ISSN 2309-4281

Поволжский педагогический вестник

2017

Том 5, № 4 (17)

Самарский государственный социально-педагогический университет
www.sgspu.ru

Поволжский педагогический вестник

Основан в 2013 году
Том 5, № 4 (17)
2017
ISSN 2309–4281
Научный журнал
Выходит ежеквартально
Электронная версия:
http://elibrary.ru

Учредитель – федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Самарский государственный социально-педагогический университет»

Главный редактор
Вершинин Игорь Владимирович,
доктор филологических наук, профессор, президент (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия)

Заместитель главного редактора
Позднякова Оксана Константиновна,
доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, профессор кафедры педагогики и психологии (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия)

Ответственный секретарь
Яковлева Инесса Юрьевна,
кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и межкультурной коммуникации (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия)

Тел.: 8(846)207–41–41
E-mail: inessayakovleva2013@mail.ru

Адрес учредителя, редколлегии и редакции:
443099, Россия, г. Самара,
ул. М. Горького, 65/67.
Тел.: (846) 207–43–60
E-mail: red_izd@sgspu.ru

Начальник РИО
О.И. Сердюкова

Сайт: http://sgspu.ru

Подписано в печать 15.11.2017
Выход в свет 01.12.2017
Формат 60*84 1/8
Печать оперативная.
Усл. п.л. 21,75
Тираж 500 экз. Заказ ____

Издательство
Самарского государственного
социально-педагогического
университета
443099, Россия, Самара,
ул. М. Горького, 61/63

Отпечатано в типографии СГСПУ

© Самарский государственный социально-педагогический университет, 2017

Свободная цена

Сведения о членах редколлегии

Главный редактор

Вершинин Игорь Владимирович, доктор филологических наук, профессор, президент (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Заместитель главного редактора

Позднякова Оксана Константиновна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, профессор кафедры педагогики и психологии (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Члены редколлегии

Акопов Гарник Владимирович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой общей и социальной психологии, факультет психологии и специального образования (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Алёхин Игорь Алексеевич, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, заведующий кафедрой педагогики (ФГКВОУ ВО «Военный университет» министерства обороны Российской Федерации, г. Москва, Россия).

Андронов Владимир Петрович, доктор психологических наук, профессор, профессор кафедры психологии (ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева», г. Саранск, Россия).

Бездухов Владимир Петрович, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, профессор кафедры педагогики и психологии (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Буранок Олег Михайлович, доктор педагогических наук, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы филологического факультета (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Васильева Дарина Георгиева, доктор социологии искусства, профессор теории воспитания и дидактики, заведующий кафедрой музыкальной эстетики, музыкального воспитания и исполнительства педагогического факультета (Шуменский университет им. Епископа Константина Преславского, г. Варна, Болгария).

Виноградова Галина Александровна, доктор психологических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и прикладной психологии (ФГБОУ ВО «Тольяттинский государственный университет», г. Тольятти, Россия).

Доброзракова Галина Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры связей с общественностью (ФГБОУ ВО «Поволжский государственный университет телекоммуникаций и информатики», г. Самара, Россия).

Догнал Йозеф, доктор филологических наук, доцент факультета гуманитарных наук (Университет им. Масарика, г. Брно, Чехия).

Енгалычев Вали Фатехович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой общей и юридической психологии (ФГБОУ ВО «Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского», г. Калуга, Россия).

Каньо Юдита, доктор, научный сотрудник (Педагогический Университет, г. Людвигсбург, Германия).

Каравашкин Андрей Витальевич, доктор филологических наук, профессор кафедры истории России Средних веков и Нового времени, профессор кафедры истории русской классической литературы (ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», г. Москва, Россия).

Карасик Владимир Ильич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английской филологии (ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет», г. Волгоград, Россия).

Колобова Лариса Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой романо-германской филологии и методики преподавания иностранного языка (ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный педагогический университет», г. Оренбург, Россия).

Кострова Ольга Андреевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры немецкого языка факультета иностранных языков (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Которова Елизавета Георгиевна, доктор филологических наук, профессор института германистики (Университет г. Зелёна-Гура, Польша).

Латас Фернандо Магелланес, доктор, профессор (Университет г. Севилья, Испания).

Лелакова Ева, магистр, доктор, заместитель декана по международным связям и связям с общественностью, заместитель заведующего кафедрой английского языка и литературы факультета гуманитарных наук (Университет г. Жилина, Словакия).

Лельчицкий Игорь Давыдович, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, директор института педагогического образования (ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь, Россия).

Леонов Николай Ильич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой социальной психологии и конфликтологии (ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск, Россия).

Литвиненко Наталья Валерьевна, доктор психологических наук, доцент, профессор, профессор кафедры педагогики дошкольного и начального образования (ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный педагогический университет», г. Оренбург, Россия).

Михалак Рената, доктор наук (Университет им. А. Мицкевича, г. Познань, Польша).

Мкртумян Мельс Паргевович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории психологии (Армянский государственный педагогический университет им. Хачатура Абовяна, г. Ереван, Армения).

Невиши Мона, профессор кафедры немецкого языка гуманитарного факультета (Университет г. Каир, Египет).

Николина Вера Викторовна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и андрогогики (ГБОУ ДПО «Нижегородский институт развития образования», г. Нижний Новгород, Россия).

Ощепкова Виктория Владимировна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английской филологии факультета романо-германских языков института лингвистики и межкультурной коммуникации (ГОУ ВО МО «Московский государственный областной университет», г. Москва, Россия).

Павлова Анна, доктор, научный сотрудник кафедры славянских языков факультета «Язык. Перевод. Культура» (Университет г. Майнц, Германия).

Пашкуров Алексей Николаевич, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы института филологии и межкультурной коммуникации (ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет», г. Казань, Россия).

Савицкий Владимир Михайлович, доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии и межкультурной коммуникации (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Самсонова Надежда Владиславовна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры теории и методики физической культуры и спорта института рекреации, туризма и физической культуры (ФГАОУ ВО «Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта», г. Калининград, Россия).

Ответственный секретарь

Яковлева Инесса Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и межкультурной коммуникации (ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», г. Самара, Россия).

Тел.: 8(846)207–41–41.

E-mail: inessayakovleva2013@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Лица. События

Всероссийская научная конференция
«Движение художественного сознания в русской литературе XX–XXI веков» ……. 8

Круглый стол «Рейтинги и топы в системе литературных координат» …….. 11

Филология

Е.В. Абрамовских
«Нарративные трансформации» в кинотексте ……. 23

Е.А. Асонова
Канон детского и семейного чтения как общественный договор …….. 30

Е.Е. Бирюкова
Психологические аспекты «пограничья» документального повествования
и семейный нарратив как прототекст …… 36

О.А. Васиярова
Как сделана «Шинель» Тынянова ……..……... 43

С.А. Голубков
Формы и функции квазидокументального в русской литературе XX–XXI вв. …….. 48

Й. Догнал
Функция стереотипов в построении персонажей
в повести М.П. Арцыбашева «Женщина, стоящая посреди» …….. 54

Н.А. Жаринов
Историческое и лирическое в «маленьких повестях» К.Г. Паустовского …….…… 61

Г.С. Жарников
Доминантные игровые модели «Конармии» Исаака Бабеля …… 65

О.Г. Жиганова
Игра в игру (на материале книги А. Мильштейна «Параллельная акция») ……. 72

Т.В. Казарина
Рождение метафоры, или Что такое «снафф» …….. 77

Н.В. Калмыкова
Общекультурный контекст в произведениях новейшей русской литературы ……. 82

Н.Н. Кислова
Стилизация как авторская стратегия XX в. (на примере творчества Б.А. Садовского) …….. 86

А.Ю. Кубайдулова
Мемуарные фрагменты в структуре дневника К.И. Чуковского ……... 91

Е.М. Лепишева, И.А. Середа
Герой и социум в современной русскоязычной драматургии и прозе Беларуси
(Е. Попова, А. Андреев) …….. 96

В.Ю. Михайлин
Детские грезы: о когнитивно-антропологической природе литературного текста ……. 103

А.В. Наприенко
Роман-эксперимент в литературе 20-х гг. XX века

(на примере романа-комплекса Мариэтты Шагинян «КиК») ……. 113

И.В. Некрасова

Подвижность жанровых границ в современной русской литературе …….. 117

Е.А. Нечаева

Пойесис в искусстве XX–XXI века: проблема парадигмального сдвига …….. 122

М.А. Перепёлкин

Образ дома: очевидное и неочевидное, а также – сомнительное и чудесное …….. 129

К.С. Поздняков

Варвары и цивилизация
в «колониальном рассказе» И. Ильфа «Лакированный бездельник» ……. 135

И.В. Саморукова

Фармакопея и образ будущего в научной фантастике …… 140

О.О. Служаева

Художественная искренность и проблема языка
в сборнике «Из книги Невидимой» Александра Добролюбова …….. 146

Е.А. Тузова

А.П. Чехов в мультипликации …….. 153

М.В. Черкасова

«Канон» и «архив» в современной архивной науке США …… 158

Т.Л. Чернышова

Организация художественного времени в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» …… 163

Наши авторы ……..... 168

Требования к публикациям ……..... 173

CONTENTS

Faces. Events

National Research Conference “The Evolution of Art Conscience in Russian Literature in the 20–21 Centuries” …….. 8

Round-Table Discussion “Ratings and Tops in the Literature Frame” ……. 11

Philology

E.V. Abramovskih

«Narrative Transformations» in the Film Text …….. 23

E.A. Asonova

The Canon of Children’s and Family Reading as a Social Contract ……...…… 30

E.E. Biryukova

Psychological Aspects of Documentary Narration as Borderline and a Family Narrative as an Initial Text …… 36

O. A. Vasiyarova

What «The Overcoat» by Tynyanov is Like ……. 43

S.A. Golubkov

Form and Functions of the Quasidocumentary in Russian Literature of the XX–XXI Centuries …….. 48

J. Dohnal

The Function of Stereotypes in Creation of Characters in the Novel «The Woman Standing in the Middle» by M.P. Arcybashev …….. 54

N.A. Zharinov

The Historical and Lyrical in «Short Novels» by K.G. Paustovsky …… 61

G.S. Zharnikov

Dominant Game Models of the “Red Cavalry” by Isaac Babel ……. 65

O.G. Zhiganova

Game in the Game (as Exemplified in the Book “Parallel Action” by A. Milshtein) …….. 72

T.V Kazarina

Birth of Metaphor, or What is “Snaff” …….. 77

N.V. Kalmykova

The General Cultural Context in the Modern Russian Literature ……. 82

N.N. Kislova

Pastiche as the Author's Strategy of the Twentieth Century (as Exemplified in B.A. Sadovskoy’s Works) …… 86

A.Y. Kubaydulova

Memoir Extracts in the Structure of Chukovsky’s Diary ……. 91

E.M. Lepisheva, I.A. Sereda
Man and Society in the Contemporary Russian Drama and Prose of Belarus (E. Popova, A. Andreev) …….. 96

V.Y. Mikhailin
Children's Dreams: Literary Text from a Cognitive and Anthropological Perspective ……..... 103

A.V. Naprienko
Novel-As-An-Experiment in Literature of the 1920s (as Exemplified in the Eclectic Novel "KiK" by Marietta Shaginyan) …….. 113

I.V. Nekrasova
Genre Shifts in Modern Russian Literature ……..…… 117

E.A. Nechaeva
Poiesis in the Art of the 20–21 Centuries: Problem of the Paradigm Shift …….. 122

M.A. Perepelkin
The Image of the House: Obvious and Non-Obvious, and also Dubious and Miraculous …….. 129

K.S. Pozdnyakov
Barbarians and Civilization in the Colonial Narrative "Varnished Idler" by I. Ilf …… 135

I.V.Samorukova
Pharmacopoeia and the Image of the Future in Science Fiction ……. 140

O.O. Sluzhaeva
Art Sincerity and the Problem of Language in the Collection "From the Invisible Book" by Alexandr Dobrolubov …..…… 146

E.N. Tuzova
A.P. Chechov in Animated Cartoon …… 153

M.V. Cherkasova
"Canon" and "Archive" in the Modern Archival Science of the USA …… 158

T.L. Chernyshova
Time Continuum in the Novel "Aviator" by E.G. Vodolazkin …… 163

Our Authors ……...……. 168

Submission Guidelines ……..……. 173

Лица. События

Faces. Events

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ДВИЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ»

NATIONAL RESEARCH CONFERENCE "THE EVOLUTION OF ART CONSCIENCE IN RUSSIAN LITERATURE IN THE 20–21 CENTURIES"

Конференция проведена при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Самарской области в рамках регионального конкурса «Волжские земли в истории и культуре России» (грант № 17-14-63501).

В 2017 году на филологическом факультете СГСПУ состоялась научная конференция «Движение художественного сознания в русской литературе XX–XXI веков».

Конференция была задумана как междисциплинарная и посвящена современному состоянию философского и методологического фундирования литературоведения, обретению адекватного современным художественным практикам категориального аппарата для научной и эстетической рефлексии.

При современном состоянии науки вывести на новый методологический уровень изучение литературы XX–XXI веков можно только через взаимодействие, взаимовлияние, взаимопроникновение методик, приемов, механизмов и стратегий исследований различных гуманитарных дисциплин, а также через иные отношения науки с литературным продуктом как социально-культурным явлением, описывающим картину мира, и с прагматикой решения социально-психологических проблем отдельного индивида и общества в целом.

Междисциплинарный и полиаспектный подход к изучению литературы – явление не новое, но он не применялся пока к сложному во всех отношениях искусству XX–XXI веков. Философский, семиотический, социологический, психологический исторический и прагматический, связанный не только с научной, но и с эстетической рефлексией (методический, критический) подходы к осмыслению теоретико-литературных проблем часто приводят исследователей к несовпадающим результатам. Однако они должны носить взаимодополняющий характер и обнажать структурные и ценностно-смысловые противоречия внутри литературного поля и культурного контекста XX–XXI века.

Особый интерес для междисциплинарных (синкретических) исследований представляет русская литература XX–XXI веков, сама по себе характеризующаяся синкретизмом. Феномен всемирной отзывчивости, сложившийся в русской литературе еще в XIX веке и не утраченный в XX–XXI веках, раскрыл способность к социокультурному диалогу, метакультурному синтезу и поэтому требует полиаспектного рассмотрения.

Наиболее перспективным оказалось обращение к целому комплексу социально-гуманитарных инструментов для описания и понимания искусства как картины мира, как феномена социальной реабилитации и аксиологического моделирования отдельного индивида и общества в целом в процессе восприятия реципиентом литературы. Подобный подход представляется вполне новаторским для современной науки.

Конференция собрала обширный круг ученых: филологи, искусствоведы, философы, социологи культуры, историки, педагоги-методисты из вузов Самары (Самарский государственный социально-педагогический университет, Московский городской педагогический университет, Самарский филиал, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самарская государственная областная академия (Наяновой), Самарский областной институт повышения квалификации и переподготовки работников образования, Самарский государственный институт культуры), Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Ульяновска, Воронежа, Минска, Брно.

Конференцию открыла *Наталья Николаевна Кислова* – проректор СГСПУ по учебно-методической работе и качеству образования, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы. Она приветствовала участников конференции, пожелав успешной работы и выразив уверенность в том, что в новом корпусе филологический факультет продолжит интенсивные поиски взаимодействия академической науки и педагогической практики.

Пленарное заседание задало междисциплинарный «тон» всей конференции.

Здесь выступили философы с докладами методологического характера.

Профессор Саратовского университета *Вадим Юрьевич Михайлин* рассказал о когнитивно-антропологической природе литературного текста, моделирующей поведение читателя, начиная с античности.

Александр Юрьевич Нестеров, заведующий кафедрой философии социально-гуманитарного института Самарского университета, рассуждал о природе фантазии и вымысла в структуре сознания, понимая художественную форму как изобретение. В его докладе «художественное» рассматривалось с позиций не эстетики, но теории познания и онтологии; «художественное» определялось в качестве особого способа употребления языка, где сам «язык» есть форма организации рассудка.

Интереснейший доклад представил *Валерий Игоревич Тюпа*, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета. Ученый выдвинул идею метакреативизма неклассической художественности XX столетия. Неотъемлемым свойством метакреативистских произведений является неустранимость из их смыслового ядра некоего культурного кода (кодов), владение которым обеспечивает полноценное художественное восприятие. Вследствие этого в исторической ситуации неклассической художественности одновременно с элитарной бурно развивается массовая литература, имитирующая художественность.

Заседание продолжилось искусствоведческими докладами.

Павел Андреевич Руднев, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства, выдвинул парадоксальную гипотезу о том, что театральная доктрина о. Павла Флоренского опережала свое время и предшествовала теории постдраматического театра, выдвинутой Ханс-Тисом Леманом.

Наталья Степановна Скороход, доцент кафедры драматургии и киноведения СПБГИКиТ, в докладе о сценической судьбе романа Л.Н. Толстого «Война и мир» попыталась объяснить феномен сложной сценической судьбы «Войны и мира» исходя из того, что «театральная биография» романа-эпопеи Льва Толстого соотносится с исследованиями нарративных стратегий романа и, в частности, с книгой В. Шкловского «Материал и стиль в романе Толстого “Война и мир”».

На пленарном заседании выступили педагоги-методисты.

Екатерина Андреевна Асонова, заведующая лабораторией социокультурных образовательных практик института системных проектов Московского городского педагогического университета, в докладе «Канон детского чтения как общественный договор» рассматривала статус детского,

семейного и подросткового чтения в России с точки зрения существования канона детской литературы. В ходе проведенного исследования были выделены факторы, влияющие на формирование канона, формы его бытования в обществе и детско-родительской среде. В первую очередь, обозначено влияние на формирование канона детского чтения существующего в общественном сознании образа «хорошего родителя», выделение чтения в ценностно значимую рецептивную практику.

Михаил Георгиевич Павловец, заместитель руководителя Школы филологии факультета гуманитарных наук, преподаватель Лицея НИУ ВШЭ, в докладе «Вторая молодость»: позднесоветский "школьный канон" на службе у постсоветского государства» высказал мысль о формировании «национального литературного канона», каковой является предметом традиционной заботы и ответственности государственных институтов, привычно видящих в русской литературе не только одну из «вечных, недевальвируемых ценностей», но и могущественный инструмент воспитания.

На следующий день конференция продолжила работу в трех секциях: «Жанр и поэтика текста: смена художественных парадигм»; «Текст и контекст как прибавление художественного смысла»; «Fiction / non-fiction / другое».

В рамках конференции кандидат филологических наук, доцент, преподаватель литературы лицея Высшей школы экономики, зам. руководителя Школы филологии НИУ ВШЭ, член рабочей группы Министерства образования и науки РФ по обсуждению проблем итогового сочинения, автор-разработчик примерных образовательных программ по литературе Михаил Георгиевич Павловец провел лекцию-семинар «Деятельностный подход на уроках литературы: "рифы и «мифы"». В семинаре приняли участие более тридцати преподавателей русского языка и литературы самарских школ.

Последний день конференции включал в себя подведение ее итогов и работу круглого стола участников конференции, а также журналистов, учителей, студентов и магистрантов «Рейтинги и топы в системе литературных координат».

***

Фундаментальность успешно проведенной научной междисциплинарной конференции «Движение художественного сознания в русской литературе XX–XXI веков» заключалась в обращении к самым современным научным методологиям, методам, технологиям и стратегиям целого комплекса различных гуманитарных наук для выработки определенного универсального инструментария, с помощью которого ученые-гуманитарии смогли бы использовать обширное многожанровое, многостилевое поле литературы XX–XXI вв. для решение как своих специальных, так и общефилософских, мировоззренческих, методологических научных задач. Выработка подобного универсального научного языка представляется весьма своевременной проблемой научного сообщества гуманитариев.

Организатор всероссийской научной конференции
«Движение художественного сознания в русской литературе XX–XXI веков»,
доктор филологических наук, профессор кафедры
русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы
Ольга Валентиновна Журчева

КРУГЛЫЙ СТОЛ
«РЕЙТИНГИ И ТОПЫ В СИСТЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ КООРДИНАТ»

ROUND-TABLE DISCUSSION
“RATINGS AND TOPS IN THE LITERATURE FRAME”

Изменение художественных форм и художественного сознания в историко-литературном процессе во многом обусловлено социальными практиками, формирующими поле литературы в конкретных культурных, экономических, политических условиях. К таким практикам, в частности, можно отнести выпуск антологий, хрестоматий, поэтических сборников, списков литературы и тому подобных собраний или отдельных текстов, обозначающих место и роль литературных явлений в обществе. В разное время какая-то из этих практик становится ведущей, влияя на отношение издателей, читателей, критиков, учителей, исследователей и самих авторов к литературным явлениям.

В современной ситуации усиления интенсивности информационного потока все более популярными становятся рейтинги и топы книг, которые «должен прочесть каждый культурный человек», «которые стыдно не знать», которые «сделают тебя умнее», которые… которые… которые… Составителями таких топов и рейтингов выступают как отдельные авторы, читатели, критики, так и СМИ, издательства, органы власти.

В рамках круглого стола предполагается обсудить инструментальные возможности обозначенных практик в формировании канона – читательского, школьного, литературного, издательского и т.п., а также то, в какой мере данные практики выступают инструментом культурной политики, формируют читательский вкус, задают тенденции художественного творчества, формируют профессиональный, тематический, развлекательный контент, являются способом репрезентации национальной и региональной литературы.

Предварительные вопросы для обсуждения на круглом столе

– Каковы принципы составления списков, рейтингов, топов и их адресация?

– Списки и проблема вкуса, художественности, научности.

– Канон vs ассортимент. Кто и зачем создает списки и рейтинги?

– Есть ли что-то общее в списках для чтения и рейтингах магазинов (издателей)?

– Какую роль в культуре играет «марафон списков»?

– «10 книг для…»: в чем секрет популярности?

– Почему сегодня столь популярны короткие рекомендательные списки критиков, психологов, писателей (адресный список, тематическая, жанровая выборка)? Используют ли этот прием учителя, библиотекари?

– В чем смысл списка (рейтинга, топа, выборки) и его бессмысленность?

Модераторы круглого стола

Е.А. Асонова, кандидат педагогических наук, заведующая лабораторией социокультурных образовательных практик института системных проектов Московского городского педагогического университета, Москва.

Т.В. Болдырева, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Самарского государственного социально-педагогического университета, Самара.

М.Г. Павловец, кандидат филологических наук, доцент, преподаватель литературы лицея Высшей школы экономики, зам. руководителя Школы филологии НИУ ВШЭ, Москва.

Спикеры круглого стола

И.И. Коган, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального университета им. академика С.П. Королева; зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Самарской государственной областной академии (Наяновой), Самара.

В.Л. Лехциер, доктор философских наук, доцент, профессор Самарского национального университета им. академика С.П. Королева, Самара.

В.Ю. Михайлин, доктор философских наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, Саратов.

И.В. Саморукова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева, Самара.

А.В. Синицкая, кандидат филологических наук, доцент кафедры преподавания языков и литературы Самарского областного института повышения квалификации и переподготовки работников образования, Самара.

В.И. Тюпа, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

Т.В. Болдырева. В апреле 2017 года кафедра журналистики Самарского государственного социально-педагогического университета присоединилась к исследованию «Новости в условиях интернетизации: анализ новостного потребления студентов», которое проводилось в 2015 и 2016 годах кафедрой теории и экономики СМИ Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Был проведен опрос 112 студентов СГСПУ в возрасте 19-22 лет с целью определить наиболее популярный среди молодежи формат подачи новостей и время их (новостей) потребления. При этом выяснилось, что новость как таковая меняет формат своего существования и потребления.

Новостью для молодежи становятся не только события, произошедшие в городе, в стране, но и события частной жизни вроде «подруга съездила в Куршевель, сделала фото на лыжах». Самым любопытным для молодежи новостным форматом оказались различные рейтинги и списки. Например, список пяти книг, которые нужно прочитать, по мнению того или иного специалиста или медийного лица. В их числе могут быть творения признанных классиков, и молодежь открывает для себя таким образом, например, Толстого, Достоевского, Гоголя. Подобные рейтинги и списки служат для молодого человека ориентиром в информационном потоке. Погрузившись в эти списки, топы, я обозначила для себя несколько направлений в осмыслении данного формата.

Кто составляет списки и топы? Издательства, редакции печатных и электронных изданий, библиотеки с коммерческим принципом формирования фонда, вузы публикуют списки книг для чтения или просмотра – как программные, так «дополнительные», призванные определять мировоззрение, систему жизненных координат студентов.

Списки, рейтинги и топы становятся частью телевизионного и интернет контента. В соцсетях набирает популярность формат «топ сто книг», «топ сто фильмов» и прочее. Инициируя составление таких топов, журналистское сообщество опирается на вкус и мировоззрение лидеров мнений. В частности, наиболее популярным в Интернете стал перечень ста книг от Александра Невзорова. Художественных произведений в нем нет, это книги научного свойства: по физике, философии, биологии, химии и прочее. Довольно популярен перечень Дмитрия Быкова – сто книг, которые должен прочесть каждый, интересующийся художественной литературой. Достаточно растиражирован перечень Владимира Познера. По результатам запросов пользователей иерархия популярности списков такова: Невзоров, Быков, Познер.

Это натолкнуло нас на необходимость обсудить вопрос списков, топов и рейтингов. Какое значение они имеют для современного читателя, а может быть, и писателя? В какой мере они могут влиять на историко-литературный процесс?

В диахроническом срезе в этот ряд можно поставить хрестоматии или сборники, которые не так популярны в издательствах сейчас, но были таковыми в конце XIX – начале XX в. и являлись инструментом формирования базы знаний читателей. Все помнят сборники 90-х гг. – Виктора Ерофеева «Русские цветы зла», «Время рожать».

М.Г. Павловец. Сорокин в это время собрал сборник рассказов XX века.

Т.В. Болдырева. Сборники, хрестоматии, топы, списки можно рассматривать как инструменты формирования отношения к некоторым феноменам – литературным, научным, социальным и др.

Особое явление – топы и списки, которые составляются с участием органов власти. В частности, так называемый пу-

тинский список ста книг, который формировался региональными правительствами.

Я посмотрела, какие книги порекомендовало правительство Самарской области. В этом списке ста книг мне не было известно ни одного автора, но любопытно, что в конце этого списка было десять книг о мордовской культуре. Нужно сказать, что тогда Николай Иванович стал губернатором, приехав к нам из Саранска и, видимо, составленный в Мордовской республике список литературы, рекомендованный для школьников, пришел и в Самарскую область.

М.Г. Павловец. Я вышел на проблему списка вообще, списка школьного и вузовского в частности еще в 2008 г., работая в системе высшего педагогического образования (шестнадцать лет работал в системе высшего педобразования, в 2008 году был заведующим кафедрой русской литературы и методики) и откликаясь на сетования коллег на то, что студенты осиливают весьма незначительную часть книг из списков для чтения, предусмотренных вузовской программой. Небольшое исследование позволило выяснить: чтобы освоить этот список, студент-филолог должен читать два часа в день. (Речь шла только о художественной литературе, т.е. мы «не замеряли» время на чтение научной, критической, досуговой литературы.)

Вроде бы и не ошеломляющая цифра, но если студент один день проболел или был на экзаменах и не мог два часа читать, значит, на следующей день ему надо уделить чтению уже четыре часа, а если болел два дня, то шесть часов.

Подобное исследование, проводившееся на журфаке МГУ, показало, что студент-журналист должен уделять чтению книг из вузовского списка уже 8 часов в сутки. Вряд ли это возможно. Значит, тот объем чтения, который мы ставим обязательным, невыполним. Это, скорее, некая идеальная программа.

Результаты исследования заставили нас пересмотреть списки и иначе их структурировать. Скажем, выделить произведения первого, второго, третьего ряда.

Нами было изучено и школьное чтение. Получилось, что школьник должен читать 17 минут в день.

В 2008 г. мы провели еще одно исследование среди студентов-филологов первого курса, попросив их указать, какие произведения из школьной программы и как ими прочитаны: «прочитаны полностью», «прочитаны в сокращении», «фрагментами», «прочитаны в пересказе», «знаю, что есть такой текст». Важно, что опрашивались уже поступившие в вуз филологи, прошедшие через ЕГЭ и олимпиады, выбравшие литературу в качестве своей профессии, глубоко мотивированные. Результаты нас поразили! Только 75% опрошенных прочитали «Войну и мир». Замер 2013 г. показал, что результаты не сильно изменились. В 2008 г. первое место среди «прочитанных полностью» заняло «Преступление и наказание», второе место – «Мастер и Маргарита», третье – «Евгений Онегин». В 2013 г. первое место – «Мастер и Маргарита», второе – «Преступление и наказание», третье – «Евгений Онегин».

Мы задали вопрос: какие произведения являются для вас важными? Первая десятка состоит из произведений школьной программы. Мы спросили также: какие произведения помимо учебной программы вы прочитали за последние полгода? Абитуриент-филолог должен много читать, и этот список оказался большим: две трети его составляет зарубежная литература, зарубежная беллетристика XX в. Ни одного произведения русских писателей-классиков в нем не оказалось. То есть дети говорили, что самое сильное впечатление на них произвело «Преступление и наказание» Достоевского или «Евгений Онегин» Пушкина, но ни одного произведения Достоевского, Пушкина, Толстого будущие филологи не прочли. Тогда мы поняли, что досуговое чтение, чтение по интересам и чтение профессиональное, чтение учебное, не пересекаются. Это два несообщающихся сосуда.

Анализ материалов множества дискуссий по этому вопросу позволил прийти к определенным выводам. Мы поняли, что

целью литературного образования в школе или в вузе подавляющая часть и профессионального сообщества и, тем более, непрофессионального считает освоение этого списка. Все битвы, все батлы, как сейчас говорят, все полемики разгораются исключительно вокруг состава этого самого списка. Именно вопросы списка поднимает президент в своих выступлениях. Мы подготовили примерную программу для 10–11 классов и получили на нее несколько разгромных рецензий. Критика начиналась с того, что эта программа методически беспомощна, ненаучна, антинародна, разрушительна… Далее, отказавшись разбираться с ее научной основой, авторы отзывов переходили к обсуждению списка.

Мы понимаем, что собственно литературное образование на сегодняшнем этапе – и школьное, и вузовское – предполагает, прежде всего, освоение неких списков. Попадание в список становится формой канонизации произведения, особенно в школьном учебнике. Это, видимо, наследие советского образования, когда «литературные генералы» «продавливали» включение своего произведения хотя бы в рекомендательные списки, хотя бы в списки для дополнительного чтения в школе, поскольку попадание в эти списки придавало писателю статус современного классика.

Интересным стало сопоставление двух списков: подготовленного ассоциацией учителей-словесников (ассоциация с консервативным имиджем – традиционалисты, «консерваторы просвещенные»), и списка, подготовленного человеком «свободных взглядов». Это Игорь Николаевич Сухих из Санкт-Петербурга – профессор, доктор филологических наук. Списки классических произведений почти идентичны. Но там, где у ассоциации указаны такие авторы, как Владимир Крупин, Николай Рубцов, Юрий Кузнецов (т.е. классики второй половины XX в. из «патриотического сегмента» литературы), И.Н. Сухих на их место ставит авторов, которым он посвятил свои книги: Сергей Довлатов, Александр Кушнер.

Очевидно, что пока во главу угла ставится вопрос списка, особенно единого списка, то одного мнения быть не может. Заметим, что список Игоря Николаевича Сухих был также подготовлен им по поручению учительской ассоциации, только, скорее, либеральной, чем консервативной, «гильдии словесников». Этот список был выставлен на общественное обсуждение и получил сотни предложений и комментариев. Не было ни одного произведения, по которому учителя сошлись бы во мнении, что оно должно быть обязательным в школьной программе. Интересно, что полемику вызвали «Мертвые души», «Война и мир», «Гроза», «Кому на Руси жить хорошо», а из произведений XX в. – «Тихий Дон».

Особые дискуссии разгорелись насчет «Мастера и Маргариты». Значительная часть спорящих считает, что этот роман детям нельзя предлагать для обязательного чтения по религиозным и культурным соображениям, потому что это роман «сатанинский», потому что дети еще не готовы к восприятию такого текста, и разумнее сначала дать «Белую гвардию», поскольку там религиозная мысль «пульсирует в правильном направлении». Получается, что список даже учителями зачастую воспринимается как способ принуждения к чтению того, чего школьник не в состоянии прочесть, а потому читать и не будет. Получается, что произведения делятся на такие, которые ребенок прочтет сам (поэтому об этом даже говорить не надо), и на такие, которые его нужно заставить читать (аргументируется это тем, что если в школе человек их не прочтет, то не прочтет никогда). Но если произведение читается из-под палки, из-за оценки, если чтение серьезной литературы – это мучение, страдание, то в таком случае, действительно: человек «вымучил» этот список, даже при помощи сайта «Брифли», он ставит галочку «пройдено». При таком подходе мы не получаем читателя, мы получаем «прочитателя», т.е. человека, «прошедшего» список.

Я не противник списков, я противник Списка, поскольку понимаю, что до тех пор,

пока во главе угла стоит Список с большой буквы, в профессиональном и околопрофессиональном сообществе будет вестись «гражданская» война. Считаю, что список – это вопрос номер два, а то и три. Вопрос номер один – зачем мы читаем, зачем нужен предмет «Литература», если при «прохождении» списка литература как предмет занимает все более маргинальную позицию в системе образования, а со временем тихо угаснет и останется уделом немногих странных людей, которых как ни отвращай от чтения, они все равно любят его.

В.Ю. Михайлин. С моей, сугубо антропологической, точки зрения, чтение художественного текста есть деятельность, которая в любом случае ориентирована на приватное. То есть, в отличие от текстов перформативных, архаичных и прочих, рассчитанных на публичное исполнение и трансляцию определенных сумм опыта, приватное чтение – это процесс, в котором пользуются техниками, провоцирующими построение индивидуальной картинки восприятия. Значит, как только эти техники начинают использоваться в публичном пространстве, начинается очень интересная работа. Начинается абсолютно неизбежное манипулирование, имитация обращения к приватности. Значит, сам по себе список – вещь абсолютно эпическая, а каталог – совершенно неизбежная часть эпического текста, который рассчитан на одну простую вещь – это тур де форс памяти, потому что весь текст является импровизационным. Список является маркером позиции правдоговорителя. То есть человек или инстанция, которая претендует на составление списка, присваивает себе право формировать рамки. И возникает вопрос: кому и зачем нужен список литературы? Если это чиновник или человек, который работает в образовании, осознанно исполняя определенный институциональный заказ, то это вот собственно формирование списков, которые должны быть просто полем для общего знания. Если есть поле общего знания, мы этим полем можем управлять.

Е.А. Асонова. Это называется единое образовательное пространство.

В.Ю. Михайлин. В списках есть, например, «Мастер и Маргарита» и «Тихий Дон». Это тексты, которые не имеют никакого отношения к интимному опыту читателя, который родился в 1995 или 1996 г. К литературе, к сути художественного текста, который призван доставлять удовольствие и провоцировать читателя на создание собственных проективных реальностей, это не имеет никакого отношения. Для того, чтобы это начало иметь какое-то отношение к опыту человека, чтобы у него просто возникла возможность получать удовольствие от этих текстов, ему должно быть 30–40 лет. Почти все тексты школьной программы никакого отношения к читательскому опыту детей не имеют и не могут иметь. Это накачивание информацией, которая нужна, с точки зрения системы, для манипулирования, а с точки зрения потребителя, т.е. школьника, – для исполнения технологических задач – сдачи экзаменов, поступления в вуз. Еще можно выделить совершенно не институциональную задачу – для саморепрезентации.

В.Л. Лехциер. Я бы хотел для демонстрации того, что по этому вопросу трудно будет договориться, прореагировать с позиции мне совершенно не свойственной – консервативной – на то, что сказал Вадим Юрьевич. Мне показалось, что когда вы говорите, что чтение литературы XIX и начала XX в. не имеет отношения к экзистенциальному, личному опыту современного человека, то исходите из того, что есть некая современность, которая дискретным образом оторвана от прошлого. Есть другой взгляд на этот вопрос. Например, взгляд Ханса-Георга Гадамера, который был философом чтения. Он утверждал, что мы всегда уже существуем в предании, и наш опыт чтения есть ответ на него. Поэтому чтение Пушкина или Катулла может также затрагивать наше экзистенциальное измерение. То есть в принципе даже по этому вопросу будет трудно договориться, потому что можно обосновать необходимость или

возможность чтения классических текстов и «пристегнуть» его к индивидуальному удовольствию. Другое дело, как, зачем, в каких форматах? Это вопросы литературного образования, но любой взгляд имеет право на существование. И в этом содержится не только управленческая проблема.

М.Г. Павловец. Гедонистический подход к чтению недопустим?

И.И. Коган. Недопустим. Я в данном случае про то, что ребенок вынужден читать то, что он читает. Я позволю себе личный пример, очень выразительный, уже давний, но забыть его я не могу. В восьмом химико-биологическом классе мы изучали «Ревизора» и на уроке читали по ролям сцену объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной про то, как он хотел бы быть платочком, чтобы обнимать ее лилейную шейку. Вдруг мальчик, читавший за Хлестакова, остановился на полуслове и выкрикнул: «Я не буду это читать!» А потом добавил: «Я не хочу читать про вашу любовь! Я маленький!» Как учитель я была ошеломлена! Что же в этот момент чувствовал 14-летний подросток, чтобы в классе при всех посметь сказать, что он маленький?! Значит, он настолько маленький, что для него эти «любовные» фразы совершенно не произносимы (как для первоклассника фраза «тили-тили тесто, жених и невеста» – страшное оскорбление!). Он не может это читать вслух, он давится этими словами. И я понимаю, что это, на самом деле, моя вина, потому что это ведь я предложила ему этот фрагмент читать, абсолютно не представляя себе, как он его воспринимает. Я стала перебирать тексты школьной программы – расскажите мне, где у нас не про любовь? И я ему ответила: «Понимаешь, Женя, у меня для тебя другой литературы нет».

Каждый читает то, что он может, каждый понимает то, что он может. И мы забываем об одной простой истине: ребенок имеет право быть маленьким. Он имеет право не понимать. Он считывает то, что ему доступно. И тогда я задумалась: какая литература из школьной программы подходит для этого мальчика? Никакая. Он вообще не учтен, его нет. А как ему жить, бедняге, если он действительно хочет читать?

Здесь возвращаюсь к разговору о том, что я к спискам отношусь хорошо, но не к таким, какие мы имеем сегодня. У человека должна быть свобода не читать из этого списка. Список этот должен быть разнонаправленным. В том смысле, что он должен учитывать и этого мальчика, и гендер, и возрастную психологию, когда это просто непонятно, неинтересно. Девочки про мир, мальчики про войну. А как детям дается список на лето? Десять книг. Это называется «вот тебе три копейки и ни в чем себе не отказывай».

Е.А. Асонова. Сейчас мы подошли к самому главному вопросу. Когда программа видится нами только как список, мы по умолчанию оставляем без ответа вопрос «Что значит “прочитал произведение”?» Как определить результативность чтения? У нас нет ответа на это вопрос. Знает текст – это знает, какого цвета были занавески в доме героини, или понял то, что хотел сказать автор?

На пленарном заседании конференции возник вопрос: канон – это список произведений или ряд предлагаемых интерпретаций этих произведений? Я думаю, что нужно детей ориентировать, нужно учить искать книги, учить ставить маркеры.

Вызывают вопрос списки на лето. От учителей стали требовать организации чтения детей, которые обучаются дома. Традиционный список на лето – это список длинных произведений, которые будут изучаться в следующем году. Нетрадиционно он выглядит так: это вышеуказанный список плюс еще какие-то интересные произведения, которые выделяет учитель литературы. Я считаю такой список неверным. Нормальный родитель понимает, что голову чада нужно занимать чем-то полезным. Соответствующий список нужно составлять по всем предметам. Как минимум, это должен быть список, в котором есть книги по математике, физике, биологии. В начальной школе это могут быть книги по

окружающему миру. Считаю, что в начальной школе предмет «Чтение» не нужен, и его может заменить «Окружающий мир», поскольку цель уроков чтения – учить читать, и учить на разных текстах. Также считаю, что необходимы и списки фильмов, которые можно посмотреть, мест, которые можно посетить, спектаклей или музыкальных произведений. Было бы неплохо составить и список ближайших стадионов. Почему список на лето включает только книги? Он должен включать максимально широкий спектр культурных практик, которые могут быть связанными между собой тематически. Это одна идея.

Другая идея касается индивидуальных списков. Я приветствую посты в социальных сетях. Мы все заметили, что культурное информационное пространство за последние десять лет переформатировано абсолютно, и это изменило статус учителя как самого авторитетного для школьников носителя знаний. Тем не менее, необходимость советоваться осталась. Наиболее частый вопрос в соцсетях такого типа: «Посоветуйте, что прочитать в длинной поездке мальчику 12 лет, сюжетное, длинное».–Следуют предложения – от «Гарри Поттера» до Ремарка. В подавляющем большинстве советов – Свифт, Скотт, Купер. Советуют люди взрослые. Я была единственным человеком в этой ленте, кто спросил: «А что уже читал мальчик?». Список должен учесть особенности ребенка. Это, во-первых.

Во-вторых, у списка должна быть концепция или задача. Поэтому появляются рейтинги и топы. В прошлом году у меня был цикл лекций «5 книг о…».

В целом я согласна с тем, что списки требуют пересмотрения нашего отношения к нему. Список будет полезным либо когда он авторский (обзор), либо адресный (направлен на конкретную аудиторию, имеет определенные цели). Моя коллега Анна Вацловна Гадинер последовательно собирает сведения про особых детей (детей с инвалидностью). Она собирает все книги, в которых эта тема упоминается, и дополняет свои списки комментариями. Такой подход представляется весьма эффективным. Есть подход молодой мамы из Новосибирска, ученого Евгении Шафферт – она работает с интернет-магазинами. У нее три списка – обзор новинок, ее собственный обзор и список-дневник того, что она читает с сыном. Еще назову Ольгу Бухину, которая живет в США, но делает обзоры издаваемых в России русских книг. Например, в последнем обзоре были детские и подростковые книги о немцах или о войне. Получается, что списки – это способ вброса информации, способ удержания культурного поля. Как видим, принцип составления списков может быть различным. И чем ярче, чем «провокативнее» они будут, тем событийнее будет их присутствие в медийном пространстве. При этом необходимо помнить, что есть общество потребления, есть законы рынка, и что книга – это продукт.

