєві орієнтири, перебороти духовну порожнечу.

Автор, як виразник ідей свого часу, природно втілює у тексті, сюжеті, та мотивах сучасну йому модель світу, одночасно створюючи неповторну модель світу свого художнього тексту.

Модель світу ми розуміємо як дискретне уявлення людини про навколишню дійсність, знання законів природи й суспільства, відношення до предметів і явищ реального світу. Термін “модель світу” нерідко вживається як синонім термінів “світогляд”, “світовідчування”, “світосприймання”, “світорозуміння”.

Обравши об’єктом дослідження екзистенціальні мотиви, відзначимо, що розробкою теорії мотиву займалися О. Н. Веселовський, В. Б. Томашевський, Б. В. Шкловський, В. Я. Пропп, А. Л. Бем, О. М. Фрейденберг, І. В. Силантьєв, В. І. Тюпа та інші.

“Мотив можно определить как повторяющийся (и поэтому, как правило, традиционный) элемент фольклорного (литературного) повествования” [1;15], — писав О. Н. Веселовський.

Літературознавець підкреслив таку властивість мотиву, як нерозкладність (семантична цілісність мотиву): “Под мотивом я разумею формулу, образно отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности” [1; 494].

Для нас важлива також концепція А. О. Слюсаря, що стверджував: “Сюжет — это система, состоящая из таких элементов, как отношения персонажей, принимающие большей частью противоречивый характер. Ведь в них проявляется противоречивость самого мира, и это качество отражено в идейно-тематической, и в образной сфере произведения. Затем, это развитие, движение, действие, направленное на преодоление конфликта, смена ситуаций, обусловленная этим движением и передающая его. Повторяющиеся ситуации, обладающие особым смыслом, очевидно, могут рассматриваться как сюжет-

ные мотивы...” [9; 281]. Вони містять у собі узагальнення, закріплене традицією. Отже, дія узагальнює, вона складається з універсальних за своїм значенням ситуацій, що повторюються. Виходячи з цього, виникає ідея про сюжетотворюючий потенціал мотиву, розвинена на основі дихотомічного підходу Г. О. Левинтоном. Поняття мотиву у нього відповідає інваріантному початку у дихотомічній теорії мотивіки, а сюжет трактується як “реалізація” мотиву.

У оповіданні “Тундра” Сергєєва-Ценського зображений світ зруйнованих і перекручених норм. Перед нами звичайна жінка (швачка), в якої дуже одноманітне та малоцікаве життя: “...что у нее в этом большом городе, а может быть, и во всем мире, нет близкой души, и мне было ее жаль...” [7; 28].

Особливе значення має місце, де мешкають персонажі: “Я жил тогда очень близко к богу, на пятом этаже длинного серого дома... Комнатка у меня была узенькая, в одно окно и с неоценимым удобством: для того чтобы отворить дверь, не нужно было вставать с постели, на которой я привык лежать, — можно было просто толкнуть в нее ногой, и она отворялась в темный узкий коридор, переполненный противным хроническим запахом дешевых квартир. Рядом с моей комнаткой была другая, такая же маленькая и тоже в одно окно. В ней жила женщина, низенькая, худая, с утомленным, бесцветным лицом” [7; 30]. Актуалізується замкнутий простір (який нагадує домовину), що апелює до простору смерті, запаху смерті. Замкнутість простору вказує на приреченість персонажа і неможливість життя. Є дуже показовим такий метафоричний знак, як запах смерті (відсутність свіжого, чистого повітря), що наближає трагічну долю персонажа.

Те, що згадується Бог (“Я жил тогда очень близко к богу, на пятом этаже длинного серого дома”), вказує на істотну рису кожного людського існування — на тугу за абсолютним буттям, тугу за причетністю до світу низинних цінностей — туга за Богом. Ця туга звільняє у всіх людських істотах активність, спрямовану на пошуки справжнього буття та наближення до вічності. Тому людина існує по-справжньому лише тоді, коли вона прагне реалізувати вічне в суетному. Усвідомлення прірви між минушим й вічним, усвідомлення того, що розкриває істину про незначимість сьогоденних справ, як індивідуальних (“...соседка вычурно вышивала спальные туфли, без которых обо-

шелся бы всякий, если бы их не придумали” [7; 29]), так і суспільних (“...каждый в огромной массе кишашего люда желал иметь миллион и чин действительного тайного” [7; 29]), відкриває одночасно істину про величезну відстань між людиною й богом, що у свою чергу знову й знову викликає хвилі сумніву й страху.

