

**ТОПИКА ГОТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В НАРРАТИВЕ:
ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ
«ТОПИКА, ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ, НАРРАТИВ»**

Статья посвящена обоснованию терминологического ансамбля «топика, готическая традиция, нарратив» как объекта научного исследования. Этот терминологический ансамбль обобщает идею мировоззренческой модели мира, закрепленной в традиции художественного повествования (нарратива) о некоем судьбоносном событии, представляющем встречу человека с ужасным неведомым. Топика готической традиции рассматривается как совокупность повторяющихся тем, объединенных категориями «событие» и «сущность».

Ключевые слова: готическая традиция, нарратив, событие, сущность, топос, топика.

Игина З. О. Топіка готичної традиції в нарративі: теоретичне обґрунтування термінологічного ансамблю «топіка, готична традиція, нарратив». – Стаття.

Статтю присвячено обґрунтуванню термінологічного ансамблю «топіка, готична традиція, нарратив» як об'єкта наукового дослідження. Цей термінологічний ансамбль узагальнює ідею світоглядної моделі світу, закріпленої в традиції художньої оповіді (нарративі) про деяку доленосу подію, що репрезентує зустріч людини з жахливим невідомим. Топіка готичної традиції розглядається як сукупність повторюваних тем, які поєднані категоріями «подія» та «сутність».

Ключові слова: готична традиція, нарратив, подія, сутність, топос, топіка.

Ihina Z. A. Topoi of gothic tradition in narrative fiction: explaining “topoi, gothic tradition and narrative” as terminological unity. – Article.

The article is dedicated to explaining the terms “topoi, gothic tradition and narrative” as a unity representing a worldview model fixed in the tradition of fictional storytelling (narrative) that is based on a certain fateful event – meeting the horrible unknown. The topoi of gothic tradition are “the event” and “the entity”.

Key words: narrative, gothic tradition, topoi, topos, entity, event.

Цель статьи состоит в обосновании терминологического ансамбля «топика, готическая традиция, нарратив» как составного объекта научного исследования, основанного на междисциплинарном знании и предполагающего комплексное толкование с нескольких позиций: логической, лингвистической, литературоведческой, культурологической, психологической и философской.

Актуальность работы может быть объяснена тем, что какими разрозненными не казались бы элементы терминологического ансамбля, их целостность является моделью осмысления мира в его определенном аспекте (то есть так, например, как это задано готической традицией) сквозь призму художественного повествования (нарратива), а различные подходы к моделированию мироздания – сферой неиссякаемого общенаучного интереса. Повествование в этой связи представит как энтелехия (гр. ἐντελέχεια – осуществленность) – осуществленная форма [2, 394], а в нашей статье – как форма организации элементов в систему узнаваемых «общих мест» внутри художественного произведения как определенного видения мира.

Термин «топика» (гр. τοπικά – вопросы, касающиеся «общих мест»), вызывающий при первом его анализе ряд ассоциаций с гетерогенным научным знанием (например, математическим, медицинским, психологическим), изначально нагружен логически и лингвистически. Такое понимание восходит к античной риторике в обла-

сти исследования принципов диалектики спора [2, 352–355; 8, 58]:

1. Вывод об успешности оратора выводится, в частности, из того, насколько тот искусен в извлечении нужных ему аргументов из так называемых «общих мест», актуальных для тематики спора. «Общее место» (*топос* (τόπος)) – это некое знание о чем-то, представленное как нечто *правдоподобное*, кажущееся истинным большинству людей и не требующее строгого доказательства, то есть уже готовое для использования в споре.

2. Каждый такой топос имеет ценность при условии, если оратор способен своевременно его обнаружить. *Топика*, таким образом, обозначает в классической диалектике как стандартный набор топосов – «мест» готовых аргументов, так и учение о способах правильно их находить и использовать.