В.И. Тюпа. Я бы хотел вернуться к литературному образованию. То, о чем мы говорим, – это реальность, в которой мы живем. Но Вадим Юрьевич в самом начале конференции объяснил, что наше отличие от животных – это способность работать с проективной реальностью. Я проективной реальностью и хотел бы заняться. Одновременно хотел бы возразить Вадиму Юрьевичу на фразу, что будто все тексты, которые изучаются в школе, не имеют отношения к опыту современного читателя. Если в них искать – как это было, когда меня в школе учили, – как писатель относился к крепостному праву и к рабочему движению, то не имеет отношения никакого, это точно. Но ведь литература – та единственная область духовной культуры, которая несет знания, какие больше ничто не несет: знание о человеческом «я», опыт экзистенции как личностного присутствия в мире. Можно и нужно к такому опыту приобщить подрастающего человека, сделать для него это достаточно актуальным, но для этого необходимо преподавать литературу по-другому.

Хочу напомнить, почему у нас «так сложно с литературой». Пуговица, неправильно застегнутая (Гёте говорил, что, ошибившись в первой петле, правильно за-

стегнуть камзол уже не получится) – это позиция Наркомпроса, который сформулировал: «Советская политехническая школа преподает основы научных знаний по всем предметам». И мы до сих пор во всех классах предлагаем учащимся основы научных знаний по литературе. Получается, что мы занимаемся не литературой, а литературоведением. В 20-е гг. на уроках физкультуры не бегали и прыгали, а научно объясняли, зачем это нужно. Вскоре преподавание научных основ физической культуры отменилось, а на уроках литературы – нет.

Если человек сам не способен породить стихотворный текст, пусть несовершенный, он никогда достаточно глубоко не прочтет и чужой стихотворный текст. Но любой ребенок на это вполне способен. Литература – это особого рода деятельность, причем не только писательская, но и читательская. Назначение уроков литературы – формирование читателя. Если нам удастся его сформировать, то ему обязательные списки не очень будут нужны. Он будет читать сам. Это, конечно, звучит утопически, но в этом направлении нужно работать.

В 5, 6, 7, 8 классах нужна технология мастерских – стиха, прозы и так далее. В этом возрасте дети еще поразительно способны к творческой имитации, особенно если в них поддерживать эту способность с начальных классов. Имитация художественного письма по образцам для них еще остается формой полноценного творчества, а не пустым подражанием. Ребенку еще непосильно творческое самовыражение, но он свое внутреннее содержание вкладывает в формы, которым его обучают осмысленно и систематически. В результате – и это главное – дети начинают иначе читать. Они оказываются не по другую сторону писательского стола, они ощущают в тексте авторские творческие усилия, которые им самим уже знакомы. А что касается старших классов, то, может быть, и неплохо было бы до конца школы развивать читателя. Хотя, конечно, школьная система потребует проверки знаний. В 9, 10, 11 классах все же необходимо «изучение».

Как бы я сделал, если бы имел такое право и возможность? Разумеется, не привычное рассматривание писательских биографий в хронологическом порядке, который ошибочно считается «принципом историзма». Мне представляется, что в 9 классе вполне возможно и разумно было бы повернуться к литературоведению и прочесть курс «Истории русской литературы в контексте мировой» с акцентом на периоды, эпохи, направления, основные жанры с яркими, но небольшими иллюстрациями, на которых можно увидеть, в чем состояло, например, миропонимание романтиков и так далее. Таково первое введение учащихся в литературоведение, к чему они после наших «мастерских» уже более или менее готовы. А 10, 11 классы посвятить неспешному разговору о немногих, но абсолютных шедеврах. Здесь для списка я бы взял такой принцип: произведения, без которых русская литература теряет свою идентичность. В любом случае и этот список должен быть вариативным. И все равно работа с этими шедеврами должна служить углублению читательской культуры, культуры сотворческого со-переживания личностного присутствия «я» в бытии.

Е.А. Асонова. Формируя список для программы, мы пытались выйти за пределы Москвы. Когда стоишь рядом с домиком Каширина в Нижнем Новгороде, то понимаешь, что для нижегородского школьника его тексты – особые. Поэтому единого списка не может быть. В пункте «Условия реализации программы» мы писали, что должны быть учтены контексты региональной жизни, в которой сейчас живет школьник. Самарский школьник «ходит» по другим текстам. При том, что мы негативно воспринимаем список президента, замысел включить в него региональную литературу был не самый плохой.

М.Г. Павловец. Здесь присутствует Виталий Лехциер, у которого дома собираются поэты на поэтические квартирники. По моему мнению, региональный контекст – это наличие такого Виталия в городе. В каждом городе есть свой Виталий

Лехциер, человек-магнит, притягивающий к себе намагниченные частицы, и если он приходит в университет, то эти частицы приходят с ним.

В.Ю. Михайлин. Существует много мнений относительно локальных контекстов и углубленных программ, неспешного чтения, глубокого понимания текста, ЕГЭ и так далее. Так или иначе будет проверяться квалификация ученика по определенным компетенциям. Поэтому, с моей точки зрения, ничего, кроме «партизанских действий» в принципе не может быть. То есть, если ты хочешь, чтобы люди, с которыми ты работаешь, получали удовольствие от текста, они должны находить то, что чисто поведенчески им соответствует. Я читаю античную литературу. Гомер – это изысканный, тонкий текст про жизнь, про поведение. Это не просто памятник всемирного значения. Когда люди начинают получать удовольствие от того, как изящно это сделано, тогда им можно и Вергилия читать.

В.И. Тюпа. Читателем можно стать на одном тексте, главное – им стать. В представленном Вами случае это можно сделать на одном античном тексте.

В.Л. Лехциер. Как бы вы соотнесли этот поиск релевантности в локальном опыте людей, апеллирование к региональному опыту и литературное краеведение, которое является официальной частью патриотической политики нашего государства, политики «скреп»? Региональная релевантность идет вразрез общепринятой политики централизации. Но, с другой стороны, эта же идеология создает нишу для региональной литературы. Где найти компромисс, правильный подход, чтобы он исходил из других критериев в подходе к литературе, в которых была бы эстетика, были бы серьезные экспертные оценки? Это один вопрос.

Второй вопрос связан, может быть, с тем, о чем говорил Михаил Павловец: вокруг чего и как может быть организовано литературное поле в регионе? Как литературное поле региона связано с общим контекстом? Это не только вопрос списков, это вопрос существующих в регионах институтов литературного признания. Не тех или иных личностей, а именно институтов. Как сделать так, чтобы эти институты признания в регионах заработали? Нет серьезных издательств, каких-то других форм литературного признания, сопоставимых с теми, которые есть в столице. Это большая проблема нашего общего культурного пространства, а как ее решать, неясно. И нет исторических предпосылок, традиций, направленных на то, чтобы что-то менялось. Но вместе с тем коллективными усилиями что-то менять можно. Кстати, в Самаре есть пример такого рода институции.

Е.А. Асонова. У меня весь прошлый год прошел под эгидой изучения городского знака в детской литературе. Есть ли «городские» книжки? Есть в Петербурге – современные питерские сказки. Есть современная сказка про Москву. Ольга Голодец заказывала написать такую сказку о Тюмени.

К вопросу о том, как «подружить» краеведение с литературой. Их нужно не «подружить», а применить деятельностный подход, сделать это учебным исследованием.

В.Л. Лехциер. Я хочу спросить, если Ульяновск – город Гончарова, хотите ли вы включить в список произведения Гончарова?

Е.А. Асонова. Да, хочу, чтобы они были в программе. Здесь вопрос не в том, что конкретно нужно включить в список, а в том, сможет ли учитель организовать деятельность учеников по его освоению. В список должен попасть не автор, а деятельность. Если мы в 5–6 классах обращаемся к архивам, то текст становится «своим».

В.Л. Лехциер. Я еще уточню. Значит, адресатом литературного образования становится так называемый «русский» человек, и тогда это контекст именно русской культуры, или адресат – вообще человек, личность?

Е.А. Асонова. Личности.

В.Л. Лехциер. Тогда в чем заключается региональный месседж?

И.И. Коган. Речь идет о среде, из которой он вышел и которая его сформировала.

Е.А. Асонова. Если учитывать, что достаточно одного текста, чтобы формиро-

вать читателя, то можно настаивать на том, что в учебном году для медленного чтения будет довольно четырех больших текстов. Но какими будут эти тексты? Мы исследовали опыт ведущих школ. Если школьники в 9 классе читают «Белую гвардию», значит, защита проектов должна быть в Киеве, и ученики должны туда ехать.

М.Г. Павловец. Разговаривал с мальчиком, который закончил школу в Шуе. Он ненавидит Бальмонта, потому что школьников им «кормили» с 1 по 11 класс. В Рязани то же происходит с прочтением Есенина.

В.И. Тюпа. С «Белой гвардией» все-таки немножко перебор, потому что Киев там – это город вообще, в котором происходит катастрофа. Найти Киев в «Белой гвардии» для литературного образования не интересно.

Е.А. Асонова. В данном случае мы имеем дело с событийным подходом. Вернемся к вопросу формирования списков. Сейчас учителей обязывают составлять списки для чтения. Список можно составить не только по персоналиям, но и в соответствии с задачами обучения и воспитания. Предположим, у меня задача познакомить пятиклассников с родами и жанрами. Значит, при составлении списка я использую жанровый принцип.

И.И. Коган. Но в этом случае мы возвращаемся к преподаванию истории литературы в школе. То, о чем говорит Валерий Игоревич, – освоение стихотворных текстов и их написание – есть «практическое» освоение поэтических жанров. Но как только Валерий Игоревич скажет в 5 классе про работу с дистихом – его не захотят понять и перестанут слушать. А ведь жанры при таком почти «технологическом» подходе должны быть совершенно определенные, потому что, например, оду ребенок в 5 классе написать не сможет.

Е.А. Асонова. Значит, я оду в список для 5 класса не включу. Я даю одни списки, но списки – это же не главное в моей работе. Важно помнить о конечной цели.

И.В. Саморукова. Екатерина Андреевна, вы говорили, что важно обозначить содержание понятия «дитя прочло книгу». Есть разные дети. Есть дети из неблагополучных семей. Когда мальчик из такой семьи прочел сам книгу и что-то понял, это победа над собой. Поэтому, может быть, можно обсудить это – что значит прочел?

Е.А. Асонова. Я бы сказала, что даже не можно, а архиважно обсудить это. Мы же с вами никак не осмысляем результативность чтения. Что значит «формировать читателя»? Что именно формировать? Необходимо обозначить какие-то компетенции.

И.И. Коган. Недавно мы на кафедре обсуждали введение незнакомых текстов на выпускных экзаменах. Не решили, как их отбирать.

Е.А. Асонова. Это также важный вопрос. Мы пока не понимаем, по каким критериям оценивать работы.

В.И. Тюпа. Нужно готовить не только читателей, но и экспертов, способных оценивать культуру художественного восприятия в разных ее проявлениях.

И.В. Саморукова. У меня есть любопытный опыт. При работе с одаренными детьми дала задачу пересказать фабулу «Капитанской дочки», представив, что действие происходит в наши дни. Для понимания прочитанного это оказалось эффективным, поскольку дети стали внимательнее читать малопонятный с позиций нынешней реальной жизни текст.

Е.А. Асонова. Есть опыт московского учителя Артема Новиченко, который, прежде чем начать читать с детьми «Войну и мир», рисует с ними схему семейного «древа» «Игры престолов».

В.И. Тюпа. Есть более естественный путь приобщения к тексту. Мы со школьниками играли в театр, вели процесс подготовки спектаклей по литературным шедеврам. Подобные интерпретации открывают текст.

И.И. Коган. У меня тоже есть такой опыт. Но я хотела бы сказать еще об одной очень простой истине. Когда ребенок прочитал новый текст, может ли он сам определить тему сочинения по прочитанному произведению? Уверена, что может. Это

сразу дает возможность выявить, как ребенок понял прочитанное.

А.В. Синицкая. Все эти проблемы в профессиональном контексте мы недавно обсуждали на круглом столе памяти Льва Адольфовича Финка в Самарском госуниверситете. Мне хотелось бы акцентировать внимание на нескольких вопросах.

Здесь высказано много пожеланий изменить школьное чтение. Реальность таких изменений ограничена возможностями учителя. Если мы сейчас уберем списки (я не отношусь к их поклонникам), то увидим, что сами учителя не сумеют проанализировать незнакомый текст. Мы обнаружим, что утрачен профессиональный инструментарий. Долгое время урок литературы был настолько заидеологизирован, что учителям стало удобнее рассуждать о текстах, которым посвящено много методической литературы, чем рассматривать незнакомые тексты. Даже классические тексты многие современные учителя не могут проанализировать самостоятельно. Я в равной степени с большой осторожностью отношусь и к разговорам о духовных скрепах, и к разговорам о том, что литература – это не наука. Литература в школе объективно теряет свои позиции. Почему, например, мы учим понимать только словесный текст? Почему нет опыта анализа визуального текста? Сейчас обсуждается компонент устной части экзамена, где как один из возможных вариантов есть описание фотографии. Каким оно должно быть?

Если вы говорите о топах и списках, то я не могу не поклониться в сторону Виталия Леонидовича Лехциера, поскольку это произошло во многом благодаря его усилиям: прошлом году была серия круглых столов «Русская поэтическая речь», в рамках которых были предложены тексты, написанные в том числе и очень известными авторами, но мы не знаем их имен. Как это воспринимать? Полагаю, как интересный эксперимент, и для учителей в том числе.

В.Л. Лехциер. Не хотелось бы уходить в методические частности. Тема семинара не только «Литературное образование» и не только в школе. Но, судя по кругу поднятых проблем, можно провести некую параллель с тем, как современные российские философы обсуждают судьбу философского образования в вузах. Философия в СССР существовала как обязательная дисциплина, потому что была идеологизирована и легитимировалась фактом идеологической необходимости. После того, как этот фактор перестал играть роль, философия в вузах постепенно стала «сворачиваться». Перед философами встала задача новой легитимации и определения роли философии в высшей школе. Попытались понять, кому она вообще нужна. Стали типологизировать адресата. Первое: философия нужна науке, но эта область применения очень узка. Знания, которыми оперирует философия, могут быть адресованы государству, и, наверное, в некоторых европейских странах к философам прислушиваются, но у нас другая ситуация. Остается один главный адресат – личность. Именно из этого следуют инновации в отношении того, как строить преподавание философии. Нужно апеллировать к опыту личности. Если философия не будет провоцировать студента на рефлексию, она будет ему не нужна. Я считаю, с литературой в школе нужно поступать так же. Необходимо осмыслить ее более широко. Но ведь она по-прежнему выполняет роль идеологических скреп. Поэтому вопрос для нас остается открытым.

М.Г. Павловец. По тому, какими, на наш взгляд, должны быть уроки в школе, выражается наша политическая позиция.

И.И. Коган. У нас паллиативная позиция. Мы говорим: наверное, будет лучше… Мы не говорим, что мы против чего-то, а говорим, что, наверное, нам удастся что-то изменить.

И.В. Саморукова. По поводу скреп. При общении со студентами нужны общие символы. Социологи говорят, что таких общих символов крайне мало. Мы сами далеки от современной символики, но можем обращаться к ней, чтобы показать, что находимся со студентами в одном информационном поле.

В.Л. Лехциер. Я хотел назвать один кейс, чтобы расширить нашу тему, выйти, но не до конца, из школьного контекста и связать актуальность литературы с топами, рейтингами и прочим. В программе круглого стола предполагалось уяснить, какая из практик становится ведущей и определяет наше отношение выбору стратегий составления списков, и были перечислены некоторые институты: выпуск антологий, хрестоматий, поэтических сборников, списков литературы.

Укажу и на «громкий» кейс – учебник «Поэзия» (Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016. 886 с.), появление которого вызвано тем, что сегодня в школе по разным причинам не присутствует современная литература Учебник хорошо распространяется в сетевом варианте, по нему проведен цикл мероприятий в разных городах и странах. Такой учебник оказался мощнейшей практикой канонизации, несмотря на то, что авторы не ставили такой цели. Внутри литературного сообщества началась горячая полемика вокруг состава авторов учебника.

М.Г. Павловец. Я выступал рецензентом этого учебника. Еще на стадии создания я отговаривал коллег называть это учебником. Я всегда, когда говорю о нем, беру слово «учебник» в двойные кавычки. Это не учебник.

В.Л. Лехциер. Этот кейс показал мощнейшую канонизирующую силу учебников даже для людей, которые должны были все отрефлексировать и спокойно отнестись к этому. Однако выясняется, что борьба за признание и топы, которые так или иначе этот учебник выстроил, по-прежнему структурирует наше сознание. И второй вопрос, о котором я в двух словах уже сказал, – отсутствие в регионах полноценных институтов признания, которые участвуют в борьбе за признание. Борьба за признание – это ключевой термин в вопросе о топах и рейтингах. Поскольку у нас все ценности устанавливает столица, как возможно сегодня регионам полноценно участвовать в диалоге за определение эстетических и иных ценностей? Возможно ли это? Существуют ли конкретные кейсы?

Е.А. Асонова. Есть кейсы. Например, у Крапивенко из Екатеринбурга. Есть премии, которые даются в регионах, имеют вес. Я верю, что это возможно.

Т.В. Болдырева. Полагаю, разговор о списках, топах и рейтингах, их влиянии на картину мира отдельно взятого школьника или целой общности, социальной, территориальной, научной, профессиональной, может иметь свое продолжение и за пределами сегодняшнего круглого тола. В процессе нашей беседы вопросов поставлено больше, чем дано ответов. Но в этом и заключается цель нашей дискуссии – обозначить проблемы для дальнейших исследований.

Филология

Philology

УДК 82.0

«НАРРАТИВНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ» В КИНОТЕКСТЕ

«NARRATIVE TRANSFORMATIONS» IN THE FILM TEXT

© 2017

Е.В. Абрамовских

E.V. Abramovskih

В статье рассматриваются различные приемы размыкания структуры кинотекста. Приводятся примеры использовании в литературе и кино тенденций «нарративных трансформаций», типологически близких, но различающихся своим воплощением в различных знаковых системах. Анарративность определяется как отсутствие событийного опыта бытия. Подобные поиски связаны с кризисом Я-сознания, для которого разрушение личного событийного опыта означает утрату самоидентичности. К нарративным трансформациям в кинотексте относятся открытость композиционного построения (нарушение порядка частей, пропуск частей, открытый финал), фрагментарность; сюжетная полисемия (многовариантность); полисубъектность; лакуны (места неопределенности). Нарративные трансформации рассматриваются на примере следующих фильмов: «Необратимость» (реж. Г. Ноэ), «Сошедшие с небес» (реж. В. Кунин), «Карты, деньги, два ствола» (реж. Г. Ричи), «Расемон» (реж. А. Куросава), «Трансъевропейский экспресс» (реж. А. Роб-Грийе), «Реконструкция» (реж. К. Бое), «День сурка» (реж. Х. Рэмис), «Бойцовский клуб» (реж. Д. Финчер), «Беги, Лола, беги» (реж. Т. Тыквер), «Пустой дом» (реж. Ким Ки Дук), «Ни поездов, ни самолетов» (реж. Й. Стеллинг), «Вот придет кот» (реж. В. Ясна), «Амели» (реж. Ж.-П. Жене) и др.

Ключевые слова: нарративность / анарративность; нарративные трансформации; кинотекст; открытая структура; сюжетная полисемия; полисубъектность; лакуны.

The article considers various methods of disclosing the structure of the film text. Typologically close tendencies in the use of “narrative transformations” in literature and cinema are given, but their embodiment in various sign systems is different. Anarrativeness is defined as the absence of event-based experience in being. Search stems from the crisis of self-consciousness, for which the destruction of personal event-based experience means losing self-identity. Narrative transformations in the film text include open plot composition (violation of the order of parts, skipping parts, open final), fragmentation; plot polysemy (multivariance); polysubjectivity; lacunae (parts of uncertainty). Narrative transformations are illustrated with the following films: “Irreversibility” (directed by G. Noe), “Descended from Heaven” (directed by V. Kunin), “Maps, money, two trunks” (directed by G. Ritchie), “Rasemon” (directed by A. Kurosawa), “Trans-European Express” (directed by A. Rob-Grieh), “Reconstruction” (directed by Ch. Boy), “Groundhog Day” (directed by H. Remis), “Fight Club” (directed by D. Fincher), “Run, Lola, Run” (directed by T. Tykwer), “Empty House” (directed by Kim Ki Duk), “No trains, no airplanes” (directed J. Stelling), “The Cassandra cat” (dir. B. Jasna), “Amelie” (dir. J.-P. Jeunet), etc.

Keywords: narrative/anarrativeness; film text; open structure; plot polysemy; polysubjectivity; lacunae.

Термин «нарративные трансформации» использует В. Шмид для обозначения «моделей нарративного конституирования» [1, с. 138 ; 2], которыми выступают происшествия, история, наррация, презентация наррации. В нашем представлении это понятие адекватно отражает различные принципы и приемы нарушения нарративного высказывания текста.

Нарративным высказыванием является *двоякособытийный* дискурс, в котором, согласно определению М.М. Бахтина, вза-

имодействуют «два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [3, с. 403–404]. По определению В.И. Тюпы, нарративная стратегия представляет собой регулятивный принцип объединения двух событий – референтного (рассказываемого) и коммуникативного (события самого рассказывания) [4, с. 19 – 25].

Нас будет интересовать событие самого рассказывания.

Обратимся к текстам неклассической парадигмы художественности, для которых характерно тяготение к нарративным трансформациям – бессюжетности или, напротив, сюжетной полисемии, открытости композиционного построения, субъектно-объектным смещениям.

Приведем несколько примеров из литературы, чтобы показать общие тенденции в использовании «нарративных трансформаций», различающиеся своим воплощением в различных знаковых системах.

Общей тенденцией для различных направлений постсимволистской эпохи является, по мнению В.И. Тюпы, значимый «учет адресата и предвосхищение его ответной реакции» [5, с. 7]. Так, согласно характеристике М.Л. Гаспарова, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» [6, с. 42]. Тем самым утверждается новый статус произведения, требовавший «от художественных структур эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к *сотворчеству*» [7, с. 102].

У. Эко в работе «Открытое произведение» [8] подчеркивал, что в современном искусстве текст содержит большое количество потенциальных значений, но ни одно из них не может быть доминирующим. Текст лишь представляет читателю поле возможностей, актуализация которых зависит от его интерпретативной стратегии.

Речь идет о структуре гипертекстов, в основе которой разрушение привычной композиции. При этом снимается проблема финала как формального завершения произведения, а также как продуцента определенной читательской стратегии.

В «Заметках на полях “Имени розы”» У. Эко приводит типы читательских лабиринтов. Наряду с «греческим лабиринтом Тесея», в котором есть «своя Ариадна», путеводная нить, указывающая на выход – финал, и «маньеристическим» лабиринтом, представляющим «разветвленные коридоры с множеством тупиков», однако тоже имеющим выход, третий лабиринт – это «ризома», в которой «нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична» [9, с. 63].

Наиболее ярко открытость композиционного построения реализована в экспериментах Р. Кено «Сто тысяч миллиардов стихотворений». Книга Р. Кено представляет собой десять сонетов, каждая строка которых расположена на отдельной «створке». Таким образом, читатель может сам произвольно составить сто тысяч миллиардов сонетов, читая их последовательно и меняя по одной строке в каждом новом тексте. Данные эксперименты соответствуют концепции литературного объединения УЛИПО, представляющего мастерскую, или «рукодельню», так называемой потенциальной литературы.

К произведениям открытой структуры относятся гипертексты М. Павича («Хазарский словарь», который можно прочитать двумя миллионами пятьюстами способами; сборник новелл «Стеклянная улитка. Записки из паутины» (1998) – разветвленная структура, содержащая несколько «входов» и «выходов», определяемых читателем).

Рассмотрим примеры нарративных трансформаций в кинотексте.

1. Открытость композиционного построения (нарушение порядка частей, пропуск частей, открытый финал), фрагментарность

Фрагментарность кинотекста порождается установкой через фрагмент, часть передать целое. В качестве примера можно привести кинопроект «Эрос», представляющий собой три киноэссе (три новеллы) разных режиссеров на общую тему: «Опасная связь вещей» М. Антониони, «Равновесие» С. Содерберга, «Рука» Вонг Карвая. Каждый режиссер через свою призму приоткрывает завесу над тайнами любви, страсти, эротического влечения, человеческих взаимоотношений.

Принцип фрагментарности лежит и в основе кинофильма Т. Китано «Куклы», представляющего собой нанизывание новелл, не связанных сюжетно, но выстроенных композиционно.

Главный герой Мацумото любит Савако, но женится по расчету на другой девушке. В день его свадьбы Савако совершает попытку самоубийства. Она чудом остается жива, но рассудок ее повреждается. Мацумото осознает свою вину – бросает невесту, карьеру, дом, связывает себя веревкой с Савако, и они странствуют по миру, неприкаянные и нищие.

Вторая новелла – о японском мафиози Хиро, который в молодости каждую субботу обедал с любимой девушкой на скамейке в парке. Он отправляется на заработки, обещая, что вернется. Через десятки лет он придет к той же скамье и найдет состарившуюся возлюбленную, которая все эти годы каждую субботу приходила на «то самое» место и его ждала.

Герои третьей истории – обаятельная поп-звезда Харуна Ямугачи и ее преданный фанат. После автомобильной аварии лицо Харуны оказывается обезображенным, она не хочет ни с кем видеться. Ее поклонник жертвует ради любви своим зрением.

Все три новеллы объединены общей темой – любви, невозможности жить, если это чувство разрушено, ответственности за другого человека, с которым связан невидимыми нитями.

В фильме Г. Ноэ «Необратимость» (2002) представлена обратная композиция – в первой сцене показана жестокая сцена гибели героини, а весь фильм – история ее жизни до гибели. Последний кадр фильма – героиня беременна, смотрит в голубое небо, звучит 7-я симфония Бетховена. И кажется, что ничто не предвещает трагедии.

К нарративным трансформациям можно отнести и открытые финалы, провоцирующие зрителя на домысливание, моделирование возможного варианта окончания.

Открытый финал режиссер использует и в том случае, когда логика нарратива определяет невозможность выбора героем единственной стратегии поведения. Например, в финале фильма «Осенний марафон» (1979) режиссера Г. Данелии главный герой Андрей Павлович Бузыкин, переводчик, преподаватель университета, не может сделать выбор между женой Ниной, с которой его связывают долгие годы совместной жизни, и любовницей Аллочкой, желающей создать с ним семью. Последний кадр фильма – герои (Бузыкин и его коллега профессор-русист Хансен) бегут по мокрой от дождя дороге, уходящей вдаль. У зрителя возникает ощущение бесконечного марафона, тоскливого, безнадежного, как дождливый осенний день.

Существует и другой тип финала – завершенного, но заставляющего по-новому переосмыслить увиденный мир.

В фильме Н. Трощенко по сценарию В. Кунина «Сошедшие с небес» (1986) повествуется о том, как могла бы сложиться жизнь героев после войны. В финале используется надпись «от режиссера»: «Этот фильм снят по мотивам повести Алексея Каплера “Двое из двадцати миллионов”», меняющая первоначальное восприятие кинофильма. Зрителю становится понятно, что все то, что он увидел, могло бы быть, если бы герои остались живы.

В финале фильма Г. Ричи «Карты, деньги, два ствола» (1998) герой Том застывает над водой в нелепой позе и неизвестно, что с ним будет дальше.

В финале кинофильма М. Формана «Амадеус» зритель видит обращенного к нему находящегося в психиатрической клинике Сальери в инвалидном кресле. Жест Сальери – крестит рукой аудиторию по ту сторону камеры – взламывает границы герметического киномира. А фраза Сальери «Благословляю Вас, посредственности!» делает зрителей сопричастными его идеям, приведшим его к нравственному тупику.

2. Сюжетная полисемия (многовариантность). Полисубъектность

К нарративным трансформациям в кинотексте можно отнести «многовариантность» – несколько версий, редакций одного и того же сюжета, события. Строение произведения по принципу черновика ведет к многовариантности интерпретаций.

Самым ярким примером можно считать фильм «Расемон» А. Куросавы по мотивам рассказа Акутагавы «Расемон», предлагающий несколько точек зрения на происходящие события.

М. Щербакова в работе «Черновик. Фильм – открытая система» в качестве примера разрушения классической схемы линейного нарратива приводит фильм А. Роб-Грийе «Трансъевропейский экспресс» (1967), своеобразие которого состоит в том, что «любая мысль, проскочившая в размышлениях персонажей, буквально сразу же визуализируется на экране» [10]. Создаваемый мир постоянно подвергается разрушению.

Принцип сюжетной многовариантности лежит и в основе фильма «Реконструкция» (2003, реж. К. Бое, автор сценария – Р. Могенс).

Реконструированный сюжет кинофильма представляет собой историю четырех героев: Огюста, Аме, Алекса и Симоны. История дается с точки зрения режиссера, создающего фильм, а затем – Огюста, известного писателя, который работает над новым романом, продумывая различные версии развития сюжета. Сама идея близка фильму «Официант» (2006) А. Ван Вармердама, в котором заострена идея роли режиссера как вершителя человеческих судеб. Герои периодически приходят к режиссеру, работающему над сценарием, и просят для себя другой участи, тем самым меняя логику развития сюжета.

В «Реконструкции» границы между моделируемым миром и реальностью размываются. У Огюста есть красавица-жена Аме, которую он любит, но не находит времени для общения с ней. И его книги не вызывают у Аме трепетного чувства. В одной из версий она разрывает страницы опубликованной книги с посвящением ей. Аме важна для Огюста скорее как Муза. И только когда Огюст прорабатывает одну из версий сюжета – ее уход – ему становится страшно, и он переписывает финал.

Вторая пара героев – Алекс и его подруга Симона. Они любят друг друга. Встреча Алекса и Аме ставит под угрозу счастье тех, кто с ними рядом.

В кинотексте выстраиваются несколько вариантов встречи героев.

Вариант первый. Мужчина и женщина встречаются в кафе, между ними устанавливается понимание на уровне жестов, взглядов. С первого взгляда они чувствуют, что не смогут друг без друга.

Второй вариант – Алекс и Аме встречаются в метро, когда наблюдают за фокусником, а потом Алекс бежит за Аме, оставляя Симону в поезде.

Следующий вариант встречи – вновь в кафе за барной стойкой.

Затем – сцена в гостинице, после которой все меняется. Когда Алекс возвращается домой, к Симоне, оказывается, что его дома нет, Симона его не узнает, друзья выгоняют, не понимая, зачем он к ним приходит. Измена приводит Алекса к ситуации аутсайдера, ему нет места в мире. И только Аме оказывается единственной реальностью. Для Аме встреча с Алексом также становится роковой, она готова уйти от мужа и ему об этом сообщить.

В этот самый момент Огюст моделирует другой вариант. Алекс встречает Симону, которая его не узнает, но вновь

влюбляется в него, как только они знакомятся и начинают говорить.

Алекс спешит на встречу к Аме, с которой они договорились уехать в Рим. У него остается мало времени. Симона задерживает его, и он не в силах убежать от нее. Он меняет деньги (разменивает свои чувства), чтобы позвонить Аме, но уже слишком поздно: Аме уходит. Поцелуй с Симоной (мотив измены) становится поворотной точкой в изменении сюжета.

Алекс прибегает в кафе, но Аме уже нет. Алекс ищет ее на улицах города, как вдруг чувствует, что она идет за ним следом. Перед зрителем разворачивается новая версия сюжета об Орфее и Эвридике. Однако Алекс вновь не выдерживает проверки чувств – и оборачивается: никого нет. Алекс навсегда теряет возлюбленную.

Алекс бежит в гостиницу, видит счастливых Огюста и Аме. Теперь Аме не узнает его. Он признается ей в любви, но во вновь созданном мире (новый вариант Огюста) он теперь лишь герой, который вообразил, что в нее влюблен. Аме остается верной и любящей женой.

Выстраивается хрупкий, тонкий мир, который при неосторожном движении, неверном шаге может разрушиться и исчезнуть.

Неклассическую фабулу можно обнаружить не только в артхаусном кино, но и в культовых голливудских фильмах. Примерами могут служить такие фильмы, как «День сурка» (1993, реж. Х. Рэмис), «Бойцовский клуб» (1999, реж. Д. Финчер), «Матрица» (1999, реж. Л. И Э. Вачовски), «Беги, Лола, бега» (1998, реж. Т. Тыквер).

В «Дне сурка» герой не может выбраться из одного вновь и вновь проживаемого им дня, пока не оказывается готовым к внутренним изменениям, к альтруистическому отношению к окружающему миру.

В немецком фильме «Беги, Лола, беги!» Т. Тыквера многовариантность реализована в трех различных версиях развития действия: в первом варианте погибает героиня, во втором – герой, в третьем – все заканчивается счастливо и благополучно.

3. «Места неопределенности» (лакуны)

Р. Ингарден вводит понятие «лакун», «пустых мест», «участков неопределенности». Недосказанность становится провоцирующим началом для эстетической деятельности читателя (зрителя), втягивает его в круг идейно-творческих замыслов художника. Для того чтобы возникли художественные образы, требуется работа читательского воображения, которое не только наполняет текст смыслом, но и заполняет «пустые места». Согласно Р. Ингардену, произведение характеризуется смысловой подвижностью, которая задается самой структурой текста, колеблющегося между «высказанным» и «невысказанным», между коммуникативной определенностью и коммуникативной неопределенностью.

В «Пустом доме» Ким Ки Дука отсутствует словесный нарратив, повествование организуется видеорядом, искусно выстроенной системой точек зрения («субъективной камерой»). Один кадр – например, портрет героини, склеенный в неправильном порядке из разрезанных кусочков, – способен рассказать многое.

В заглавии кинофильма Й. Стеллинга «Ни поездов, ни самолетов» выражение мысли ограничивается намеком, что заставляет зрителя ждать заявленных символов. Однако они так и не появляются, и становится понятно, что речь идет об отсутствии движения, выхода из состояния, в котором оказывается главный герой.

В фильме «Вот придет кот» В. Ясны (благодарю уважаемого Й. Догнала за указание на этот фильм. – *Е.А.*) смыслообразующую функцию выполняет использование цвета. Когда кот волшебницы Дианы надевает волшебные очки, окружающие люди окрашиваются в определенные цвета. Лгуны становятся пурпурными, воры – серыми, предатели – желтыми, а влюбленные – красными.

В кинофильме «Амели» (реж. Ж.-П. Жене) показателен эпизод в кафе, в котором переживание Героини (она боится заговорить с Героем и боится, ка бы он не

ушел) передано метафорой превращения, стекания водой.

Если говорить об интертекстуальных включениях, то они расширяют «горизонт ожидания» как кинотекста, так и зрителя. С.А. Тугуши пишет: «Введение цитат в фильмах режиссеров-модернистов связано со стилистикой их фильмов. Цитата как материал дополняет образный строй фильма и усложняет внутрикадровый монтаж. Цитата вводит новый материал, который лежит вне картины. Это может быть литературный источник, факт общественного сознания, портретное сходство, музыкальная фраза, отрывок из документального или художественного фильма» [11, с. 263].

С.А. Тугуши в качестве примера использования цитат приводит фильм Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» (1960). В кадре, показывающем героиню фильма Патрицию, которая смотрит через свернутую в трубку афишу на Мишеля, Годар цитирует сцену из картины «Сорок винтовок» (1957) С. Фуллера, где один из персонажей смотрит на свою возлюбленную сквозь прицел ружья. Интертекстуальное включение имеет глубокий смысл: Мишель станет мишенью для Патриции и погибнет из-за ее предательства. Рассуждая о жизни с Мишелем, Патриция произносит фразу: «Между печалью и бытием я выбираю печаль»; здесь Годар цитирует У. Фолкнера (роман «Дикие пальмы»). Эта цитата предвещает Патриции печальный жизненный путь, после того как она предаст Мишеля.

Б. Бертолуччи в фильм «Мечтатели» включает киноцитаты из Ж.-Л. Годара, Р. Брессона, Т. Браунинга.

В рамках данной статьи мы не рассматриваем в качестве приемов нарративной трансформации средства «грамматики» кино, то есть новые способы сочетания техник съемки (горизонтальное и вертикальное панорамирование) и др. Безусловно, это может стать предметом самостоятельного исследования. Так, Г. Грей в работе «Кино: визуальная антропология» указывает, что в фильме Ф.В. Мурнау «Носферату» (1922) камера превращается в полноценный персонаж и помогает создать субъективную перспективу, и это «дало возможность кинематографистам вовлекать зрителя в субъективный мир персонажа, провоцировать сопереживание и понимание (хотя не всегда симпатию)» [12, с. 35].

Подобная искусная, изощренная игра со сложившимися кодами и конвенциями характерна для работ Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо. Например, в фильме «На последнем дыхании» (1959) Годар нарушает правило монтажа, которое гласит, что монтажный прыжок во времени допустим только там, где нужно ввести новый эпизод. Годар делает девять резких переходов в рамках одной и той же сцены, и изменения касаются фона или того, как падает свет. Г. Грей сравнивает эту ситуацию с встречей с другом, который спрашивает: «Как дела?» – и отворачивается, не дожидаясь ответа. Годар намеренно нарушает коммуникацию с аудиторией; отказываясь от ожидаемой и установленной «грамматики» кадра, он привлекает внимание зрителей к собственно кинематографической природе увиденного.

Проведенный анализ позволяет выявить следующие нарративные трансформации: открытость композиционного построения; сюжетную полисемию; «возможные» сюжетные ходы; бессюжетность; незавершенность образа (полифонию точек зрения); использование фрагмента (в кино – объединение нескольких фрагментов-новелл в целое); обнажение конструкции, механизмов и скреп творческого процесса; текстовые «лакуны», провоцирующие сознание читателя, зрителя на домысливание, сотворчество.

Выявленные нарративные трансформации могут рассматриваться как отсутствие событийного опыта бытия. Подобные поиски связаны с кризисом Я-сознания, для которого разрушение личного событийного опыта означает утрату самоидентичности.

* * *

1. Шмид В. Нарративные трансформации: происшествия – история – наррация – презентация наррации. Гл. IV // Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

2. Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636 (дата обращения 09.09.2016).

3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 502 с.

4. Тюпа В.И. Что такое нарратив? // Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию : научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М. : Intrada, 2016. С. 19–25.

5. Тюпа В.И. Постсимволические эстетики адресованности // Дискурс. 2002. № 10. С. 6–13.

6. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917 : антология. М. : Наука, 1993. 782 с.

7. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учебных заведений. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н.Д. Тамарченко. М. : Академия, 2004. 512 с.

8. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб. : Академический проект, 2004. 384 с.

9. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб. : Симпозиум, 2003. 92 с.

10. Щербакова М. Черновик. Фильм – открытая система // Искусство кино. № 9. Сентябрь. URL: http://kinoart.ru/archive/2015/09/chernovik-film-otkrytaya-sistema (дата обращения 11.10.2016).

11. Тугуши С.А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма (На материале киноискусства второй половины XX века) : дис. … д-ра искусствоведения. М. : ВГИК, 2016. 188 с.

12. Грей Г. Кино: Визуальная антропология. М. : НЛО, 2014. 208 с.

УДК 37.014.12

КАНОН ДЕТСКОГО И СЕМЕЙНОГО ЧТЕНИЯ КАК ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДОГОВОР

THE CANON OF CHILDREN'S AND FAMILY READING AS A SOCIAL CONTRACT

©2017

Е.А. Асонова

E.A. Asonova

В статье рассматривается статус детского чтения в России с точки зрения существования канона детской литературы. Выделяются факторы, влияющие на формирование канона и его бытование в обществе и детско-родительской среде: обозначено, какое влияние оказывает на формирование канона детского чтения существующий в общественном сознании образ «хорошего родителя», какую роль играет «канон чтения» в становлении родителя. Отмечается главенствование школьного канона литературы, предписывающего изучение произведений изящной словесности как наиболее значимых для культуры, над чтением собственно детской и подростковой литературы. Приводятся материалы родительских голосований, на основе которых можно судить о существовании и составе канонических списков детской литературы в реальном круге чтения современных детей: какие произведения детской литературы родители выбирают для своих детей, какие считают лучшими, актуальными для чтения.

Ключевые слова: канон детского чтения; детская литература; изящная словесность; общественное сознание; становление родителя.

The article considers the status of children's reading in Russia from the point of the canon of children's literature. It singles out the factors influencing the formation of the canon and its existence in society and the child-parent environment: the influence of the image of the "good parent" on the formation of the canon of children's reading, the role of the "canon of reading" in the formation of the parent. There is a predominance of the school canon of literature, which prescribes the study of exquisite literature works as the most significant for the culture, over reading the actual children's and adolescent literature. The materials of parents' voting are given, and on their basis it is possible to judge the existence and composition of the canonical lists of children's literature in the real circle of reading modern children: what kinds of children's literature parents choose for their children, which of them are considered the best, relevant for reading.

Keywords: the canon of children's reading; children's literature; exquisite literature; public consciousness; becoming a parent.

Феномен детства в первую очередь касается жизни и статуса взрослых людей: представление об образе ребенка, сфере его занятий, обязанностей и даже продолжительности периода, который принято определять как детский, – все это концептуальные основы жизни взрослого населения, зафиксированные на уровне государственной политики или общественного договора. Ими определяется социальное здоровье общества и сфера занятости огромного числа специалистов: как организовано медицинское обслуживание, какие механизмы защиты прав семей с детьми существуют, как устроено образование и обеспечен уход за детьми, на какие результаты и ценности ориентирована система образования и как делится в ней сфера ответственности, какие социокультурные институты участвуют в этом.