Про цю жінку ми знаємо тільки те, що: “у нее был таинственный “он”, монтер с фабрики; когда она забеременела, он ее бросил, она долго “каталажилась” с ребенком, потом продала “машинку” и отравила его в “вошпиталь”. Потом жила одна... Скучно стало, так скучно!” [7; 30]. Мотив буття — смерті пронизує все оповідання. Самоочевидна злитість буття й смерті, вічного колообігу, у якому вагоме місце займає існування та мирний гідний кінець. Перед нами два світи: світ “живучих” (які можуть жити) і світ “вмираючих” (які не можуть і, як наслідок, бояться жити). Наприклад, мотив буття втілюється у дитині, однак її смерть символізує втрату останньої надії на життя.

Мотив смерті присутній протягом усього оповідання та реалізується у страху та самотності. Вони засвідчують те, що ця жінка боїться життя, яке неодноразово розчаровувало, що вона відчуває лихо, яке насувається (“она стала не веселее, не счастливее, а беспокойнее. Тот страх, который таился в углах ее глаз, губ, теперь выползал, рос и окутывал все ее лицо” [7; 31]). Страх і сумнів надалі стверджуються. Через три тижні “щастя” до помешкання жінки вривається законна дружина коханця, яка безжалісно її побила: “извивалась и стонала моя соседка, а та, согнувшаяся, массивная, широкая, душила ее и давила в грудь коленями. <...> Она умерла к вечеру, а перед тем все стонала, не открывая глаз, и харкала кровью. Одной маленькой тихой женщиной стало меньше на огромном шумном свете” [7; 33]. Дружина нагадує скажену тварину: “Оторвать ее не было возможности. Я схватил ее за косу, что было силы потащил назад, а дворник бил ее по спине ногой в тяжелом сапоге” [7; 32]. Таке оскаженіння притаманне звіру, а не людині, — це спосіб довести свою правоту: “Ничего мне не будет! Не смей мужа отбивать! — с визгом и хрипом закричала она” [7; 32].

Хоронять жінку чужі люди (“родные сестры тем самым бабам, которые убили”), що, у свою чергу, демонструє її тотальну самотність, непотрібність у цьому житті. Смерть передчасна, не пов’язана із природним старінням, тому сприймається як вирок долі.

Два світи — “живучих” і “вмираючих” — не здатні знайти поле комунікативної взаємодії. Між ними існує відсутність живої людської єдності, розуміння, справжнього співчуття. Звідси тотальне нерозуміння один одного, замкнутість героя на осі власного часу, страждань, самотності, що фатально розділяє світ живих і вмираючих.

Виникає питання, чи заслуговувала ця маленька жінка того “моря страху”, що одержала у житті, за “краплю щастя”? (“И убили безнаказанно с точки зрения человеческого суда!” [7; 33]). Оповідач, який характеризується тим, що вбивав тарганів у пакеті із цукром, вимовляє: ““Сладострастье — преступление, наказуемое смертью”” [7; 34]. Цей вчинок урівнює людину з тарганом: “Я видел, что эта тараканья смерть была так же жестока, как смерть той маленькой женщины” [7; 34].

Ми бачимо персонаж, що втілює модель світу даного покоління, яке втратило онтологічні орієнтири буття. Це людина, яка втратила мету та сенс буття, відчуває себе чужого і непричетного ні до чого у світі, глибоко байдужого до її існування. Ця “маленька жінка” продукує страх, самотність і розпач, вона не здатна встановити комунікацію зі світом (зі “світом живих”), почуває себе нещасливою й має потребу у настанові для повсякденного існування, що переживається як безвихідь, зупинка життя (на що вказує нестерпна одноманітність життя). Неспроможність її життя, нездатність існувати в “світі живих” приводить до “межової”, фатальної ситуації та, як наслідок, до смерті. На думку В. В. Заманської, “межова”, тобто екзистенціальна ситуація, а саме смерть, є центральним онтологічним вузлом екзистенціального добутку, яка демонструє мотиви буття — смерті, меж буття, етичні перспективи особистості.