Античное понимание топоса было позднее несколько переосмыслено. Термин приобрел толкование, связанное не столько с правдоподобностью аргумента, сколько с указанием на нечто константное и узнаваемое вне пространства и времени, а именно: *топос* – фундаментальный модус или отношение существования, традиционная, часто воспроизводимая тема в искусстве и литературе (например, любовь, старость, противостояние природы и человека) [15, 80–83]. Топосы могут реализоваться и как повсеместно встречающиеся темы (например, топос «материнская жертвенность»), и как стилевые паттерны (например, «аффектированная скромность рассказчика» – топос, предписыва-

ющий уничтожение им (рассказчиком) своего таланта для создания позитивного образа «простого, негордого человека, располагающего к доверию»). Некоторые топосы (например, «*ruet senilis*» – не по годам разумный молодой человек, типаж античного героя-лидера) возникли в позднеантичную эпоху и пребывают как «универсалии» в человеческой культуре по сей день, развиваясь, трансформируясь и влияя на создание новых топосов. Эти древние образования индицируют значимые изменения в жизни общества, что позволяет рассматривать их как вехи «психологической истории», близкие к юнгианским архетипам.

Близость терминов «топос» и «архетип» (фигура «великих сновидений» или первичный образ/элемент базовой, неиндивидуализированной организации психики) на первый взгляд вообще сливает их воедино, особенно если учесть, что архетип трактовался именно как некое распространенное, повторяющееся, неосознанно воспринятое схематическое представление (например, миф) [1, 69–70]. Архетип обязан своим существованием наследственности и не обретается индивидуально, являясь среди прочих архетипов элементом коллективного бессознательно – «психического репозитария» универсального и безличного характера, идентичного у всех людей, не развиваемого персонально [10, 79–81; 10, 93]. Топосы, напротив, развиваются. Они «отягощены» индивидуальностью, языковой личностью (прежде всего авторской), то есть воплощенным в произведении («стоящим за ним») индивидом [5, 24], а также той лингвокультурой, к которой он принадлежит и которую систематически (сознательно или неосознанно) выражает. *Лингвокультура* в этом случае осмысливается как закрепленная в знаках языка, явленная в языке и через язык [6, 73] система убеждений и духовных ценностей определенного народа, его отношение к миру [7, 140]. *Совокупность топосов*, не единожды повторяемая как некий конгломерат закрепленных в знаках языка элементов, необходимых для разработки сквозных идей, пронизывающих художественные произведения, составляет *топику* этих произведений.

Собственной топикой располагает и готическая традиция (далее – ГТ).

Термин «готическая традиция» охватывает неоднородные (от произведений XVII–XVIII вв. и вплоть до постмодернистских текстов) формы художественного творчества, воспроизводящие в различной степени аутентичности топосы и типичные элементы содержания средневековых баллад, фольклора и ренессансной литературы [13, 4–10]. Упомянутые элементы и топосы в этой традиции систематически ассоциируются с пересечением границ «реального мира», то есть привычной для людей среды обитания, и в зна-

чительной мере опираются на идеи потустороннего, таинственного, мистического, неведомого, воплощающего сверхъестественный ужас. «Традиционность» этих идей может быть аргументирована тем фактом, что, появляясь в художественных произведениях разных жанров и форм, они (идеи) не требуют специального пояснения, а являются (на повседневном уровне) интуитивно понятными, так как сформированы в результате передачи из поколения в поколение. «Готической» же традиция названа по аналогии с «готическим романом» – жанровой контаминацией высокого романтизма и псевдомедиевизма [12, 29–39], где в качестве стержневого произведения фигурирует «Замок Отранто» Г. Уолпола, широко известный характерным балладным антуражем: рыцарской атрибутикой, феодальными родовыми проклятьями, наличием прекрасной и непорочной благородной дамы. Среди стандартов «готического» выделяются зловещая мрачная атмосфера, неприятные погодные условия (дожди, грозы, туманы), место действия среди склепов, живописно-загадочных древних руин, замковых анфилад и покинутых монастырей, коварный демонический антагонист, пытающийся погубить наивную, но неизменно высокоморальную красавицу-аристократку.

Эти стандарты представлены в англоязычной традиции в творчестве У. Бекфорда, М.Г. Льюиса, А. Мейчена, Ч.Р. Метьюрина, Ш. Перкинс-Гилмен, Э. По, Дж. Полидори, А. Радклифф, Р. Стивенсона, М. Шелли.