Педагогические общественные установки и воззрения определяют жизнь всех взрослых, которым посчастливилось стать родителями: сегодня можно говорить о развитой индустрии «правильного родительства», то есть выполнения целого ряда условий и стратегий подготовки подрастающего поколения к будущей жизни (или возможен вариант, когда присутствие детей и подростков рассматривается отдельными социальными группами как самоценное, не устремленное в будущее, а имеющее важное значение для общества «здесь и сейчас»). Феномен родительской установки «хорошая мать» в последнее время был актуализирован в не-

скольких материалах (интервью, лекциях) известного российского психолога Людмилы Петрановской. О ценности детско-родительских отношений здесь и сейчас в первую очередь наиболее активно в российском обществе заявляют родители детей с ментальными нарушениями, детей-инвалидов, общественные деятели, занимающиеся вопросами помощи неизлечимо больным людям: Лидия Мониава и Нюта Федермессер (фонд помощи хосписам «Вера»). Для меня в 2002 году, как и для многих россиян, первым текстом, в котором заявлялась по сути новая ценность – ценность человеческой жизни – стал роман Р.Д.Г. Гальего «Белое на черном» [1], а потом в 2009 году – книга Марии Беркович «Нестрашный мир» [2].

Одним из важнейших пунктов общественного договора, определяющего образ «правильного» (успешного) родителя, практически во всех странах является поддержка семейного, детского, подросткового чтения как формы передачи наиболее значимых для общества сюжетов и образов, воплощающих в себе ценностные ориентиры, моральные и нравственные установки поколений, объединенных сегодня временем и общим пространством. В качестве примера канонического произведения, которое выполняет функцию такого ценностного общественного договора, можно назвать повесть американской писательницы Харпер Ли «Убить пересмешника», занимающую, если верить материалам Википедии, и сегодня важное место в чтении подростков, так как эта книга стала ключевым произведением американской литературы о нравственности, морали, правосудии и многом другом – к чтению этого произведения обращается до 80 % школ США. Приведу другой пример, когда позиция обязательного чтения определена категорично и субъективно: надо прочитать во что бы то ни стало, так как потом будет читать поздно – такую точку зрения высказывает историк литературы Мариэтта Чудакова в своих книгах-полках «Не для взрослых. Время читать!..» Позицию автора определяют следующие моменты: книга адресована подросткам, так как М.О. Чудакова убеждена, что возможен ее спасительный диалог с подрастающим поколением, а вот участие в таковом близких подросткам взрослых скорее может нанести вред. Самому чтению «Тома Сойера», «Кавказского пленника», «Капитанской дочки» и «Жизни, необыкновенных и удивительных приключений Робинзона Крузо» приписано волшебное свойство – их будет поздно читать после отрочества. В чем же разница? В первом случае мы говорим об одном, не очень большом произведении и стараемся в нем емко передать что-то наиболее важное. Другими словами, канон лаконичен и старается быть как можно более общим. Во втором случае в канон выводится пространный список произведений (три полки Чудаковой густо заставлены самыми разными книгами, прокомментированы через связь с другими книгами) – канон стремится к марафону чтения, да собственно именно он и становится каноном – правилом: «В отрочестве надо составить список книг, которые в жизни надо обязательно успеть прочесть. Составить – и после этого отказаться от чтения всякой чепухи, которой сейчас везде навалом» [3, с. 10]. В первом случае мы имеем дело с общественным признанием конкретного текста, а во втором – субъективно выбранные (пусть и авторитетным экспертом-филологом) произведения, которые призваны обеспечить достаточно устойчивое каноническое правило: важно читать и читать что-то полезное. И важно прочитать как можно раньше. Последний тезис играет важную роль в каноне детского чтения именно в России.

Мой статус специалиста по детскому чтению довольно часто заставляет меня быть в ответе за «канон детского чтения»: наиболее часто задаваемый вопрос в практически любом родительском сообществе – это вопрос о том, какие книги нужно прочитать ребенку. Родитель понимает свою воспитательную и просветительскую задачу не только в том, чтобы обеспечить возможность ребенка читать тексты самой разной природы, но и в том, чтобы обеспечить обязательное знакомство ребенка с определен-

ными книгами. И это стремление к определению некоторого канона детского чтения не уникально для российского родителя – это совершенно универсальная, мировая родительская установка. Если кормить своих детей мы хотим здоровой пищей, то и чтение наших детей мы стремимся сделать наиболее здоровым, укрепляющим, возможно, даже продлевающим жизнь.

Но в этом стремлении к канону в детском чтении есть целый ряд довольно интересных аспектов, о которых я позволю себе предположить, что они ярче проявляются именно на постсоветском пространстве.

Интересной представляется сама потребность родителей в том, чтобы именно чтение ребенка было определено какими-то «правильными» рамками и какими-то конкретными текстами – такого отношения родителей не заслужило ни одно из других видов искусств. Кино, живопись, музыка, архитектура, театр и танец – эти виды искусства, творчества в гораздо большей степени обладают потенциалом для воспитания индивидуальности, ответственности, для самоопределения в силу установки родителей на их неуниверсальность. Установка на чтение практически всегда связана с обязательностью, необходимостью освоить «вечное», «связующее поколения».

Потребность в обязательном списке для детского чтения связана не столько с передачей знаний от поколения к поколению, сколько с личностным становлением каждого родителя – дело в том, что собственно списка книг, обязательных для всеобщего чтения, нет: невозможно обеспечить чтением конкретных текстов гарантированное формирование в сознании ребенка каких-то универсальных формул добра, разума, милосердия и т.п. Как нет и универсального списка «важнейших» сюжетов и образов, с которым можно было бы познакомить любого ребенка впрок, на вырост. А значит, этого списка нет в готовом виде в голове родителя – его составление, усилия по его поиску – одна из важных, формируемых постепенно, родительских установок. Иными словами, прежде чем встать на путь читательского воспитания своего ребенка, родитель проходит дорогу собственного превращения в наставника чтения: этот процесс связан с переосмыслением собственного круга детского чтения. Как правило, собственный опыт чтения родителем пересматривается, иногда подвергается критическому пересмотру или некритическому принятию: именно он ляжет в основу представления о критериях гармоничного, эстетически верного; часто перечитывание давно знакомых произведений приводит к их критической переоценке (особенно это касается произведений, условно маркируемых как чтение для 6–10-летних). Среднестатистический современный российский родитель, прошедший школу чтения классической литературы, открывая произведения для детей и подростков Николая Носова, Алексея Толстого, многих и многих авторов своего советского детства, обнаруживает, что они «не написаны прекрасным русским языком». Открывая для себя современные произведения для детей, убеждается в их абсолютной чуждости – несовпадению с привычными моделями описания детско-родительских отношений, включению в круг детского чтения трудной тематики: отношения полов, смерть или болезнь. Таким образом, само становление списка семейного, детского чтения не носит какого-то общего характера, а становится частью культуры повседневности каждой конкретной семьи, предметом родительской рефлексии, способом детско-родительской коммуникации.

Надо отметить, что сегодняшняя ситуация развития литературы для детей и подростков (многообразие, достаточно высокая степень обновляемости книжного репертуара, большое число игроков, предлагающих различные стратегии становления читательской культуры) стала условием для очень позитивного и достаточно сложного процесса формирования родительских канонов чтения – канон связан с социальной группой, воспринимается как задача и достояние конкретной семьи (не общества или тем более организации). Сделаем оговорку, что это касается только произведений детской и от-

части подростковой литературы, а также произведений, не ассоциирующихся у общества с «программой по литературе».

Отметим еще одно свойство канона детского чтения – его патерналистский характер. Выше говорилось о том, что составление собственного «канона детского чтения» связано с процессом осознания себя родителем. Немаловажную роль в этом самоосознании взрослых играет образ «хорошего родителя», транслируемый обществом и/или специалистами в сфере детства: то есть «канон детского чтения» обязательно маркирован связью с определенной социальной группой. Возможность и потребность «узнать, как правильно», получить одобрение (под одобрением имеется в виду даже ответ специалиста – педагога, психолога – на вопрос о том, какие книги «стоит прочитать» или «надо прочитать») можно сопоставить с консультацией врача по вопросам естественного развития ребенка (делать или не делать прививки, как относится к физическим нагрузкам и закаливанию и т.п.). Канон в данном случае тесно связан: 1) с потребностью избежать ошибок в выборе; 2) представлением о том, что существует некий объективный или субъективный список произведений, на который можно ориентироваться как на «правильный»; 3) верой в волшебную силу чтения. Последнее из названных правил, повторим, единственное из числа абсолютных и универсально канонических для всех социальных групп в сфере воспитания и образования. Помимо объективной необходимости научить читать, то есть пользоваться этим способом получения информации и коммуникации с окружающими, в каноне воспитания современного российского ребенка ставится задача – читать сложные классические художественные произведения (желательно большие по объему). Образ общественного сознания, метко обозначенный Людмилой Петрановской как «хорошая мать», не обходится без требования читать «школьный канон».

Какие же произведения детской литературы признаны каноническими современными родителями? Определение самых разных рейтингов, выделение ТОПовых списков чтения в родительской среде (речь идет о российских родителях, а также о родителях, воспитывающих своих детей вне России, но сохраняющих тесную культурную и языковую связь с родиной) говорит о том, что преимущественно их состав начинается с произведений зарубежной детской литературы к XIX–XX веков: А.С. Экзюпери «Маленький принц», Л. Кэрролл «Алиса в стране чудес», А.А. Милн «Вини Пух и все-все-все», М. Твен «Приключения Тома Сойера» (эти произведения занимают верхние строчки не только российских «золотых списков», но и аналогичных списков общественного признания в других странах – Норвегии, например), в признанные авторитеты детской литературы попадают Астрид Линдгрен и Туве Янсон. Несколько скромнее, но вполне представительно в списках самых важных детских книг присутствуют имена Г.Х. Андерсена (в скобках заметим, что в собственно родительских списках великий сказочник занимает очень скромные позиции, его присутствие в каноне обеспечивают специалисты по детской литературе) и С. Лагерлеф. Скромно, но достойно в канонических списках стоят имена К. Льюиса и Д. Толкина, а также примкнувшего к ним Р. Киплинга. И совсем сложно определить второй десяток, в разных вариациях в него попадают М. Энде «Момо», Д. Крюс «Тим Тайлер, или Проданный смех», Ф. Баум «Волшебник страны Оз», Дж. Барри «Питер Пэн и Венди» и др. Вершину канонического списка детского чтения занимают произведения зарубежных авторов. Первое мое столкновение с этим феноменом состоялось на организованном только появившимся сайтом «Папмамбук» (http://www.papmambook.ru/contests/11/) голосовании родителей, которые выбирали свои любимые детские книги: в 10 лучших не попала ни одна книга русского автора. Инициированные мною родительские голосования «Семейный книжный шкаф» (опросы были организованы на специализированной площадке SurveyMonkey в январе – марте 2015 года совместными усилиями БФ «Культура детства» и Школой осознанного

родительства «Большая медведица», в них приняли участие чуть больше 300 родителей) выявляют те же предпочтения в сфере мировой детской литературы. В канон детского чтения из русских произведений попали А. Волков «Волшебник изумрудного города», В. Каверин «Два капитана». В ответах на вопрос о наиболее значимых авторах («Произведения каких писателей должны присутствовать в семейной библиотеке?») называются А.С. Пушкин, К. Чуковский, В. Драгунский, Н. Носов, С. Маршак, А. Чехов, Д. Хармс. Эти имена занимают довольно интересную позицию в отношении к канону детского чтения: неизменное место в русских списках «правильного чтения» детей и подростков со времен К. Ушинского занимает «изящная словесность». Как уже отмечалось выше, перед ней меркнут все золотые списки и каноны произведений для детей и подростков, потому что сегодня и родители, и профессионалы в сфере образования и воспитания неизменно признают главенство школьной программы и классических произведений в чтении своих детей. Имена Ф. Достоевского, Л. Толстого и А. Чехова стоят «в читательском голосовании» «Семейный книжный шкаф» выше имен В. Драгунского и В. Каверина. Но в ответах на вопросы о конкретных произведениях и уж тем более в открытых вопросах, где можно было номинировать лучшие произведения для семейного чтения, не было названо ни одного произведения авторитетных авторов. Данные результаты дают возможность судить о том, что в целом на постсоветском пространстве канон детского чтения как общественный договор включает в себя достаточно легко выделяемый список всемирной классики детской литературы. Включение большого числа переводной литературы в круг чтения детей, последовательное знакомство с вершинами детской литературы всего мира является, на мой взгляд, устойчивой воспитательной и образовательной традицией, основанной на особой русской переводческой школе, закрепившейся именно на уровне детских текстов. Достаточно сильна инерция опираться в формировании круга чтения детей на канон чтения изящной словесности. Удивительно созвучным этой родительской позиции кажется наблюдение историка детской литературы о том, что «эксперты детского чтения придавали особое значение изящной словесности и рассматривали ее как основной материал для детского чтения, наделяя “защитной” функцией. В комментариях к отбираемым текстам рецензенты, по сути, призывали с помощью изящной словесности защитить детей от современной беллетристики (например, от “Петербургских трущоб” Крестовского) и от собственно детской литературы» [4, с. 28]. Приобщение к шедеврам «изящной словесности» должно произойти в том возрасте, когда оно воспринимается как таинство, до того момента, когда читатель вырастет, чтобы действительно понять и личностно оценить произведение. Такое «бессознательное» чтение классики в каком-то смысле можно также причислить к одному из канонических правил детского и подросткового чтения.

Только отдельные редкие социальные группы родителей формируют (не без участия экспертного сообщества издателей, писателей, критиков, психологов, библиотекарей и педагогов) канон национальной детской литературы. Русская детская литература XIX–XX веков, начиная с Одоевского и заканчивая нашими современниками, пока никак не может быть признана национальным каноном: имена Чуковского, Маршака, Барто известны, но не связаны в сознании родителей и детей с конкретными произведениями, которые отражали бы общественный договор о важных, ценностных ориентирах семьи, общества, вопросов воспитания. Вырвавшиеся в рейтингах «Волшебник изумрудного города» и «Два капитана» стали для многих специалистов неожиданностью. И определенной надеждой на формирование национального списка важных, общественно значимых произведений для детей и подростков.

Таким образом, нам предстоит еще довольно долгий путь, пока литература для детей и подростков на самом деле приобретет свой канон, отражающий не только мнения узких специалистов в сфере исто-

рии «детлита», не только мнение узких социальных родительских групп, но и реальную, ощутимую общественную значимость, определяющую сбалансированное отношение к культуре высокого и культуре повседневности.

* * *

1. Гальего Р.Д.Г. Белое на черном. М. : Лимбус-Пресс, 2009. 224 с.
2. Беркович М. Нестрашный мир. М. : Теревинф, 201. 256 с.
3. Чудакова М.О. Не для взрослых. Время читать! Полка первая. М. : Время, 2009. 296 с.
4. Лучинкина О.А. Литературный канон для детей в свете педагогических идей (1863–1885 гг.) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2014. Т. 3, № 1. С. 24–30.

УДК 82.0

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ «ПОГРАНИЧЬЯ» ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ И СЕМЕЙНЫЙ НАРРАТИВ КАК ПРОТОТЕКСТ

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF DOCUMENTARY NARRATION AS BORDERLINE AND A FAMILY NARRATIVE AS AN INITIAL TEXT

© 2017

Е.Е. Бирюкова

E.E. Biryukova

Автор предлагает рассматривать литературу как коллективный субъект, обладающий всем потенциалом известных защитных психических механизмов. В статье с позиций современной психологической науки обнаруживаются возможные предпосылки роста популярности документальной литературы, подчеркивается компенсаторный характер наблюдаемого процесса. «Документальные» литературные произведения представляются как опыт письма, в котором субъект сознания порождает жест двухадресной самопрезентации: «Я-для-себя» и «Я-для-других». Утверждается, что «документальность» выступает не столько качественной характеристикой текста, сколько маркером коммуникации специфического рода, освоение которой происходит в онтогенезе путем приобщения к текстам семейного нарратива. Специфика данного типа рецепции документального текста описывается в понятиях читательского запроса, психологической потребности, расширения опыта субъекта, переживания достоверности, аутентичного высказывания.

Ключевые слова: литература non-ficton; смена дискурса; документальный текст; художественный вымысел; коммуникация; читательский запрос; семейный нарратив.

The author suggests considering literature as a collective subject which has all the potential protective mental mechanisms. The article describes possible causes of the growing popularity of documentary literature in terms of modern psychological science, emphasizes the compensatory nature of this process. A “documentary” literary text is presented as the experience of letter writing in which two-way self-presentation – “I-for-myself” and “I-for-others”- occurs. It is argued that “documentary” is not only a qualitative characteristic, but also the marker of the specific communication, which initially develops through family narrative texts. A feature of the new type of communication is described in terms of a reader's demand, psychological needs, experience expansion, authenticity feeling, authentic utterance.

Keywords: non-ficton literature; discourse change; documentary text; fiction; communication; reader’s demand; family narrative.

«Пограничность» документального повествования неизменно проявляет себя в его двойственной природе, накладывающей отпечаток на все стратегии его анализа. Традиционно такой текст рассматривается в дихотомии вымышленного и фактического, общественного и личного, жанрово обусловленного и индивидуально-художественного. Субъективность (автора, рассказчика, читателя), пронизывая саму ткань повествования, уводит тексты этого рода на периферию научного внимания. Однако именно субъективность и пограничность документального повествования часто служат ключом при рассмотрении данного феномена в психологическом аспекте.

В современной литературной ситуации ясно обнаруживает себя тенденция к смене дискурса, заключающаяся в росте значения литературы non-ficton, то есть литературы «нехудожественной». Заметим, что вопрос о том, вымышлены или реальны изложенные в произведении события, не релевантен для ранних периодов истории русской литературы. Можно сказать, что только с развитием реализма (и особенно – с появлением революционно-демократического пафоса Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова и с открытиями «нату-

ральной школы») «фактичность» стала претендовать на место в центральном русле литературного развития. В настоящее время феномен документальности, очевидно, требует нового понимания в силу обретения особого эстетического смысла, «самостоятельного эстетического значения» [1, с. 421] в литературе и культуре. Какая психологическая реальность стоит за этой формой художественного и может ли она быть представлена в понятиях психологической науки?

Очевидно, что и с точки зрения филологии вопрос о статусе документального в настоящее время остается открытым: являются ли документальные произведения особым жанром или типом словесности и можно ли говорить о художественности документального в полной мере? Документальность, как многие понятия, широко и разнообразно представленные в научном гипертексте, расширила семантическую палитру и отчасти утратила необходимый академический пафос. Фактическое начало в тексте может осмысляться посредством понятий «документалистика», «документально-художественная литература», «non-fiction» или «литература нон-фикшн», «документальное произведение» и др. При этом ориентация на «документализацию» и «автобиографизацию» [2] вынуждает расширять терминологический аппарат и формировать новые концептуальные представления в попытке описать наблюдаемую тенденцию. Таковы, например, понятия «документализм» (Е. Местергази), «описывающее творчество писателя, так или иначе работающего в эстетике “документа”» [3], “faction” (Н. Иванова), симбиотическое слияние “fact” и “fiction” [4], и «документность» (И. Каспэ) [5]. Общим знаменателем для всех них выступает имплицитное понимание самостоятельной эстетической роли документального, «невымышленного» факта в литературе данного типа.

Так, «документальным» может быть охарактеризован и собственно документ, и произведение с элементами художественной обработки, и текст, аккумулирующий воспоминания третьих лиц. В 2015 году Нобелевская премия по литературе впервые была вручена за «документальные» произведения (С. Алексиевич); едва ли не большинство художественных фильмов последних лет предваряются прологовым реверансом «По реальным событиям»; индустрия «только тебе на ушко» (Н. Иванова) – издания биографий и журналов в духе журнала «Караван историй» – процветает, а самые массовые сетевые сообщества предполагают выкладку описаний своего дня или своей жизненной ситуации. При этом ничего из вышеперечисленного не чуждается вольных или невольных субъективных искажений и художественного вымысла. Тем не менее художественная природа текста (в широком его понимании) и наличие художественного вымысла / искажения факта во всех этих случаях может успешно игнорироваться благодаря заданным координатам документального формата.

Идея присутствия вымысла, говоря языком психологии, вытесняется, поскольку очевидно противоречит глубинному запросу субъекта чтения. Иначе говоря, «документальный» текст может обладать различной степенью «фактичности» или даже не обладать ею в строгом смысле, однако он требует своего прочтения как документальный. Представляется, что, упоминая о документальности текста, создатель или исследователь не столько дает ему качественную характеристику, сколько конструирует специфическое пространство коммуникации между автором и читателем, моделируя основные параметры настройки читательского внимания.

За массовым явлением документального чтения и документального письма просматривается властное требование новой художественной реальности, которая не может быть описана вне психологического ее содержания. Говоря о возможных причинах отмеченного смещения, важно заметить, что культура / литература способна быть помыслена как коллективный субъект, обладающий всем потенциалом известных защитных психических механизмов. С этой

точки зрения нестабильность и многозначность окружающего мира, стремясь быть компенсаторно восполненными, отзываются неизбежными изменениями в поле культуры, формируя новый тип литературы и новый тип ее рецепции.

С другой стороны, можно предположить, что одной из причин такого изменения является и подспудно выдвигающееся массовым читателем, воспитанным на произведениях реализма, требование достоверности излагаемого, необходимое для со-переживания, эмоционального со-существования с персонажами. Документализм как тренд становится знаком эволюции «наивного читателя», жаждущего приобщения к ускользающей реальности.

Представляется, что активность интернет-пространства здесь является не одной из причин наблюдаемого процесса, а лишь его катализатором. В пользу этого суждения говорит и факт издания произведений, представляющих собой феномен «наивного письма» (таких, как документальный роман сибирской стрелочницы Е. Киселевой «Киселева, Кишмарева, Тюричева», «Не много ли для одной?» А. Чистяковой и др.), предшествующий волне литературы non-fiction в Сети.

Итак, требование аутентичного современности высказывания может быть представлено как запрос читателя на «реальность» изображенного, а его наиболее прямым выполнением является «документальность» текста. Читатель такого произведения получает «прямой доступ» к переживанию живой эмоциональной реальности другим субъектом и к разнообразию реальной действительности. Указание на документальность становится сигналом психологической коммуникации особого рода, где сознание субъекта генерации текста и субъекта рецепции должны встретиться с доверием к изложенному опыту как достоверному.

Специфика такой коммуникации диктует метаморфозу, в процессе которой автор биографический и автор как присутствие в тексте сливаются в единый образ, почти отождествляясь, или, по словам М. Розановой, «условностью становятся границы между позицией автора и позицией персонажа» [6]. «Автор и персонаж едины, – это я, подтверждает писатель; я не только литературное (прием), а человеческое, удостоверяющее мою личность» [7], и документальное произведение часто существует в ореоле имиджа личности автора, при этом внетекстовая реальность смыкается с реальностью текста. Показателен потенциал скандала, заложенный в этой «подмене», актуализировавшийся, например, в судебных процессах, в которых респонденты С. Алексиевич отказывались от сказанного. В этом неприятии собственных слов явственно присутствует след реактулизации травмы, связанный со смысловым «смещением», неизбежным при погружении личностно значимых фактов в принципиально иной контекст.

С психологической точки зрения, сама возможность документальности ограничена естественными субъективными искажениями жизненных реалий. Показательно в этом смысле встречаемое в романе В. Аксенова «Таинственная страсть» и подмеченное в наблюдениях И. Некрасовой [2] слово «сомневаюсь» (в пространственной и временной привязке событий, в достоверности характеров и диалогов) [8]. Призмами, преломляющими фактический опыт, являются как системы ценностных и мотивационных установок личности, так и собственно механизмы психических защит. Обращаясь к материалу воспоминаний, субъект неизбежно оказывается в пространстве стихийных и, как правило, неосознаваемых психических процессов. Сказанное дает возможность утверждать, что фактичности как реальности в психологическом смысле не существует, однако она наличествует в качестве субъективной картины мира и событийной ткани действительности, опосредованной установками, системами «реальных значений» (А.Г. Шмелев) и имплицитными структурами опыта.

Готовность к определенному типу рецепции, по-видимому, формируется на раннем этапе онтогенеза. Прообраз такого текста может быть обнаружен в области субъ-

ективного опыта каждого читателя. Это прежде всего тексты семейного нарратива.

Как первый документальный (гипер)текст он существует в истории личности в контексте первичной социализации, реализуемой в семейной системе. Очевидно, что формирование «Я» ребенка, открытие и постижение культурной разметки пространства во многом задано «социокультурным микрокосмосом» (Е.Е. Сапогова) семьи. В нем происходит первое погружение в море значений и приобщение к знаковому пространству культуры. При этом индивид испытывает воздействие тех (психологических, социальных и других – культурных в широком смысле этого определения) механизмов, которые, во-первых, фиксируют обобщенный социально-культурный опыт, а во-вторых – интериоризируясь, включают субъекта в поле культурных знаков.

Конкретно-индивидуальное бытие отдельной семьи реализуется как один из вариантов прочтения историко- и социально-культурного сюжета. Семейный нарратив содержит опыт становления семьи. Вследствие этого в нем преломляется общественная история, кодируются значимые смыслы и, что особенно важно, задается формат рецепции и модус читательской активности. С функциональной точки зрения в контексте онтогенеза знакомство с фабулами «семейной истории», очевидно, является частью «самопостроения» личности, необходимым этапом её становления, в том числе – становления в качестве читателя.

В ситуации социальной нестабильности и личностного кризиса интерес субъекта к семейному нарративу (а позже – к документальной литературе) фактически знаменует потребность в переживании сопринадлежности, в приобщении к культурной традиции и даже – в безопасности как первичной базовой потребности.

Характеризуя семейный нарратив как прототекст, первый из документальных текстов в жизни читателя, можно заметить, что он является вербальным преломлением жизненного опыта, накопленного семьей. История как событийный текст прочитывается каждой семьей особым образом [9]. Неизбежная мифологизация прожитого, свойственная коллективной памяти, делает несущественным вопрос о «достоверности» описываемых событий при рассмотрении семейного нарратива в психологическом аспекте [10].

Благодаря обращенности текста к описанию конкретной психической реальности такое повествование становится идеальной площадкой как для лингвистических и литературных экспериментов, так и для индивидуального психологического жеста самопрезентации (вспомним здесь стилистическую революционность «Жития протопопа Аввакума, им самим написанного» как очевидный переход от агиографии к автобиографии). Активность нарратора зачастую разворачивается в русле концептуализации отдельных историй в идее судьбы. Этот эффект может достигаться за счет символизации и мифологизации повторяемых событий, наделения их коннотацией «судьбоносности» [11].

Амбивалентное единство с внешним отсутствием регламентации жанровой формы семейного нарратива составляет реверсная сторона открывающейся перед исследователем картины: помимо специфики содержания, подчиненного законам автобиографической памяти, для семейного нарратива характерен догмат формы, заданной самой традицией такого рода повествования. Представляется, что основными источниками формирования сюжетики семейного нарратива выступают фольклор и письменная традиция повествования, актуальная в некогда «самой читающей стране в мире».

В первом случае транслируемые истории часто имеют традиционно-архаические сюжеты. Ключевые метафоры-локативы (дорога, порог, мост), детали (волшебные предметы), сюжетные мотивы (появление нежданной помощи, узнавание суженого, побег) в текстах семейного нарратива часто совпадают с таковыми в фольклорных произведениях и носят изначально сакральный характер.

Во втором истоке – письменной традиции – значимо, что определенность, преемственность биографической письменной формы формирует язык мышления о себе, пускает художественный импульс нарратора по известной ему (иногда – единственно известной) «колее». Действительно, помимо высоких образцов художественного переосмысления семейных и личных историй в круге чтения современного читателя оказываются образцы «массовой литературы» и публицистики. Ориентация на «нормативное» повествование о каком-либо эпизоде из жизни предполагает обязательный повтор широко представленного в массовом сознании сюжетного мотива: дележка хлеба с пленным немцем, подставленный к станку ящик для работающего на заводе в войну подростка, одна пара обуви на семью [11]. В современных исследованиях эта закономерность связывается прежде всего с тем, что при освоении/передаче семейной истории автор ее обращается к общекультурным схемам наррации [12, с. 335–371; 13, с. 188–190].

Интересно, что большинство современных генеалогических повествований предваряет замечание об утраченных пазлах семейной истории, отчасти напоминая традиционную для русской литературы XII–XVI веков формулу самоумаления. Будучи замеченным, этот факт мог бы быть объяснен трагической историей XX столетия, когда забвение зачастую становилось залогом выживания. Однако парадоксальным образом исследователи самого начала XX века говорят о том же сожалении у своих современников [14, с. 9–13; 15, с. 152], что позволяет видеть в этом утверждении особый регламент, художественный канон.

Представленные характеристики прототипа семейного нарратива и закономерности его восприятия в свернутом виде заключают в себе свойства документального повествования в целом. Эти своего рода имагинальные диски будут развернуты на следующих этапах эволюции – документального текста, типа рецепции и самого читателя. В «документальном» высказывании о семейной истории – протообразе всех последующих документальных текстов в судьбе читателя (и автора) – мы становимся свидетелями того, как субъект сознания порождает текст двухадресной самопрезентации («Я-для-себя» и «Я-для-других»), имеющий важное значение в процессе моделирования личностной идентичности и жизненного проекта в целом. Подобный текст задает стандарт «документальности», предвосхищающий становление автора и читателя документальной литературы.

При этом было бы ошибкой полагать тяготение к фактичности и документальности в литературной действительности. Данный процесс тотален по своему масштабу. Акцизная марка «документальности» как свидетельство «подлинного», «реального» и «жизненного» может быть обнаружена у текстов любого рода: от официальных изданий до электронных публикаций и сетевых высказываний. Можно заметить, что безоценочное погружение человека читающего в обаяние документальности обладает способностью разрушать традиционную в рефлексии культуры границу между художественным и маргинальным.

Говоря о специфике описываемого тренда, следует отметить психологические истоки своеобразного эстетического впечатления, заложенного в начале пути личностного развития субъекта. Они находятся в стороне от того, что традиционно представлялось как вотчина искусства. Позволим себе пространную цитату из работы В. Шкловского, чтобы почувствовать на ее фоне вкус и вес интенций современного читателя, обращенного к документальному тексту: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы (курсив в приведенной цитате здесь и далее мой. – *Е.Б.*), увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [16]. Рассматриваемая тенденция парадоксально противоположна по своему вектору направления: в новой «документальности» факт должен

быть доступен беглому восприятию любого читателя, предельно обнажен в своей откровенности, быстро узнаваем, как если бы речь шла, напротив, о приеме «облегченной» формы, своего рода «опрощении» текста. И это принципиально иная стратегия, говоря словами В. Шкловского, «вывода вещи из автоматизма восприятия». Документальный факт претендует на интимную достоверность, которая была некогда достижима в семейном нарративе. Избегая оценочного суждения и неизбежного в этом случае сожаления, можно сказать, что в настоящее время, по-видимому, разворачивается процесс грандиозной смены культур: цивилизация «Автор – Художественная форма – Читатель» уступает место совершенно новому миру. Виртуализация литературы, массовое «писательство» при отсутствии опыта чтения и понимания текста, леденящее молчание классических произведений для молодого читателя – возможно, только отдельные черты рождающейся новой эстетики «опрощения».

Таким образом, кризис культуры и искусства XXI века преодолевается в выходе на авансцену документальной литературы и опосредованной ей коммуникации нового типа. Обозначенные психические механизмы генерации и существования художественной реальности документального повествования обеспечивают пространство реализации для актуального психологического запроса современного человека на получение эмоционально достоверного опыта, внеположенного его личной жизненной практике. «Документальность» текста в этом случае выступает как маркер возможности реализации потребности «быть другим» (в процессе идентификации и присвоении нового опыта) и «быть с другим» (в процессе сопереживания).

* * *

1. Палиевский П.В. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма. В 2 т. М. : Наука, 1971. Т. 1. С. 385–421.

2. Некрасова И.В. Расширение границ документального в произведениях новейшей русской литературы // Вестник ТГГПУ. 2016. № 3(45). URL: http://cyberleninka.ru/article/n/rasshirenie-granits-dokumentalnogo-v-proizvedeniyah-noveyshey-russkoy-literatury (дата обращения 21.03.2017).

3. Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн / nonfiction : экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М. : Совпадение, 2007. 327 с.

4. Иванова Н. В сторону воображаемого non-fiction (Современный роман в поисках жанра) // Знамя. 2016. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/ 2016/1/vstoronu-voobrazhaemogo-non-fiction-sovremennyjroman-v-poiska.html (дата обращения 21.03.2017).

5. Каспэ И. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х : препринт. М. : Государственный университет Высшей школы экономики, 2010. 48 с.

6. Розанова М. Первое лицо главного героя // Континент. 2003. № 116. С. 149–160.

7. Иванова Н. «Я» под псевдонимом и без // Знамя. 2012. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2012/11/i1.html (дата обращения 21.03.2017).

8. Аксенов В. Таинственная страсть. URL: https://www.litmir.me/br/?b = 128171 &p=1 (дата обращения 21.03.2017).

9. Успенский Б.А. Historia sub specie semioticae // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/03.php (дата обращения 21.03.2017).

10. Неклюдов С.Ю. Стереотипы действительности и повествовательные клише // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии : тезисы докладов / Институт славяноведения и балканистики. URL: http://inslav.ru/publication/rechevye-i-mentalnye-stereotipy-v-sinhronii-i-diahronii-tezisy-konferencii-m-1995 (дата обращения 21.03.2017).

11. Разумова И.А. Потаённое знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М. : Индрик, 2001. 376 с.

12. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. М. : Рефл-Бук : Ваклер, 1998. 462 с.

13. Сапогова Е.Е. Микросоциум семьи и семейный нарратив как психологическая основа культурного социогенеза. Индивидуальные и стилевые особенности личности. URL: http://esapogova.narod.ru /texts/mikro.htm (дата обращения 21.03.2017).

14. Савелов Л.М. Лекции по русской генеалогии, читанные в Московском археологическом институте. Первое полугодие. М., 1908. 303 с.

15. Кашкин Н.Н. Родословные разведки / под ред. Б.П. Модзалевского. URL: http://search.rsl.ru/ru/record/01003534646 (дата обращения 21.03.2017).

16. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М. : Сов. писатель, 1983. URL: http://fictionbook.ru/static/trials/00/18/32/00183279.a4.pdf (дата обращения 21.03.2017).

УДК 821.161.1

КАК СДЕЛАНА «ШИНЕЛЬ» ТЫНЯНОВА

WHAT “THE OVERCOAT” BY TYNYANOV IS LIKE

© 2017

О.А. Васиярова

O.A. Vasiyarova

В статье исследуется вопрос о взаимоотношениях литературы и кино в 1920-е годы. Существующее мнение о пренебрежительном отношении киноавангарда к русской классике требует уточнения и корректировки. Одно из подтверждений активного взаимодействия двух искусств – работа в кино Ю.Н. Тынянова, одного из ведущих филологов формальной школы, и, в первую очередь, его участие в экранизации гоголевской «Шинели». Особенность тыняновского подхода состояла в монтаже многочисленных сюжетов классической русской прозы. «Киноповесть в манере Гоголя», а именно такой подзаголовок автор дал своему произведению, представляла собой новаторскую импровизацию по мотивам не только «Шинели», но и «Невского проспекта», «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» при одновременном использовании узнаваемых мотивов прозы Пушкина и Достоевского. Классическая литература являлась для авангардистов «старым» материалом, на основе которого должно было родиться совершенно новое произведение. В статье представлены наблюдения и выводы о том, каким образом поэзия и кино «слились» в киносценарии Юрия Тынянова и какую роль в художественной целостности фильма играет интертекстуальная «перекличка».

Ключевые слова: ОПОЯЗ; авангард; литература и кино; киноповесть; сценарий; интертекстуальность; римейк.

The subject of the paper is interaction of literature and cinematography in the 1920s. The opinion about dismissive attitude of the avant-garde in cinematography towards Russian classics should be spesified and reviewed. Yu.N. Tynyanov’s work in cinematography, in the screen version of “The Overcoat” by Gogol in particular, proves interaction of those two arts, since Tynyanov was one of the leading philologists of the formal school. The peculiarity of Tynyanov’s approach was in combining plenty of the plots of Russian classical prose. The scholar called it “novel-like movie in Gogol’s style” and it was the result of innovative improvisation on Gogol’s “The Overcoat”, “Nevskiy Prospect”, “The Tale of How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich”, as well as Tolstoy’s, Pushkin’s and Dostoyevskiy’s manner of writing. The classics served as the base for the avant-garde “old” material, which was employed for giving a birth to a new kind of literary work. In the article we can observe the analysis and the conclusions about how cinematography and poetry reunited in the screenplay of Yuriy Tynyanov. Besides, the role of intertextuality in the film integrity is considered.

Keywords: OPOYaZ (society of the poetic language studies); avant-garde; literature and cinematography; novel-like movie; scenario; intertextuality; remake.

История российского кинематографа богата очень резкими поворотами, менявшими, в частности, отношения литературы и кино. Хорошо известно, что самое раннее немое кино в России постоянно обращалось к литературе в поисках сюжетов.

Но, хотя экранизировались произведения Пушкина, Гоголя, Толстого и др., говорить о влиянии литературы на кино в этих случаях не приходилось: литература безжалостно эксплуатировалась кинематографом, не более того.

После революции 1917 года отношения кино и литературы только усложнились. Советский киноавангард был намерен полностью разрушить старые традиции и построить новое искусство, начав с нуля. Это предполагало полный разрыв с классическим искусством и литературой, в частности. Если же обойтись без нее не удавалось, то с ней обращались демонстративно дерзко, подчеркивая свой решительный отказ от «рабского» отношения к первоисточнику. Не удивительно, что для таких акций выбирались самые прославленные произведения самых знаменитых писателей, и тексты эти трансформировались до неузнаваемости.

Даже те, кто относился к русской словесности любовно и трепетно, должны были искать новые принципы работы с литератур-

ным материалом. Какими становятся эти принципы в кино авангардной эпохи? Об этом позволяет судить, в частности, фильм 1926 года «Шинель. Киноповесть в манере Гоголя» (Экранизация «Шинель. Киноповесть в манере Гоголя» (1926, СССР). Реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг). Картина снята по сценарию Ю.Н. Тынянова – знаменитого литературоведа из группы ОПОЯЗ. Снята режиссерами авангардного кинообъединения ФЭКС, но известно, что Тынянов фактически был сорежиссером картины, с самого начала активно включившись в сам съемочный процесс.

При этом он использовал концептуальный багаж, «наработанный» им в области теории. Это дает возможность проанализировать выбранный фильм с точки зрения реализации в нем определенных теоретических постулатов.

Тынянов считал, что кино по своей природе похоже не на прозу, а на поэзию: для него тоже эмоции важнее мыслей, а поэтические средства выразительности – метафоры, метонимии – на экране обретают дополнительную силу воздействия. Но главное – там и там действует «закон тесноты стихового ряда» [1, с. 76]. Имелось в виду то, что элементы поэтического текста особым образом связаны между собой, – их семантическое взаимодействие активнее, чем в прозе, и это придает поэзии повышенную смысловую насыщенность. И если в поэзии смысл зачастую кроется не в словах, а между слов, то и в фильме соединение кадров, их чередование, столкновение создают смысловой контекст, который оказывается богаче, чем суммированное содержание кадров.

В своем сценарии Тынянов сознательно добивается этой семантической «тесноты» – особой «густоты» смысла. Именно поэтому ему недостаточно экранизировать «Шинель» – он создает импровизацию по мотивам и «Шинели», и «Невского проспекта», и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Мало того, некоторые эпизоды фильма отсылают нас к узнаваемым мотивам прозы Пушкина, Толстого и Достоевского.

Первая половина фильма напоминает повесть «Невский проспект»: это история «молодого Башмачкина», который влюблен в девушку с Невского проспекта. Вторая половина фильма – история пожилого Башмачкина, которая соответствует «Шинели» Гоголя. Теперь Башмачкин мечтает о другой «приятной подруге» – шинели «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» [3, с. 548], но и эта его мечта получает трагическое разрешение.

Гоголь называл жизнь Петербурга «фантасмагорией» [2, с. 428]. Здесь судьбу людей определяют разного рода фикции – то, что не имеет отношения к таланту, душевным качествам и заслугам человека: социальный статус, наряд, знаки отличия и т.д. Все они обманывают, дезориентируют, заставляя подозревать нечто ценное – в ничтожном и жалкое – в значительном. Даже красота может стать ловушкой. Герои «Невского проспекта» очарованы внешностью встреченных на Невском незнакомок, но эта красота – дьявольский соблазн, ведущий Пирогова к разочарованию, а Пискарева к гибели.

Пользуясь бесфокусной съемкой, операторы фильма «Шинель» Москвин и Михайлов создают атмосферу именно такого странного, таинственного, загадочного Санкт-Петербурга, в котором «все обман, все мечта, все не то, чем кажется» [2, с. 459]. Главные орудия обмана – это женщины. Чтобы сохранить этот мотив, Юрий Тынянов вводит в свой сценарии авантюрно-детективную линию.

Решив выиграть тяжбу с соседом, в Петербург приезжает помещик Птицын. Он ищет чиновника, которого можно подкупить и склонить к подлогу. Башмачкин, влюбившийся во встреченную на Невском красавицу, не успев понять, что она сообщница мошенников, оказывается вовлечен в темное дело. После этой истории он перестает себя ценить, прячется от мира за грудами бумаг в своей канцелярии. Когда эти бумаги наконец переписаны, мы видим уже

совсем другого Акакия Акакиевича – полысевшего и вконец постаревшего. Становится ясно, что у него украдена лучшая часть жизни, его душа омертвела.

Надо добавить, что и беспомощность, и одухотворенность Башмачкина в этой части картины подчеркнуты путем введения персонажей из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Эти провинциальные помещики полнокровны, громкоголосы, физиологичны (не случайно акцент сделан на эпизоде, где оба они парятся в бане). Очевидно, что, по замыслу создателей ленты, это крепостники, торжествующие угнетатели. Тонкие душевные движения им не свойственны: в «банной» сцене один из них пытается выменять у другого крепостную девушку, предлагая в обмен свинью.

Все это оттеняет эфемерность, почти бесплотность фигуры Башмачкина, поглощенного одним – своим чувством к прекрасной незнакомке.

