

**Хорева Лариса Георгиевна**

канд. филол. наук, доцент

Институт филологии и истории

ФГБОУ ВО «Российский государственный

гуманитарный университет»

г. Москва

## НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ПРИТЧИ В РАССКАЗЕ

### ХУЛИО КОРТАСАРА «ЮЖНОЕ ШОССЕ»

*Аннотация:* статья раскрывает вопрос жанровой принадлежности текстов аргентинского писателя Хулио Кортасара, чья короткая проза традиционно атрибутируется литературоведами как рассказы. Испанское наименование произведений писателя, данное им самим, известно как «сuento», может быть переведено на русский язык как «сказки», что заставляет сделать вывод о сказочной жанровой природе его произведений. Однако анализ одного из произведений Хулио Кортасара «Южное шоссе» доказывает его притчевую природу.

*Ключевые слова:* притча, сказка, анекдот, нарративные стратегии, жанр, Хулио Кортасар.

В рамках литературоведческих исследований последних десятилетий в поле зрения теории жанра попадает вопрос о системе коммуникативных стратегий и компетенций, уходящий своими корнями в работы М. Бахтина.

Согласно работам М. Бахтина, художественное произведение – итог встречи автора, читателя и героя. В художественном высказывании, согласно исследованиям М. Бахтина, автор, читатель и герой наделены равными правами. Герой обладает собственной волей, часто не совпадающей с волей автора. Широко известна шутка А.С. Пушкина о том, что его Татьяна (героиня романа «Евгений Онегин») самовольно взяла и вышла замуж. Эту особенность художественного целого и подчеркивал М. Бахтин, когда говорил, что героя

произведения нельзя рассматривать как некий неодушевленный предмет. Напротив, он играет ведущую роль, будучи «третьим» в разговоре автора и читателя.

Тип героя, «форма авторства» и «концепт читателя / слушателя», как убедительно доказывает в своих исследованиях В.И. Тюпа, определяют коммуникативную стратегию реализации жанра как исторически сложившегося типа высказывания, поскольку «жанром можно назвать некоторую взаимную условленность общения, объединяющего субъекта и адресата высказывания».

Согласно теории коммуникативных стратегий, разработанной В.И. Тюпой, любой художественный текст восходит к трем стратегиям, которые присущи долитературным устным речевым жанрам сказания, притчи и анекдота и отражают специфику речевого и ментального поведения. Различие между указанными стратегиями определяется спецификой проявления в них референтной, креативной и рецептивной компетенций, что эквивалентно бахтинской жанровой триаде – предмету, цели и ситуации высказывания.

Референтная компетенция определяется картиной мира каждого из трех высказываний: картина мира сказания – то, что предначертано судьбой, персонажи здесь не властны над собой, предназначение героя здесь заранее задано; картина мира притчи иллюстрирует данную герою свободу выбора и существование нравственных законов, подтверждаемых действиями персонажей; картина мира анекдота – казусная, которая ставит под сомнение любую предопределенность мира и отношений и во главу угла ставит столкновение индивидуальностей.

Рассмотрим подробнее законы бытования жанра притчи.

Согласно определению С.С. Аверинцева, притча – это аллегория, в которой слушатель / читатель должен идентифицировать себя и сделать определенный нравственный выбор. Притча – библейский жанр, и это не просто иллюстрация некоей ситуации, притча – апелляция к человеку, к его душе. Как отмечает С.С. Аверинцев, персонажи жанра притчи лишены не только какого-либо персонифицированного портрета, но и характера как совокупности индивидуальных черт и душевных свойств. Персонажи притчи для читателя / слушателя –

это субъекты этического и нравственного выбора, скорее даже субъекты нравственно-религиозного выбора.