Немецкоязычная традиция отличается от английского готического романа акцентом на деталях сцен насилия и истолкованием зла как метафизического, непостижимого [18, 306]. Фокус ужасного смещается в область человеческой психики [13, 103–105], персонажи стремятся заглянуть к себе в души и выстоять при этом «перед страхом Калибана, увидевшего себя в зеркале» [11, 62]. Именно таковыми являются персонажи Г. Майринка, Л. Перуца, Г. Эверса, сосредоточенные на выборе между добром и злом в себе и на определении истинного Я в собственной фрагментарной психике.

Черты континентальной немецкоязычной готики присущи в произведениях современных представителей традиции (П. Акройд, К. Баркер, Р. Блох, Н. Гейман, С. Кинг, Э. Хайне, У. Хьортсберг). Мораль, несокрушимая цитадель героинь готических романов вытесняется моральным релятивизмом, психический хаос усугубляется, поскольку «реальный мир» без морали становится сомнительным, своей априорной непознаваемостью вызывает тот неконтролируемый «ужас», литературные основы которого заложил Г.Ф. Лавкрафт [16, 17; 16, 55; 16, 82]. Человек оказывается «подвешенным в состоянии онтологического сомнения» [11, 43–48], обусловленного неумением идентифицировать «реальный мир».

Таким образом, *готическая традиция* – это исторически сформировавшаяся и закреплённая в художественной форме мировоззренческая модель, обобщающая идею, что человек не способен самоидентифицироваться в «реальном мире» как привычной для себя среде обитания, осознание чего вызывает устойчивые сомнения в цельности и познаваемости себя и мира, а значит, и признание своей полной незащищённости перед неизвестными, вызывающими ужас злонамеренными силами (или силой).

Путем гегелевской рефлексии в терминах трех форм «логического» (рационального, диалектического, спекулятивного) [3, 110] из поданного определения можно извлечь следующие ключевые положения: 1) «реальное» жестко противопоставлено «неведомому»; 2) каждый из элементов оппозиции фрагментирован, то есть имеет внутренние оппозиции (например, Я и не-Я в пределах одного и того же сознания); 3) «реальное» и «неведомое» соединяются в событии встречи, в результате чего становятся взаимообусловленными.

Следовательно, в первой позиции реализован принцип разделения, характерный для рационального мышления, во второй намечена внутренняя диалектика оппозиции («внутренняя отрицательность»), а в третьей изначально противопоставленные элементы (тезис и антитез) синтезируются в нечто новое, необходимое для понимания каждого из них [3]. Так, «реальное» предстает как беспомощное и трепещущее перед «неведомым», а «неведомое» – как воплощение «онтологического сомнения», причем сомнение коренится в «реальном». Обобщить эту рефлексию можно так: «реальное» и «неведомое» – ключевые для ГТ *сущности*, то есть носители связей и отношений, которые обнаруживаются, раскрываются и познаются в *событии* встречи друг с другом. Сущности катализируют событие, являясь, таким образом, его причиной, однако событие совершается и в самих сущностях, становясь следствием катализа. Получившийся замкнутый круг отнюдь не является порочным, поскольку точно так же может быть объяснен при помощи форм «логического». В событие сущности «входят» разделенными, находясь в оппозиции друг к другу, далее, взаимодействуя в нем (событии), они начинают диалектически взаимодействовать с ним как отличным от себя, влияя на его развитие в зависимости от своих внутренних характеристик. *Сущность* и *событие* представляют собой, исходя из всего сказанного, необходимые для понимания ГТ топосы. Событие является родовым топосом по отношению к взаимодействующим отдельным сущностям и переводит «рациональное» на уровень «диалектического». *Взаимосвязь* объединенной сущности и события образует родовой топос по отношению и к сущности, и к событию как ви-

довым, переводит «диалектическое» на уровень «спекулятивного». Например, Гамлет как сущность со стороны «реального» взаимодействует, что уже представляет собой событие встречи, с призракотца – сущностью со стороны «неведомого». Это событие настолько меняет принца внутренне, что если бы оно не случилось, все дальнейшие его действия не могли бы быть предприняты. Знание из потустороннего источника, зароненное в сознание принца, становится действующей причиной, трансформирующей в итоге событие встречи в событие гибели самого Гамлета, то есть во встречу со смертью как еще одной сущностью «неведомого».