Вторая часть картины фабульно соответствует гоголевской «Шинели»: героя возрождает новая любовь – к «обновке с теплым меховым воротником» [2, с. 459]. Но он ограблен на ночной улице, а попытка искать защиты у начальства приводит к новым унижениям. Если Петербург первой части фильма изображен в гротесковой манере – как город, кишащий карикатурными жуликами и коварными соблазнительницами, – то во второй он угрожающе монументален. Теперь это прежде всего оплот социальной несправедливости. Многократно обиженный и обманутый, боящийся наказания Башмачкин видит, как на плацу солдата прогоняют сквозь строй. Это воспринимается как прямая отсылка к толстовскому рассказу «После бала», где светскость и красота тоже маскировали насилие. А в тех сценах, где у Акакия Акакиевича крадут шинель, он то и дело оказывается рядом со скульптурными символами государственного могущества – с памятником императору и знаменующим имперскую мощь сфинксом. Трудно не увидеть здесь аллюзии к пушкинскому «Медному всаднику»: там и там встречаются маленький человек и верховная власть, которая тиранит его вместо того, чтобы защищать.

Правда, в кинокартине 1926 года изображен памятник Николаю I, а не Петру I, как у Пушкина. Нетрудно догадаться, почему: символом бесчеловечной системы должен был стать самодержец, с образом которого не связано никаких положительных ассоциаций.

Интереснее то, что появившийся в этом фильме Большой сфинкс в действительности находится далеко от Петербурга, на территории Египта. Египетский сфинкс появляется в сценарии Юрия Тынянова как символ презрения к самой жизни. Для культуры Древнего Египта идея смерти важнее, ее ценность выше, чем ценность жизни. Такая культура бесчеловечна, и, по мнению Тынянова, российская империя усвоила те же традиции. Поэтому изображение подобного памятника в кинокартине можно считать вполне оправданным.

Еще один монумент, который мы видим на экране, – памятник Кутузову. Это символ непобедимости и стойкости русского народа. Египетский Сфинкс и главнокомандующий русской армией в фильме показаны таким образом, что кажется, будто фигура Кутузова «вырастает» из Сфинкса. С помощью этих двух совершенно разных памятников в фильме дается понять, насколько человек мал перед лицом власти и каким он может быть непобедимым и стойким.

Таким образом, «Шинель» Тынянова – история многократно гибнущего человека – уничтоженного сначала духовно, а затем и физически. В начале жизни его подстерегают мошенники одного сорта, в конце – другого, так что он оказывается в кольце врага. И на все это невозмутимо взирают сверху те, кто олицетворяет государственное всесилие. Как мы видим, основные мотивы гоголевской повести в фильме педалируются, и мысль о социальных корнях несправедливости, о государстве-убийце, благодаря цитатам из Толстого и Пушкина, выходит на первый план.

Кроме этого, мы хотели бы обратить особое внимание на отсылки, которые присутствуют в фильме, но пока не были отмечены исследователями. В гоголевской повести ничего не говорится о содержании тех документов, которые Акакий Акакиевич усердно переписывает. Но на экране они появляются. И вроде бы не содержат ценной информации: упоминаются какие-то лица, вступавшие в какие-то сделки. По-видимому, в основном это люди, которых нет среди персонажей фильма. Но зато это фамилии и имена персонажей Достоевского! Фердыщенко и Птицын – чиновник и ростовщик из романа «Идиот», Фома Фомич – приживал и деспот из повести «Село Степанчиково и его обитатели», Петр Петрович – персонаж романа «Преступление и наказание», Лужин – один из двойников Родиона Раскольникова. По-видимому, для авторов фильма было важно напоминание о самой атмосфере произведений Достоевского, с характерным для нее ощущением крайнего неблагополучия, душевного надрыва, жизни на пределе отчаяния. Существенно и то обстоятельство, что большинство произведений, с которыми кинофильм организует «перекличку», объединены «петербургской темой», развивают «петербургский миф». Благодаря тому, что единомышленниками создателей фильма оказываются сразу многие корифеи русской литературной классики, происходит что-то вроде «возгонки», концентрации главных мотивов этой мифологии – представлений о городе величественном и зловещем.

Можно сказать, что Юрий Тынянов при работе над первым киносценарием привлек к сотрудничеству великих писателей, превратив их в единый авторский коллектив, и в итоге добился хорового звучания, при котором каждый отдельный голос усиливает и подчеркивает мысль Гоголя. Гоголь, Пушкин, Толстой и Достоевский оказались участниками дискуссии, в ходе которой выработали общий взгляд на отношения человека и государства.

Для решения этой задачи проза Гоголя подходила как ничто другое. Гротескная гиперболизация – важнейшее свойство гоголевского письма. Она определила изобразительный стиль «Шинели» Тынянова и «фэксов». Иначе говоря, поиск наиболее емких образов был одинаково важен и для классика литературы, и для киноавангардистов. Один из главных приемов «уплотнения» текста у Гоголя – метафора, сообщающая явлению и прямой, и переносный смысл. Тынянов был уверен, что экран не только доступен для тропов, но и придает им особую, повышенную выразительность. Метафоры в фильме становятся способами концентрации смысла.

Например, в каморке Башмачкина мы видим чайник – большой в начале произведения и крохотный, когда главный герой экономит и отказывается от вечернего чаепития. Это метафора постепенного «скукоживания» личности.

Несколько раз в фильме появляется носовой платок: сначала его роняет прекрасная незнакомка, давая Акакию Акакиевичу повод приблизиться, потом, в последних кадрах, рядом с телом умершего Башмачкина снова окажется носовой платок, на этот раз скомканный, как и судьба Акакия Акакиевича. Если поначалу платок – орудие соблазна, то в финале – подобие никому не нужной человеческой жизни. Платок вводит и мотив игры с миром, в итоге закончившейся не в пользу героя.

Приемы художественного иносказания в этом фильме очень разнообразны и заслуживают отдельного рассмотрения. Отметим хотя бы то, что фигуры людей в самом начале картины противоестественно изогнуты, и это воспринимается как знак страшного давления, которое на всех оказывает жизнь. А Башмачкин передвигается по городу крохотными шажками – в подтверждение того, что перед нами действительно «маленький человек».

В построении мизансцен создатели фильма широко пользуются гротесковым сопоставлением людей и вещей, снятых в разном масштабе. Крошечная жалкая фигурка Башмачкина появляется на фоне огромных гранитных и чугунных монумен-

тов; позже, в сцене ограбления Акакия Акакиевича, зритель видит ее окруженной четырьмя саженного роста разбойниками.

В работе «Об основах кино», анализируя сцену прихода Акакия Акакиевича к Значительному Лицу, Тынянов обращает внимание на резкую смену ракурсов. Фигура Значительного Лица снята снизу: это взгляд Акакия Акакиевича на «Ваше превосходительство», тот возвышается над бедным чиновником величественной и грозной глыбой. На смену этому кадру идет кадр, снятый с верхней точки: взгляд *значительного лица* на ничтожного просителя – Башмачкин прижат к земле, жалок, мал. В данном случае именно ракурс, став главным средством смысловой перепланировки действительности, передает содержание сцены [3, с. 42].

Таким образом, на протяжении всей работы – над сценарием и над самим фильмом – авторы картины «преодолевают» литературный текст путем «уплотнения», концентрации разных по своему генезису мотивов и образов. В полном соответствии с лозунгом Шкловского «искусство не надпись, а узор» [4, с. 59].

Конечно, такая экранизация не была адекватна тексту гоголевской повести. Рекомендованная деятелями ОПОЯЗа «затрудненность формы» была достигнута: временами зритель не понимал, что происходит на экране. Если бы «Шинель» была выпущена хоть на пять лет позже, фильм списали бы в брак как пустой эксперимент формалистов. Но фильм появился в ту пору, когда передовая часть кинематографистов билась над осмыслением выразительных средств киноискусства, выявлением его стилистических возможностей.

Мы полагаем, что работа Тынянова над «Шинелью» дает довольно точное представление о том, как киноавангард выстраивает отношения с русской литературой. Она рассматривается как материал, годный для использования, но требующий специальной обработки. Прежде всего – концентрации и динамизации. Юрий Николаевич считал, что все сказанное автором литературного текста в кино необходимо дополнительно «разгонять», демонстрируя смысл первоначального источника, но «на более высокой ноте». Чтобы своего рода «римейк» прозвучал для зрителей в более сильном исполнении, чем оригинальное произведение.

* * *

1. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М. : КомКнига, 2007. 302 с.
2. Гоголь Н.В. Повести // Гоголь Н.В. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1969. 638 с.
3. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 574 с.
4. Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин : Рус. университетское изд-во, 1923. 59 с.

УДК 82.0

ФОРМЫ И ФУНКЦИИ КВАЗИДОКУМЕНТАЛЬНОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

FORM AND FUNCTIONS OF THE QUASIDOCUMENTARY IN RUSSIAN LITERATURE OF THE XX–XXI CENTURIES

© 2017

С.А. Голубков

S.A. Golubkov

В статье говорится об усилении читательского интереса к литературе нон-фикшн. При этом подчеркивается, что наряду с обычными строго документальными жанрами появляются произведения, в которых присутствует квазидокументальное, предполагающее своеобразную игру с документом, свободное творческое домысливание. Обращение к домыслу позволяет заполнять возникающие фактические лакуны, «достраивать» цепочку поведенческих мотивов по принципу своеобразной художественной «теории вероятности». Кроме того, писатели нередко стали выступать в роли интервьюеров, придавая зафиксированным на бумаге беседам с современниками статус некоего историко-литературного документа. В статье идет речь о нескольких жанровых разновидностях такой квазидокументальной литературы (роман-воспоминание, архивный роман, роман с включением элемента альтернативной истории).

Ключевые слова: квазидокументальное; домысел; версия; роман-воспоминание; архивный роман; стратегии псевдорепортажности; комментарии; иллюзия достоверности.

The article tells about an increase of readers' interest towards to non-fiction. It is emphasized that along with the typical documentary genres works in which there is quasidocumentary, suggesting a kind of game with the papers as well as free creative guessing. The latter leads to filling the actual gaps, to “completing” the chain of behavioral motives as artistic “theory of probability” works. In addition, writers often have to act as interviewers, making the conversations with their contemporaries historical and literary documents. The article dwells upon several genre types of such quasidocumentary literature (novel-memoirs, archival novel, novel with the element of alternative history).

Keywords: quasidocumentary; guessing; version; novel-memoirs; archival novel; strategy of pseudointerviewing; comments; illusion of authenticity.

Современный читатель уже привык к хитроумным техникам литературы фикшн, реализуемым в самых различных жанрах. Так, включение в систему сюжета начального фантастического допущения стало одним из конструктивных принципов в литературной антиутопии. Требует особой рецептивной «оптики» и погружение в фантазмы психоделического мировосприятия, и осмысление странных продуктов неомифологизма. Сложная система интертекстуальных соотнесений также нуждается в специфических «инструментах» адекватного считывания. Чтение стало многомерной интеллектуальной деятельностью, включающей разнообразные технологии сложного декодирования. Параллельно этому у читателей нередко возникает простое желание увидеть освоенную литературой жизнь в обычном зеркале, а не в специфических зеркалах парадоксально-игровой «комнаты смеха».

В наше время усилился интерес к литературе нон-фикшн. Казалось бы, подобное уже случалось в истории отечественной литературы. Были и лефовская теория «литературы факта» в 1920-е годы, и документальные книги-монтажи, и мемуаристика, представлявшая собой собрание конкретных свидетельств людей, переживших сложную эпоху революционных и военных потрясений. Правда, порой встречались и книги-мистификации, нацеленные на литературную игру либо в документ, либо в устное свидетельство очевидца происходящего. Такой, например, псевдорепортажный характер носила книга Софьи Федорченко «Народ на войне» [1].

В наше время методологически недостаточными стали восприниматься прежние

схемы истории, согласно которым исторические события – всегда результат жесткого действия причинно-следственных связей, неизбежное следствие строгих закономерностей, исключавших всякий намек на случайное и непредсказуемое. Такие модели исторического процесса претендовали на абсолютную универсальность и всеобщую применимость. Но не все факты послушно укладывались в прокрустово ложе законов причинно-следственного взаимодействия. Порой художественное построение при ближайшем рассмотрении оказывалось не объективным отражением сложных социально-исторических детерминант, а лишь субъективной авторской версией происходящего. Версия автора при этом могла обогатиться встречными читательскими версиями и предположениями, что усиливало интерес и к процессу чтения, и к погружению в загадки отгремевшей истории.

Одной из таких мрачных загадок – личности барона Унгерна-Штернберга – посвящает свое документальное повествование «Самодержец пустыни» писатель Леонид Юзефович [2]. Книга удостоилась двух премий – «Национальный бестселлер» (2001) и «Большая книга» (2009). Читателя держит в напряжении и описание экзотических пространств (своеобразного перекрестка исторических дорог многих народов), и крепко скрученный узел невыдуманных событий, и иррационально-мрачный мир личности барона – человека патологически жестокого и маниакально приверженного моноидее сотворения некоей особой новой действительности. С помощью изящно примененного художественного домысливания автор пытается проникнуть в тайное тайных его сознания. Отвечает тяге сегодняшнего читателя к многообразному фактическому материалу и многоликая мемуарная литература.

В 2005 году вышла полнотекстовая версия романа Рюрика Ивнева «Богема» [3], задуманного еще в далеком 1931 году. (Рюрик Ивнев – несколько претенциозный псевдоним Михаила Александровича Ковалева (1891–1981), поэта и прозаика, человека шумной эпохи литературных кафе, времени имажинизма и разнообразных литературных баталий.)

Книга «Богема» – это портретная галерея подлинных исторических лиц. Тут мы находим и деятелей новой революционной власти Л. Троцкого, А. Луначарского, и поэтов А. Мариенгофа, В. Шершеневича, В. Маяковского, В. Хлебникова, Н. Клюева, Б. Пастернака, и режиссера В. Мейерхольда, и эстрадного певца А. Вертинского. Однако это не простое собрание портретных зарисовок, не обычные мемуары, а именно роман(!)-воспоминание. На данной жанровой помете автор настаивает, это его сознательный выбор повествовательного формата. И понятно почему. Жанр этот дает автору некоторую свободу чисто художественного домысла.

В истории отечественной словесности минувшего столетия мы знаем несколько аналогичных опытов. Таков, скажем, опубликованный в 1931 году роман Ольги Форш «Сумасшедший корабль» [4], посвященный истории петроградского Дома искусств. Перед нами как будто бы вымышленные герои, но по отдельным весьма выразительным портретным и поведенческим деталям можно догадаться, какие конкретные прототипы имелись тут в виду. А Валентин Катаев в поздний период своего творчества в такой же квазидокументальной манере написал весьма примечательную книгу «Алмазный мой венец», опубликованную в 1978 году [5].

А вот и еще одна жанровая модификация квазидокументального повествования. Современный автор Наталья Громова дает книге «Ключ. Последняя Москва» собственное жанровое определение – «архивный роман» [6]. Структура книги этому вполне соответствует. Архивный роман открывает читателю маршрут своеобразного и весьма занимательного путешествия – от письма к письму, от дневника к дневнику, от фотографии к фотографии. Биографии отображенных на старых снимках людей оказываются изобилующими многими драматическими событиями. Очевидные и менее очевидные связи завязываются в тугие

узлы исторического времени. Литературный быт обретает плотность и выпуклую фактурность. Он подчиняет себе пространство, преображая и духовно наполняя отдельные уголки огромной Москвы.

Одним из концептуально значимых центров книги становится московский дом. Он многолик. Это и живущий своей автономной жизнью герой, и целый мир, и спасительный ковчег, и перекресток чьих-то жизненных дорог. Таков дом доктора Доброва, связанный с семьей Леонида Андреева – его женой Шурочкой, рано скончавшейся от вторых родов, сыновьями Вадимом и Даниилом (будущим автором «Розы мира», «Странников ночи»). Это и стоявший на Арбате скрябинский дом с его драмами и загадками. Это и построенный в форме буквы «П» писательский дом в Лаврушинском переулке, где окна в окна взирали друг на друга литераторы со столь схожими и несхожими судьбами.

Автора интересуют конкретные проявления живой жизни, живые люди, стоящие за строчками письма или дневника. Н. Громовой крайне интересна эволюция человека, подпавшего под власть Времени, ставшего его «продуктом», его «проектом», его «жертвой». Когда и с чего, например, начинается душевная деградация? Как, в каких формах воздействует на личность разрушительная сила страха? Как в безобидном, на первый взгляд, человеке вырастает (вернее, прорастает!) Иуда? Осознает ли сам человек гибельность внутренних изменений, с ним происходящих?

С подкупающей искренностью писательница пишет о своем потрясении-открытии: «Я пошла в архив литературы и искусства и стала целенаправленно и сознательно выбирать оттуда архивы знакомых мне литераторов в границах определенного времени: от середины до конца тридцатых годов. Меня стало сшибать ураганным ветром. <…> Я поняла, о чем надо писать книгу – о Превращении. Написать о тридцатых годах, используя все, что мне открылось в архиве в Лаврушинском про Луговского и его друзей: Николая Тихонова, Дмитрия Петровского, Александра Фадеева и других, – об их стремительном сползании в бездну. Про то, как в конце двадцатых Тихонов и Петровский были друзьями Пастернака, и во что эта дружба выродилась в конце тридцатых. Как Пастернак остался Пастернаком, и об этом знали все. И это раздражало, настораживало, пугало, вызывало уважение» [6, с. 159–160].

Изучение эпохи, отразившейся в изломах конкретных судеб, напоминает Наталье Громовой удивительную цепь: потянешь за одно ее звено – неизбежно потянутся и другие. Круг изучаемого расширялся, ведь в распоряжении романистки оказывались не только сохраненные в архиве эпистолярии разных лиц или пухлые тетради дневников Ольги Бессарабовой, Варвары Малахиевой-Мирович, не только порой немые и непонятные в силу своей отрывочности и безадресности записочки, чьи-то выписки, открытки. Очень многое дали ей откровенные беседы с доживавшими последние дни живыми свидетелями давней эпохи. Увлекательный «маршрут» книги определяли и такие бесценные контакты.

Вот писательница Мария Белкина – вдова А.К. Тарасенкова, литературоведа, критика, поэта, библиофила, составителя подробного библиографического указателя «Русские поэты XX века. 1900–1955». Вот Лидия Либединская, вдова писателя Юрия Либединского, известного в 1920-е годы рапповца, «неистового ревнителя», в котором уживались писатель и пропагандист. Многочисленные беседы с престарелыми свидетельницами отпылавшего времени очень много значили в работе Н. Громовой, создававшей «архивный роман» (сделаем особый акцент на втором слове), ведь писателю нужна не абстрактная фигура, выстроенная из дежурных формул официальных документов (каких-нибудь метрических свидетельств, послужных списков, сухих характеристик, деловых представлений к наградам и, наконец, некрологов). Автору книги нужен живой человек со всеми его противоречиями и странностями. Потому-то Наталья Громова, сверяя документ

с устными свидетельствами и субъективными мнениями своих престарелых собеседников и собеседниц, пытается найти тот многозначительный и богатый дополнительными смыслами зазор, в который будет проглядывать не бездушное казенное «бронзы многопудье», а живая, может быть, мятущаяся и страдающая личность. Действительность, постигаемая автором архивного романа, начинает двоиться: с одной стороны, мы наблюдаем отлакированную историю номенклатурного существа, вознесенного на высоты властных институтов (взять того же Александра Фадеева!), с другой – приоткрываем завесу над подлинной драмой погибающей души.

В какой-то степени вполне закономерно и то, что целый ряд современных писателей помимо сочинения собственно художественной прозы взялся за написание реальных биографий реальных людей (вспомним книги Д. Быкова о Б. Пастернаке, Б. Окуджаве, М. Горьком, В. Маяковском; А. Варламова о М. Пришвине, М. Булгакове, А.Н. Толстом, А. Грине, А. Платонове, В. Шукшине; З. Прилепина о Л. Леонове, А. Мариенгофе, Б. Корнилове, В. Луговском). Кроме того, писатели нередко стали выступать в роли интервьюеров, придавая зафиксированным на бумаге беседам с современниками статус некоего историко-литературного документа. Думается, во всех этих случаях побудительным мотивом авторов названных литературных биографий был не просто чисто профессиональный интерес к биографическому жанру, но и сокровенная тайна творческой личности. В процессе написания биографических книг авторам приоткрывалось в судьбе героя что-то такое, что отзывалось и в струнах их собственной души. Повествуя о творческом пути известного писателя, биограф (а он тоже писатель!) непременно думает и о себе, о поворотах собственной профессиональной судьбы. Рефлексия по поводу чужой жизни оборачивается попутной авторефлексией.

Безусловно, на возрождение интереса к литературе нон-фикшн повлияли журналистские приемы, тотальное присутствие СМИ (и шире – медиапространства!) в нашей жизни. Оказали воздействие репортажные стратегии. И это понятно. Между «горячим» фактом и его комментатором-репортером нет той эпической дистанции, так уместной в обычной прозе. Эпик превращает случившееся в обязательное «вчера», на которое можно посмотреть «со стороны», с позиции большого времени. Для репортера случившееся – это незавершенное «сегодня», когда еще невозможны окончательные оценки и безусловные вердикты. Это случившееся надо «схватить», зафиксировать, воплотить в сиюминутном слове. Отсюда у человека, работающего в литературе нон-фикшн, может возникать профессиональный интерес к маргинальным жанрам и вспомогательным материалам (отрывочным записям, интервью, страничкам дневника и т.д.). (Вспомним случай американского журналиста Джона Рида и его знаменитой книги-свидетельства о событиях 1917 года «Десять дней, которые потрясли мир» [7] или относительно недавний случай японского писателя Харуки Мураками и его документальной книги «Подземка» (1997) о страшной зариновой атаке секты «Аум Синрикё» в токийском метро [8].)

В последнее время в зону активных писательских интересов попала эпоха «оттепели», и это стало своеобразной модной тенденцией. Уходят из жизни те писатели, художники, скульпторы, музыканты, имена которых ассоциируются с этим временем. Фильмы и тексты последних лет убедительно доказывают, что эпоха «оттепели», обретающая свое многомерное эстетическое «закрепление» в произведениях искусства и мемуарных свидетельствах отнюдь не покрыта холодным пеплом забвения, не стала дежурной и безжизненно-сухой строчкой учебника истории, а продолжает по-настоящему волновать не только тех, кто непосредственно жил в те годы, но и наших молодых современников, родившихся уже в новое время.

В этом отношении примечателен роман Олега Нестерова «Небесный Сток-

гольм» [9]. Его автор – музыкант, поэт и композитор – родился в марте 1961 года, и уже это обстоятельство говорит нам о том, что эпоха «оттепели», ставшая сюжетным временем его романа, воссоздается не по собственным впечатлениям участника «оттепельного» культурного процесса или очевидца, а с помощью вполне законного в литературе приема весьма свободной «исторической реконструкции». В таком повествовании конструктивными элементами могут быть не только строгая фактография, но и фабульные ходы и повороты, относимые обычно к «ведомству» альтернативной истории, моменты оправданного художественного домысла.

Временные рамки романа в тексте четко обозначены: 1962–1968 годы. Каждая глава названа конкретным годом из череды этих лет. В центре романного повествования история трех сотрудников специальной группы по сочинению анекдотов, действующей в отечественных спецслужбах. Как убеждает нас автор, герои приходят в эту группу на волне кадрового обновления с наивной надеждой на столь же радикальное обновление всей общественной жизни после завершения эпохи мрачной диктатуры. Эта вымышленная история в системе сюжета выполняет функцию парадоксально остраняющей призмы, позволяет наблюдать течение времени с разных точек зрения. Действие происходит в Москве. Центральные герои не имеют прототипов. Зато герои второго плана, как признавался О. Нестеров, – «прототип на прототипе». В одном из интервью писатель так пояснил заглавие своей книги: «Всем известно, что мы строили коммунизм. Чтобы построить новое общество, нужно было изобилие. В тот момент уже существовал земной Стокгольм, который построил свою модель социализма. Туда незадолго до отставки приехал Хрущев и увидел чудеса: изобилие и достаток. У Никиты Сергеевича в голове всё стало на свои места. Он заявил, что буржуазное перерождение – это благо, нужна свобода мнений, нужна новая Конституция. Небесный Стокгольм – это мечта, в которую стремилась Москва» [10]. Так что роман, последовательно раскрывающий смысл данного заглавия, – не что иное, как повествование о сладком плене иллюзий, о нереализованной мечте, о несбывшихся надеждах на достижение «земного рая».

В романном повествовании щедро рассыпаны узнаваемые культурные знаки эпохи. Они весьма разноплановы, эти маркеры исторического времени: анекдоты тех лет; появление КВН и массовое распространение его версий и подобий по всей стране; знаковая публикация таких произведений Е. Евтушенко, как стихотворение «Наследники Сталина», поэма «Бабий яр»; захлестнувшие общество новые музыкальные ритмы, увлечение творчеством группы «Битлз»; публикация текстов А. Солженицына, первоначальное внимание к ним власти и внезапно сменившая первоначальную верховную благосклонность явная немилость по отношению к автору; возникновение школы семиотики на семинарах Ю. Лотмана в Тарту; публикация романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в двух номерах журнала «Москва»... Большие и малые реалии того времени, порой мелкие бытовые подробности – из всего этого сплетается повседневная ткань отраженного в романе исторического бытия.

Представляется, что романист видит свою главную цель в том, чтобы передать общую эмоциональную атмосферу, самый дух того противоречивого и достаточно бурного времени. Времени весьма непростого в силу своей переходности – от мертвой замороженности и общественной скованности недавних сталинских лет к столь заманчивому раскрепощению и общей романтической увлеченности грандиозными творческими планами. От социального нивелирования, безнадежного растворения человека в общей массе – к возникновению у человека острого ощущения своей отдельности, своей персональной неповторимости.

Творчество в силу этого требует не простенькой арифметической операции приведения всех и вся к общему знаменателю. Кира (один из героев) рассуждает: «И от этого уравнивания ждут блага для всех и

для каждого. <…> Но вспомните эпоху Возрождения – ведь это была эпоха огромных неравенств и одновременно эпоха сложного цветения, как общества, так и личности. Именно она породила расцвет гениев» [9, с. 208]. Фактически речь тут идет об общем цивилизационном кризисе XX века. Цивилизация (хоть буржуазная, хоть социалистическая), апеллирующая исключительно к людским множествам, к формам массовидного сознания, неизбежно подминает под себя высокую культуру, нацеленную на производство единичного и уникального продукта. Культура становится усредненным масскультом.

Автор романа сопровождает основной текст многостраничными «Примечаниями», давая комментарий к отдельным отображенным событиям или упомянутым фамилиям. Однако эти примечания носят скорее игровой, квазидокументальный характер, достоверность их относительна. Приоткрывается «творческая лаборатория» писателя, использовавшего конкретные научные, художественные, публицистические материалы, отталкивающегося от реальных фактов. Вот, например, в начале романа мы видим наших героев, слушающих лекцию Лука о чувстве юмора и природе смешного. Для сотрудников креативной группы по сочинению анекдотов такая теоретическая подготовка профессионально необходима. А в «Примечаниях» О. Нестеров, откровенно раскрывая свои писательские карты, простодушно сообщает: «Вся “лекция” Лука (о нем самом чуть позже), которую он прочитал моим героям, основана на его работе: А.Н. Лук. О чувстве юмора и остроумии. Искусство, 1968» [9, с. 392]. Такие ссылки-комментарии, хотя бы и по поводу фиктивных фактов создают иллюзию достоверности романного повествования, производят впечатление некоей документальности написанного.

В заключение отметим, что принципиальный выбор авторами игровой повествовательной стратегии позволяет им создавать удачные и концептуально состоятельные квазидокументальные произведения, изящно балансирующие на грани реального факта и вольного домысла.

* * *

1. Федорченко С. Народ на войне. СПб. : Лениздат : Команда А, 2014. 448 с.

2. Юзефович Л. Самодержец пустыни: барон Р.Ф. Унгерн-Штернберг и мир, в котором он жил. М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. 672 с.

3. Ивнев Р. Богема : роман. М. : Вагриус, 2005. 512 с.

4. Форш О. Сумасшедший корабль : роман ; рассказы / сост., вступ. ст., коммент. С. Тиминой. Л. : Художественная литература, 1988. 424 с.

5. Катаев В. Алмазный мой венец // Новый мир. 1978. № 6. С. 50–84.

6. Громова Н. Ключ. Последняя Москва // Громова Н. Пилигрим. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2016. 478 с.

7. Рид Д. 10 дней, которые потрясли мир. М. : Художественная литература, 1968 (Серия «Библиотека всемирной литературы». Т. 174).

8. Мураками Х. Подземка / пер. с япон. А. Замилова и Ф. Тумаховича. М. : Эксмо, 2007. 591 с.

9. Нестеров О. Небесный Стокгольм. М. : РИПОЛ классик, 2017. 480 с.

УДК 82.09

ФУНКЦИЯ СТЕРЕОТИПОВ В ПОСТРОЕНИИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ М.П. АРЦЫБАШЕВА «ЖЕНЩИНА, СТОЯЩАЯ ПОСРЕДИ»

THE FUNCTION OF STEREOTYPES IN CREATION OF CHARACTERS IN THE NOVEL «THE WOMAN STANDING IN THE MIDDLE» BY M.P. ARCYBASHEV

©2017

Й. Догнал

J. Dohnal

Статья исследует изображение основных действующих лиц в повести М.П. Арцыбашева «Женщина, стоящая посреди» с целью выявить, насколько писатель, создавая их, учитывает определенные стереотипы поведения. Изучение характера Нины как героини, окруженной чередой мужских персонажей, приводит автора статьи к заключению, что характерология повести подчинена стремлению показать Нину действительно как женщину, стоящую посреди: она больше не девушка, но еще не женщина, она представляет себе любовь в идеальной ипостаси, считая телесное в любви грязным, но в то же время ясно чувствует манящий голос своего тела. Она встречает несколько мужчин, каждый из которых являет определенный стереотип поведения по отношению к женщинам – от неопытного Коли Вязовкина до писателя Арсеньева, любовницей которого она сделалась. Став женщиной и женой военного, Нина не находит счастья в супружестве и ищет развлечения в московском обществе бонвиванов. Встретив там свою первую любовь Лугановича, она принимает его сомнительное предложение и создает условия для их интимной связи. Затем, однако, обвиняет Лугановича в том, что стала по сути дела легкодоступной женщиной, не замечая, что сама не делает попыток избежать стереотипа жертвы и стать ответственным за свою судьбу человеком.

Ключевые слова: М.П. Арцыбашев; отношения мужчины и женщины в литературе; стереотип; женщина как жертва; мужчина как развратник; характерология.

The article deals with the depiction of the most important characters in the story by M.P. Arcybashev “The Woman Standing in the Middle”. The article aims at finding out in which extend the writer uses some stereotypical ways of conduct while creating the main characters in the story. Nina, the main female character who is surrounded by a range of masculine characters, is according to the results of the study intentionally “constructed” by the writer so that she proves her mental place “in between”: she in not a girl any more, but not yet a woman, she thinks about love merely in the terms of ideal, mental relationship, she takes everything physical in love for dirty. On the other hand she feels the signals of her body which attracts her pointing out to this side of love. She meets a couple of men every one of them representing some given stereotype of conduct in relation to women – starting with inexperienced Kolya Vyazovkin and ending with the writer Arsenyev whose lover she became for a short time. Later she became a woman and married a military man, gave birth to a daughter but did not feel happy; she starts to look for another way of life in Moscow in a circle of men searching amusement. When she meets her first love Luganovitsh there she agrees with his proposal to spend a night together and she arranges all the conditions for it. In this intimate situation she starts to accuse her partner for being the guilty party for her becoming a lady of easy virtues. She does not take into account that she does nothing to leave the stereotype of being a victim while missing the opportunity to take over the responsibility for her own life.

Keywords: M.P. Arcybashev; relationship between men and women in literature; stereotype; woman as a victim; man as profligate; characterology.

Рассказы М.П. Арцыбашева – одно из свидетельств изменений, происходивших в европейском обществе и отражавшихся в литературе последней трети XIX века и самого начала XX века. Классификация его прозаических произведений трудна – сложно определить, насколько они соответствуют не всегда точным характеристикам реализма, натурализма, декаданса, модернизма, литературы fin de siècle <…> так как, во-первых, сами эти понятия не всегда достаточно точны и однозначны, и, во-вторых, вряд ли можно написать литературное произведение по принципам только одного литературного направления, если уж удалось бы преодолеть трудности построения определений, которые служат более литературно-исторической классификации литератур-

ных произведений, чем ориентиром в момент их возникновения.

Конец XIX века – время ускоренной ломки философских воззрений, онтологических концепций и связанного с ними жизненного образа нескольких предыдущих столетий, время ницшеанской переоценки всех ценностей, изменений внутренней жизни индивида, его мышления и принципов индивидуализации и социализации отдельных личностей. Литература не могла всего этого не отображать – для этого писателям приходилось искать свои собственные приемы, принимая и отвергая, переосмысливая и перерабатывая многое из раньше используемых формальных схем и подчиняясь основному желанию отобразить хоть отчасти именно неустойчивость, непрочность, неуверенность в себе и во внешнем мире, свидетелями и субъектами которых они сами стали.

Одним из проявлений реакции писателей является мысленный эксперимент – они, тематизируя насущные вопросы индивидуального и социального порядка, создают иногда свои произведения в качестве более-менее игровых текстов, экспериментируя с традиционными ситуациями, персонажами, темами, конфликтами, варьируя и обостряя их потенциальное развертывание, обсуждая pro и contra, осознавая неимоверную нагрузку, налагаемую во время изменений стереотипов бытия на индивида. Они таким образом фокусируют внимание читателей: обозначая насущные вопросы по-новому, показывая, насколько резки изменения не только во внешней среде, но и в не менее сложном внутреннем мире индивида, провоцируя читателя, срывая маски, ставя под сомнение существующие нормы и ценности и вынося на обсуждение табуированные до того времени темы. Тот факт, что построение характеров героев в творчестве Арцыбашева предполагает заострение внимания на их внутреннем мире, отметила в своей диссертации Л.Р. Бердышева: «… проблема героя была наиболее значима и глубоко переживаема. Более того, проблема героя в творчестве писателя воспринимается как проблема индивидуального бытия …» [1, с. 127].

Неудивительно, что М.П. Арцыбашев ищет свой подход к художественному постижению современности, выбирает свои темы, не отличаясь в этом стремлении не только от русских, но и от немецких, французских, английских, польских, датских, норвежских писателей. И еще менее удивительно, что одной из тем, затрагиваемых в его рассказах, стала тема изменения роли и самосознания женщины, так как именно она (тема) стала одной из наиболее наболевших и наиболее актуальных, учитывая и достижения психоанализа, и социальные сдвиги (нельзя забывать, например, о феминистическом движении) и, в свою очередь, социальные, политические и экономические причины таких сдвигов.

Цель этой статьи – показать, в какой степени писатель проводит такой мысленный эксперимент в рассказе «Женщина, стоящая посреди». Так как объем статьи ограничен, сосредоточим внимание только на некоторых факторах «построения» и конфликтного отношения к мужчинам главного персонажа рассказа – Нины Сергеевны, которая проходит несколько стадий любви, иллюстрирующих многие из тем, волнующих своей (и, кажется, до сих пор актуальной) провоцирующей насущностью вопроса о взаимоотношении или преимуществе телесного (плоть) или идеального (духовная близость) принципа в любви между мужчиной и женщиной.

Нина Сергеевна в самом начале повести – молодая неопытная девушка, ищущая свое будущее на возрастном пороге между ребенком и взрослым. Именно создание такого психологического профиля героини позволило автору, с одной стороны, конфронтировать героиню с персонажами-мужчинами, представляющими определенные стереотипные образцы мышления и поведения по отношению к женщине, с другой стороны, – показать изменение стереотипов в мышлении и поведении этой молодой женщины.

Каковы партнеры Нины? Это, во-первых, Луганович – молодой человек, любящий ее, но дошедший в любви к ней до того предела, когда абстрактная, не телесная, любовь жаждет завершения – необходимым становится физический контакт. Его притягивает молодое тело Нины, он уже знает, что такое физическая сторона любви, берущая верх над прогулками при луне, далее которых они с Ниной не заходят. «Немеркнущее представление о ее теле, таком близком и недоступном, неотвязно стояло у него в мозгу, и порою он готов был силой взять девушку. Это было невыносимо, и временами Луганович просто ненавидел Нину. ... – Ведь вы же умная, развитая девушка, а не кисейная барышня, которая думает, что любить это значит фиалки на лугах собирать!.. Удивительное дело: почему вы все так смелы на словах, а сами пугаетесь малейшего намека на себя как на женщину?.. Не понимаю, что это – трусость или игра какая-то?..» [2, с. 3]. Нина не уступает его желаниям, так что жажда сексуального удовлетворения толкает его в объятия Раисы Владимировны – антипода Нины, женщины опытной, телесной, не упускающей случая ублажить попавшегося мужчину. Луганович и Нина не сошлись в желаниях и представлениях о них, не соединили идеальное с телесным, предпочитая каждый именно противоположный другому полюс любви. Интересно, что Нина чувствует ревность по отношению к Раисе, когда они встречаются: «Нина сразу возненавидела эту даму и за ее прошивки, и за походку, и за подведенные глаза, и за наглый, как ей показалось, торжествующий смех» [2, с. 18]. В подсознании она понимает, что дело сложнее, чем ее представления, приводящие к боязни физического, т.е. сексуального контакта. «Почему другие выходят замуж, живут с мужчинами и совершенно спокойны, веселы и счастливы, а у нее при одной мысли об этом содрогается стыдом и отвращением все тело?.. В груди у нее такое восторженное, светлое, полное радости и нежности чувство, и готова она на какую угодно самую беззаветную жертву, а между тем без ужаса не может даже подумать «об этом»...» [2, с. 17].

Другое дело Высоцкий – человек, опытный в поведении с женщинами, эгоист, циник, самодовольный, наглый и лукавый, знающий, что нужно наивным женщинам, когда их ловят. У него одно только желание – получить от женщины удовольствие. В разговоре с Лугановичем он высказывает столько примитивных, грязных суждений о женщине, что Лугановича это раздражает. Высоцкий в определенной мере и предсказывает, кто будет следующим типом мужского героя: «...все великие произведения человеческого искусства созданы именно величайшими сладострастниками...» [2, с. 28]. Нина, не подозревая коварства, чувствует его опыт, ей льстит, что она привлекает именно его внимание, что она ему нравится, что он с ней вежлив, не напоминая ни Лугановича, ни Колю Вязовкина своими речами о страдании и грусти жизни, которыми он наивно верящую ему Нину тронул настолько, что она склонна была стать той, которая даст ему почувствовать веяние новой, ясной, счастье приносящей жизни, хотя в эти идеальные мысли вкрадывается и оттенок телесности, плоти: «… она чувствовала, что вокруг нее жизнь плетет что-то страшное и непонятное, в чем она не может разобраться. А ее молодое сильное тело все томилось и ждало чего-то, чего она еще не знала» [2, с. 54–55]. Высоцкий ведет свою игру с ней, действует медленно, так что «Она даже не заметила, как поцелуи стали слишком чувственными, объятия грубыми. И девушка привыкла к ним, думала о них целый день, начинала любить и желать их» [2, с. 68]. И от Высоцкого, наконец, Нина сумела защитить себя, когда поняла, что он затевает, причем решающая сцена, в которой Высоцкий добивается интимного контакта, раздевая пришедшую к нему домой Нину, изображена довольно натуралистически: «Это была долгая знойная борьба, в которой оба превратились в диких животных. У него было одно невыносимое желание добиться своего, у нее смертельный ужас и отчаянная мольба о пощаде. Наконец де-

вушка победила» [2, с. 88]. Данная сцена заканчивается, однако, усилением амбивалентного восприятия Ниной любви и ее телесных атрибутов: «Она была безумно рада, что Высоцкий оставил ее, и в то же время ей было мучительно больно, что она огорчила его» [2, с. 89]. После нескольких следующих напрасных попыток Высоцкого одолеть девушку Нина воспринимает свои ощущения еще более сложно: «…она готова была избить самое себя за то, что не могла уступить» [2, с. 90]. Жизненный опыт постепенно пополняет ее представления, взятые из книг, по которым Нина воспринимала происходящее с ней созревание: «Но в книгах были только намеки, волнующие и совсем не пугающие, а как это происходит в действительности, что при этом чувствуют оба, Нина даже и не представляла себе» [2, с. 75]. Намеки сменяются собственным конкретным опытом… Разочаровавшись в Высоцком, поняв, что он бабник, не заслуживающий ее любви, Нина впадает в отчаяние, абсолютизируя телесную жажду мужчин: «… все мужские лица, которые она представляла себе, были такими же животными и чувственными. Отвращение и тоска сжимали сердце девушки. Она чувствовала себя точно среди диких зверей, совершенно беспомощной и беззащитной» [2, с. 129–130].