Очевидно, що проблема кохання (поява коханця) пов’язана з мотивом буття — смерті. Звичайно, кохання пов’язане з мотивом буття, із позитивним початком (воно рятує від самотності, нудьги й страху, дає людині відчуття повноти й гармонії буття, наповнює життя смыслом, дає надію на зародження нового життя). Але ми спостерігаємо зв’язок із мотивом смерті. Проблема кохання виразно зображує порожнечу, яка оточує людину, неможливість встановити справжній контакт із іншою людиною, здійснити свої ідеали та мрії, утримати швидкоплинне щастя й досягти широсердечної повноти, гармонії духу. Це своєрідне кохання приносить цій маленькій жінці тільки занепокоєння, страх і смерть.

Назва оповідання “Тундра” символічна. Тундра реальна (“Я отчетливо представлял себе мерзлую, обросшую мохом пустыню — болото, жалкие кривые кусты, а на них беспомощно треплющиеся листья” [7; 28]) мало чим відрізняється від тієї, що оточує оповідача (місто, люди): “...я в тундре, в холодной, леденящей, огромной тундре, похожей на гроб, обитый газетом. И все они, эти люди, только кружатся по ней в беспокойном вихре, ищут выхода, а кругом пустыня без конца и края, и холод, и снег, и не видно солнца, а серое небо давит, как склеп, и оттого так тяжело жить в тундре, и оттого ее убили” [7; 33]. Тундра символізує смерть, безжиттєвий простір (“небо як склеп”), що нагадує “труну”. Люди намагаються знайти “вихід” із такого світу, що, у свою чергу, є можливим тільки за допомогою смерті.

Здається, що тундра зображує прірву між двома світами, які нездатні встановити комунікацію між собою. Символічний образ тундри реалізується у “межовій” ситуації (яка віщує неминучу смерть персонажа), межовій у буквальному значенні — це межа між життям і смертю, і цю межу встановили люди для власної емоційної безпеки, тому що прагнуть відгородити себе від страждань людини, яка помре.

Ценський протиставляє цивілізації живу природу: “Как-то странно было думать о реке, не закованной в набережную, о деревьях, не выстроенных по ранжиру, о полях, не заполненных домами и мостовыми” [7; 29]. Таке протиставлення живого (природа) і мертвого (місто) ще раз фіксує факт життя, яке зникає.

Таким чином, буття та смерть, природа й цивілізація з’єднуються у синтезі свідомого й несвідомого світовідчужання людини, за дисгармонією виникає образ прихованої гармонії: “...где-то там, далеко на юге, есть чистое высокое небо, горячее солнце, весна! Подумал я, что там можно жить и не видеть обуха над головой, и обрадовался на секунду, как мальчик: выход есть, далеко где-то, но есть” [7; 34].

Список використаних джерел

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л.: Высшая школа, 1940. — 408 с.
2. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. — М.: Флинта, Наука, 2002. — 305 с.
3. Кьеркегор С. Страх и трепет. — М.: Республика, 1993. — 383 с.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство—СПб, 2004. — 701 с.

5. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. — К.: ИПЦ “Киев. ун-т”, 2001. — 433 с.
6. Нямцу А. Е. Основные теории традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 2003. — 80 с.
7. Сергеев — Ценский С. Н. Собр. соч. в 12-ти т. — М.: Правда, 1967. — Т. 1. — С. 27–35.
8. Силантьев И. В. Поэтика мотива. — М.: Языки славян. культуры, 2004. — 294 с.
9. Слюсарь А. А. О соотношении фабулы, сюжета и композиции художественного произведения / Проблемы сучасного літературознавства. — Одеса: Маяк, 2001. — № 9. — С. 275–284.
10. Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997. — 385 с.