Литературные произведения в рамках ГТ представлены в большом разнообразии [17, 152–154; 13, 103–105]: *классический английский готический роман* («тайн и ужасов»), *немецкий классический роман ужасов* (der Schauerroman), *история с привидениями, или готический рассказ* (ghost-story), *хоррор-роман* (роман ужасов XX–XXI вв.), *неготический роман, или «роман тайн»* XX–XXI вв., *сверхъестественная история* (weird tale), *романтическая черная повесть* (die Schauerromantische Erzählung), *магический* (метафизический) *реализм*, *темное фэнтези* (dark fantasy).

Сущность и событие, а также, соответственно, их взаимосвязь на диалектическом и спекулятивном уровнях образуют топику произведений ГТ. Судьбоносное событие предстает как развертывание бытия обобщенной сущности во времени, что позволяет рассматривать его как нарратив.

Термин «*нарратив*» указывает на любое художественное произведение (прежде всего прозаический художественный текст), излагающее некую историю, которая иллюстрирует событие, то есть первостепенным свойством нарратива является *событийность* как необходимость события. Теория нарратива (нарратология) выявляет универсальные черты, присущие произведениям, повествующим о событиях, и изучает их в двух аспектах: как истории («что» нарратива, повествуемое) и как дискурсы («как» нарратива, способ повествования) [19, 460]. *Событие* в нарратологии – это изменение в ситуации, о которой повествуется. Под ситуацией понимается совокупность условий, на фоне которых разворачивается история. Событие может быть внешним (физическим) и внутренним (ментальным) [9, 11–13].

Например: *The wallpaper was not arranged on any laws of radiation, or alternation, or repetition, or symmetry, or anything else that I ever heard of. <...> At night in any kind of light, in twilight, candle light, lamplight, and worst of all by moonlight, it becomes bars! The outside pattern I mean, and the woman behind it is as plain as can be. I didn't realise for a long time what the thing was that showed behind,*

that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman. By daylight she is subdued, quiet. I fancy it is the pattern that keeps her so still (20). Внешнее событие во фрагменте представлено как встреча «реального» («I») с «неведомым» (никогда раньше не виденным орнаментом, в котором есть что-то метафизическое). Ментальное событие представляет собой встречу с женщиной, якобы находящейся за решеткой, в которую ночью превращается орнамент. Первое событие касается внешних, вполне привычных условий: рисунки обоев с точки зрения странности/обычности могут быть оценены как угодно в зависимости от вкусов. Второе событие – появление женщины за решеткой – относится к индивидуальной сфере воображения и вряд ли спонтанно воспроизводится в других ситуациях.

Событие как изменение ситуации в нарративе дедуцируется из следующей формулы: если ситуация представлена как исходное состояние (F) чего-то/кого-то (x) в какой-то момент времени ($t-1$), то эта ситуация может быть изменена, если нечто (H) происходит с x в момент ($t-2$) после $t-1$, в результате чего x меняет свое состояние (F на G) после $t-2$ (в момент $t-3$) [4, 223–224]. Лаконичнее объясним так: если x есть F в $t-1$, и H происходит с x в $t-2$, то x есть G в $t-3$. Так, x – это «I», наблюдающий орнамент (F) днем ($t-1$). Ночью ($t-2$) орнамент меняется (H) в глазах x , после чего ($t-3$) x встречается с женщиной (G). В приведенном отрывке «I» является не только реализацией топоса «сущность» в качестве персонажа (действующего лица) рассказа Ш. Перкинс-Гилмен, но и источником повествования – рассказчиком (или нарратором), обладающим функцией «сказания». Нарратор представляет собой повествовательную (нарративную) инстанцию наряду с наррататором (слушателем/читателем нарратора), автором

(создателем произведения) и читателем – слушателем/читателем автора. Все эти инстанции вовлечены в нарративную коммуникацию друг с другом на нарративном (нарратор – наррататор) и авторском (автор – читатель) уровнях. Таким образом, *нарратив* – это произведение, в котором не только повествуется определенная история (нарратором), но и изображается повествовательный акт (автором). В итоге строится двухуровневая коммуникативная структура, присущая повествовательному искусству и состоящая из авторской и нарраторской коммуникаций, где нарраторская входит в авторскую как составная часть [9, 34]. Нарраторский уровень оперирует с событием как диалектическим взаимодействием сущностей, авторский – со спекулятивной интерпретацией взаимосвязи сущностей и события. При этом сущность не всегда совпадает с инстанцией нарратора, так как может реализоваться и как неживой предмет, артефакт (обои), и как галлюцинация (женщина за решеткой), и как физическое явление (лунный свет). В разрозненном состоянии сущности пребывают в форме рационального «логического».