Изменение происходит с Ниной не на даче, а дома в Харькове: «…из девочки превращаясь во взрослую девушку. В ее походке появилось больше плавности, в движениях больше женственности. Вместе с тем Нина стала меньше читать, реже увлекаться идейными спорами, лучше одеваться и причесываться, чаще бывать с мужчинами и даже кокетничать. Кружок ее подруг тоже изменился: она разошлась с теми, которые по целым дням сидели над книгами, и сошлась с нарядными, красивыми и кокетливыми барышнями, играющими в любовь» [2, с. 106-107]. Неудивительно, что жизнь и книги соединяются, когда Нина по своей инициативе знакомится с известным писателем Арсеньевым – в нем героиня находит и чувство, и снисхождение, и обаяние, и наполнение своих представлений о художнике, которого можно уважать из-за его таланта и возвышенных чувств, описываемых в его произведениях – «…любил писать о том, как радостно и доверчиво входит в жизнь молодая женская душа и как грубо, пошло и хищно встречает ее многоопытная мужская чувственность» [2, с. 114]. В отношении к нему Нина способна убедить самое себя, что «Целый мир, необыкновенно красочный и полный такими переживаниями, о которых даже и не подозревали в том кругу, где жила она, открывался Нине, и ей было завидно и казалось, что величайшее счастье – жить в этом мире, среди этих необыкновенных, замечательных людей!» [2, с. 124–125]. Ее пленяет искреннее признание Арсеньева в том, что он ожидал любовного приключения, и факт, что он так же бесцеремонно допускает, что «…меня охватила самая искренняя глубокая нежность к вам за вашу молодость и чистоту... И в то же время чем больше растет эта нежность, тем больше хочется мне отнять эту чистоту у вас...» [2, с. 126]. И Нина на два месяца приняла роль его любовницы со всеми атрибутами такой роли, включая интимную связь с ним, зная, что у него своя семья, что все это на время. После потери девичества как будто все сомнения исчезли: «Она привыкла к ласкам, стала женщиной. Нагота уже не смущала ее, и часто она по целым часам лежала раздетой, отдыхая от бурных объятий, в то время как, утомленный, он тихо ласкал ее ...» [2, с. 145]. В близости с Арсеньевым Нина находила свое счастье, поскольку она любила его «… и как мужчину, и как человека, который казался ей необыкновенным» [2, с. 146]. Разлука с Арсеньевым закончилась скверно – героиня очутилась (по своему желанию) в кабинете с другом писателя, актером: «Он взял ее пьяную, растерзанную, взял грязно, без страсти, и Нина отдалась ему, точно мстя кому-то за свою изуродованную душу» [2, с. 152].

Мужчины, с которыми Нина до этого момента встречалась, рисуются писателем в различных вариантах стереотипов мужского поведения, причем соединяющим звеном этих стереотипных образцов поведения яв-

ляется черта, принимаемая в качестве аксиомы: мужчина хочет овладеть женщиной как сексуальным объектом, ему неинтересна она как человек с душой, с целым внутренним миром желаний, представлений, как партнер. Луганович еще признает, что он ее любит, но хочет перешагнуть порог, отделяющий духовную близость от близости телесной: он, влекомый жаждой, забывает о первом, требуя второго, не спрашивая, насколько к этому шагу готова Нина. Высоцкий нарисован типичным эгоистичным бабником, который женщин презирает и принимает их во внимание только тогда, когда они способны удовлетворять его сексуальные нужды. Он ищет не близкого человека, а тело, чье бы оно ни было. Писатель Арсеньев отличается от Высоцкого, но и он вписывается в стереотипизированное представление о чутком, но по отношению к женщинам неустойчивом художнике, который не хочет дать любящей его женщине ничего, кроме временной близости. Своим способом стереотипен и безымянный актер, с которым Нина провела ночь после разлуки с Арсеньевым – он воспользовался состоянием эмоционального и отчасти и физического (Нина пьяна) отчаяния героини. Все они схожи и еще в одном – поддерживают одновременно связь и с другими женщинами: Нина не является единственной женщиной, с которой они связывали бы свои желания или свою жизнь.

К стереотипным персонажам можно отнести и Колю Вязовкина. Он человек неопределенных взглядов, полностью согласившийся с Ниной, когда она с ним разговаривает о любви. Он ее искренне любит, но боится о своей любви говорить, а она его не любит, так как, разговаривая с ним, думает о Лугановиче и о ссоре с ним. «Я понимаю, что когда два человека любят друг друга, то у них даже тело становится общим... Тогда это понятно и не... гадко... А так!.. Да неужели же это так важно, Коля?.. Вот вы мужчина, скажите?...» [2, с. 16] Слабый мужчина – не партнер ей, не тот, кого Нина могла бы действительно любить, – это чувствуют и члены ее семьи. «За мужчину Колю никто не считал, хотя его безнадежная любовь к Нине и была всем известна» [2, с. 52]. Он любит Нину, но Коля не способен на активное проявление своей любви. Факт, что он побил Высоцкого, отомстив ему за Нину, не является достаточным основанием для того, чтобы героиня в него влюбилась. Ведь в момент, когда Нина его по сути дела по-женски провоцирует вызовом «Догоняйте меня... ну!..», он «…растерянно и неуклюже бежал за ней вприпрыжку, и лицо у него было глупое, как у барана, неожиданно наткнувшегося на новые ворота» [2, с. 20]. В разговоре Нины с Лугановичем в «московской» части рассказа Нина сообщает, что Коля хотел на ней жениться, но она ему отказала и вышла за военного, – это еще одно свидетельство, что она считает Колю недостойным ее мужчиной.

По-своему стереотипен и образ самой Нины в начале повести. Она воспитана на классической литературе, в которой любовные отношения между мужчиной и женщиной рисуются идеалистическими, на уровне духовного единения, идеального физического обаяния, избегающими и как будто опасающимися назвать или изобразить то, что последует. Физическую близость с мужчиной она считает пороком, чем-то грубо нарушающим любовь, а не сопровождающим ее, совместимым с ней. Движения ее мысли и влечения ее тела упоминаются всезнающим рассказчиком достаточно часто, чтобы понять, что и Нина действует сначала стереотипно и только постепенно принимает во внимание «голос плоти». Но и тогда она подчинена определенному клише – писатель Арсеньев становится для нее исключительным не только по своим характеристикам человека и мужчины, а в определенной мере и на основе представления о нем по его книгам и по общим идеализированным представлениям о возвышенной незаурядности личности писателя.

Только финал повести в известной мере разрушает стереотипность, вносит и драматичность, и осложнение психологических переживаний встретившихся спустя несколько лет в Москве персонажей. Нина уже

пять лет замужем, но принимает вызов скучающего от супружества Лугановича и активно способствует их встрече в известной именно ей московской гостинице. После быстрого полового сношения Нина настаивает на разговоре о жене Лугановича, перешедшем в высмеивание, мщение и прямую угрозу Лугановичу, когда она говорит ему, что, может быть, именно в этот момент его жена изменяет ему так же, как он ей. Усиливая обвинения по отношению к Лугановичу и ко всем мужчинам, не скрывая от него своих внутренних переживаний, уязвленная личным опытом Нина безжалостно высмеивает и унижает Лугановича, доводит его до эмоционального хаоса, включающего ненависть и сочувствие, пренебрежение и понимание, обвинение и понимание своей вины перед Ниной – и это вызывает их острую ссору, включающую психологическое и физическое насилие, напоминающее борьбу животных, а не людей. Нина кающегося Лугановича изгоняет резко и отчаянно: «Уйди... Уйди же!.. – крикнула она с такой мукой, с таким отчаянием, что волосы шевельнулись у него на голове» [2, с. 180].

Именно конец повести отходит от стереотипности изображения персонажей, хотя сохраняет концентрацию только на отношениях мужчин и женщин. Понятно, почему название повести говорит о женщине, стоящей посреди. Нина «дачной части» повести уже не ребенок, но еще не женщина, она мыслит любовь или самоотверженно идеальной, или только плотски физической, она выбирает между пассивным юношей, с которым приятно говорить, и любимым, который настаивает на интимном контакте, почти верит пошлому бабнику и бросается в объятия искреннего, но женатого и ищущего недолгих отношений писателя. Она решает сложный для себя вопрос, насколько книжный образ идеальной любви в ее сознании соотносится с реальной жизнью, к которой подталкивает ее тело. Нина «московской части» повести – замужняя женщина, мать, отдыхающая от семьи и жизни в Москве среди мужчин, пирующих и ищущих дешевых развлечений, которые и ее привлекают; она и женщина легких нравов, и та, которой хотелось бы пожизненной связи с единственным любимым и любящим мужем.

Арцыбашев, кажется, пишет свою повесть именно «à la thése», учитывая изменения, происходящие в месте и роли женщины, затрагивая самое сокровенное, в немалой мере табуированное, – тему телесной любви и связанные с ней вопросы отношений мужчин и женщин. Отсюда – только один лейтмотив всей повести (ни о чем другом, как об отношении мужчины и женщины в плане содержания речи не идет), отсюда – «плакатность», стереотипность персонажей в первой, «дачной» части; отсюда – эмоциональная хаотичность и неуравновешенность второй части повествования. Его героине трудно найти решение, когда в ее понимании существуют только два полюса и, кажется, нет возможности совместить их. В первой части – это противостояние идеала мысленного и эмоционального созвучия партнеров без сексуальных контактов и физического, плотского, подхода к любви, причем женщина понимается только как пассивное, используемое циничными мужчинами для их развлечения даже не человеческое существо, а «тело». В другой части повествования актуализируется и другой насущный вопрос того времени – вопрос о супружестве как идеальном и пожизненном соединении двух любящих друг друга верных партнеров, с одной стороны, и о супружестве, понимаемом как борьба двух индивидов, соединившихся, может быть, по любви, но живущих через некоторое время под натиском морали, церкви и традиции / привычки, из-за легитимного деторождения и попечения о детях.

«Московская» часть, однако, вызывает и вопросы, ответы на которые в тексте не даются, но их все-таки нельзя игнорировать. Почему Нина, замужняя женщина и мать, не может находиться в таком же уравновешенное состоянии, как ее родители (ее отец – отставной военный) или Анни (кажется, сестра Нины), муж которой на маневрах, т.е. также военный? По какой причине она уезжает от семьи, находит удовольствие в по-

лусвете среди мужчин, падких на соблазняющих их, т.е. не придерживающихся строгих моральных норм, женщин, отдающих им в распоряжение свое тело? Если она хочет отомстить мужчинам, то почему мстит Лугановичу, который когда-то требовал ее тела, но так и не настоял на этом? Логичнее было бы отомстить Арсеньеву, актеру или Высоцкому, которые вели себя по отношению к Нине куда хуже? Ведь в ночь, которую она проводит с Лугановичем, последний активен только тем, что пишет ей, что он хочет, чтобы она принадлежала ему. Во всем остальном активна Нина: она весь вечер держит Лугановича в напряжении, играет им, затем находит на час место в гостинице, посещаемой ею и ранее. Она знает, что все это происходит не по любви, но принимает это, готовя все условия для их сношения. По всем этим признакам видно, что Нине так и не удалось гармонизировать отношения с мужчинами – ни в жизни, ни в понимании самое себя, с одной стороны, и мужчин, с другой. В сношении с Лугановичем Нина играет роль активной женщины, отдающей Лугановичу свое пассивное тело. Да и в ссоре с ним она говорит о себе (и о женщинах вообще) как о пассивном объекте, способном на то, чтобы принадлежать не только своему мужу, но и другим мужчинам, причем исключительно по их вине. Кажется, что в сознании Нины и в финале повести сохраняется представление о противоположной установке мужчины и женщины, о том, что женщина не может не быть не оскорбленной, что она – жертва алчных мужчин. Если кающийся Луганович в разговоре с ней заглянул в ее душу, понял и оправдал ее оскорбление, почувствовал свою вину перед ней, то она, кажется, не сделала шага чтобы понять отношения между мужчиной и женщиной иначе, как несовместимое, противоположное, приносящее женщине, понимаемой как тело без души, только обиду. Обвиняя Лугановича в своем падении, она все-таки отдается ему – ее слова расходятся с ее поведением, как будто у нее нет силы отменить как бы роковое, как стереотип принимаемое расщепление души и тела в ее понимании любви, она не в силах разрушить свое противоречивое (стереотипное) убеждение в том, что женщина – невинная жертва, а мужчина – преступник, хотя сама ищет общества именно таких мужчин. В этом отношении главная героиня повествования находится где-то посреди...

Именно в этом контрастном, одностороннем, на стереотипах основанном освещении данной темы можно усмотреть экспериментирование писателя, который, подобно Л.Н. Толстому, Л.Н. Андрееву, В.Я. Брюсову, А.И. Куприну, И.А. Бунину и другим русским писателям того времени, затрагивает противоречивую тему, извечную (повесть начинается с библейской цитаты), не только тогда, но и в настоящее время волнующую своей неоднозначностью, противоречивостью, интимным характером, контрастными моральными установками и нетождественным отношением к ней обоих полов. Острый контраст, противоречивые отношения по определенному стереотипу выстраиваемых и данный стереотип под сомнение ставящих действующих персонажей, провоцирующим образом поставленная тема, неоднозначность разрешения внешнего и внутреннего конфликта – это типичные для Арцыбашева приемы, которые можно наблюдать и в некоторых других его произведениях.

* * *

1. Бердышева Л.Р. Проблема героя в творчестве М.П. Арцыбашева: дис. … канд. филол. наук. Москва, 2002. 161 с. URL: http://www.dissercat.com/content/problema-geroya-v-tvorchestve-m-p-artsybasheva#ixzz4njqEozrb (дата обращения 01. 05. 2017).

2. Арцыбашев М.П. Женщина, стоящая посреди. URL: http://homlib.com/read/arcybashev-mp/jenshchina-stoyashchaya-posredi/1 (дата обращения 01.05.2017).

УДК 821.161.1

ИСТОРИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ В «МАЛЕНЬКИХ ПОВЕСТЯХ» К.Г. ПАУСТОВСКОГО

THE HISTORICAL AND LYRICAL IN «SHORT NOVELS» BY K.G. PAUSTOVSKY

© 2017

Н.А. Жаринов

N.A. Zharinov

В статье идет речь о формировании в 1930-е годы нового творческого метода К.Г. Паустовского. Автор статьи затрагивает полемику Паустовского со Шкловским и показывает, как в исторических произведениях, созданных Паустовским после северной поездки и позже вошедших в цикл «маленьких повестей», отразились взгляды писателя на соотношения факта и вымысла, истории народа и судьбы простого человека. Подробно останавливается на истории создания и особенностях соотношения исторического и лирического в трех произведениях (повестях «Судьба Шарля Лонсевиля», «Озерный фронт», «Созвездие Гончих Псов») и выделяет характерные черты исторической прозы Паустовского 1930-х годов, которые повлияли на особенности художественной организации «маленьких повестей».

Ключевые слова: творческий метод Паустовского; северная поездка; историческая проза; лиризм; «маленькие повести»; факт и вымысел.

The article deals with the new creative approach of K.G. Paustovsky in the 1930s. After the northern trip Paustovsky wrote several historical works which later were included in the "short novels". They reflect the views of the writer on fact and fiction relationship, the history of the people and the fate of the common man. The author of the article tells about the results of the northern trip and work with the historical archival papers of Paustovsky, about his debates with Shklovsky, singles out the characteristic features of the historical prose of Paustovsky's in the 1930s that influenced the composition of “short novels”. He gives a detailed analysis of the relationship between the historical and the lyrical in the following works – “The Life of Charles Lonsewill”, “The Lake Front”, “The Constellation of the Beagles Dogs”.

Keywords: Paustovsky’s creative approach; northern trip; historical prose; lyricism; “a short novel”; fact and fiction.

Интерес к истории пробуждается у К.Г. Паустовского в начале 1930-х годов. Это объясняется рядом объективных и субъективных факторов. С одной стороны – переменами в общественно-политической ситуации, развитием исторической темы в советской литературе. С другой – тем, что в это время происходит перелом в творчестве Паустовского – он уходит от экзотики первых произведений, а впечатления от путешествий по русскому Северу дают новый материал. Складывается особый стиль, который станет неизменным на протяжении трех десятилетий.

Весной 1932 года Паустовский создает повесть «Судьба Шарля Лонсевиля», в 1933 году – повесть «Озерный фронт», пишет еще несколько рассказов, которые объединяет в «северный цикл».

Историю создания повести «Судьба Шарля Лонсевиля» ее автор описывает в «Золотой розе» и позже в статье «Чувство истории». М. Горький задумал издавать серию книг под рубрикой «История фабрик и заводов» и привлек к этому Паустовского. А так как Паустовский в то время ехал в Петрозаводск, то он выбрал для описания Петровский завод. Таким образом, вначале «Судьба Шарля Лонсевиля» задумывалась как произведение об этом заводе. Чтобы погрузиться в атмосферу эпохи, писатель работает с историческими документами в архивах и библиотеках. В первоначальном варианте повести было много истории и описаний, но мало людей. Это не устраивало ее автора.

Л.А. Левицкий пишет, что К. Паустовский «плохо чувствует себя в строгих границах точных фактов. Особенно если эти факты нужно воспроизвести с добросовестностью хроникера и бесстрастием ле-

тописца. Здесь нет простора для полета воображения, без которого для Паустовского творчество не творчество» [1, с. 125–126].

Действительно, в статье «Чувство истории», полемизируя с В. Шкловским, писатель высказывает такое мнение о соотношении вымышленного и реального в художественной прозе: «Только очень наивные люди думают, что вымысел враждебен реальности. Что писатель, работающий на историческом материале, обязан знать факты – для меня очевидно, но я убежден, что он не должен слишком слепо их придерживаться. Его задача – показать прошлое во всей его жизненности, а уж как он этого добьется – его дело» [2, с. 57].

Паустовский уже подумывал отказаться от создания исторической повести, но, собираясь уезжать из Петрозаводска, случайно забрел на одно кладбище, где были захоронены иностранцы, и там наткнулся на памятник Шарлю Лонсевилю. Паустовского настолько заинтересовала судьба этого человека, что он собрал в архиве всю информацию о нем. Ее оказалось достаточно для того, чтобы написать повесть «Судьба Шарля Лонсевиля». История создания повести показательна: Паустовскому была нужна незаурядная личность, которая попадает в необычные ситуации – так можно было проявить писательское воображение.

В прозе К.Г. Паустовского сильно лирическое, субъективное начало. Герой Паустовского в какой-то мере может быть приравнен к лирическому герою поэзии: этому способствует автобиографизм и духовная близость героя и автора, внутренние монологи героя, выраженные как в прямой, так и в несобственно-прямой речи. «Кровь! Он видел ее очень много в боях, еще во время революции. То была чистая артериальная кровь. На политой ею земле, как говорила ему мать, расцветают гвоздики. То была кровь борьбы, кровь изорванных в клочья, но победоносных армий санкюлотов, кровь марсельезы, высыхающая мгновенно от палящих пожаров. Наконец, то была благородная кровь мщения. А здесь? Здесь он видел густую венозную кровь унижений, порок, драк в угоду начальству» [3, с. 21] – в этом фрагменте субъектом речи является концепированный автор, а субъектом сознания –Шарль Лонсевиль.

Кульминацией лирического, субъективного начала становятся записи и письма героя. «Память моя ослабевает, – писал Лонсевиль в своей тетради. Метель свирепела над озером и выла в холодных борових. Этот заунывный звук напоминал ему отдаленные сигналы трубачей к атаке. – Я в упор смотрю в глаза истории и замечаю, как быстро иссякает время великих общих дел. Вопреки этому даже здесь, в России, я переживаю одушевление, присущее смелым и свободным мыслям. Такое состояние напоминает предчувствие далекого рассвета, неизбежного и в этой стране» [3, с. 47].

После выхода книги В. Шкловский снова упрекает Паустовского в неточности, в предпочтении вымысла фактам. На это Паустовский отвечает, что «Судьба Шарля Лонсевиля» – не документ и не хронологическая история Олонецких заводов. Задача этой книги – представить эпоху в ее основных чертах.

Полемика между Шкловским и Паустовским была характерна для советской литературы того времени. Каждый писатель, обращавшийся к историческому жанру, представлял ту или иную концепцию изображения исторических событий. Представители левого фронта искусства, в который входил В. Шкловский, придерживались мнения: никакого соотношения вымысла и фактов в современной литературе быть не может, писатель должен строго придерживаться фактов, чтобы не отклониться от правды. С точки зрения Паустовского, в художественных произведениях следование фактам может сочетаться с вымыслом, а в проявлении творческой фантазии может отразиться симпатия писателя к определенным представителям минувших эпох. «Первая половина XIX века – время действия “Судьбы Шарля Лонсевиля” ближе мне, чем любая другая историческая эпоха. Это начало золотого века русской культуры. Это время Пушкина. А все, что

связано с именем Пушкина, с людьми, которые его окружали или были его современниками, с местами, где он жил, полно для меня живого интереса и прелести. И впоследствии, когда я назвал свою пьесу о Пушкине “Наш современник”, то я в это название вкладывал не метафорический, а непосредственный смысл. Пушкин для меня в большей степени современник, чем многие мои собратья по перу, родившиеся со мной в одно время. Видимо, не случайно, что с первой половиной XIX века связаны некоторые мои исторические вещи – “Северная повесть”, “Разливы рек”, “Орест Кипренский”» [2, с. 56], – так писатель обозначает свой выбор эпохи, в которой разворачиваются события в трех «маленьких повестях».

Вслед за «Судьбой Шарля Лонсевиля» Паустовский пишет историко-революционную повесть «Озерный фронт» – о событиях 1919 года в Карелии. У главного героя произведения, капитана Тренера, есть реальный прообраз – Э.С. Панцержанский.

К.Г. Паустовский во время северной поездки знакомится с историей гражданской войны в Карелии. Как и для очерка о Петровских заводах, ему была нужна колоритная фигура. Конечно, его сразу привлекает личность Панцержанского.

«Э.С. Панцержанский – один из видных деятелей советского Военно-Морского флота. В 1910 году окончил морской корпус. В октябре 1917 года он, будучи кадровым офицером, безоговорочно принял революцию. Правительство поручает Панцержанскому ответственные посты. В 1918–1920 годах он командует Онежской военной флотилией, в 1920–1921 годах – начальник Морских сил СССР» [4, с. 7]. Во время Гражданской войны Панцержанский был тесно связан с Карелией. В 1918 году под его руководством на Александровском заводе в короткий срок обыкновенные буксиры были переоборудованы в военные корабли. В 1919 году Онежская флотилия под его командованием одержала победы в Видлицкой операции и в сражении под Лижмой.

Попробуем найти сходство между героем повести и Э.С. Панцержанским.

Главный герой повести «Озерный фронт» – Эдуард Тренер. Ему сорок лет, он ранен в руку в одном из боев на Карельском фронте. Панцержанскому в 1919 году было тридцать три года, и он был контужен в одном из боев Гражданской войны.

По свидетельству современников, Панцержанский был человеком образованным, эрудированным. Таким же нарисован и Тренер. Об образованности свидетельствует яркая и образная речь, насыщенная цитатами: «Вот молодость! – подумал Тренер, – Пенье до рассвета, холодная вода Великой, запах цветущих лип…» [5, с. 58]; «“Сражения – это дым”, – пробормотал он сквозь дремоту. Кто это сказал? Какая чепуха! Должно быть, кто-нибудь из английских военачальников. По старым английским традициям, каждый боевой генерал, умирая, говорил какую-нибудь глупость, вроде того, что “война, как и все явления в мире, необходима”» [5, с. 60]; «“Англия надеется, что каждый исполнит свой долг” – это самое неудачное из выражений Нельсона» [5, с. 60].

В его воспоминаниях Панцержанского и в «Озерном фронте» Паустовского встречаются некоторые сходные эпизоды, например, описание случаев перехвата телеграмм на немецком языке.

Создавая образ героя «Озерного фронта», Паустовский не «списывает» портрет и судьбу прототипа. В образе Эдуарда Тренера переплетаются черты реальные и вымышленные. Прямое указание на историческую личность обязало бы Паустовского строго придерживаться рамок реальных событий и реального лица, то есть следовать за «правдой факта». Но для него важнее создание образов ярких и самобытных героев, которые проявляют черты характера в сложных, неоднозначных ситуациях.

Повесть «Созвездие Гончих Псов» написана в Ялте в 1936 году, во время испанских событий. Ряд подробностей тогдашней жизни в Ялте органически вошел в это произведение. Об этом Паустовский также пишет в «Золотой розе», в главе «Зарубки на сердце» [6, с. 287–527]. В это же

время были созданы «Исаак Левитан», «Орест Кипренский».

В повести «Созвездие Гончих Псов» рассказывается о маленькой обсерватории Сиерра дель Кампо, затерявшейся в Пиренеях. Она находится в стороне от мирской суеты, и жизнь населяющих ее людей тиха и размеренна.

Главный герой, старый астроном Мэро, вот уже несколько лет как с головой ушел в наблюдение и изучение звезд вместе со своими коллегами, такими же затворниками, как и он сам. Происходящие в мире события их не касаются, им неинтересно то, что происходит за стенами обсерватории. Однако так не может продолжаться вечно, и однажды мир «постучится в их двери», и они будут вынуждены принять участие в разворачивающихся событиях. В Испании началась гражданская война (июль 1936 – апрель 1939) между Второй Испанской Республикой в лице правительства испанского Народного фронта (республиканцами, лоялистами) и оппозиционной ей испанской военно-националистической диктатурой под предводительством генерала Франсиско Франко (мятежниками, поддержанными фашистской Италией, нацистской Германией и Португалией), в результате которой была ликвидирована Испанская Республика.

«Маленькие повести» К.Г. Паустовского объединены по тематике, поэтике, художественным особенностям, иногда по временной, географической соотнесенности с реальными историческими событиями.

Лирическое начало в повестях проявляется на уровне изменений хронотопа. Художественное время может замедляться или ускоряться, пространство расширяться и сужаться. Так, в конце повести «Созвездие Гончих Псов» время замедляется, а в повести «Судьба Шарля Лонсевиля» в момент, когда заглавный герой вспоминает о своей юности, мы переносимся вместе с ним в революционную Францию. Таким образом, личные переживания персонажей влияют на изменения хронотопа.

Художественный метод повестей Паустовского не вполне однороден: в большей мере его собственная творческая манера проявляется при изображении судьбы главных героев, в меньшей – при описании исторических событий или массовых сцен. Так, повесть «Судьба Шарля Лонсевиля» помимо повествования о борьбе человека за идеалы в чужой стране включает эпизоды восстания рабочих, созданные в рамках официального художественного метода советской литературы.

Таким образом, в 1930-е годы в исторической прозе К.Г. Паустовский создает свой неповторимый стиль. Паустовский не стремится к полному освещению исторических событий: его интересует то, как в круговороте истории проявляет себя обычный человек, пусть и с необычным характером. Свобода творческого воображения проявляется здесь и в изображении состояний человека, и в том, как писатель передает свое отношение к эпохе. При этом Паустовский всегда тщательно изучает изображаемую эпоху, поэтому его повести можно ставить в один ряд с лучшими образцами исторической прозы первой половины XX века.

* * *

1. Левицкий Л.А. Константин Паустовский : очерк творчества. 2-е изд. М. : Советский писатель, 1977. 408 с.

2. Паустовский К.Г. Чувство истории // Вопросы литературы. 1965. № 9. С. 55–57.

3. Паустовский К.Г. Судьба Шарля Лонсевиля // Паустовский К.Г. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М. : Художественная литература, 1969. С. 21–53.

4. Морозов К. Э.С. Панцержанский (биографическая справка) // На рубеже. 1963. № 6. С. 5–10.

5. Паустовский К.Г. Озерный фронт // Паустовский К.Г. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М. : Художественная литература, 1969. С. 53–92.

6. Паустовский К.Г. Золотая роза // Паустовский К.Г. Собр. соч. В 8 т. Т. 3. М. : Художественная литература, 1967. С. 287–527.

УДК 821.161.1

ДОМИНАНТНЫЕ ИГРОВЫЕ МОДЕЛИ «КОНАРМИИ» ИСААКА БАБЕЛЯ

DOMINANT GAME MODELS OF THE “RED CAVALRY” BY ISAAC BABEL

© 2017

Г.С. Жарников

G.S. Zharnikov

Статья рассматривает основные игровые модели и их реализацию в «Конармии» Исаака Бабеля. В начале цикла отмечается мотив схождения в преисподнюю, переход в иной ценностный локус (по сути, в иной мир), который в дальнейшем оформляется в мотив хождения (похождений), маркированный как путешествие по адскому, преисподнему пространству. Показывается, что главным героем «Конармии» оказывается трикстер в разных своих воплощениях: один из важнейших персонажей цикла – пан Аполек – может быть рассмотрен через призму теории М.Н. Липовецкого о советском плуте; похожий конструкт выявляется и в образе Лютова, главного рассказчика (наблюдается ряд показательных черт: переходность, оформленная как в способности к переходу в «иной мир», так и к переходу между сознаниями различных персонажей цикла, комичность, стремление к веселью). Отмечается, что образ рассказчика оказывается генетически связанным с образом плута-еврея в русской литературе, а также с образом Герша из Острополя, фольклорного трикстера в рассказах ашкеназийских евреев. Плутовские практики персонажа соотносятся и с поведенческой стратегией самого биографического автора в реальной Первой Конной.

Ключевые слова: трикстер; плут; игра; смех; преисподняя; Конармия; Гражданская война.

The article deals with important game models and their realization in “Red Cavalry” by Isaac Babel. It is noticed motive descent into hell, transition in different axiological space. The author thinks that this motive is turning to the motive road to Cavalry. Trickster is the dominant structure of characters in the “Red Cavalry”. The important character of short stories, pan Apolec, is considered through the theory of the Soviet trickster by M.N. Lipovetsky. Important trickster features are found in the character of the main narrator of the book, Lutow (transitivity, comicality, etc.). The character of Lutow originates from the character of rogue-jew in Russian literature and from the character of Hershel of Ostropol, who was ethnic folklore trickster of Ashkenazi Jews. The picaresque behavior of Lutow is correlated with the behavior of biographical author in reality.

Keywords: trickster; rogue; game; laughter; hell; Red Cavalry; Civil War.

Со времен выхода «Конармии» её текст осмыслялся преимущественно в русле трагического звучания, с самых что ни на есть серьезных позиций. Образ Лютова – главного рассказчика в цикле – получил две противоречивые трактовки: первая была обусловлена усиливающимся идеологическим давлением, и Лютов в самых разных работах неизменно представал носителем «мелкобуржуазного взгляда на действительность», был символом оторванной от народа интеллигенции и т.д.; другая – объявляла Лютова носителем истинной гуманности и общечеловеческих ценностей среди разгула Гражданской войны.

С точки зрения игровых потенций, несомненно заложенных в этот образ автором, ни книга, ни Лютов рассмотрены еще не были, хотя основания для анализа в таком аспекте очевидны: в самом общем виде сюжет цикла предстает своеобразным странствием (неслучайно уже не раз исследователи говорили о конармейском хронотопе дороги); в его композиции явно проступает схема странствий хитреца, плута по чудесному миру. (Отметим, что одна из статей о «Конармии» так и называется «Одиссей среди кентавров». Впрочем, мотив Одиссеи в ней не разработан [1].)

Задача данной статьи – определить основные игровые модели, лежащие в основе цикла, выявить структуры, которые роднят его с литературой, отличающейся мощным смеховым началом.

Анализ стоит начать с образа важного персонажа цикла – пана Аполека. Очевидно

(и об этом писали многие исследователи), образ Аполека соотносим с образом Аполлона; таки декларируется особая творческая стратегия писателя.

Важно определить принцип творчества бродячего художника.

Для повествователя он с самого начала оказывается связан с игрой, весельем, праздничным пространством. См.: «Художник размотал свой шарф, нескончаемый, как лента ярмарочного фокусника» [2, с. 42]. Здесь намек на трикстерскую сущность персонажа вполне явный: trickster в переводе с английского – обманщик, ловкач; trick – трюк, уловка, фокус. Аполек приходит в Новоград задолго до Конармии ради совершения удивительного «трюка»: он начинает писать иконы в храме, делая персонажей Священной истории похожими на простых людей, которых он видел в городе. Он разрушает грань между профанным и сакральным, обожествляя обычного человека. Но эта стратегия не просто предполагает «возвышение каждого отдельного человека над прозаическим жизнеукладом, нахождение святости в каждой человеческой личности, … при полном сохранении людских слабостей и пороков – и даже порой при эстетическом любовании ими» [3]. Здесь важно другое: Аполек смягчает мир милосердием, потому что выхода из ситуации, которая утверждает непрерывную греховность людей, нет. Надежда появляется только в том мире, который способен «подняться над собою», освободиться от сковывающих его рамок старых представлений и простить людям их недостойное поведение. Обличение как инструмент исчерпало свои возможности, на смену ему должна прийти высшая милость. Это сразу же чувствуют крестьяне, защищающие Аполека от нападок католического викария: «не больше ли истины в картинах пана Аполека, угодившего нашей гордости, чем в ваших словах, полных хулы и барского гнева?» [2, с. 45]. На сторону этих людей встанет и Лютов. В начале новеллы говорится о кардинальной смене восприятия повествователя: «И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения – я принес их в жертву новому обету» [2, с. 41]. Повествователь уходит от осуждающей, обвиняющей позиции, пытается прийти к иному восприятию мира. На глазах у читателя осуществляется переход (стоит помнить в связи с этим и «Переход через Збруч» – название заглавной новеллы цикла) и прорыв к надежде, которую привносит в жизнь творчество. Создание мира без надежды бесплодно, оно дает никаких потенций для развития мира реального. Любопытно, что рассказчик оказывается способен понять и принять (!) особую игровую стратегию Аполека, которая действительно больше похожа на фокус, на неожиданное смещение взгляда, смещение весьма плодотворное.

Примечательно, что Аполек по всем параметрам совпадает с определением трикстера советской литературы. Согласно концепции М. Липовецкого, трикстер, во-первых, должен нести в себе амбивалентность и выполнять функцию медиатора. Он всегда нарушает систему ценностей, высмеивая сакральные оппозиции. Художник в «Конармии» справляется с этой миссией превосходно: он помещает в сакральный контекст обычных грешных людей, неизменно вызывая обвинения в кощунстве со стороны служителей церкви.

К тому же живописец лиминален, то есть не стоит ни на одной из позиций, которая определена «законом, обычаем, условностями или ритуальным порядком» [4]. Поэтому художник так свободен по отношению к старым традициям, поэтому же он почти не навязывает никакого нового порядка, его цель – смягчение мира, выход за пределы его жесткой обусловленности. Важно, что художник изображен бродягой, «беспечным гулякой»; его движение противопоставлено стагнации, замиранию (вспомним старого костлявого костельного служку пана Робацкого, который обвиняет Аполека в кощунстве), поэтому ему легче не принимать устоявшуюся систему ценностей. Отметим также, что Аполек приходит

в Берестечко со стороны, по сути, из «другого мира».

Третьим свойством трикстера, выделенным М. Липовецким, является трансформирование плутовства и трангрессии «в художественный жест – особого рода перформанс, – в котором прагматика трюка редуцирована, а на первый план выдвигается художественный эффект» [4]. Это свойство в новелле проявляется буквально: после ужина с другом Готфридом в таверне Шмереля художник пишет портрет пани Брайны, жены корчмаря, а затем приятели уходят, не заплатив хозяину. Этот поступок не может считаться плутовством в чистом виде, ведь результат его – художественное творение. Впоследствии художник потребует оплаты за свою работу, за создание портретов крестьян в образе святых, но главной его целью являются не деньги, а создание особой эстетической вселенной, смягчающей жестокие правила мира. Мошенничество или нарушение определенных границ отходит на второй план, на первом оказывается художественный эффект.

Четвертое свойство трикстера, самое важное по мнению М. Липовецкого, – связь «с сакральным контекстом». Трикстер производит сакральное, пусть и через его нарушение. Пана Аполека невозможно отделить от сферы сакрального: он «играет» с сакральным в качестве эксперимента над миром, не разрушает, но «переназначает» сакральное, в известной мере празднично «переворачивает» структуру мира. Аполек устанавливает некое новое состояние мира, в котором священный статус неожиданно обретают те, кто этого, согласно общепринятому мнению, заведомо не достоин, а служители церкви, «новые фарисеи» (по выражению И.А. Есаулова) [3], попадают под сомнение. Любопытно и то, что Аполек, как и Христос, приходит именно к грешникам, к тем, кто отчаялся искать спасения.

Аполек – трикстер (используя терминологию М. Липовецкого) в наиболее «чистом» виде. Лютов и в данной новелле, и в других всячески подчеркивает, что он учится у художника. Следовательно, ему совсем не чужды игровые принципы и стратегии поляка.

Впрочем, из перечисленных признаков ученика художника в Лютове можно найти только лиминальность. Его позиция действительно не совпадает ни с одной из ценностных позиций, заявленных в цикле. Правда, у трикстера это несовпадение вполне сознательное, повествователь же попросту обречен на позицию «между». В этом он схож с плутом, шутом, дураком, о которых писал еще М.М. Бахтин: «Им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения» [5, с. 412]. В «Конармии» эта позиция является одним из источников сложности и неоднозначности взгляда на происходящие грандиозные перемены, что порождает множество конфликтов. Если вдуматься, то именно такое положение повествователя весьма плодотворно: оно позволяет передать весьма широкий спектр эмоций. Важно и другое: приобщаясь к «взгляду» Лютова, читатель «попадает» в конармейский мир через посредство человека культуры.

Образ рассказчика выполняет существенную жанровую функцию: как образ плута в романе-пикареске помогает подсмотреть, подслушать «весь цинизм частной жизни», проникнуть в приватную сферу, скрытую от непосвященных, так и Лютов имеет способность «просачиваться» почти через любые границы [5, с. 384]. Примечательно, что тяга к преодолению преград является одной из доминантных особенностей трикстера. Достаточно вспомнить греческого бога Гермеса, посланника олимпийцев и проводника умерших в царство Аида, которому свойственно находиться в состоянии «перехода» между мирами (поскольку он осуществляет их связь). Лютов в цикле также легко преодолевает границы между собственным видением-переживанием мира и сознанием конармейцев. Уже в третьей новелле он пи-

шет письмо, продиктованное ему безграмотным мальчиком-красноармейцем, и перед читателем открывается иной мир с особыми ценностями. В рассказе «Солнце Италии» повествователь читает чужое письмо, преодолевая границы приличия, причем это маркируется именно как попадание в иное, чуждое пространство: «Сидоров, тоскующий убийца, изорвал в клочья розовую вату моего воображения и потащил меня в коридоры здравомыслящего своего безумия» [2, с. 48]. В других новеллах читатель сталкивается то со «стенографией» боевого рассказа, поведанного бойцам на привале («Конкин»), то с устным рассказом-представлением («Жизнеописание Павличенки…»), то с письмами бойцов («Соль», «Продолжение истории одной лошади», «Измена»). Происходит постоянное перемещение между совершенно разными мирами: от скорбного, патетического библейского слога Лютова к смеховой, ярмарочной, гротескной стихии конармейцев и обратно (правда, границы этих миров можно обозначить лишь в самом общем виде ввиду их серьезной неоднородности и внутренней сложности). К этому путешествию побуждает страстное любопытство повествователя. Оно похоже на любопытство еще одного путешественника, греческого героя и родственника Гермеса – Одиссея, который приказал привязать себя к мачте, лишь бы услышать смертоносное пение сирен (Одиссей как герой-трикстер подробно рассмотрен в статье Дж. Руссо [6]).

Страсть к наблюдению ставит иногда под вопрос и строгость этической позиции рассказчика. Например, в новелле «У батьки нашего Махно» он, услышав об изнасиловании, случившемся ночью, отправляется «узнать, как выглядит женщина после изнасилования, повторенного шесть раз» [2, с. 415].

Примечание. Новелла не включена в «канонический» текст «Конармии», но также повествует о событиях Гражданской войны и стилистически не выбивается из ряда конармейских рассказов. Это дает основание полагать, что рассказы «У батьки нашего Махно» и «Старательная женщина» могут быть рассмотрены наравне с новеллами цикла. К тому же фабула «Старательной женщины» присутствует в личном дневнике писателя, описывающем конармейские события.

На самом деле Лютов лишь пристально всматривается в окружающую его реальность, он идет «понимать» Берестечко в одноименной новелле, хочет узнать жизнь встреченного им тощего галичанина (рассказ «Эскадронный Трунов»): «Я зашагал было за ним, потому что мне не понять было, какой он человек и какова жизнь его здесь в Сокале» [2, с. 123].

Подобное любопытство и даже вуайеризм главного героя проявляется и в других произведениях писателя. Примером может послужить рассказ «В щелочку», повествующий о юноше, который подсматривает за интимной жизнью проституток. Стоит отметить, что подглядывание – один из главных структурных элементов пикарески. Проникновение сквозь завесу скрытой жизни часто осуществляется с помощью этого технического приема. Примечательно, что в бабелевской поэтике он занимает столь значительное место. У Бабеля даже возникало желание четко «прописать» вуайеризм и в «Конармии», но он отказался от этой затеи, оставив задумку в черновом варианте.

Примечание. В «Планах и набросках к «Конармии»» есть эпизод наблюдения за совокупляющейся парочкой. Повествователь так объясняет свою страсть: «В юности я простаивал у коридора, подслушивал, хихиканья, женщины находят слова, переворачивающие душу, а теперь… Черепахи – три года, вот так же и эти» [Цит. по: 7, с. 55].

Образ Лютова можно рассматривать и в комическом ключе. Очевидно, что его фамилия (а точнее, псевдоним) не соответствует стратегии его поведения. Лютов далеко не «лютый», и это чувствует как сам рассказчик, так и казаки. Однако своим именем он пытается их обмануть, прикинуться своим, надев «звериную маску» (важно отметить, что он вообще может, в состоянии это сделать). Рассказчик здесь выступает в роли неудачника-плута, которому не удалось «провести» публику за нос. Процесс неудавшегося слияния с «те-

лом» Первой Конной комичен; образ красноармейца, жалеющего убитого гуся, во многом смешон.

Примечание. Здесь можно вспомнить и дружеский шарж 1920-х гг., где Лютов изображен низеньким и пузатым человечком с большим лбом, очками на носу, с буденовкой на макушке, в раздумье стоящим перед гусем. Здесь уловлен тип отношений, который прочитывается и в цикле: здоровое, народное коллективное «тело» смеется над мелочными страданиями интеллигента.

Здесь угадывается тенденция писателя наделять протагониста настолько широким спектром восприятия, что его глубокое «эмоциональное» прочтение возможно только в трагикомическом ключе. Бабель старается держать образ протагониста на максимальной иронической дистанции, что и обеспечивает герою большую «свободу» по части попаданий в комические или трагические ситуации.

Важна позиция Лютова в разговоре с рабби Моталэ. На вопрос: «Чем занимается, еврей?» – Лютов отвечает: «Перевожу в стихи похождения Герша из Остополя». На другой вопрос: «Чего ищет, еврей?» – он отвечает, что ищет «веселья». Эта сцена может быть истолкована в хасидском ключе как система паролей, которые вынужден проговорить Лютов, чтобы принять участие в субботней трапезе [8]. Но дело, кажется, не только и не столько в этом. В обстановке разрухи ответ Лютова звучит весьма парадоксально: выходит, что он ищет веселья в смерти и в хаосе войны.