Притча разрабатывает основополагающие события в человеческой жизни. В отличие от других малых жанров притча не развлекает читателя. Она воздействует, прежде всего, на ум, на чувства, ощущения слушателя, но при этом подчеркнуто отдалается от описания переживаний героев. В библейских притчах о блудном сыне, о виноградниках, о таланте, зарытом в землю, фактически никак не задействованы эмоциональные характеристики, хотя сюжет вправе потребовать таких деталей.

По замечанию В.И. Тюпы, притча и новелла являются жанрами антагонистами, поскольку антиномичны на структурном уровне. Притча апеллирует к универсуму, новелла – к случаю. «Притча вообще являет собой жанр чисто парадигматического высказывания <...>. В анекдоте <...> мы имеем дело с высказыванием чисто синтагматическим. Именно поэтому повторное выслушивание даже весьма остроумного анекдота, как правило, оставляет нас равнодушными или даже вызывает раздражение. <...> Притча такого эффекта «уже слышанности», информационной исчерпанности текста не знает» [4].

Продолжая сравнение притчи с анекдотом, В.И. Тюпа подчеркивает, что по формальным признакам притча и анекдот весьма схожи: оба жанра избегают развернутых описаний и характеристик персонажей, оба заточены на акцентирование немногочисленных, но таких важных деталей, в обоих жанрах налицо смысловая емкость ситуации. Тем ярче различия между ними: крайним пределом анекдота становится острота, притчи – паремия. Принципиальная разница – природа слова обоих жанров. Слово притчи – монолог, императив. Слово притчи не терпит обсуждения, оно авторитарно. Напротив, слово анекдота – диалог, курьезный в своей неповторимости, уникальности. «Притча творит универсальную и притом императивную картину мира, где герой – субъект этического выбора перед лицом некоего нравственного закона (императива). Анекдотом же создается окказиональная картина мира как арены столкновения и взаимодействия

субъективных воль, где герой – субъект свободного самоопределения в непредсказуемой игре случайностей» [5].

Креативная компетенция – это субъект дискурса, который также может выступать в трех ипостасях в зависимости от типа сообщаемого: знание, убеждение или мнение, соответственно знание является неотъемлемой частью сказания, убеждение – притчи, а мнение – анекдота (здесь только мастерство рассказчика поддерживает интерес слушателя к сообщению).

Короткая проза аргентинского писателя Х. Кортасара традиционно атрибутирована как рассказы. Но так ли это? Сам Хулио Кортасар крайне трепетно относился к жанровому наименованию своих произведений, направляя своим издателям письма о точном наименовании каждого своего произведения. Подавляющее большинство из них обозначены как «сuento», термином, которым обычно также обозначаются сказки. Логично возникает вопрос: являются ли в таком случае все его тексты сказками, то есть разрабатывают ли они стратегии сказания? Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим жанровую природу одного из произведений – «Южное шоссе».

Описанная обыденная ситуация – люди застревают в многокилометровой пробке в предместье Парижа – оборачивается совершенно фантастической картиной. Пробка растягивается не только в пространстве, но и во времени: испепеляющая летняя августовская жара сменяется пронизывающим январским холодом. Люди – пожилая пара, монахини, молодые родители с ребенком, одинокие водители – в первые часы и дни ругаются друг с другом, но потом, чтобы выжить, объединяются в команды, чтобы добывать и распределять еду, теплую одежду, поддерживать друг друга в самые тяжелые моменты. Между главным героем и девушкой из автомобиля «дофин» завязываются любовные отношения.

Эта история, на наш взгляд, является очевидной притчей. Не случайно здесь нет имен, есть лишь обозначение профессий, раскрывающие суть людей: монахини – служение Богу и людям, солдат – защитник жизни, юнцы – беспечность, девушка – беззащитность.