Таким образом, терминологический ансамбль «топика, готическая традиция, нарратив» определяет мировоззренческую модель мира, закрепленную в традиции художественного повествования о событии, в самом общем виде репрезентирующей идею беспомощности человека перед ужасным неведомым. Результаты исследования могут внести вклад в развитие теории нарратива и послужить фактическим материалом для изучения тематически релевантной терминологии на занятиях по коммуникативной лингвистике (раздел «Нарративная коммуникация»), литературоведению («Литературные течения и жанры»), а также могут быть использованы в преподавании спецкурса «Направления в лингвистике».

Литература

1. Аверинцев С.С. Архетипы / С.С. Аверинцев // Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь / С.С. Аверинцев ; под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – С. 68–71.
2. Аристотель. О душе / Аристотель // Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель ; под ред. В.Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1976–. – Т. 1. – 1976. – С. 371–448.
3. Гегель Г.В.Ф. Общее понятие логики / Г.В.Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Столлнера // Гегель Г.В.Ф. Наука логики : в 3 т. / Г.В.Ф. Гегель ; под ред. М.М. Розенталя. – М. : Мысль, 1970–. – Т. 1. – 1970. – С. 95–113.
4. Данто А. Аналитическая философия истории / А. Данто ; пер. с англ. А.Л. Никифорова, О.В. Гавришиной. – М. : Идея-Пресс, 2002. – 292 с.
5. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 264 с.
6. Красных В.В. Культура и лингвокультура в свете интегративного подхода / В.В. Красных // Пространство языка – пространство культуры : матер. региональной науч.-практ. конф. (г. Москва, 24 мая 2013 г.). – М. : МАРХИ, 2013. – С. 72–75.
7. Миронов В.В. Философия и метаморфозы культуры / В.В. Миронов. – М. : Современные тетради, 2005. – 424 с.
8. Цицерон. Топика / Цицерон ; пер. А.Е. Кузнецова // Цицерон. Эстетика: Трактаты, речи, письма / Цицерон ; под ред. Г.С. Кнабе. – М. : Искусство, 1994. – С. 56–81.
9. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
10. Юнг К.Г. Психология бессознательного / К.Г. Юнг ; пер. В.В. Зеленского. – Изд. 2-е. – М. : Когито-Центр, 2010. – 352 с.
11. Beville M. Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity / M. Beville. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2009. – 217 p.
12. Birkhead E. The Tale of Terror / E. Birkhead. – Charleston, SC : BiblioBazaar, LLC, 2008. – 228 p.
13. Botting F. Gothic / F. Botting. – New York : Routledge, 2005. – 128 p.

14. Carroll N. The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart / N. Carroll. – New York ; London : Routledge, 1990. – 256 p.
15. Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages / E.R. Curtius ; translated from German by W.R. Trask. – New York : Bollingen Foundation Inc., 1953. – 658 p.
16. Lovecraft H.P. Supernatural horror in literature / H.P. Lovecraft. – New York : Dover Publications, Inc., 1973. – 106 p.
17. Snodgrass M.E. Gothic Convention / M.E. Snodgrass // Encyclopedia of Gothic Literature. – New York : Facts on File, Inc., 2005. – P. 152–154.
18. Snodgrass M.E. Schauer-Romantik / M.E. Snodgrass // Encyclopedia of Gothic Literature. – New York : Facts On File, Inc., 2005. – P. 306–307.
19. Toolan M. Narrative: Linguistic and Structural Theories / M. Toolan // Encyclopaedia of Language and Linguistics / ed. by K. Brown. – Oxford : Elsevier, 2006. – P. 459–473.

Иллюстративный материал

20. Perkins Gilman C. The Yellow Wallpaper / C. Perkins Gilman [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/1952/1952-h/1952-h.htm>.