Исследуя генезис плутовского образа, О.М. Фрейденберг отмечает: главной особенностью протоплута является веселье, и лишь второй – само плутовство [9, с. 215]. Из воспоминаний вдовы писателя известно, что он считал веселье считал самым важным в жизни. В поздравлении с Новым Годом он мог написать: «Желаю вам веселья, как можно больше веселья, важнее ничего нет на свете…» [Цит. по: 10, с. 265].

Первый из приведенных выше ответов Лютова уводит еще дальше: рассказчик упоминает Герша из Остополя, причем говорит (это важно!) о его «похождениях». Речь определенно идет о похождениях плута, являющегося фольклорным героем ашкеназийских евреев, вполне соотносимым с другими трикстерами в фольклорной традиции, такими как Уленшпигель, Иван-Дурак, Ходжа Насреддин. (М. Липовецкий отмечает интересную закономерность: персонажи, которые уходят в анекдот, в устную фольклорную сферу, неизменно проявляют черты трикстера.) Более того, за два года до событий на польском фронте, в 1918 году, писатель опубликовал рассказ «Шабос-Нахаму», повествующий о приключении знаменитого чернобыльского шута и мудреца Гершеле. В этом рассказе проявлена трикстерская способность к пересечению любых границ. Так, Гершеле рассказывает жене корчмаря, что он пришел с того света и видел там её почивших родственников. Это уловка нужна ему, чтобы женщина накормила его, но важна сама мифологическая конструкция «путешественника с того света». Новелла была опубликована под заголовком «Рассказ из цикла “Гершеле”». А во время конармейских событий писатель укажет в дневнике: «Я молюсь, вернее, почти молюсь и думаю о Гершеле, вот как бы описать» [11, с. 258].

Примечание. В этом отношении интересен сам художественный принцип миромоделирования писателя. Бабель очень часто ставит в центр повествования героев с трикстерскими и плутовскими чертами (Крик, Лютов, Гершеле). По воспоминаниям вдовы писателя, таким героем был и главный персонаж повести «Коля Топуз», конфискованной при аресте. Бабель так рассказывал о ней жене: «Я пишу повесть … где главным героем будет бывший одесский налетчик типа Бени Крика, его зовут Коля Топуз. … Я хочу показать в ней, как такой человек приспосабливается к советской действительности. Коля Топуз работает в колхозе в период коллективизации, а затем в Донбассе на угольной шахте. Но так как у него психология налетчика, он все время выскакивает за пределы нормальной жизни. Создается много веселых ситуаций…» [Цит. по: 10, с. 315–316].

Интересно и то, что самому писателю частенько приходилось играть в Первой Конной некоторую плутовскую роль. На страницах своего дневника он часто упоминает, как рассказывал ограбленным и испуганным людям, у которых оставался на постой, небылицы о будущей хорошей и прекрасной жизни. При этом сам он в свои слова не очень верил.

Несомненно, что при осмыслении образа Лютова следует помнить о том, что в русской литературе образ еврея связан с плутовским началом. Один из наиболее ярких примеров находим в «Тарасе Бульбе» Н.В. Гоголя. Жид Янкель хитер, и своей хитростью, игрой он смягчает «правила» реальности. Он единственный, кто может доставить Бульбу к Остапу, он проводник Тараса в польский город, закрытое для казака пространство. Вот оно, исконное свойство трикстера – способность нарушать любые границы и переходить через них. Кроме того, он «преображает» старого казака, делает его неузнаваемым (одевает его в иностранный камзол, красит Бульбе усы), в чем явлена способность к перевоплощению. Не стоит забывать и о другом, более близком «родственнике» Лютова – Остапе Бендере (в дилогии существует намек на его еврейское происхождение).

Подойдем к главным трикстерским чертам повествователя в «Конармии». В первой новелле цикла «Переход через Збруч» реализован мотив нарушения границы, проникновения в подземный мир. Здесь осуществляется не только вхождение в мир войны, но и своеобразный спуск в преисподнюю, происходит приобщение всего войска к хтонической водной стихии: «Лошади по спину уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног … Река усеяна черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям» [2, с. 25]. Примечательно, что воедино сводятся по меньшей мере три ярких хтонических символа: луна, вода, змея. Все они связываются в лунарном культе греческой богини преисподней Гекаты. У славян сходный культ со всеми вышеперечисленными атрибутами – это культ Мокоши. «Греческие» коннотации заданы самим автором: лунному, преисподнему свету в цикле противопоставляется солнечное искусство пана Аполека («Аполлона», бога солнца, искусства и плодородия). Ситуацию создания «Конармии» можно представить как освещение солнечным лучом искусства темных глубин преисподней.

Рассказчик попадает в неправильный, «перевернутый» мир, в котором правят злые, хтонические силы. На протяжении всего цикла он продолжает исследовать этот мир, пытаясь его понять и принять. Интереснее всего то, что Лютову все-таки удалось в него проникнуть. Здесь внимательный читатель сталкивается с древнейшей мифологической схемой – сошествием в ад. Примечательно, что, по сути, в преисподнюю сходит трикстер, ибо только он способен нарушать границы между мирами (достаточно вспомнить Гермеса). Эта схема кромешного «адского» мира необычайно популярна и часто возникает в произведениях с сильным смеховым началом. Такова четвертая книга Рабле, повествующая о путешествии Пантагрюэля на северо-запад в утопическую страну, по той же схеме выстраиваются «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Бобок» Ф.М. Достоевского и т.д.

Примечание. В одной из работ, посвященных «Конармии», доказывается схожесть внутренней «планировки» бабелевского мира и Божественной комедии Данте [12]. Не отрицая многих перекличек между этими двумя текстами, мы сосредоточились на художественных принципах, свойственных бабелевскому миромоделированию. Нас больше интересовало использование модели спуска в преисподнюю, актуализированной в «Конармии».

Важно также вспомнить исследование Д.С. Лихачева «Смеховой мир Древней Руси», где ученый выделяет категорию антимира, мира неправильного, со смещенными правилами, нелепого и т.д. Смеховая литература (либо литература с сильным смеховым началом) стремится создать особый неправильный мир (как вариант – преисподнюю).

Очевидно, что пространство цикла коррелирует с пространством, которое выстраивается в других произведениях этой эпохи. Весьма показательный пример – «Хождение по мукам» А.Н. Толстого: «хождение» осуществляется по преисподней, с которой ассоциируется охваченная Гражданской войной Россия. Интересен и

другой пример: сборник статей о русской революции назывался «Из глубины» – по начальным словам 129-го псалма Давида «Из глубины воззвах к тебе, Господи», однако в свете сказанного выше «Из глубины» обретает значение хтоническое: глубина – это та же преисподняя.

Таким образом, основными игровыми моделями «Конармии» являются архетип трикстера (наиболее ярко проявленный в образе пана Аполека, но характеризующий и рассказчика Лютова, и всю Конармию), мотив схождения в преисподнюю, реализованный в первой новелле цикла и мотив хождения (путешествия) по стране мертвых.

* * *

1. Петровский-Штерн Й. Одиссей среди кентавров. URL: http://www.pseudology.org/babel/BabelKentavr.htm (дата обращения 01.02.2017).

2. Бабель И.Э. Рассказы. СПб. : Вита Нова, 2014. 656 с.

3. Есаулов И.А. Этическое и эстетическое в поэтике И.Э. Бабеля // Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск : Петрозаводский университет, 1995. URL: http://esaulov.net-/uncategorized/kategorija-glava-9/ (дата обращения 21.04.2017).

4. Липовецкий М.Н. Трикстер и закрытое общество // НЛО. 2009. № 100. URL: .http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html (дата обращения 01.02.2017).

5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки исторической поэтики // Бахтин М.М. Собр. соч. В 6 т. Т. 3. М. : Языки славянских культур, 2012. 880 с.

6. Руссо Дж. Юнгианский анализ гомеровского Одиссея // Кембриджское руководство по аналитической психологии : пер. с англ. М. : Добросвет, 2000. С. 363–385.

7. Бабель И «Планы и наброски к “Конармии”» / Подготовка текста, публикация и примечания Эмиля Когана // Литературное обозрение. 1995. № 2. С. 49–56.

8. Одесский М., Фельдман Д. Бабель и хасидизм: Оправдание революции // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 78–83.

9. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 448 с.

10. Пирожкова А.Н. Я пытаюсь восстановить черты: о Бабеле – и не только о нем. М. : АСТ, 2013. 605 с.

11. Бабель И.Э. Конармейский дневник // Бабель И.Э. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М. : Время, 2006. 416 с.

12. Андрушко Ч. Аллегорическое содержание «Конармии» И. Бабеля // Studia Rossica Posnaniensia. 1991. № 22. С. 75–84.

УДК 82

ИГРА В ИГРУ
(НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ А. МИЛЬШТЕЙНА «ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ АКЦИЯ»)

GAME IN THE GAME
(AS EXEMPLIFIED IN THE BOOK “PARALLEL ACTION” BY A. MILSHTEIN)

©2017

О.Г. Жиганова

O.G. Zhiganova

В статье рассматривается художественная архитектоника книги «Параллельная акция». На ее внутреннюю структуру, по признанию самого автора, оказали влияние кинематографические (монтажные) приемы построения. «Монтаж фотороботов» позволяет увидеть в тексте продукт характерного для современности клипового мышления, создающего произведения искусства по принципу видеоряда из слабо связанных между собой образов, что ведет за собой утрату прямого диалога мира и личности, которая теряет независимый взгляд на мир. С точки зрения автора, герой сознает необходимость преодолеть такое положение человека в мире. Ответом на вопрос, как это сделать, по мысли автора статьи, является архитектоника «Параллельной акции».

Ключевые слова: современная литература; монтажная композиция; литература потока сознания; «расщепленное» сознание; коммуникативная направленность текста.

The article considers artistic architectonics of the book “Parallel Action”. Its structure was influenced by cinematic (installation) techniques of construction. As the plot unfolds, the “installation of identikits” allows to see that text is result of clip thinking, that is typical of the present life, when works of art are created as series of separate images. It provokes a loss of direct dialogue between a man and the world, the former being deprived an independent worldview. In the author’s opinion, a person needs to overcome such a situation. The analysis of “Parallel Action” may help to find a solution.

Keywords: modern literature; installation composition; consciousness stream literature; split consciousness; communicative nature of the text.

Относительно литературы XXI века принято говорить не о ее оформившейся специфике, а лишь о тенденциях ее развития. К числу уже выявленных относятся проблемность описываемых ситуаций при отсутствии явной моральной оценки, которая внушалась бы читателю (порой думается, что мораль как раз и заключена в неопределенности авторской позиции), неоднозначность героя, который «бежит» очевидной оценки, не вписывается в систему представлений, основанных на черно-белом видении мира, и, наконец, жанровая неопределенность при несомненном тяготении к малым прозаическим формам. При этом самой яркой и масштабной тенденцией исследователи считают активное освоение и использование писателями художественных средств из арсенала визуальных искусств – кино, фотографии, театра, инсталляции: обращение к приемам смены и монтажа точек зрения, придание повествованию фрагментарности, нелинейности и т.д. В таких условиях при анализе конкретных произведений недостаточно просто констатировать наличие в них одной или нескольких из указанных тенденций, необходимо постараться увидеть их связь с жизненными явлениями и процессами, которые отражаются в произведениях. Мы попытаемся сделать это, проанализировав книгу «Параллельная акция», высоко оцененную критиками (книга вошла в шорт-лист премии НОС 2014 года и пробилась в финал «Русской премии» года 2015).

Автор «Параллельной акции» А. Мильштейн очень популярен у читающих поклонников артхауса, театра абсурда и современ-

ного искусства. Архитектоника его произведений чрезвычайно сложна, а фабулу данной книги пересказать и вовсе невозможно, так как перед нами поток сознания главного героя, своеобразного авторского двойника, – склонного к писательству русского эмигранта, который на чужбине ведет заурядную жизнь, работая программистом. Принципиальная черта этого потока сознания – дискретность, фрагментарность, поэтому в повествовании отсутствует линейная логика, а само оно изобилует вложенными сюжетами и резкими перескоками: тематически и эмоционально различные куски текста соседствуют, сопрягаются механически, при помощи своего рода монтажных переходов («А что есть проза, как не монтаж?» [1, с. 50]).

С нашей точки зрения, выбор художественно-композиционных средств, в числе прочего, обусловлен очевидным интересом писателя к современному информационному обществу и человеку со специфическим – расщепленным, «шизофреничным» – сознанием.

Одна из первых характеристик современного информационного общества содержится в философско-политическом трактате «Общество спектакля» Ги Дебора. Он пишет: «Все, что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление. Образы, оторванные от различных аспектов жизни, теперь слились в едином бурлящем потоке, в котором былое единство жизни уже не восстановить. Реальность, рассматриваемая по частям, является к нам уже в качестве собственной целостности, в виде особого, самостоятельного псевдомира, доступного лишь созерцанию» [2]. Зрение становится «привилегированным человеческим чувством, которым в предыдущие эпохи было осязание» [2]. Страшный итог описанного процесса – исчезновение прямого диалога мира и личности, которая лишается самостоятельно выработанной, независимой точки зрения на него, их тотальное взаимное отчуждение.

Важно, что культура, по мнению философа, поддерживает этот разлад: она декларирует необязательность понимания произведения искусства кем-либо, кроме самого художника, и тем самым уничтожает коммуникацию между людьми как участниками творческого процесса, прославляет «недо-коммуникацию». Оставшийся в одиночестве человек пытается преодолеть ощущение собственной ненужности, выставляя напоказ себя и свою частную, никому не интересную, обычную жизнь.

В «Параллельной акции» создается сходная картина. Сознание героя книги закабалено разнородными культурными отсылками: цитатами, аллюзиями, масскультными штампами. Они предельно навязчивы, возникают в ответ на любую мысль героя или его непосредственное впечатление от события. Так, шум томографа в больнице, куда привезли отца героя, напоминает римейк песни, которую он недавно услышал на party.

Апофеозом этой закабаленности в книге является мотив повышенной проницаемости границ между художественным и реальным. Порой грань между искусством и жизнью совсем стирается, пусть и на время. Так, герою ничего не стоит перенести выделенные при помощи правой клавиши мышки кусочки реальности внутрь произведения; в другой раз ему долго кажется, что он получил звонок с того света, так как звонивший стал прототипом умершего в книге героя; наоборот, перформанс с замуровыванием человека в стену не впечатляет, поскольку один знакомый предприниматель был действительно замурован в стену братками («З. был молодым и очень успешным предпринимателем… Дело в том, что впоследствии З. замуровали в стену. А тело его шофера расчленили на мелкие части и добавляли их перед похоронами к другим трупам. Я об этом узнал из фильма… который был одновременно документальным и художественным, это были инсценировки нашумевших криминальных дел… Сложно передать ощущение, которое испытываешь, сидя у телевизора и глядя, как актеры инсценируют последние дни жизни знакомого тебе человека, как бы

стирая грань… Когда после этого знакомый акционист Ш. рассказал тебе о своем будущем перформансе, который сводится к как бы замуровыванию его собственного брата в стенку, у тебя как-то не очень получилось изобразить живой интерес, ты только грустно улыбнулся, помнишь, да?» [1, с. 64]).

Полагаем, описывая натурализацию культуры и ее экспансию в реальную жизнь, А. Мильштейн утверждает, что пространство, которое окружает современного человека и в котором он вынужден жить, уже не этическое, а эстетическое. И последствия такой жизни вполне соответствуют описанным Г. Дебором: восприятие реальности сквозь призму культурных наслоений ведет к ощущению вторичности всего происходящего, всех авторских идей, к постоянной мучительной рефлексии над собственными действиями, чувствами, мыслями вместо непосредственного проживания жизни, радостного погружения в нее: «Но пора уже выкинуть из головы все эти производные от ажитации, примитивные функции, инерционные ассоциации, всю эту рутинную фотоволыну, в которую потихоньку превращается мир» [1, с. 50].

Герой «Параллельной акции» оказывается тотально отчужденным и от своей жизни, прошлой и настоящей («Правда, теперь, когда я прокрутил их у себя в памяти, я подумал, что это выглядит как иллюстрация к рассказу Пелевина… [1, с. 62]), и от природы (во время прогулки его мучит чувство, что кто-то до него «выпил и обесточил ландшафт»), и от людей (знакомые решают, общаться с ним или нет, опираясь на впечатления от его произведений).

Как же А. Мильштейн предлагает преодолеть «фотоволыну» и прорваться к миру? Полагаем, что ответ на этот вопрос кроется в архитектонике «Параллельной акции».

Произведение, несомненно, относится к числу метапрозаических – таких, которые содержат рефлексию героя о самом себе, о процессе написания текста. Так, «шизофреничность» сознания героя проявляется не только в уже отмеченной нами сбивчивости повествования, но и в постоянных спорах с самим собой, болтовне о собственной писательской кухне, обращениях к незримому взыскательному читателю: «Хотя я согласен, конец и мне снова кажется каким-то разорванным… И вам, наверное, тоже, даже если вы не кровожадны, читатель… Да, я понимаю, не катит… что-то еще сюда явно просится, я вас слышу-слышу, в эту мою аппликацию… ну да… что-то еще стучится, тихо-тихо…» [1, с. 145]. В процессе таких дискуссий герой несколько раз даже приходит к пониманию смысла каких-то событий собственной жизни: «Ну, погоди ты со своей дискотекой… Я вот сейчас вдруг понял: это с Каминером меня перепутал критик Печёный…» [1, с. 12] или «…но я только сейчас вдруг четко осознал, что к Каминеру мне идти не стоит. Почему? А вот это я как раз и пытаюсь сейчас понять» [1, с. 11]. Таким образом, эксплицируется коммуникативная направленность «Параллельной акции», которая нацелена на отыскание выхода героя к самому себе и к окружающим людям – в данном случае к своим читателям.

Очень важно соотношение времени описываемых событий и времени повествования. Точка зрения героя-повествователя максимально синхронизирована с моментом восприятия данного текста читателем: события чаще всего представляют собой воспоминания о прошлом, но фиксируются они, однако, прямо сейчас – для «Параллельной акции» характерен, к примеру, образ текста, на наших глазах возникающего на экране. Акт творчества совпадает с моментом презентации, и таким образом роман делается искомым «пространством налаживания связей». Более того, обращение автора к приемам визуальных искусств позволяет создать произведение словесного творчества, которое становится ни много ни мало самостоятельным субъектом действия: поэтика романа, основанная, повторимся, на контаминации и монтаже огромного количества самостоятельных законченных повествовательных кусков, демон-

стрирует его способность меняться в процессе жизнедеятельности, «забывать свои начальные условия» и тем самым «вочеловечиваться»: «Мой текст в самом деле подобен человеку, он у меня (или я у него) тоже открытая система…» [1, с. 236]. Открытость в теории систем подразумевает непрерывное взаимодействие системы с окружающей ее средой, частью которой в нашем случае оказывается и читатель, настоятельно вовлекаемый в необычный диалог.

За счет чего же происходит искомый контакт и какова обретенная коммуникация? Ведь романная мозаика порождает у читателя чувство, сходное с амнезией. Каждый из ее фрагментов настолько объемен, что заставляет если не напрочь, то ощутимо забыть содержание предыдущего. Так, глава «Sanity Asylum» начинается воспоминанием об очередном посещении героем бара и случайном коротком разговоре с незнакомой девушкой. Это воспоминание перетекает в другое – также о случайном знакомстве, но с молодым парнем, начинающим музыкантом, с которым они вместе не могли отвести взгляд от незнакомки в метро. Затем память переносит героя в тот период жизни, когда он, эмигрировав в Америку, долго не мог найти работу. Один знакомый тогда посоветовал ему расклеить объявления о репетиторстве по математике. Прошлый опыт по расклеиванию объявлений не был у героя удачным: он безуспешно пытался помочь двоюродному брату, мечтавшему работать на самого себя и зарабатывавшему наклеиванием обоев, найти клиентов. Однако от безысходности герой вновь решает попытать счастья и рекламировать свои услуги репетитора. Попытка заканчивается курьезно: расклеив некоторую часть своих объявлений, он заходит в музыкальный магазин и решает для развлечения и поднятия настроения протестировать выставленную на продажу гитару. Его отводят в специально оборудованное для этого помещение со звукоизоляцией, дверь которого случайно захлопывается. Наигравшийся на гитаре герой не может покинуть комнату в течение трех часов и, борясь с подступающими неврозом и паникой, в несколько слоев обклеивает все ее стены своими объявлениями. Таким образом, через годы пародийно воплощается прежняя мечта героя о самостоятельности и достижении американской мечты: «…я как-то вдруг, в общем, начал еще и утолщать – покрывать эти розовые мягкие стены – как будто я был проглочен и был в желудке – “чрево Нью-Йорка”, о-ля-ля… я начал покрывать его своими листовками, то есть объявлениями – папье-маше, наш вклад в общее дело… от нашего стола – вашему, даем уроки, да-да, работаем на самих себя, а по-другому западло – это Дикий Запад, бэби… я клеил эти листы заподлицо, превращая, таким образом, по сути, в те же самые обои – о которых говорилось в предыдущей версии листовок, ну то есть: “клеим обои, работаем на самих себя”…» [1, с. 144]. Этим описываемый кусок мозаики заканчивается, сменяясь следующим.

Повествовательные фрагменты, из которых состоит глава, событийно предельно скупы, минималистичны. Поэтому не беда, что читатель, кочуя от одного вставного рассказа к другому, вместо приращения информации сталкивается с ее утратой, не имеет возможности на сюжетном уровне воспринять текст как монолитное целое. Искомая целостность реализуется на уровне эмоциональном. Полагаем, каждый из рассматриваемых мини-текстов, направлен, в первую очередь, на подробное описание не события, а рефлексии по его поводу, чувств и эмоций героя. Все они рассчитаны на передачу определенного эмоционального заряда: не случайно берутся ситуации, которые должны быть знакомы и понятны любому читателю. И действительно, каждый из нас, скорее всего, когда-то перекидывался парочкой слов с незнакомым человеком и проникался к нему невесть откуда взявшимся расположением, оказывался в глупом положении в общественных местах и поэтому должен легко прочувствовать, именно эмоционально «считать» эти события. Сочлененные,

они не просто формируют образ жизни как череды порой мало связанных друг с другом, комичных в своей нелепости ситуаций, но и вызывают у читателя эмоциональное узнавание своего опыта в чужом, а затем и, образно говоря, ностальгию по своей собственной жизни. Отчуждение преодолевается, диалог можно считать успешным.

* * *

1. Мильштейн А. Параллельная акция. М. : ОГИ, 2014. 328 с.
2. Дебор Г. Общество спектакля // Библиотека E-LIBRA.RU. URL: http://e-libra.ru-/read/315604-obshestvo-spektaklya.html (дата обращения 05.02.2017).

УДК 82

РОЖДЕНИЕ МЕТАФОРЫ, ИЛИ ЧТО ТАКОЕ «СНАФФ»

BIRTH OF METAPHOR, OR WHAT IS “SNAFF”

©2017

Т.В. Казарина

T.V. Kazarina

В статье обращается внимание на появление в литературе последнего десятилетия новой политической метафоры «снафф», предлагается анализ её смысловых возможностей, рассматриваются варианты её использования в романах Линор Горалик и Сергея Кузнецова «Нет», Чака Паланика «Снафф» и Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.». По мнению автора, современная политическая метафора становится трансгрессивной: она пытается охватить максимально широкий круг явлений и готова выйти за рамки конвенциональных представлений о «приличном» и дозволенном, наращивает провокативность и физиологическую ощутимость.

Ключевые слова: снафф; политическая метафора; архаические ритуалы; гламур; общество спектакля; внутренняя колонизация; трансгрессивность.

The article focuses on the new phenomenon in the literature of the last decade – a political metaphor of “snuff”, it analyses its semantic features, considers variants of its use in the novels “No” by Linor Goralik and Sergey Kuznetsov, “Snuff” by Chuck Palanik and “S. N. U. F. F.” by Viktor Pelevin. According to the author, the modern political metaphor becomes transgressive: it tries to cover the widest range of phenomena and it is willing to go beyond conventional ideas about “appropriate” and permissible, it becomes more and more provocative and gains physiological perceptibility.

Keywords: snuff; a political metaphor; archaic rituals; glamour; the society of the performance; internal colonization; transgressiveness.

Интерес к метафоре в последние десятилетия возрастает, и связано это с тем, что в XX веке в ней перестали видеть только украшение, «атрибут ораторского и поэтического искусства» [1, с. 12], – как определял её ещё Аристотель. Метафору оценили как орудие мысли, когнитивный феномен. С этой точки зрения, исследование репертуара популярных метафор позволяет приблизиться к концептуальным основам культуры. Это означает, что перемены в данной области – рост частотности использования одних метафор, отказ от других и т.п. – симптомы важных ментальных сдвигов, которые нуждаются в осмыслении.

Надо учитывать, что совершенно новые метафоры редко начинают широко тиражироваться. Когда возникает потребность в образном обозначении какого-то явления, чаще возрождаются старые. Так, в сегодняшней политической риторике снова появились «пятая колонна», «кровавый режим», «лить воду на мельницу врага», «низкопоклонство перед Западом» и подобное.

Тем интереснее случаи, когда метафора рождается и получает широкое хождение на наших глазах. Это говорит о состоянии умов, поэтому стоит обратить внимание на метафору «снаффа», внезапно ставшую модной новинкой. Интересно понять, что принесло ей такую популярность.

Снафф – явление давно известное. Это использование крайней жестокости в некоторых архаических ритуалах. Явление изучалось антропологами и с нашей современностью обычно не соотносилось. Но в последнее десятилетие появились два романа с названием «SNAFF» – Виктора Пелевина [2] и Чака Паланика [3]. Это же слово активно используют Линор Горалик и Сергей Кузнецов в своём романе «Нет» [4]. «Нет» опубликован в 2005 году, «Снафф» Пелевина – в 2011, «Снафф» Паланика – в 2010, но начать стоит с последнего – из-за однозначности использования в нём этого понятия.

Чак Паланик много раз признавался, что старается писать так, чтобы его тексты невозможно было читать в присутствии его

родителей и близких – то есть крайне вызывающе по тону, стилю и материалу. Нарушение приличий – его принцип: он бросает вызов всем общественным конвенциям, поскольку считает их чудовищными. Это прямо относится и к роману «СНАФФ». Его сюжет строится вокруг одного события: знаменитая порнозвезда покидает своё поприще и напоследок организует особенно скандальное шоу – массовое совокупление, в котором участвует она и 600 мужчин-добровольцев. Нам рассказывают, как всё это происходит, и мы сталкиваемся с двумя шокирующими обстоятельствами: во-первых, становится ясно, что мужчины являются сюда не ради секса – ради пиара. Во-вторых, все убеждены, что порнозвезда не доживёт до конца марафона, – такое за пределами человеческих возможностей. Этой смерти жадно ждут: она привлечёт дополнительное внимание публики. Слово «снафф» звучит в речах персонажей постоянно – имеется в виду противоестественное единство секса, смерти и успеха. Этот комплекс явлений становится в романе характеристикой современного общества – как мира человеческих страданий, выдающего себя за мир удовольствий.

В романе Горалик и Кузнецова «Нет» снафф – предвестие беды, грозящей уже всему человечеству. Авторы исходят из фантастической (но не такой уж невероятной) гипотезы, что компьютеры, умеющие передавать рациональную информацию (сведения), вот-вот научатся транспортировать чувственную. В романе Горалик и Кузнецова на Земле конца XXI века произошло именно это: у людей появился доступ не только к чужим мыслям, но и к чужим ощущениям. Пользователи быстро научились выбирать из них самые приятные, а из приятных – самые сильные. Ими оказались опять-таки сексуальные переживания. В результате планета превратилась в гигантскую империю порно.

Это фон, на котором разворачивается несколько человеческих историй. Достаточно щемящих, как, например, история режиссёра, поставившего гениальный фильм о холокосте. Все признают картину шедевром, но в прокат её не берут: зрителей не волнуют чужие страдания – им нужны только удовольствия. Однако это не финал мировой истории, напротив – близок перелом. Людям надоедает жить чужими страстями, они хотят собственных. И тогда широкое хождение приобретает снафф – фильмы, где всё «по-настоящему»: если показывают чью-то смерть, значит, актёра в самом деле убили на съёмочной площадке; если на экране пытки, – они действительно были. Это зрелище вызывает у зрителей острые чувства, причём свои собственные. Человечество отказывается от фальшивых эмоций, близится новый триумф естественности, но радоваться нечему. Империя порно превращается в общество снаффа, ищущее в жестокости спасения от фальши.

Наконец, Виктор Пелевин в романе «S.N.A.F.F.» изображает мир будущего двухуровневым. Внизу, на земле, превратившейся в результате долгих войн в радиоактивную помойку, обитают дикие грязные орки, над землёй, на высоко вознесённой платформе, своего рода плавучем острове Биг Бизе, – люди, высшая каста. Это сливки общества. Они пользуются всеми благами, в том числе высокими технологиями, и войну на нижнем этаже поощряют. Их жизнь лишена опасностей, но они тоже нуждаются в допинге и поэтому снимают реальные кровавые побоища для своих фильмов. Орки уничтожают друг друга – жители Биг Биза делают из этого кино. Оно будоражит кровь, развлекает – собственно, нижний мир для того и существует, чтобы поставлять верхнему острые ощущения. Военные кошмары монтируют с эротическими кадрами, и у того, что получается, у снаффа, на Биг Бизе статус сакральной продукции – фильмов, обязательных для просмотра. Снафф – гламур на крови, мираж с начинкой из кровавой каши. Но здесь он – явление узаконенное, потому что это своего рода слепок данного миропорядка. Снафф копирует структуру мира, где наверху – праздник жизни, внизу – разгул смерти, сверху рай, снизу ад.

Однако, по логике Пелевина, раз эти уровни не могут обойтись друг без друга, в результате хаос «нижних» всё время грозит благолепию верхнего мира. Это касается и всего общественного устройства, и жизни конкретных людей. История главных героев иллюстрирует именно это. Для производителя снаффа Дамилолы главная страсть в тех удовольствиях, которые доставляет ему секс с искусственной женщиной – высокотехнологичной игрушкой Каей. Кая – инновационный продукт, само совершенство: умна, красива, не стареет, её внешние и внутренние параметры можно менять по своему желанию. Если точно следовать инструкции, в общении с ней всякий риск исключён. Но ради всё более острых переживаний Дамилола устанавливает у неё две плохо совместимые опции: «духовность» и «сучество». Это опасный шаг: в результате кукла обретает собственную волю и сбегает от Дамилолы. Стараясь её вернуть, он гибнет. Вслед за этим рушится и Биг Биз – по очень похожим причинам: он поощрял агрессивность орков и был ими уничтожен.

В понимании Пелевина, симбиоз гламура и кошмара – это нестойкое образование: он всегда разрушается, и не в пользу гламура. Мир снаффа обречён – это самое оптимистичное, что пророчествует роман Пелевина.

Симптоматично, что авторы трёх книг независимо друг от друга используют в ключевой функции одно и то же понятие как метафору жестокости современной жизни. Это не творческая эстафета: вряд ли Паланик «начитался» Кузнецова. Разные прозаики создали свои тексты практически одновременно, и это напоминает те случаи, когда разными людьми в одно время совершалось одно и то же открытие. В данном случае не важно, насколько великое, – важно то, что подобное всегда совершается как бы с подсказки времени: вот этот момент истории способствовал определённому ходу мысли, спровоцировал поиски многих людей в данной сфере и в данном направлении. Метафора позволяет сконцентрировать их наблюдения в одном образе-обобщении.

В приведённых текстах этот образ – образ снаффа – становится моральным и политическим диагнозом современности.

Исследователи политической метафоры утверждают, что в настоящее время самые популярные метафорические модели связаны с двумя понятийными сферами: «криминал – война – болезнь» – с одной стороны, «театр – цирк – игра» – с другой. «Иначе говоря, – пишет А.П. Чудинов, – современная Россия в метафорическом зеркале часто предстает как больное общество, проникнутое криминальными отношениями, как нечеловеческий мир, где идет “война всех против всех”, где политическая жизнь напоминает театральное представление, а политики – артистов цирка или азартных игроков» [5, с. 183]. Достаточно очевидно, что метафора «снафф» находится на пересечении этих смысловых рядов, соединяет в себе болевое и игровое, «криминал» и «театр». А значит, несёт двойной заряд негативности.

Именно поэтому идея снаффа как метафоры сегодняшней жизни полемически заостряет многие известные и очень неутешительные – оценки состояния общества – европейского и российского.

Так, Ги Дебор, видя в современности «общество спектакля», имел в виду прежде всего вынужденную пассивность рядового человека, превращённого из участника в зрителя протекающей «мимо него» жизни. Для Пелевина мотив зрелищности происходящего не менее важен, но в его романе «зрители» одновременно являются заинтересованными потребителями и даже соавторами такой действительности, где реальное вытесняется визуальным. Они не жертвы, а виновники.

Этот мотив присутствует во всех названных текстах, но у Пелевина он педалируется: снафф – это видеопродукт, а «картинка» одновременно создаёт ощущение причастности – безопасности, правдивости изображения (видим своими глазами) – и его искусственности (это не в жизни, а на экране). Экран освобождает от моральной

ответственности за увиденное. Поэтому, отгородившись его поверхностью от половины мира, можно подталкивать заэкранную реальность ко всё большей жестокости и с удовольствием наблюдать за её предсмертными корчами.

Ещё очевиднее перекличка концепций Пелевина и Александра Эткинда, который в книге «Внутренняя колонизация» [6] рассматривает Россию как страну, где привилегированные слои всегда колонизировали (а значит, и эксплуатировали) собственное население. Как мы видели, Пелевин также рисует картину противоестественного расслоения одного народа на повелителей и подневольное большинство. Но, по А. Эткинду, «колонизация всегда состоит из двух компонентов, культурного и политического» [6, с. 8], она предполагает культурную экспансию со стороны метрополии, иначе говоря, некий культурный вклад в жизнь покорённого народа. В «Снаффе» Пелевина Биг Биз только пользуется всем тем, что может предоставить Уркаина. И это не полезные ископаемые, а энергия страдания. И, значит, писатель видит в современной России страну, где население подвергается уже не колонизации, а самому людоедскому геноциду.

Наконец, было бы очень интересно сравнить излюбленные метафоры Виктора Пелевина и Владимира Сорокина. Во-первых, потому, что это основные конкуренты в борьбе за звание «главного писателя земли русской». А во-вторых, потому, что «Снафф» – самое «сорокинское» из произведений Виктора Пелевина: сама идея двуслойности российской жизни, где фальшивый фасад прикрывает нечто чудовищное, используется Сорокиным постоянно. Наконец, метафоры Сорокина строятся тоже путём сочетания несочетаемого. Например, в «Норме» поедание экскрементов – свидетельство благонадёжности.

Но Пелевин говорит об опасности, которая неумолимо надвигается, а с точки зрения Сорокина, катастрофа уже произошла. Пелевин – антропоцентрист, он ищет пути спасения человека, Сорокин же представляется мне писателем, закрывшим гуманистический проект и отказавшимся от антропоцентризма. Он раз за разом демонстрирует то, как мироздание поглощает останки человечества при активном содействии последнего. Поэтому метафоры Пелевина – знаки того, к какой опасной черте подошли люди, соединяя несоединимое – удовольствие и смерть. У Сорокина они не сближаются, а сливаются. Сорокин буквализирует метафору, то есть обнаруживает срастание, взаимопроникновение означающего и означаемого, слова и вещи. Так, в рассказе «Настя» молодой человек просит руку невесты – ему отрезают и приносят руку. В этом случае метафора на наших глазах перестаёт быть метафорой, потому что происходит упрощение, «уплощение» мира, и в нём больше нет места разным смысловым рядам, а значит, и переносным смыслам. Происходит смысловой коллапс. И. Калинин называл это «обнажением насилия, высвобождением его разрушительной энергии» [7, с. 173]. У Сорокина события совершаются ради этого выплеска магической энергии, сжигающей людей, государства и культуры как что-то несущественное, не обладающее ценностью. Метафоры Пелевина движутся в направлении этого метафорического апокалипсиса, но пока находятся на предыдущей фазе развития.

Художественный диалог Пелевина и Сорокина – тема, требующая более глубокого осмысления. А сказанное выше о метафоре «снафф» наталкивает на мысль о том, что современная политическая метафора становится трансгрессивной: она пытается охватить максимально широкий круг явлений и готова выйти за рамки конвенциональных представлений о «приличном» и дозволенном, она наращивает провокативность и физиологическую ощутимость.

* * *

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб. : Азбука-классика, 2010. 352 с.
2. Пелевин В. S.N.A.F.F. М. : Эксмо, 2011. 480 с.
3. Паланик Чак. СНАФФ. М. : АСТ : Астрель, 2011. 256 с.
4. Горалик Л., Кузнецов С. НЕТ : роман. М. : Эксмо, 2005. 480 с.
5. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). Екатеринбург : УрГПУ, 2001. 238 с.
6. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М. : НЛО, 2013. 448 с.
7. Калинин Илья. Владимир Сорокин: преодоление словесности // Новое литературное обозрение. 2013. № 120(2). С. 170–184.

УДК 821.1 61.1

ОБЩЕКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

THE GENERAL CULTURAL CONTEXT IN THE MODERN RUSSIAN LITERATURE

© 2017

Н.В. Калмыкова

N.V. Kalmykova

В статье использование общекультурного контекста рассматривается как одна из особенностей развития новейшей русской литературы. «Общекультурный контекст» понимается как совокупность различных видов контекста: музыкального, исторического и др. Данное явление рассматривается на примере романов «Зелёный шатер» Л. Улицкой, «Географ глобус пропил» А. Иванова, «Терракотовая старуха» Е. Чижовой. Анализируется использование в данных произведениях различных видов общекультурного контекста, определяется роль его включения в художественный текст.

Ключевые слова: общекультурный контекст; новейшая литература; филологический контекст; культурно-исторический контекст; исторический контекст; музыкальный контекст.

The article refers to the use of the general cultural context as one of the features of the development of modern Russian literature. The term “general cultural context” is considered as a collection of different types of context: musical, historical, political and others. This phenomenon is analysed in the following novels: “The Green Tent” by Lyudmila Ulitskaya, “The Geographer Globe Drunk” by Alexei Ivanov, “The Terracotta Woman” by Elena Chizhova. The paper analyzes the types of general cultural context used in these works and defines its role in fiction.

Keywords: general cultural context; modern literature; philological context; cultural and historical context; historical and political context; musical context.

Любой текст новейшей русской литературы включает систему различных культурных кодов и символов, с помощью которых он был зашифрован. Часто подобная шифровка происходит посредством использования определенного контекста. Встречающиеся в произведениях литературы ссылки на произведения искусства (художественные тексты, музыкальные композиции, театральные постановки, скульптуры, картины), а также исторические реалии, вошедшие в сознание культурного человека, можно объединить понятием «общекультурный контекст». Именно он зачастую является основой раскрытия образов персонажей, создает внутренний мир произведения и делает его неповторимым.

Важнейшей составляющей такого контекста в произведениях новейшей литературы является филологический контекст. «Последняя Ева» А. Берсеневой, «Умница, красавица» Е. Колиной, «Качество жизни» А. Слаповского, «Училка» Н. Терентьевой, «Черновик» М. Нянковского, «Люди в голом» А. Аствацатурова, пьеса М. Осипова «Русский язык и литература» – во всех этих книгах актуален филологический контекст, обращающий читателя к миру литературы. Во многом эта тенденция вызвана тем, что с ранних лет именно через литературу: басни Крылова, сказки Пушкина, рассказы Тургенева – начинается заполнение нашего внутреннего мира и приобщение к культуре.

Незамысловатое название романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил», казалось бы, сразу дает полную характеристику героя. Однако, прочитав первые главы, мы с удивлением замечаем у главного героя – безнравственного по своим поступкам Служкина – некое сходство с хорошо знакомым нам с детства поэтом.

«Само имя центрального героя – Виктор Сергеевич Служкин, безусловно, созвучно имени великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина. Это соответствие не случайно – в романе есть

эпизод, “поддерживающий” логику анаграммы» [1, с. 64]. («Анаграмма – литературный приём, состоящий в перестановке букв или звуков определённого слова (или словосочетания), что в результате даёт другое слово или словосочетание» [2, с. 38].)

Не случайно сын бывшей одноклассницы Служкина Лены Анфимовой не может отчетливо произнести фамилии Таты – дочери Виктора Служкина:

– А мне Андрюша говорил: «Тата Шушкина, Тата Шушкина»…, – рассказывает Лена. – Я думала – Шишкина или Сушкина… – Или Пушкина» [3, с. 137].

Служкин довольно часто цитирует строки из стихотворений Пушкина, но – переделывая их на свой лад: «Но долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я литрой пробуждал…» [3, с. 58]. Или: «Жег глаголом, да назвали балаболом» [3, с. 42] – явная отсылка к пушкинскому «Пророку», с которым, видимо, главный герой себя ассоциирует. В шутку иногда он оставляет за собой право называться «великим поэтом»: «Это не я сказал, а другой великий поэт» [3, с. 96].

Еще одна «пушкинская аллюзия» – Роза Борисовна, завуч школы, в которой работает Служкин. Называя свою непосредственную начальницу «Угрозой», герой романа как будто намекает на банальную рифму (поэтический штамп), неоднократно высмеянную А.С. Пушкиным: *розы* / *слезы* / *морозы* / *угрозы*.

Филологический контекст, таким образом, служит созданию яркого, противоречивого и сложного образа Виктора Служкина, в котором соединены приземленное и поэтическое, безнравственное и высокодуховное.

Литература как часть культуры становится полноправным героем романа Л. Улицкой «Зелёный шатер».

Созданию особого настроя для восприятия текста читателем служит эпиграф романа: «Не утешайтесь неправотою времени… его бесчеловечности недостаточно, чтобы, не соглашаясь с ним, тем уже и быть человеком» [4, с. 3]. Эти строки были взяты из письма Б. Пастернака к В. Шаламову от 9 июля 1952 года. Их смысл заключается в том, что человек, считающий себя «правым», должен не просто не соглашаться с проявлениями тоталитаризма, но – бороться за свою правду и свободу.