Ситуация, в которой оказываются пассажиры и водители автомобилей, тоже оказывается знаковой: многомесячная пробка уничтожает наносную культуру и обнажает истинное нутро людей, готовых вначале за кусок хлеба и теплое одеяло убить соседа. Но потом люди создают фактически с нуля новую форму общения, создавая отряды взаимопомощи, распределяя обязанности между водителями автомобилей, что заставляет нас апеллировать к особенностям аргентинской, и шире, к латиноамериканской культуре, оказавшейся на перепутье исторического процесса и заново, в двадцатом веке, создавшей свой цивилизационный путь развития. Персонажи этой новеллы, как и герои любой притчи, поставлены перед жестким выбором либо погибнуть или заново с чистого листа начать свою жизнь, свою цивилизацию, отказавшись от каких-то достижений оставленной за спиной цивилизации.

Этот текст также может быть метафорически прочитан нами как загробное путешествие людей в ад или рай. Не случайно, сам Х. Кортасар подчеркивал, что для людей его поколения Париж расценивался как рай, в этом ключе путешествие из испепеляющей жары в лютый холод может расцениваться как ад. Вспомним, что ад у того же Данте изображен в виде ледяной пустыни. Тогда пробку на южном шоссе в предместье Парижа мы можем воспринимать как чистилище грешников, проходящих очищение и получивших потенциальную возможность попасть из ада в рай, то есть в Париж. Немногие достигают своих целей. В финале произведения мы видим, что кто-то уже находится в предместье Парижа, кто-то погибает, не выдержав предложенного испытания; кто-то безнадежно отстает и становится понятно, что его возможность попасть в Париж (то есть в рай) остается под вопросом.

Автор широко (насколько это возможно в объеме данного текста) экспериментирует с психологическими состояниями своих персонажей, здесь широко представлен целый спектр переживаний, которые испытывают люди, оказавшиеся в новой для себя ситуации, открывающей совершенно неожиданные даже для них самих стороны их личности, что переводит жанр притчи на качественно новый уровень. Как было сказано выше, библейская притча обычно не акцентирует

внимание на эмоциональных составляющих персонажей, ограничиваясь буквально несколькими словами в случае надобности.

Эпизоды скандалов и ссор, в изобилии представленных в теле текста, только усиливают воздействие на чувства и ощущения читателей, которые также как и персонажи делают выбор в предложенной ситуации. Хулио Кортасар дополнительно обостряет восприятие текста введением контрастного начала: солдаты, которые должны восприниматься как защитники, вынуждены грабить огороды крестьян, чтобы не дать умереть от голода своим товарищам по несчастью. Девушка из «дофина», ночующая в автомобиле своего соседа, то есть попирающая нормы морали с точки зрения простого обывателя, днем делает все возможное, чтобы спасти детей от холода. Иными словами, персонажи текста (как и персонажи притчи) здесь представлены не только как однозначно положительные или отрицательные герои, это субъекты выбора, иллюстрирующие данную каждому человеку свободу действий в своих поступках.

Все вышесказанное позволяет нам с высокой степенью уверенности атрибутировать данный текст Хулио Кортасара как притчу в ее новой авторской модификации, которая выражается в уникальном переплетении магической и обыденной реальности, столько характерной для латиноамериканской литературы в целом.

### *Список литературы*

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986, – С. 104–116.
2. Кортасар Х. Рассказы. – М., 1999. – 320 с.
3. Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
4. Тюпа В.И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. – Новосибирск, 1999. – С. 381–387.
5. Тюпа В.И. Архитектоника коммуникативного события (к первоосновам коммуникативной дидактики) // Дискурс. – 1996. – №1. – С. 1–18.

6. Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. – СПб., 1993. – С. 17.
7. Тюпа В.И. Двужычие «Повестей Белкина»: анекдот и притча // Гуманитарные науки в Сибири. – 1999. – №4.
8. Тюпа В.И. Историческая реальность и проблемы современной компаративистики / В.И. Тюпа. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 64 с.
9. Тюпа В.И. Модусы художественности (Конспект цикла лекций) // Дискурс. – 1998. – №5–6. – С. 163–173.
10. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь, 2001. – 206 с.
11. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 449 с.
12. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета / О.М. Фрейденберг // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 216–237.