Исторический фон романа – эпоха хрущевской оттепели с ее драматизмом, ужесточение борьбы с инакомыслием в 1970-е годы.

«“Неправоту” этого времени обнажает русская литература», именно она становится связующим центром для всех персонажей «Зеленого шатра» [5, с. 87].

Можно заметить, что литературный контекст в романе обладает положительной коннотацией и выступает в качестве символа духовности, нравственности, а историко-политический – символом приземленности и аморальности. Примером такого соотношения контекстов служит рассказ о судьбах главных персонажей.

Трое школьных друзей, чья судьба сложилась трагично, еще в школе называли свой тройственный союз «троицей». Евангельский контекст играет здесь особую роль: он является и символом единства и согласия, и знаком страданий, выпавших на долю друзей, принесших себя в жертву времени.

Все входящие в «троицу» увлечены различными видами искусства: рыжий еврей Миха хочет связать жизнь с литературой, вследствие чего поступает на филологический факультет; для Ильи главным увлечением становится воссоздание исторической памяти в фотографиях; для Сани отдушиной становится музыка. Главным знатоком русской культуры и истории является учитель литературы Виктор Юльевич Шенгели, с появлением которого в души Михи, Сани и Ильи входит не только любовь к русскому Слову, но и понимание истинного смысла русской Истории.

Сегодня многие писатели в качестве центрального героя произведения выбирают именно филолога. Назовем романы «Бог дождя» М. Кучерской, «Рахиль» А. Геласимова, «Крошки Цахес» и «Терракотовая старуха» Е. Чижовой, «Последняя Ева» А. Берсеневой, «Умница, красавица» Е. Ко-

линой, пьесу «Русский язык и литература» М. Осипова, «Училка» Н. Терентьевой. Именно с образом учителя-филолога связано в произведениях не только движение сюжета, но и воплощение представлений автора о положительном герое.

Виктор Юльевич Шенгели водил молодых героев романа по многим историческим и литературным местам Москвы, знакомя их с историей декабризма, романтизма, реализма, символизма, модернизма. Мальчики как будто видели прошлое в событиях, изображенных в произведениях русской литературы разных авторов – от А.С. Грибоедова до И.А. Бродского. Для Л.Е. Улицкой были важны «вписанность персонажей в историю» и чувство личной причастности к историческому процессу, выраженное мыслями Михи: «Не в подворотне живем, в истории. И Пастернак по этому переулку ходил каких-то двадцать лет тому назад. А сто пятьдесят лет тому – Пушкин... И мы тут проходим, огибая лужи» [4, с. 144].

Для каждого из главных героев искусство становится источником духовной жизни, выходом из потрясающей своей бесчеловечностью реальности.

Вместе с литературным и историческим в романе представлен культурно-исторический фон. Например, глава «Тень Гамлета» начинается со сцены генерального прогона спектакля Театра на Таганке, состоявшегося 29 ноября 1971 года. Л. Улицкая не датирует в тексте этого события, не называет имен Ю. Любимова, Д. Боровского, Ю. Буцко. Она пишет: «Театр, Режиссёр … хмурый художник … молодой поджарый композитор …» [4, с. 300] – с уверенностью, что ее читатель сумеет сопоставить то, что сказано, с тем, что ему известно о культурной жизни, и таким образом углубить смысл сказанного.

С музыкальным контекстом связана сюжетная линия Сани, его бабушки, Лизы и некоторых других персонажей романа. Процитируем: «Колосов расширял границы учебных курсов гармонии, истории музыки … открывая перед ними новую, самоновейшую музыку … А совсем рядом по коридорам консерватории уже ходили местные авангардисты – Эдисон Денисов, София Губайдуллина, Альфред Шнитке…» [4, с. 318]. Вновь налицо авторский расчёт на «своего» читателя. Можно смело утверждать, что мощные историко-литературный, собственно филологический, а также музыкальный контексты романа становятся одним из сюжетоформирующих элементов.

Таким образом, общекультурный контекст позволяет создать в «Зеленом шатре» особый фон для восприятия исторического времени, становится важной частью характеристики героев и направляет построение сюжета романа.

Роман Елены Чижовой «Терракотовая старуха» также можно назвать «филологическим». Здесь крайне важен литературный и – шире – культурный контекст, активно ведётся языковая игра, мощно развиваются темы литературы и языка.

Главная героиня романа Татьяна Андреевна – преподаватель-филолог. Всю свою жизнь она пропускает через призму великой русской литературы, находя решение жизненных проблем на страницах произведений Достоевского, Толстого и других классиков. Но устоявшееся миропонимание главной героини, ее культурный и литературный опыт оказываются неактуальными в современном обществе. «Родители Татьяны, записав в свои родители великих русских писателей, проживают счастливую жизнь, покинув безмятежный мир застоя до перестройки (главное, до перестройки литературы). Их дочери не повезло, литература перестала укрывать от перестроившейся жизни» [6, с. 14].

В финале романа ученик Татьяны Андреевны Иван, который был готов войти в мир великой литературы и духовного богатства, отказывается от этого и улетает на чемпионат мира по футболу. Сама героиня эволюционирует. Она начинает уподоблять себя «терракотовой старухе» – статуэтке, изображающей старуху с большим животом, которая Татьяне видится беременной (потому что она стара) мертвым ребенком.

В исторический контекст романа данное сравнение проецирует на историческую

эпоху, отраженную в произведении. Терракотовая старуха соотносится с советской цивилизацией, мертвое неродившееся чадо – с постсоветским человеком. Несостоятельность советских идеалов привела к тому, что именно «ею, терракотовой старухой, и начинает ощущать себя бывший советский интеллигент» [6, с. 17]. В то же время филологический контекст «помогает читателю воспринять главную героиню “Терракотовой старухи” такой, какой она является действительно, а не с точки зрения обывателя» [7, с. 25].

М.М. Бахтин писал, что текст «не равняется всему произведению в его целом». Он не равен произведению в статусе «эстетического объекта». По мысли ученого, в произведение входит и его «необходимый внетекстовый контекст». Произведение «как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается» [8, с. 223]. Это восприятие, этот контекст меняются от века к веку. Изучение специфики контекста в произведениях современной литературы позволяет глубже и точнее воспринимать и оценивать их содержание.

* * *

1. Москвина Е.А. Мотивы русской классической литературы в романе А. Иванова «Географ глобус пропил» // Культура и текст. 2014. № 3. С. 60–75.

2. Пузырёв А.В. Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления : доклад по опубликованным работам на соискание ученой степени доктора филологических наук. Саратов : СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 1995. 38 с.

3. Иванов А. Географ глобус пропил. СПб. : Азбука-аттикус, 2012. 384 с.

4. Улицкая Л. Зелёный шатёр. М. : Эксмо, 2013. 592 с.

5. Попова И. М., Губанова Т. В. Концептуальность выражения «поэзия – ворованный воздух» в романе Л.Е. Улицкой «Зелёный шатер» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. № 13. С. 86–90. URL: http://e-koncept.ru/2014/14665.htm.

6. Панн Л. Елена Чижова. Терракотовая старуха. Волки или овцы // Знамя. 2012. № 2. С. 10–19.

7. Некрасова И.В. Разнообразие способов сюжетостроения в новейшей русской литературе // Спецпроект: анализ научных достижений : материалы VII международной научно-практической интернет-конференции. Раздел «Филологические науки. Литературоведение». Киев, 14–15 июня 2012 г. Киев ; Днепропетровск : ЧГТУ, 2012. С. 23–27.

8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 445 с.

УДК 81

СТИЛИЗАЦИЯ КАК АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Б.А. САДОВСКОГО)

PASTICHE AS THE AUTHOR'S STRATEGY OF THE TWENTIETH CENTURY (AS EXEMPLIFIED IN B.A. SADOVSKOY'S WORKS)

© 2017

Н.Н. Кислова

N.N. Kislova

В статье указывается на многообразие стилизаций, созданных Б.А. Садовским на протяжении творчества, и высокий уровень мастерства их создателя (иногда стилизации принимались за подлинные документы той или иной эпохи). Автор статьи доказывает, что стилизация была неотъемлемой частью художественного метода писателя: стилизация исторических документов, частной переписки, жанровых форм, стилей поэтов, речевых жанров была необходима для выражения авторского восприятия исторических эпох, передачи их колорита. Сочетание стилизации текстов и создания зримых образов произведений изобразительного искусства создает эффект максимального погружения в воссоздаваемую в произведении эпоху. Творчество Б.А. Садовского как стилизатора вписывается в общую тенденцию жанрового развития литературы первой трети XX века («стилизаторская» литература); его творческая манера определяется как уникальная и невоспроизводимая.

Ключевые слова: Б.А. Садовской; стилизация; пассеизм; жанровые формы; авторская стратегия; смысловая двойственность.

The article presents the diversity of the pastiche works created by B.A. Sadovskoy (1881–1952) throughout his writing career and his talent for creating them (sometimes pastiche works were taken for original ones). The author of the paper proves that pastiche was an integral part of the writer's manner: it was observed in his historical documents, private correspondence, genre forms, pieces of poetry in different authors' manner, speech genres, etc. The writer found it necessary to interpret historical eras and their uniqueness his way. Combination of pastiche and pieces of visual arts provides the effect of maximum immersion into the era. The works of B.A. Sadovskoy, on the one hand, fits into the general trend of the first third of the twentieth century ("pastiche" literature), on the other hand, it is a unique and original manner of writing.

Keywords: B.A. Sadovskoy; pastiche; passeism; genre forms; the author's strategy; semantic duality.

Русская культура начала XX века характеризуется повышенным интересом к стилизации. Именно в это время Е.В. Аничков в статье «Традиция и стилизация» назвал стилизацию «молодой, прекрасной сестрой» «старушки» традиции [1, с. 60].

В самом общем виде стилизация – это воссоздание с определенными художническими задачами чужого стиля или его элементов через внешние, узнаваемые черты. При этом дистанция между собственным стилем и стилизуемым подчеркнуто акцентируется (в отличие от, например, стилевого иллюзионизма – мистификации); соответственно маркеры «чужого» могут быть несколько укрупнены (но не комически гиперболизированы, как, например, в пародии) [2].

На рубеже XIX–XX веков стилизация обретает особые, до этого не востребованные черты. Обновление стилизации шло не только по линии способа обращения с объектом, но и по линии расширения спектра этих объектов. Особую актуальность приобретает стилизация не индивидуально-авторских стилей, но стилей определенных эпох, как правило, давно минувших. Мысленно устремляясь в прошлое, художники, с одной стороны, воспринимали и воссоздавали эпоху именно с позиции стилизации, через характерные внешние атрибуты, с другой – стремились найти в отдаленных эпохах ответы на волнующие вопросы современности.

В 1910-е годы широко распространилась основанная на историческом материале «стилизаторская» литература, имевшая свои

истоки в недрах символизма и с каждым годом упрочивавшая позиции. Объектом пристального внимания писателей становились русский и европейский XVIII век, пушкинская пора.

Б.А. Садовской является ярким представителем пассеизма в литературе этого периода. Ему свойственно вольное обращение с формой при серьезном интересе к «содержанию» воскрешаемой эпохи. Повесть «Двуглавый орел», рассказы «Две главы из неизданных записок», «Под Павловым щитом», «Петербургская ворожея», романы «Карл Вебер», «Пшеница и плевелы» и др. произведения Б.А. Садовского представляют собой стилизации под документы прошлого. В них нередко ведется выдержанное в духе выбранной эпохи повествование от лица рассказчиков XVIII или XIX веков, среди персонажей присутствуют русские писатели и государственные деятели, излюбленным местом действия выбран Петербург пушкинской поры, кумиром среди монархов – Николай I.

В начале литературной деятельности Б.А. Садовскому особенно удавались рассказы, в которых имитировались дневники, письма, записки людей отошедших в прошлое эпох. В рассказе «Из бумаг князя Г.» из стилизованной переписки, альбомных стихов и записочек 30-х годов XIX века возникают образы Пушкина и Гоголя, к рассказу «Черты из жизни моей» имеется характерный подзаголовок: «Памятные записки гвардии капитана А.И. Лихутина, написанные им в городе Курмыше в 1807 г.», в более позднем «Дневнике генерала» воспроизводится эпоха народовольцев и Александра III, рассказ «Записки актера» воспринимается как написанный одним из героев А.Н. Островского.

Стилизации Б.А. Садовского вписывались в общую литературную тенденцию развития литературных жанров (роман-стилизация В.Я. Брюсова «Огненный ангел», рассказы М. Кузмина, С. Ауслендера и др.). При этом они отличались от стилизаций, например, М. Кузмина выбором объекта: как правило, стилизовались документы из отечественной истории, причем сюжетные ходы, отдельные детали, даже имена персонажей заимствовались из публикаций в «Русской старине», «Русском архиве», «Историческом вестнике». Стилизации были выполнены очень тщательно, иногда просто блестяще. Сказывалось, вероятно, влияние отца, привившего сыну не только интерес к истории «вообще», но чуткость к языку архивного документа (А.Я. Садовской был председателем Нижегородской губернской архивной комиссии – одной из лучших губернских архивных комиссий России); зоркость и любовь к мелким и мельчайшим деталям, создающим в целом неповторимый колорит эпохи; точно выписанный исторический фон.

Рассказ Б.А. Садовского «Две главы из неизданных записок» (сборник «Узор чугунный») представляет собой имитацию отрывка из «воспоминаний» М.Н. Креницына. Рассказчик подробно описывает, как он проводил детство с Гриней Сабанеевым и Сашей Пушкиным, как дружил в Пажеском корпусе с Евгением Баратынским. «Неизданные записки» Б.А. Садовского были приняты норвежским историком литературы Гейром Хетсо в качестве одного из исторических источников для биографии Е.А. Баратынского. Г. Хетсо воспользовался публикацией в № 306 газеты «Речь» за 1910 год, считая, что «воспоминания» М.Н. Креницына, товарища Баратынского по Пажескому корпусу, существуют в действительности. На самом деле, как пишет С. Шумихин в статье «Мнимый Блок?», Б.А. Садовской воспользовался широко известными подлинными документами – письмом Баратынского Жуковскому 1823 года и публикацией Н. Максимова «Евгений Абрамович Баратынский по бумагам Пажеского е. и. в. корпуса» в томе 11 «Русской старины» за 1870 год, откуда заимствовал фактический материал для рассказа, а также сведения о личности «автора записок» – М.Н. Креницына. Характерно, что Б.А. Садовской из двух братьев Креницыных, одновременно с Баратынским находившихся в Пажеском

корпусе, выбрал не Александра – поэта, человека близкого к литературным кругам, а Михаила, не оставившего после себя никакого литературного или мемуарного наследия. Неудивительно, что в рассказе Б.А. Садовского «правильность рассказа Баратынского (история исключения из корпуса, описанная в письме к Жуковскому) почти полностью подтверждается воспоминаниями его товарища Михаила Креницына» [3, с. 740–741]. С. Шумихин обращает внимание на то, что авторское посвящение А.М. Кожебаткину, земляку Б.А. Садовского и известному книгоиздателю, в случае, если бы действительно публиковалась чужая рукопись, было бы неуместно [3]. Кроме того, рассказ (если исключить его стилизованное заглавие) не имеет ни в одной из газетных публикаций, ни в сборнике «Узор чугунный» указания на то, что это настоящий отрывок из неизданных записок, он подписан «Борис Садовской». В таком виде подлинные записки Креницына, если бы они существовали, вряд ли могли быть опубликованы, так как археографическая практика, сложившаяся в России к 1910 году, подобных вещей не допускала.

Интересно, что Г. Хетсо цитирует прозу Б.А. Садовского с «чрезвычайно ярким портретом бледного и одинокого Баратынского осенью 1814 года», не обращая внимания на некоторую утрированность стиля (в данном случае — романтического): «стройная фигура юноши ... в поношенном вицмундире», «лицо ... в волнистых, взбитых слегка кудрях», которое «с нежной томностью и благородством истинно-поэтическим соединяло ... какую-то затаенную лукавость» и «голос ... мягкий и уветливый», в котором «слышалась сердечная ласка» [4, с. 203]. Утрированность – свойство любой стилизации, но стилизации Б.А. Садовского почти всегда отличались безукоризненным чувством меры. Современники Б.А. Садовского, знакомые с его творческой манерой, не сомневались, что «Две главы из неизданных записок» – беллетристика, о чем свидетельствует, в частности, П.П. Филиппович в книге «Жизнь и творчество Е.А. Боратынского» [5].

Рассказ «Черты из моей жизни: Памятные записки гвардии капитана А.И. Лихутина, написанные им в городе Курмыше, в 1807 году», впервые напечатанный в № 12 журнала «Весы» за 1907 год, также рядом читателей был воспринят как подлинные записки. Б.А. Садовской вспоминал, какое впечатление произвел рассказ на знатока старины, издателя «Русского архива» П.И. Бартенева: «Долго не хотел он верить, что это сочинено:

– Какой подлог: в Англии вам бы за это руки не подали.

Насилу я убедил его. Старик захромал к шифоньерке, достал автограф Пушкина (вариант к «Русалке»), отрезал огромными ножницами последние два с половиной стиха и подарил мне:

– Вот вам за вашу прекрасную прозу» [6, с. 58].

«Записки актера» являются ярким примером стилизации, построенной на смене речевых субъектов: одна часть повествования представляет собой автобиографию героя с момента вступления его на актерский путь до начала успеха в «лучших столичных и провинциальных театрах» и работы на императорской сцене, другая часть – некролог. Согласно теории речевых жанров М.М. Бахтина, «Записки актера» – высказывание. Оно обладает четкими границами, которые определяются сменой речевых субъектов, то есть сменой говорящих, характеризуется завершенностью, связанной с предметно-смысловой исчерпанностью, речевым замыслом или речевой волей говорящего и типическими композиционно-жанровыми формами [7]. Выбор одного речевого жанра основан на замысле героя рассказать автобиографию (отсюда установка на устную речь, которую отличает в повести обилие разговорных конструкций, наличие просторечных выражений, сниженной лексики); выбор другого речевого жанра обусловлен установкой на письменную речь (некролог), и эта часть повести написана высоким стилем, торжественно. Перед читателем возникают два героя с различной судьбой. В первой части повести герой либо

безымянен, либо назван Сережей (Сереженькой), его поступки неоднозначны, актерская карьера складывается тяжело и часто неуспешно; во второй части – Сергей Николаевич Быстрицкий, С.Н. Быстрицкий, сын знаменитого трагика. Некролог рисует образ успешного, вначале непонятого, а затем признанного, высоко оцененного актера, заставляет по-новому увидеть образ героя в его собственных записках, создавая двойственное впечатление у читателя и о внутреннем мире героя, и о его актерской судьбе. В повести смена речевых субъектов сопровождается столкновением речевых дискурсов с ориентацией на устную и письменную речь. Соединение автобиографии и некролога, документального и вымышленного, исторической достоверности и смоделированной бытовой реальности определяет поэтику повести. Основным художественным приемом в ней становится антитеза, используемая на уровне заголовочного комплекса, сюжета, композиции, языка и стиля [8].

Среди художественного наследия Б.А. Садовского есть стилизации гоголевской фантастики («Ильин день»), путешествий в прошлое и будущее («Двойник»).

В романе «Пшеницы и плевелы» писатель мастерски воспроизводит самые разнообразные жанровые формы XIX века, не только литературные, но и публицистические и деловые, а также виртуозно вводит евангельские тексты (в виде стилизации). Указы, прошения, письма, челобитные, объявления, приказы – все эти жанровые стилизации необходимы Б.А. Садовскому для воссоздания исторического колорита эпохи. Не менее значимыми для него являются описи приданого, девичьи альбомы, библиотечная каталогизация, с помощью которых он создает у читателя представление о бытовом содержании времени, в которое жили А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов.

Важной приметой стиля начала XX века, как пишет Г.Ю. Завгородняя, становится тенденция к стилизации в литературе несловесного искусства, прежде всего живописи, музыки. В качестве примера исследователь приводит А. Белого, воссоздавшего в книге «Золото в лазури» (1904) через словесные описания картины К.А. Сомова и В.Э. Борисова-Мусатова, трилогию Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист», в которой писатель разнообразными путями вводит в художественный текст описания скульптур, картин, мозаик, икон для передачи колорита эпохи через зрительный образ; произведения В.Я. Брюсова, А.М. Ремизова и других авторов [2]. Б.А. Садовской также использует стилизации несловесного искусства. Например, он создает зримый образ нескольких страниц из девичьего альбома Натуленьки Мартыновой: «На заглавной странице Николенькин французский мадригал с карандашной виньеткой. Акварель Владимира: белые развалины среди голубых утесов; желтая луна; всадник в бурнусе и тюрбане скачет по кремнистой тропе. Мишель старательно оттушевал степного ворона, поникшего над лирой; стихи к рисунку трудно разобрать» [4, с. 109]. Такой путь стилизации образа эпохи помогает автору не только подчеркнуть особенности дворянской культуры XIX века, но и передать атмосферу взаимоотношений героев, приоткрыть их внутренний мир. Так, Владимир Эгмонт, безответно влюбленный в Натуленьку, ассоциирует себя с одиноким романтическим всадником, Мишель Лермонтов, мучающий героиню своей неопределенностью, – со степным вороном.

В романе «Охота» авторской стратегией становится фольклорная стилизация. Б.А. Садовской вводит фольклорное начало через сюжетные линии персонажей (история поручика Толубеева) и вставные новеллы о находчивости, преданности и уникальных способностях русского человека (чаще – солдата). В романе дворовыми людьми рассказаны три новеллы: о бильярдном поединке милорда Макинтоша и Перфишки Косого, о споре французского и русского императоров о верности солдата присяге, о хитром обмане солдатом старухи-бобылки. Фольклорная стихия помогает писателю погрузить читателя в эпоху, дать возможность

проникнуть в мироощущение человека XIX века (дворянина и простолюдина), живущего в ожидании переломных личных и исторических событий (по различным реалиям можно предположить, что действие романа происходит накануне Крымской войны).

Некоторые особенности творчества Б.А. Садовского имеют истоки в свойствах его характера. Так, не взяв себе псевдонима в буквальном смысле слова, он слегка стилизовал «под старину» свою настоящую фамилию «Садовский» и стал подписываться «Садовской». Часто в своих рассказах он называл эпизодических героев фамилиями своих друзей и знакомых (доктору Юнгеру в рассказе «Три встречи с Пушкиным» дана фамилия поэта В.А. Юнгера, фамилия ротмистра Алфераки из «Бурбона» намекает на ближайшего гимназического товарища Б.А. Садовского Николая Алфераки), привлекал фамилии своих родственников (Лихутин в «Чертах из жизни моей», сержант Богодуров в одноименном рассказе), то и дело в разном контексте упоминал родные места (Ардатовский уезд, село Лукояново). Все эти тонкости по достоинству мог оценить только узкий круг посвященных.

Если для ряда художников имитация стилей была лишь элементом поиска своей манеры письма и в литературном процессе со временем утрачивала свое значение, то для Б.А. Садовского этот метод стал основой новеллистического творчества. В стилизациях Б.А. Садовского есть особый художественный замысел. Эстетическая двусмысленность, все время ощущаемая в стилизованном повествовании, порождает «эффект несовпадения» и в конце концов оборачивается смысловой двойственностью, амбивалентностью восприятия. При этом авторская точка зрения надежно камуфлируется стилем, избранной манерой повествования.

Притягательность и плодотворность стилизации в начале XX века может быть объяснена ее художественными свойствами: облачение творческого замысла в канонические литературные формы прошедших эпох помогает писателю обозначить тайные и вечные смыслы в событиях современности, избежать грубой прямолинейности в обозначении проблем своего времени, выразить неприятие настоящего.

* * *

1. Аничков Е.В. Традиция и стилизация // «Театр»: Книга о новом театре. СПб. : Шиповник, 1908. С. 41–67.

2. Завгородняя Г.Ю. Стилизация в русской прозе XIX – начала XX века : автореф. дис. … д-ра филол. наук. URL: http://cheloveknauka.com/stilizatsiya-v-russkoy-proze-xix-nachala-xx-veka#ixzz4fx1pYcSM (дата обращения 25.04.2017).

3. Шумихин С.В. Мнимый Блок? // Литературное наследство. 1987. Т. 92, № 4. С. 736–751.

4. Садовской Б.А. Лебединые клики. М. : Советский писатель, 1990. 480 с.

5. Филиппович П.П. Жизнь и творчество Е.А. Боратынского. Киев : Тип. ун-та св. Владимира, 1917. 220 с.

6. Зайцев А.Д. Петр Иванович Бартенев и журнал «Русский архивъ». М. : Московские учебники и Картолитография, 2001. 280 с.

7. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. М. : Русские словари, 1996. С. 159–206.

8. Кислова Н.Н. Театр и театрализация повседневной жизни (на материале повести «Записки актера» Б.А. Садовского) // Филологические науки: Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2015. № 7(49). В 2 ч. Ч. 2. С. 83–87.

УДК 82.94

МЕМУАРНЫЕ ФРАГМЕНТЫ В СТРУКТУРЕ ДНЕВНИКА К.И. ЧУКОВСКОГО

MEMOIR EXTRACTS IN THE STRUCTURE OF CHUKOVSKY'S DIARY

© 2017

А.Ю. Кубайдулова

A.Y. Kubaydulova

Среди дневниковых записей К.И. Чуковского очевидно выделяется серия заметок под заголовком «Больничные записки. Что вспомнилось, или Собачья чушь (написано в больнице при высокой температуре)». Написанные в больнице воспоминания были обращены к событиям далекого прошлого и, в отличие от дневниковых записей, подверглись литературной обработке. В настоящей статье рассматриваются мемуарные фрагменты, включенные в этот дневник. Особое внимание уделяется наиболее значительным по объему фрагментам, посвященным И.А. Бунину и П.А. Кропоткину. В статье делается вывод, что возникшие на стыке жанров «Больничные записки» К.И. Чуковского, совместившие особенности воспоминаний и дневника, с определенными оговорками можно отнести к мемуарной прозе.

Ключевые слова: дневник; К.И. Чуковский; мемуары; художественно-документальная литература; И.А. Бунин; П.А. Кропоткин.

One of the main features typical of diary prose is the interaction with other genres. The article deals with the integration of memoir fragments into the structure of Chukovsky's diary. Among the diaries of Chukovsky a series of notes under the heading "Hospital notes. What was remembered or Poppycock (written in a hospital at high temperature)" clearly stands out. The memories written in the hospital were addressed to the events of the distant past and, in contrast to the diaries preserved in their "primordiality", were subjected to literary processing. Particular attention is paid to the most significant fragments which are dedicated to I.A. Bunin and P.A. Kropotkin. What is more, the main conclusion is that Chukovsky's "Hospital notes" arising at the junction of the genres and incorporating the characteristics of both memories and a diary with certain reservations can be attributed to memoir prose.

Keywords: diary; K.I. Chukovsky; memoirs; documentary fiction; I.A. Bunin, P.A. Kropotkin.

Дневник писателя – жанр художественно-документальной литературы, которому наука долгое время отказывала в самостоятельности. Некоторые литературоведы и сейчас продолжают относить дневники к мемуарной прозе. Безусловно, нельзя отрицать генетическое родство этих жанров: и дневник, и мемуары суть автобиографическое документальное повествование. Тем не менее автор статьи вслед за О.Г. Егоровым [1] и др. видит очевидные различия упомянутых жанров и настаивает на их самостоятельности. К конститутивным признакам жанра дневника относятся совпадение субъекта и объекта повествования, синхронность времени протекания и фиксации события, дискретность и динамичность композиции, совпадение адресата и адресанта сообщения. А среди характерных примет мемуаров, поскольку важнейшей смыслопорождающей категорией этого жанра является память, выделяют принципиальную ретроспективность; также мемуарной прозе свойственны композиционное оформление повествования и выстроенный сюжет.

Категория памяти была важна для рефлексивного сознания К.И. Чуковского. Даже на страницах дневника, который, как отмечено, предполагает синхронность создания записи и описываемого события, писатель довольно часто оставляет ретроспективные заметки. Естественно, обращение к эпизодам из прошлого всегда было обусловлено событиями настоящего. Примером может служить запись от 11 сентября 1908 года. В ней К. Чуковский сокрушается, что может писать только тогда, когда в нем «хоть на минуту <…> загорится что-нб. эмоциональное» [2, с. 147]. После этих слов писатель, подобно прустовскому ге-

рою, окунувшему в чай пирожное «Мадлен», переносится в прошлое. Он вспоминает слова своего одесского знакомого – математика С.С. Рейтера: «…вы человек нервный, не дурак. Вы хорошо пишете, покуда есть нервы. Станете старше – или хоть каплю вылечитесь, пропало» [2, с. 147]. С.С. Рейтер становится для К.И. Чуковского связующим звеном между настоящим и прошлым. Вторая половина этой дневниковой записи полностью посвящена воспоминаниям: К. Чуковский мысленно возвращается в Одессу, быстрыми штрихами набрасывает портрет математика, описывает его характер, обрисовывает историю их отношений. Очевидно, что подобные заметки нельзя классифицировать как мемуары. Такие «перебои» в дневниковых записях позволяют проследить движение авторской мысли. «Дневник – это текст о текущем моменте. <…> Даже если содержанием записи являются воспоминания, планы на будущее или общие рассуждения, автору существенно, что описываемые мысли и чувства имели место именно в этот день и именно при данных обстоятельствах» [3].

Говоря о дневниковой прозе, следует отметить ее предельную свободу, которая ведет к тому, что в структуру писательского дневника могут проникать другие жанры – как художественные, так и художественно-документальные. В частности, в структуре дневника К.И. Чуковского обнаруживаются мемуарные фрагменты, подробному рассмотрению которых будет посвящена настоящая статья.

К мемуарам с определенными оговорками мы относим заметки под заголовком «Больничные записки. **Что вспомнилось, или Собачья чушь** *(написано в больнице при высокой температуре)*» [разрядка, жирный шрифт и курсив К.И. Чуковского. – *А.К.*]. (В марте 1968 года 86-летний К.И. Чуковский был определен на лечение в бокс № 93 Инфекционного корпуса Загородной больницы, где находился почти два месяца.)

Больничные заметки открываются словами: «Приехал сюда здоровый – и здесь меня простудили, t°37,3. Вспоминаю» [4, с. 457]. «Что вспомнилось» представляет собой не связный текст, а фрагментарные наброски. Свои воспоминания К.И. Чуковский записывает вперемежку с заметками, которые отражают события настоящего: сообщают о самочувствии писателя, о посетителях его больничной палаты и т.п. Дневниковые заметки, как обычно, предваряет метатекстовая дата записи. Мемуарные фрагменты, напротив, разделяются между собой типографскими знаками в виде трех звездочек (***) или недлинной горизонтальной черты (—) и открываются не датой, а порядковым номером – первые двадцать две «Больничные записки» пронумерованы. Также среди воспоминаний и дневниковых заметок К.И. Чуковский помещает написанное в больнице завещание.

После выписки писателя мемуарные наброски были перепечатаны, и «этот машинописный экземпляр автор правил заново» [4, с. 578]. В опубликованных изданиях дневника писателя был помещен именно исправленный К.И. Чуковским текст мемуарных фрагментов. При этом издатель дневника Е.Ц. Чуковская сохранила изначальный порядок заметок, т.е. чередование мемуарных записей с дневниковыми. Подобное редакторское решение дает дополнительные основания для отнесения больничных записок к мемуарному жанру, ведь мемуары предполагают литературную обработку, что объясняется ориентацией на читателя-адресата. Дневниковые же записи, которые являются примером автокоммуникации, передачи сообщения от «Я» к «Я» [5, с. 164], напротив, сохраняют свою «первообразность» [6, с. 24], т.е. остаются в том виде, в котором были написаны с первой попытки.

Небольшие мемуарные фрагменты рассказывают о разных событиях из прошлого писателя. Они описывают эпизоды из жизни В.В. Розанова и Ф.К. Сологуба, историю знакомства К.И. Чуковского с К.Д. Набоковым и с В.Е. Жаботинским, черты характера поэта Лугового и издателя З.И. Гржебина, историю отношений К.И. Чуковского

с М.К. Лемке, судьбу портрета К.И. Чуковского кисти И.Е. Репина. В качестве пестрых мазков даны краткие юмористические истории о том, как любивший «practical jokes» [розыгрыши (англ.)]. А.И. Куприн разыграл К.И. Чуковского, как И.Э. Бабель добыл у дочери Авдотьи Панаевой некрасовский автограф, как профессор В.М. Бехтерев пытался с помощью гипноза вылечить К.И. Чуковского от бессонницы и др. Среди этого калейдоскопа фрагментов бóльшим объемом выделяются записи, посвященные И.А. Бунину и П.А. Кропоткину.

Воспоминания К.И. Чуковского о И.А. Бунине не выстроены в хронологической последовательности, а подчиняются ходу авторской мысли. Внутри них происходят резкие скачки во времени. Вдобавок временные рамки описываемых событий задаются не указанием года, а фразами типа «несколько воспоминаний из очень далекого прошлого» [4, с. 465], «самое древнее воспоминание» [4, с. 468], «еще одно воспоминание – более позднее» [4, с. 469] и т.п.

Начинаются мемуары с рассказа о выступлении И.А. Бунина на киевской сцене. Толпа, ожидавшая появления Семена Юшкевича, ринулась к выходу, как только было объявлено, что вместо него выступит «другой беллетрист, тоже участвующий в сборниках “Знание”» [4, с. 466]. На оставшихся слушателей И.А. Бунину не удалось произвести впечатления. Последней каплей стала просьба «желторотого студента, желавшего блеснуть своим знанием поэзии Бунина» [4, с. 467], прочитать «Каменщик, каменщик в фартуке белом…» – стихотворение В.Я. Брюсова. Оскорбленный И.А. Бунин «даже не взглянул на обидчика и горделивою поступью удалился со сцены» [7, с. 467].

К.И. Чуковский пытается объяснить, почему талантливый И.А. Бунин оставался неинтересен массовому читателю: «Никаких звонких лозунгов он с собой не принес, никуда не звал, ничему не учил, правда, он обладал светлым поэтическим ощущением жизни, изощренным мастерством новеллиста, самобытным и тонким стилем, но это совсем не те качества, которые ценились в то время широкой читательской массой» [4, с. 470–471]. При этом надо сказать, что И.А. Бунин имел свою долю успеха: «его не замалчивали, о нем печатались хвалебные рецензии» [4, с. 470]. Однако их количество не шло ни в какое сравнение с «Эльбрусами статей, которые вызывало каждое новое произведение Горького, а впоследствии – Леонида Андреева» [4, с. 470]. Но что бы ни писали критики, массовым читателем И.А. Бунин был недооценен и не понят. К.И. Чуковский вспоминает судьбу первого бунинского сборника стихов: в конторе декадентского издательства «Скорпион», где С.А. Поляков принимал гостей, не хватило стульев, поэтому кому-то было предложено расположиться на пачках «истерханных книг» [4, с. 468]. Этими книгами оказались экземпляры «Листопада». «Скорпион» издал этот сборник, и он «лег на складе мертвым грузом» [4, с. 468]. Еще несколько лет эти пачки служили посетителям издательства в качестве мебели. В конце концов «Скорпион» объявил в своих анонсах, прилагаемых к журналу «Весы»: «“Иван Бунин. «Листопад» вместо рубля 60 копеек”. И тут же: “Валерий Брюсов. «Urbi et Orbi» распродано”» [4, с. 469]. Этот мемуарный фрагмент К.И. Чуковский заканчивает риторическим вопросом: «Каково было Бунину читать эти строки при его презрительном отношении к Брюсову?» [4, с. 469].

К.И. Чуковский рассматривает феномен личности И.А. Бунина в контексте его творческого и жизненного пути. Он замечает, что И.А. Бунин сознавал себя талантливее многих популярных современников, поэтому относился к ним «с высокомерной брезгливостью» [4, с. 467], считал их «узурпаторами его собственной славы» [4, с. 467]. Драма И.А. Бунина заключалась в необходимости скрывать свои высокомерные чувства и «якшаться с теми, кого презирал, водить с ними многолетнюю дружбу» [4, с. 471]. К.И. Чуковский подмечает расхождение мемуаров И.А. Бунина, созданных в эмиграции, с реальностью: «Читая воспоминания Бунина, представля-

ешь себе, что он был резкий, колючий, насмешливый, строго принципиальный человек, бесстрашно вступивший в борьбу с бездарностью, пошлостью, лживостью литературных направлений и школ, процветавших в его эпоху» [4, с. 471]. На самом деле со многими И.А. Бунин «держался по-приятельски» [4, с. 471], состоял в многолетней дружеской переписке. К.И. Чуковский, ссылаясь на слова самого И.А. Бунина, предполагает, что некоторые его письма не были искренними. Очевидно, К.И. Чуковский имеет в виду статьи И.А. Бунина «К моему завещанию» (1942) и «К моему литературному завещанию» (1951): «…я чрезвычайно прошу не печатать их [письма. – *А.К.*], – я писал их всегда как попало, слишком небрежно и порою не совсем кое-где искренне (в силу тех или иных обстоятельств)…» [7, с. 483].

Фрагментарные и незавершенные воспоминания К.И. Чуковского не могут претендовать на полную, всестороннюю характеристику И.А. Бунина. Тем не менее у автора мемуаров получается ухватить самое главное и в нескольких фрагментах описать душевный мир писателя. В этих заметках К.И. Чуковского И.А. Бунин предстает не как недосягаемый гений, лауреат Нобелевской премии, а как сложный и противоречивый, глубокий и ранимый человек.

К моменту написания этих воспоминаний К.И. Чуковский уже выпустил в серии «Жизнь замечательных людей» свою книгу «Современники. Портреты и этюды» (1962). Однако ему было свойственно исправлять, дополнять и перерабатывать свои труды при каждом их переиздании. Вероятно, мемуарные фрагменты в дневнике писателя были черновиком, и в намерения К.И. Чуковского входило создание главы об И.А. Бунине для следующего издания «Современников». Об этом косвенно свидетельствуют записанные в дневнике планы: «Нужно подробнее написать, как я пришел в Москве к Бунину – поздравить с тем, что его избрали академиком. Как он в очках разбирал какие-то карточки – с матерными словами разных губерний» [4, с. 473] и др. Однако написать для «Современников» полноценную главу об И.А. Бунине К.И. Чуковский не успел.

Воспоминания о П.А. Кропоткине проигрывают заметкам об И.А. Бунине по объему описываемых событий. Следует отметить, что эти записи выстроены в хронологическом порядке. Начинается мемуарный фрагмент с рассказа о том, как К.И. Чуковский впервые увидел П.А. Кропоткина в читальном зале Британского музея во время своего пребывания в Лондоне в 1903–1904 годах. «Он был импозантен и респектабелен» [4, с. 483], – вспоминает К.И. Чуковский. Однако знакомство тогда так и не состоялось.

В 1917 году П.А. Кропоткин вернулся в Россию и поселился в Петрограде «на Каменном острове в доме бывшего голландского посла» [4, с. 483]. Знакомству писателя с князем содействовала дочь П.А. Кропоткина Александра. При встрече с К.И. Чуковским она заметила: «Папа очень хотел бы познакомиться с вами. Он читал ваши статьи о Некрасове. И какую-то статью в “Русском Слове” <…>. Приемный день – воскресенье» [4, с. 483]. В первое же воскресенье К.И. Чуковский поспешил на Каменный остров – «в уютный и министериабельный домик голландца» [4, с. 483].

Через несколько дней после визита к П.А. Кропоткину К.И. Чуковского посетил предприниматель и издатель И.Д. Сытин, который, как вспоминает К.И. Чуковский, «был изнервлен» [4, с. 485] и сокрушался, что ему нечего дать приложением к «Русскому слову». На «святошу» Д.С. Мережковского, по мнению издателя, «нынешний читатель <…> не польстится», нужен был кто-нибудь «революционный, боевой» [4, с. 485]. К.И. Чуковский предложил дать в приложении сочинения анархиста П.А. Кропоткина «Хлеб и воля» (1892), «Записки революционера» (1902), «Взаимная помощь как фактор эволюции» (1902) и др.

К.И. Чуковский вместе с И.Д. Сытиным и его помощником А.В. Румановым отправился к П.А. Кропоткину. Объяснив князю, в чем дело, издатель завел разговор

о гонораре – вопросе, больше всего его интересовавшем. «Кропоткин слушал его очень спокойно и, когда он кончил, сказал: “Видите ли, мы, анархисты, считаем безнравственным брать деньги за произведения ума человеческого. Я буду рад, если мои книги дойдут, наконец-то, до русских читателей. И этой радости мне вполне довольно. Предоставляю вам права на них – бесплатно”» [4, с. 486]. И.Д. Сытин, посчитавший такой широкий жест признаком низкого качества сочинений Кропоткина, на обратном пути укоризненно бросил К.И. Чуковскому: «Эх, дура, даже денег не берет за свои книги. Видать, что книги – собачье дерьмо!» [4, с. 486].

Композиционной основой мемуаров о П.А. Кропоткине становится антитеза. Так, К.И. Чуковский отмечает расхождение того впечатления, которое производил князь П.А. Кропоткин, со сложившимся на Западе образом анархиста – террориста и подрывника. Среди многочисленных визитеров князя писатель выделяет американских дельцов, которые были в страшном изумлении, узнав, что П.А. Кропоткин – анархист: «И действительно трудно было представить себе, что этот упитанный, осанистый и важный старик имеет какое-нибудь отношение к тем шайкам бомбистов, которые терроризировали чикагских обывателей за несколько лет до того» [4, с. 484]. Другое противоречие К.И. Чуковский видит в том, что П.А. Кропоткин, испытывая нужду, продолжал отказываться от гонораров за «произведения своего ума» [4, с. 486]. «Содержал его, в сущности, некий Лебедев, мелкий газетный сотрудник, муж его дочери Саши» [4, с. 486], – вспоминает К.И. Чуковский. Отсюда следует, что убеждения П.А. Кропоткина мало соответствовали фактам и событиям внешней жизни. При этом расхождений между интеллектуальной и практической деятельностью, нравственными идеалами и поведением, образом жизни и образом мысли у П.А. Кропоткина не было.

Подводя итог, отметим, что заметки К.И. Чуковского «Что вспомнилось, или Собачья чушь» рождаются на стыке жанров дневника и воспоминаний и соединяют жанровые черты мемуарной литературы и дневниковой прозы. От мемуаров они наследуют принципиальную ретроспективность и литературное оформление текста, а от дневника – нелинейное фрагментарное повествование. Мы предлагаем относить больничные заметки писателя, очевидно выделяющиеся на фоне классических дневниковых записей, к жанру мемуаров.

* * *

1. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра : исследование. М. : Флинта : Наука, 2003. 280 с.

2. Чуковский К.И. Дневник. В 3 т. Т. 1. 1901–1921 / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской ; предисловие В. Каверина. М. : ПРОЗАиК, 2011. 592 с.

3. Зализняк А. Дневник: к определению жанра // НЛО. 2010. № 106. С. 162–180. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14.html (дата обращения 11.05.2017).

4. Чуковский К.И. Дневник. В 3 т. Т. 3. 1936–1969. / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской. М. : ПРОЗАиК, 2011. 640 с.

5. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб., 2000. С. 163–177.

6. Криволапова Е.М. Признаки «дневниковости» в произведениях В. Розанова «Опавшие листья» и «Уединенное» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Серия «Филология». 2012. № 4 (Т. 1). С. 22–29.

7. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 9. Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи. М. : Художественная литература, 1967. 622 с.

УДК 372.82

ГЕРОЙ И СОЦИУМ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ И ПРОЗЕ БЕЛАРУСИ (Е. ПОПОВА, А. АНДРЕЕВ)

MAN AND SOCIETY IN THE CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMA AND PROSE OF BELARUS (E. POPOVA, A. ANDREEV)

© 2017

Е.М. Лепишева, И.А. Середа

E.M. Lepisheva, I.A. Sereda

Усложнившиеся взаимоотношения человека и социума – одна из ключевых проблем белорусской литературы конца XX – начала XXI веков. Ее оригинальное решение предложили представители русскоязычной драматургии (Е. Попова) и прозы (А. Андреев). Близость их произведений обусловлена единым социокультурным контекстом, схожим мироощущением, нравственно-духовными и эстетическими ориентирами авторов, актуализировавшими социально-экзистенциальную модель «присутствие-в-мире». В статье прослеживается реализация данной модели на уровнях героя и пространственно-временного континуума. Установлено, что в центре внимания писателей человек, ощутивший несоответствие «социальной роли» (Л. Гинзбург) экзистенциальным запросам, мучительно переживающий бытовое неблагополучие и нравственно-духовный дискомфорт. Как следствие многоуровневость пространственно-временной организации произведений, органично сочетающей быт, социум, бытие. При исследовании уровней героя и художественного времени-пространства учитываются родовая специфика драмы и прозы и авторская индивидуальность, предопределившая различные смысловые акценты в раскрытии экзистенциальных стратегий постсоветского человека: стоического принятия бремени своей судьбы (Е. Попова) / интеллектуально-творческого самоосуществления (А. Андреев). С целью демонстрации оригинальности эстетической оптики писателей их произведения вводятся в обширный литературный контекст: пьесы Е. Поповой рассматриваются на фоне белорусской русскоязычной драматургии, произведения А. Андреева – на фоне белорусской прозы.

Ключевые слова: герой; пространственно-временной континуум; стратегия художественной интерпретации; модель «присутствие-в-мире»; маргинальность; русскоязычная литература Беларуси; «минская школа».

Relationship between person and society is one of the main problems of the Belarusian literature in the late XX – early XXI centuries. Its original solution was offered by the representatives of Russian drama (E. Popova) and prose (A. Andreev). The common features their works is sociocultural context, a similar attitude, moral, spiritual and aesthetic values, which actualized the social and existential model of "being-in-the-world". In this article the implementation of this model at the level of the hero and the space-time continuum is analysed. It was proved that writers focus on the people who felt their "social role" (L. Ginzburg) doesn't correspond to existential queries, who painfully was going through routine, moral and spiritual discomfort. Consequently, setting of the works is presented by several levels and takes the best advantage of combining everyday life, society and being. While studying the levels of the character and the setting, the authors took into consideration generic specificity of drama and prose as well as the writer's personality which predetermined the markers of the existential strategies of a post-Soviet man: stoic putting up with his/her life burden (E. Popova) / intellectual and creative self-actualization (A. Andreev). In order to highlight the original aesthetics of the writers' works, the authors employ Belorusian drama in Russian as the background for E. Popova's works and Belarusian prose in Russian – for A. Andreev's ones.

Keywords: character; setting; strategy of text interpretation; the model "being-in-the-world"; marginality; Russian literature of Belarus; "Minsk school".

Кардинальная смена системы координат (социокультурных, мировоззренческих, эстетических) в конце XX – начале XXI века обусловила новый взгляд на положение человека в социуме, нашедший отражение в белорусской литературе. Свои версии раскрытия данной проблемы предложили Елена Попова и Анатолий Андреев – авторы, успешно утвердившие себя в современной драматургии и прозе.

Так, творческая активность Е. Поповой – ведущего русскоязычного драматурга Беларуси, создавшего несколько прозаических произведений, – началась в середине 1970-х годов (первая пьеса «Дом на берегу

моря» написана в 1973 году) и продолжается по сей день.

Примечание Издано 2 драматургических сборника («Объявление в вечерней газете» (1978), «Прощание с Родиной» (1999)); пьесы публикуются на страницах ведущих журналов («Маленькие радости живых» (1990), «Баловни судьбы» (1994), «День Корабля» (1996), «Тонущий дом» (2007), в альманахе «Современная драматургия»); включены в антологии («Восточные обещания» (Лондон, 1999), «Новая белорусская пьеса» (Варшава, 2011), «Зарубежная пьеса» (Токио, 2007)); активно ставятся за рубежом («Объявление в вечерней газете»: Москва, театр-студия А. Каменской (середина 1980-х годов); «Баловни судьбы»: Москва, Московский театр им. А.С. Пушкина (1995); «Нужен муж для Поэтессы»: Смоленск, Смоленский драматический театр (2009)); удостоены международных наград (драма «Баловни судьбы» (1992) получила первую премию на I Европейском конкурсе пьес в Германии (1994), «Завтрак на траве» – номинант премии «Антибукер» (2000), драмы «Домой», «Этюды любви» получили Гран-при фестиваля «Смоленский ковчег» в 2008 и 2012 годах).

Несмотря на то, что А. Андреев пришел в литературу позже (первые публикации его произведений относятся к 2001 году), он стал известным представителем «минской школы», и его творчество во многом определяет тенденции развития новейшей белорусской прозы.

Примечание. Автором издано несколько книг прозы (так называемый «минский цикл»), объединивших созданные с 2001 по 2013 год романы («Легкий мужской роман», «Для кого восходит Солнце?», «Халатов и Лилька», «Мы все горим синим пламенем», «Маргинал», «Всего лишь зеркало…», «Срединная территория», «Игра в игру», «Отчуждение», «Гармония – мое второе имя», «Девять», «Авто, био, граф и Я»), повести (книга «Вселенная не место для печали»), рассказы (сборник «За буйки»). Его произведения публиковались в российских и белорусских журналах («Дружба народов», «Всемирная литература», «Наш современник», «День и ночь», «Второй Петербург», «Неман», «Маладосць», «Новый журнал», «Урал» и др.). Книга «Маргинал» (романы «Маргинал» и «Срединная территория», повесть «Таков поэт») в 2006 году отмечена поощрительным дипломом в номинации «проза» на республиканском конкурсе на лучшую книгу года. В 2009 году прозаик стал лауреатом литературой премии им. А.П. Чехова, учреждённой правительством г. Москвы.

Писателей сближают принадлежность к русскоязычной драматургии (Е. Попова) и прозе (А. Андреев) Беларуси, взявших на себя ведущую роль в литературном процессе 2000-х годов как явление «бикультурное» (с одной стороны, территориально принадлежащее к белорусской литературе, с другой – тесно связанное с русской традицией [1, с. 4]); схожее мировоззрение, нравственно-духовные (обостренное социальное чувство, интерес к самоопределению человека в постсоветскую эпоху) и эстетические (обновление реалистической поэтики интенциями модернизма, постмодернизма) ориентиры.

Цель статьи – выявить стратегии художественной интерпретации взаимоотношений человека и социума, предложенные Е. Поповой и А. Андреевым, что предполагает решение практических задач: определить специфику видения человека и социума в различных родах литературы – драме и прозе, детально раскрыть уровни героя и пространственно-временного континуума в произведениях писателей, учитывая литературно-видовое и авторское своеобразие.

Проблема героя в аспекте его взаимоотношений с социумом недостаточно изучена в литературоведении, поскольку большинство исследователей, выделяя конкретные типы, придерживается исключительно социальных и нравственных критериев в их оценке.

Примечание. Данная методология прослеживается в работах о героях драмы: Дубнова М.Б. Театральная публика девяностых: бывшие, небогатые и немолодые // Знамя. 2003. № 2. С. 178–189, Дубин Б.В. Культурная динамика и массовая культура сегодня // Дубин Б.В. Слово – письмо – литература : очерки по социологии современной культуры. М. : Новое литературное обозрение. 2001. 290–298; о героях прозы: Шляхова Н.М. Типология и психология героя современной прозы // Вопросы литературы народов СССР. 1987. Вып. 13. С. 26–37, Черняк М.А. Поиск героя времени в современной литературе // Современная русская литература. М. : Форум, 2008. С. 66–94.

Особый интерес представляют работы, в которых социальное положение человека рассмотрено в свете кризиса самоидентичности.

Примечание. В этом аспекте герой драмы исследуется в работах: Болотян И.М. Драматургия движения «Новая драма» и кризис идентичности:

социокультурный и литературоведческий аспект // ActaPolono-Rusenika. 2009. № 14. С. 25–36, Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX в. – начала XXI в. : монография. М. : Флинта : Наука, 2006. 280 с.; герой прозы – в монографиях: Нефагина Г.Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–90-х годов. Минск : Экономпресс, 1998. 196 с., Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века. Киев : Киевский университет. 2001. 433 с.

Так, по мнению С.С. Имихеловой, литература второй половины XX века запечатлела «человека эпохи постмодерна, потерявшего ощущение идентичности собственного “я”, в отличие от человека традиционного общества» [2, с. 51].

Данный методологический принцип используется и в нашей статье, нацеленной на анализ «модели присутствия “я” в “мире”», находящейся в центре художественного универсума и воплотившей «какое-то утверждение о жизни» (Б. Пастернак), «специфический человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности)», интересующие авторов [3, с. 33].

Несмотря на то, что Е. Попова и А. Андреев реализуют свои замыслы в различных формах (драматической и прозаической), их стратегии интерпретации данной модели близки, базируются на «экзистенциальном типе художественного сознания» (эстетическом и философском постижении мира), что дает основание обозначить их как социально-экзистенциальные.

Примечание. Термин введен В. Заманской (Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий. М. : Флинта : Наука, 2002. 304 с.), однако схожие идеи высказывались С.И. Великовским (В поисках утраченного смысла: очерки литературы трагического гуманизма. Санкт-Петербург : Humanitas, 2012. 270 с., Г.А. Белой (Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5–6. С. 111–117).

Художественный мир в произведениях обоих авторов адекватен постсоветской действительности с ее узнаваемыми маркерами (социальным кризисом, мировоззренческой дезориентацией, нравственно-духовной деградацией). Эти актуальные проблемы экстраполируются на проблемы вневременные, позволяя философски осмыслить постсоветского человека и его социальное бытие.

Реализованная в произведениях Е. Поповой и А. Андреева модель «присутствие-в-мире» также может быть названа социально-экзистенциальной: через характер социального действия показаны утрата смысла жизни, ощущение одиночества и бессилия. Особенности их эстетического воплощения предопределены как родовой спецификой драмы и прозы, так и авторской индивидуальностью.

В центре художественного универсума пьес Е. Поповой – «герой кризисного сознания» (термин С.Я. Гончаровой-Грабовской), показанный непосредственно в момент действия, поскольку в драме, согласно известному определению Е. Горбуновой, всегда «господствует человек» [4, с. 60]. Приоритет отдан «внутреннему» (психологическому) действию: герой уклоняется от активного поступка, пребывает в мировоззренческом кризисе, испытывает прессинг со стороны социума, приводящий к маргинальности (состоянию «выброшенности» из общего хода жизни).

Состояние героев обусловлено личным опытом автора, аксиологическими ориентирами: большинство персонажей – люди «среднего возраста», личностно сформировавшиеся в советскую эпоху, в настоящем обнаружившие тотальную несостоятельность (бытовую, социальную, нравственно-духовную). В социальном плане это «постспециалисты» – представители творческой и технической интеллигенции, профессионально не востребованные в условиях современного социума (сотрудники института в пьесе «Прощание с Родиной», 1997; компания бывших одноклассниц в пьесе «Маленький мир», 2007); представители бывшей социальной элиты (семья престарелого генерала в драме «Баловни судьбы», 1992).

Особое внимание уделяется женщинам, обладающим бесспорным обаянием, однако не сумевшим реализовать собствен-

ный потенциал, оставшимся без поддержки и социальных перспектив. Среди них – интеллигентная Алла Банникова, смирившаяся с неудачливостью мужа и бытовыми затруднениями («Прощание с Родиной»), дочь отставного генерала Ирина, демонстрирующая ум и утонченность манер, несмотря на социальную безысходность («Баловни судьбы»). В этом отношении пьесы Е. Поповой органично вписываются в русскую «женскую» драматургию конца XX в. (М. Арбатова, Н. Птушкина, Л. Разумовская и др.). Их отличает стремление раскрыть женские образы в экзистенциальном ключе, показать через утрату престижного социального статуса женскую неустроенность, выбор своей судьбы в новых условиях – стоическое отношение к жизни, скрывающееся за апатией.

Так, Алла Банникова («Прощание с Родиной») предпочитает «плыть по течению», Ирина («Баловни судьбы») равнодушна к происходящим вокруг переменам, что подчеркивается в ремарках: «разговаривает с дочерью лениво», ведет себя «рассеянно, вяло, безучастно» [5, с. 231, 249]. Их внешнее бездействие вызвано стоической экзистенциальной стратегией: верностью нравственному императиву, традиционной женственностью (человечностью, милосердием, душевной чуткостью). Вопреки тяготам быта героини Е. Поповой не озлобились, не проклинают судьбу, но внимательны к людям, оберегают собственный дом – единственную надежную опору в хаосе житейских невзгод.

Отсюда – мизансцены единения персонажей в квартире Банниковой («Прощание с Родиной»), давшей приют вернувшейся из-за рубежа подруге, несмотря на различие их социально-нравственных ориентиров. К данной стратегии тяготеет и Ирина («Баловни судьбы»), душевное состояние которой раскрывается через тонкую психологическую нюансировку. В прошлом героиня принадлежала к советской элите, что отражается в сдержанной манере поведения (внешняя невозмутимость маркируется устойчивым выражением «забавно» [5, с. 216, 217, 218, 220, 224]), высокомерии («Вы кроме себя никого не замечали», – характеризует ее Ольга [5, с. 224]). В настоящем ее жизненные перспективы безысходны (увольнение с работы, проживание в одной квартире с бывшим мужем и больным отцом, уход любовника). При этом сознание Ирины определяет не разрыв прошлого и настоящего (приводящий к озлоблению, агрессии), но мудрое понимание закономерности собственной судьбы, обусловленное миросозерцательной установкой, переживанием органичной взаимосвязи времени («Любая ваша новая жизнь – это только продолжение старой» [5, с. 222]) и собственного места в мире:

Ирина. Я люблю осенний сад. Вообще – сад, лес, поле… Я их часть, крошечная частица, я муравей в этом саду … Я просто счастлива оттого, что это понимаю … Всю эту изумительную картину мироздания, весь божественный замысел… [5, с. 243].

Экзистенциальное решение Ирины в ситуации краха иллюзий (бегства любовника, лишившего ее надежды восстановить былой статус) – возвращение к прежней жизни – воспринимается не как смирение и инертность, но как верность себе, принятие нелегкого жизненного удела.

Как представляется, это свидетельствует об эстетической ориентации Е. Поповой в конце XX века на традицию А. Чехова, герои которого, как показала Г.Я. Вербицкая, пребывая в положении неустроенности, одерживали победу духовную, отказываясь от «не быть» в пользу «надо жить». Согласившись с российским исследователем, такую экзистенциальную стратегию можно интерпретировать как вхождение в «широкий круг» бытия, связанный с категориями полноты, целостности, способности к диалогу с миром [6, с. 115].

Интерес к особому типу мироощущения постсоветского человека, сочетающему кризис сознания и стоическое принятие бремени своей судьбы, выделяет Е. Попову на фоне других белорусских драматургов. Так, представители старшего поколения показывают оптимизм героев, стремление

изменить неблагоприятные обстоятельства, активно утвердить гуманистические социально-нравственные идеалы, что соответствует традициям белорусской классической драматургии (ветеран войны Леонов в пьесе А. Дударева «Сумерки», этнический белорус Майкл в пьесе А. Делендика «Яблочный спас», писатель Захаров в пьесе Е. Таганова «Адель»); русскоязычные авторы младшего поколения – чувство тотальной неукорененности в бытии, не уравновешивающееся духовным «просветлением» (заключенный в сумасшедший дом Артур в пьесе А. Карелина «Герда», убитый гастарбайтером фотограф Илья в пьесе Н. Рудковского «Бог щекотки», выбравший самоубийство Сергей в пьесе Д. Богославского «Любовь людей»).

Социально-экзистенциальная стратегия художественной интерпретации героя, избранная Е. Поповой, органично связана с многоуровневостью пространственно-временного континуума, в структуре которого выделяются быт, социум, бытие. Так, локализация сценичного действия осуществляется через быт (сферу частной жизни), являясь знаком социальных процессов (подчеркнуто деструктивных), свидетельствующих о бытийном неблагополучии человека. При этом существенно (по сравнению с прозой, родовая специфика которой позволяет непосредственно передать психологическое состояние, например, с помощью техники «потока сознания») возрастает семантическая нагрузка предметно-вещного мира, детали которого становятся «символическими уликами» [7, с. 245], демонстрирующими неустроенность человека в социуме и шире – в мире. Таковыми в пьесах Е. Поповой становятся потерянные вещи (символы-лейтмотивы утраченных перспектив – как социальных, так и онтологических). Среди них – многочисленные потери Ивана Банникова («Прощание с Родиной»), распроданные вещи семьи отставного генерала («Баловни судьбы»), указывающие на зыбкость и неблагополучие существования в постсоветском социуме.

Проза А. Андреева раскрывает новые грани социально-экзистенциальной модели «присутствие-в-мире». Центральное место в ней занимают герои, принадлежащие, по мнению И.С. Скоропановой, к типу «умного человека» [8, с. 39], или «нового лишнего человека», генетически восходящего к классическому «лишнему человеку». Варианты его эстетической реализации представлены в образах Льва Сергеевича («Прогулка», 2005; «Праздность», 2006), Евгения Николаевича («Легкий мужской роман», 2006), Геннадия Маркова («Маргинал», 2006), Ярослава Федоровича («Я», 2011) и др. Их объединяют незаурядность, обостренное переживание собственной нереализованности, неспособности что-либо изменить.

Как и герои Е. Поповой, персонажи А. Андреева не стремятся совершать поступки, погружены в сомнения и рефлексию. Отличие состоит в ярко выраженном интеллектуальном начале, скептическом отношении к социуму, доходящем порой до презрения, чувства превосходства. Неприятие социального окружения («das man», по М. Хайдеггеру) сочетается с неудовлетворенностью собой, что приводит к одиночеству, осознанию фатальной неизменности жизненных обстоятельств, отсутствия достойного применения незаурядным способностям. Отсюда зачастую трагический аккорд финала (смерть героя).

Подобно Е. Поповой, А. Андреев затрагивает проблему маргинальности, расставляя, однако, иные смысловые акценты, обусловленные влиянием философии элитаризма (О. Таланцева), идеи персоноцентризма (развитие индивида по персоноцентрическому вектору, движение от человека к личности).

Примечание. См.: Таланцева О. Философия элитаризма в прозе Анатолия Андреева. Минск : БГУ, 2012. 240 с.

С точки зрения писателя, маргинальность героя органично связана со способностью самостоятельно мыслить и познавать окружающий мир посредством разума, что ставит его по уровню духовного развития на порядок выше окружающих, опреде-

ляя тем самым отверженность социумом. Один из восьми романов «минского цикла», опубликованного в 2006 году, получил название «Маргинал» ввиду ключевых социально-экзистенциальных характеристик образа главного героя, Геннадия Маркова.

В отличие от обывателей, герой А. Андреева непрерывно и целенаправленно работает над собой, осуществляет «воспитание» своего разума, развитие своей личности, размышляя на философские и культурологические темы. Это актуализирует бинарную оппозицию «герой – социум», выполняющую структурирующую функцию как в формировании системы персонажей произведений, так и в выборе доминирующей линии развития конфликта. Писатель показывает, что тот, кто претендует на личностное самоосуществление, автоматически оказывается втянутым в жёсткое и непримиримое противостояние с социумом. Так, главный герой повести «Апельсины на асфальте» (2006), художник Оскар Малахов, отстаивая личную свободу, право свободно реализовываться в творчестве, платит за их обретение высокую цену (несостоявшаяся любовь, потеря ребенка, нелепая смерть в финале), но именно такой, единственно правильный, выбор позволяет герою быть собой.

Примечательно, что большинство андреевских героев по профессиональной принадлежности – писатели-интеллектуалы, воплотившие идею содержательной и разумно устроенной жизни («знать, думать, творить и быть свободным»), противоречащей стереотипизированному общественному подходу («тараканьим бегам»), люди, вышедшие за рамки стандартного и общепринятого, – заплывшие «за буйки» («Тут-то, за буйками, все по-настоящему и начинается...» [9, с. 31]) – и в результате оказавшиеся непонятыми, невостребованными и фатально одинокими. Автор с иронией и горечью показывает, что такой герой в позиции меньшинства, он «лишний», по мнению большинства, но очень нужный с точки зрения вечности, потому что в дальнейшем только такой тип человека способен «на философско-культурологическом уровне «“обеспечить” людям будущее, к тому же по возможности полноценное» [8, с. 42].

А. Андреев привносит и иной смысловой акцент в проблему маргинальности, связывая ее с кризисом идентичности: неспособностью героя к самоидентификации (воссоединению с собой прежним) и к «встрече» с другим «я» («неконтакт» с социумом), носящими фатальный характер, разрушающими все внутри и вокруг человека. Так, Ярослав Федорович («Я», 2011), похоронивший отца и отвергнутый сыном, оказывается в центре конфликта поколений, обусловленного несовпадением уровней развития и ценностно-мировоззренческих ориентиров; главный герой рассказа «Собор Гауди» (2010) переживает драму творческого кризиса и «неузнавания себя», что влечет за собой трагический исход.

Социально-экзистенциальная модель «присутствие-в-мире» обусловила пространственную организацию прозаических произведений А. Андреева. Мыслящий персонаж традиционно помещается автором в пространство белорусской столицы – города Минска, который представляет собой скорее отдельный живой организм, дающий пищу для размышлений и включенный тем самым в мыслительный процесс героя, нежели неиндивидуализированный социальный фон, не участвующий в развитии основной идеи произведения. Главной отличительной чертой изображаемого места является наличие в нем большого числа красивых женщин, что позволяет автору затронуть в каждом произведении одну из ключевых тем – любовную. Напомним, что пространство любви – необходимый компонент духовного развития персонажа, «ведь поумнеть способен только тот, кто не отказывается от любви» [9, с. 380]. Персонаж А. Андреева словно под увеличительным стеклом изучает представленный в обилии «серый» социум, размышляя о состоянии современной культуры и цивилизации в целом. Атмосфера стандартности, безмыслия, духовной слепоты и преобладание культа потребления – то, что, по мнению автора, удержи-

вает столицу и общество, балансирующие в состоянии некоторой социокультурной неопределенности и инфантильности, от необходимого культурного развития и придает им характер провинциальности и второсортности.

Авторское видение А. Андреевым постсоветского человека, выстроенное на сочетании нарушения самоидентичности с чувством интеллектуального превосходства над социумом, эстетически обогатило белорусскую прозу, приобщило ее к русской литературной традиции, которой настойчиво следует А. Андреев. Большинство белорусских писателей предлагает иные ракурсы раскрытия взаимоотношений героя и социума, следуя традиционным линиям белорусской литературы. Некоторые стремятся осмыслить современное состояние проблемы с социально-нравственной позиции, художественно исследуя прошлое народа, и особенно актуальными оказываются здесь деревенская и военная темы («Родная крывинка» С. Трахимёнка, «Посеешь ветер» А. Сульянова), другие в антиутопическом русле исследуют вопрос построения глобальных социальных проектов («Пересечение параллельных» Э. Скобелева, «Слово о Сафари» Е. Таганова), третьих интересует проблема бытия «маленького человека» в социальном и нравственном контексте («В небеса за счастьем», «Надо терпеть» О. Ждана).

Таким образом, в современной русскоязычной литературе Беларуси активно реализуется социально-экзистенциальная модель «присутствие-в-мире», отражающая через сложные взаимоотношения с социумом дисгармоничное мироощущение постсоветского человека, экзистенциальными стратегиями которого становятся стоическое принятие неблагоприятных обстоятельств (драматургия Е. Поповой) / интеллектуально-творческое самоосуществление вопреки воздействию «das man» (проза А. Андреева).

* * *

1. Гончарова-Грабовская С.Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия. Минск : БГУ, 2015. 220 с.

2. Имихелова С.С. Проблема самоидентификации человека и ее осмысление в русской прозе второй половины XX века // Вестник ТГПУ. Серия : Гуманитарные науки. 2000. Вып. 6. С. 51–55.

3. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. : Академия. 2006. 331 с.

4. Горбунова Е.Н. Идеи, конфликты, характеры. М. : Советский писатель. 1960. 419 с.

5. Попова Е.Г. Прощание с Родиной : пьесы. Минск : Мастац. літ., 1999. 442 с.

6. Вербицкая Г.Я. Отечественная драматургия 70–90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики : дис. … канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2008. 173 с.

7. Семеницкая О.В., Синицкая А.В. Улика // Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков : сб. науч. ст. Вып. 3. Кемерово : КГУ. 2012. С. 245–250.

8. Скоропанова И.С. Тип «умного человека» в произведениях А. Андреева // Русскоязычная литература Беларуси / редкол. : С.Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред.) [и др.]. Минск : РИВШ. 2010. С. 36–42.

9. Андреев А.Н. За буйки : книга рассказов. Минск : Четыре четверти. 2013. 384 с.

УДК 82/821.0

ДЕТСКИЕ ГРЕЗЫ: О КОГНИТИВНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

CHILDREN'S DREAMS: LITERARY TEXT FROM A COGNITIVE AND ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE

© 2017

В.Ю. Михайлин

V.Y. Mikhailin

Автор предлагает когнитивно-антропологический подход к практикам наррации в том виде, в котором они формируются в отношениях между ребенком и взрослым, и в том виде, в котором соответствующие системы аттитюдов транслируются на формирующиеся впоследствии отношения между автором, повествователем и читателем литературного текста. Аналитическая перспектива отталкивается от представления о так называемом «семейном» уровне ситуативного кодирования, который формируется в раннем детстве параллельно с другими уровнями ситуативного кодирования («соседским» и «стайным»). «Грамматика» семейного уровня, которая предполагает жесткие иерархии статусных позиций, анизотропные режимы коммуникативной прозрачности, эссенциалистские представления о любом значимом явлении, посреднические и инициирующие роли взрослых и т.д., оказывает серьезное влияние на формирование навыков восприятия рассказанных историй. Обсуждение затронет также ряд архаических культурных практик, как предшествовавших возникновению собственно литературной традиции (древнегреческий симпосий, аттический театр VI–IV веков до н.э.), так и стоявших у ее истоков (идиллии Феокрита).

Ключевые слова: проективность; проективные реальности; ситуативное кодирование; детская когниция; интерситуативность; процесс наррации; древнегреческий симпосий; идиллия.

The author offers a cognitive and anthropological approach to narration practices as existing in adult / child relations and as transferring those attitudes formed in childhood to the author / narrator / reader relations. The key phenomenon to form the analytical perspective is so-called “family” mode of situational encoding as being formed in early childhood parallel to other situational encoding modes (“neighbourhood” and “sandpit” ones). The “grammar” of the “family” mode that supposes strict hierarchies of status positions, aeolotropic regimes of communicational transparency, essentialist view of any meaningful phenomenon, intermediary and initiatory roles of the grown-ups etc heavily affects the skills of story perception. The discussion also deals with some archaic practices both preceding the proper literary tradition (symposeion, Attic theatre of VI-IV centuries) and forming its starting point (Idylls by Theocritus).

Keywords: projectivity; projective realities; situational encoding; childhood cognition; intersituativity; narration process; Greek symposeion; idyll.

Два вводных замечания. Во-первых, это сообщение не филолога, а антрополога, поскольку прежде всего меня интересует социальное поведение людей, связанное с практикой рассказывания историй, одной из разновидностей которой является литературный текст. Во-вторых, это не презентация целостной концепции, а скорее постановка вопроса о том, зачем вообще мы рассказываем истории – друг другу и сами себе.

Пять лет тому назад Джонатан Готтшелл опубликовал научно-популярную книгу под названием «Повествующее животное: как истории делают нас людьми» [1]. В этой книге умение рассказывать истории рассматривается с точки зрения «теории симуляции», согласно которой люди понимают и предугадывают поведение других людей за счет того, что при созерцании чужих действий (или, если верить Готтшеллу, при восприятии историй, устных или письменных) в их мозгу активируются те же психические процессы, которые происходили бы, если бы эти действия совершали они сами – за счет чего люди приобретают опыт, которого сами

не пережили. (Подробнее о теории симуляции см.: [2].)

Книга стала бестселлером, но у серьезных ученых – как специалистов по когнитивным наукам, так и литературоведов – предложенный в ней подход вызвал серьезные сомнения. Я не стану перечислять здесь все высказанные претензии – достанет и двух. Во-первых, что совершенно очевидно, далеко не все, что мы представляем себе – сами или благодаря другим акторам – являет собой «историю» (особенно если последнюю воспринимать именно так, как это делает в этакой пост-пропповской манере сам Готтшелл: «Персонаж – препятствие – попытка преодолеть препятствие»). А во-вторых, как метко заметила несколько лет назад Мариса Бортолусси, «наука не выработала заслуживающих доверия методов, которые позволили бы установить причинно-следственные связи между чтением историй и устойчивыми изменениями в поведении читателя или в системе аттитюдов, ему свойственной» [3].

С моей точки зрения, человек не есть животное, рассказывающее истории, хотя этой, последней, форме деятельности он предается самозабвенно. Человек есть животное, чьим главным эволюционным преимуществом является способность к производству сложных проективных реальностей, в которых, по большому счету, мы все с вами и живем и по отношению к которым рассказывание историй является всего лишь одной из наиболее употребительных техник, позволяющей нам это свое эволюционное преимущество регулярно задействовать и отрабатывать. (Подробнее об этом см.: [4].)

Для того, чтобы понять, как и для чего мы рассказываем истории, необходимо вписать эту практику в более широкий когнитивный контекст, найти то место, в котором для каждого из нас она становится значимой, и попытаться за тем удовольствием, что мы испытываем, когда читаем, пишем, слушаем, смотрим или рассказываем истории, увидеть прагматическую составляющую.

Создавать проективные реальности мы начинаем раньше, чем знакомимся с практиками рассказывания историй. Элементарная и неизменно привлекательная младенческая игра в «ку-ку», при которой кто-то из старших делает вид, что исчезает, а потом появляется вновь, тренирует в нас простейший навык – мы учимся допускать существование недоступных нашему сиюминутному восприятию областей, переместившись в которые знакомые нам и значимые для нас объекты продолжают сохранять привычные свойства. Следует особо оговорить то обстоятельство, что оперирование элементами проективности с самого начала происходит в формах, организованных за нас и для нас другими, более компетентными, людьми. Несколько позже, по мере овладения локомоторными навыками, мы обретаем способность перехватывать инициативу и научаемся вовлекать в подобные игры других людей, заодно приобретая умение ориентироваться в степенях их готовности к подобному участию. Примерно в это же время мы начинаем осваивать основные онтологические категории, скажем, привыкая к тому, что объекты делятся на одушевленные (то есть те, у которых есть возможность самостоятельно выбирать степени участия в наших проекциях) и неодушевленные, которых мы сами вольны вовлекать или не вовлекать в ситуативные проективные рамки, а также наделять любыми удобными нам свойствами [5; 6]. Трехлетний мальчик, который ложится на пол, чтобы возить перед собой кубик и гудеть, изображая автомобильный двигатель, не перестает воспринимать кубик как кубик. Меняя положение в пространстве и угол зрения, он облегчает себе задачу «переназначения» маленького неподвижного объекта в такой, который может двигаться по его, мальчика, воле и «вырастает в размерах», расширяя таким образом значимость построенной проективной реальности.

Очередь историй наступает несколько позже. Двухлетний индивид – если он уже овладевает навыками связной речи – бывает в состоянии рассказать более или менее

последовательный сюжет, но, как правило, этот tour de force носит характер заранее подготовленный, ритуализированный и основанный на повторяемости в специально создаваемых ситуациях. То есть представляет собой игровую имитацию «взрослого» процесса рассказывания, имитацию, которая и взрослыми, и детьми используется в целях, почти никакого отношения не имеющих к созданию проективной реальности, основанной на самом сюжете. Для взрослых это – поведение, отчасти ориентированное на социализацию ребенка, а отчасти – на социальную саморепрезентацию в более широких, над-семейных контекстах. Для ребенка – отчасти имитация «взрослого» навыка связной, выстроенной в структуре нарратива речи, отчасти способ утвердиться в том, что подобная имитация принимается «как настоящее» поведение и получить социальное одобрение. Однако – как и значительное число других игровых практик – эта вполне может рассматриваться именно с точки зрения «теории имитации», поскольку, судя по всему, действительно активизирует те зоны мозговой коры, которые чуть позже пригодятся при выстраивании проективных реальностей, сцепленных с рассказанной историей. Сама по себе рассказанная история важна в подобном случае скорее как научение сценарию рассказывания, чем как источник значимой сюжетной информации [7].

Зато слушать рассказы старших – пусть несложные и недолго – ребенок трех-четырех лет уже вполне в состоянии; более того, он настолько остро нуждается в этих рассказах, что с их помощью его зачастую вполне можно отвлечь от надобностей, которые буквально только что представлялись ему первоочередными и обязательными к исполнению. Взрослые чаще всего пользуются этой потребностью в своих, ситуативно обусловленных целях – дидактических или регуляторных, – но интереснее другое: сама потребность, дающая взрослым столь удобный ключик к управлению детским поведением. И суть этой потребности – в самом общем виде – представляется мне в достаточной степени очевидной. Детский эгоцентризм и кажущееся детское неумение принимать во внимание чужие мнения и потребности, судя по всему, являются просто-напросто одной из форм социально ориентированного поведения, позволяющей «настаивать на себе» в ситуации практически полного отсутствия способов прямого контроля над какими бы то ни было ресурсами. И одним из самых привлекательных и самых недоступных в этом отношении ресурсов является умение самостоятельно и компетентно выстраивать сложные и многоаспектные проективные реальности, не сводимые к перемещению одного-единственного кубика [8].

Здесь необходимо оговорить еще одно обстоятельство. К моменту начала более или менее системной вторичной социализации человек, как правило, уже владеет несколькими не сводимыми друг к другу и в ряде случаев принципиально несовместимыми «языками», на которых он прописывает значимую для себя информацию и которые мне удобнее называть уровнями ситуативного кодирования. Эти «языки» задают базовые диспозиции, согласно которым выстраивается ситуативно значимая информация, и позволяют нам одни и те же слова и действия интерпретировать очень по-разному, скажем, в двух последовательных ситуациях, даже не замечая происходящей по ходу подмены смыслов, – поскольку мы сохраняем представление о самих себе как о едином агенте восприятия и действия, и поскольку каждый из этих «языков» воспринимаем как «свой», естественный, не требующий перевода [9 ; 10].

Первый «язык», которым мы в этом смысле овладеваем, – это семейный уровень ситуативного кодирования. Семья была и остается первым социальным контекстом, в который попадает подавляющее большинство людей. Соответственно, и первые представления о социальном взаимодействии и социальных ролях каждый человек получает именно здесь. Семейные

контексты являются первыми контекстами, в которых формируются и отрабатываются первичные навыки, связанные с работой инференциальных систем, закладываются базовые классификационные категории, выстраиваются первые социальные иерархии и системы культурно маркированных пространственных зон.

Вместе с представлениями об имманентных ценностях, связанных прежде всего с уникальностью, неотменимостью и персонализированным характером тех ролей, которые приписаны всем участникам внутрисемейного взаимодействия (причем это касается не только людей и не только живых), семейный уровень ситуативного кодирования снабжает нас и вполне конкретными представлениями о «социальной грамматике», о порядках микрогруппового взаимодействия, свойственных семейному коллективу. Система незыблемых и неотменяемых статусов, неравновесных и неравноправных по определению, четко привязанных ко вполне конкретным возрастным, гендерным, деятельностным и т.д. характеристикам, формирует жестко иерархизированную модель социального взаимодействия, в которой социальная динамика возможна разве что в очень долговременной и обставленной разного рода ограничениями перспективе. Младшие статусы здесь целиком и полностью прозрачны для старших – и подотчетны им. Причем правило это не имеет обратной силы – старшие статусы для младших непрозрачны и отчитываться перед ними в своих действиях не обязаны. Акторы, «приписанные» к старшим статусам, не только имеют право, но и обязаны «лучше знать», что хорошо и что плохо для младших, «воспитывать» их, поощрять и наказывать. Они имеют полный доступ ко всем разделам культурной памяти как внутригрупповой, так и более широкой – и потому вправе «вещать от лица истины» и дозировать ту информацию, которую получают младшие статусы, по своему усмотрению. Существуют даже целые разделы внутрисемейного и «общечеловеческого» знания, доступ к которым для представителей младших статусов закрыт совсем или, опять-таки, серьезно ограничен: в урбанистической европейской традиции это касается, скажем, информации о сексуальной стороне жизни, о семейных «скелетах в шкафу», зачастую – об отдельных сторонах внесемейного социального взаимодействия.

Впрочем, не вполне доступная информация представляет собой отдельную, крайне значимую часть нашего детского опыта – если точнее, я говорю об информации, доступ к которой ребенок получает при посредничестве взрослых членов семьи: посредничестве, которое выполняет как ограничительную функцию (что можно, и что нельзя в данный момент), так и функцию «перформативную» (взрослый человек сам принимает участие в оперировании этой информацией, и без его участия оно либо невозможно, либо существенно ограничено). Прежде всего речь в данном смысле должна идти о «перформативной проективности» – сознательном построении проективных реальностей, размывающих границу между возможным и невозможным, которая реализуется в целом спектре разных форм совместной деятельности взрослого и ребенка, от совместных игр до рассказывания историй.

Именно в этом смысле, прежде всего, следует воспринимать игры по правилам, включая ритуализированные формы бытового поведения. Дети крайне внимательно относятся к системам правил и запретов, позволяющих в дальнейшем самостоятельно, без участия взрослых, но как бы оглядываясь на их легитимирующую санкцию, выраженную в этих правилах, принимать решения – в заранее заданных теми же правилами ситуативных рамках. Знание этих правил и контроль над ними (скажем, настаивание на том, чтобы другие участники неукоснительно их соблюдали, при том, что сам ребенок оставляет за собой право их нарушать – хотя бы ради удовольствия от следующего засим наказания, которое лишний раз подтверждает действенность правил) дают ребенку иллюзию собственной компетентности, повышая – пусть в

рамках собственных же проекций, которым зачастую подыгрывают взрослые, – его социальный статус. Одновременно он получает доступ к куда более высокой степени свободы – ничуть не менее значимой от того, что она прежде всего распространяется на те самые «серые зоны» между реальностью и реальностями проективными.

В том же контексте следует воспринимать и практику рассказывания историй: взрослый в данном случае выступает в роли авторитетной инстанции, способной не только выстроить удобные для ребенка и выходящие за пределы детских конфабуляторных способностей рамки проективной реальности, но и гарантировать высокую степень достоверности этой реальности – в том числе и за счет привычной роли компетентного посредника между ребенком и сколько-нибудь широкими социальными и информативными контекстами. В раннем детстве мы ничего не обязаны запоминать надолго и всерьез, поскольку те «полочки», по которым следовало бы разложить значимую информацию, еще не сформированы, и все, что нужно, за нас помнят взрослые.

Подобная деятельность прагматична сразу с нескольких точек зрения. Во-первых, она связана с активизацией детского «творчества», то есть неавтоматизированного построения проективных реальностей; с тренировкой умения достраивать проективные реальности по предложенным реперным точкам (как при игре в кубики и при ролевых играх). При рассказывании ребенок получает доступ к проективной реальности, которая никак не связана с актуальностью (ее нет перед глазами), но при этом информация о ней исходит от авторитетной инстанции (то есть, значимость этой реальности, связанной с ней информации и умения в ней ориентироваться, неоспорима). В процессе восприятия рассказа ребенок получает навык одновременного оперирования двумя значимыми реальностями (актуальности, в которой происходит рассказывание и которое сопряжено со своей собственной системой отношений, никто не отменял). Кроме того, имеет особое значение ритуальная составляющая ситуации рассказывания – так же, как и ритуальная составляющая ситуации игры, начиная с выбора особого времени и места, и до создания специфических условий (устроиться поудобнее, подготовить необходимый для игры и собственно игровой инструментарий, вербально и поведенчески обозначить начало и окончание – ребенок привыкает к ритуальному поведению как к необходимому элементу «переключения реальностей». Еще одна значимая деталь – персонализированный характер посредничества: игру или рассказывание обеспечивает не просто некая внешняя инстанция, а вполне конкретный человек, наделенный всеми «положенными» на семейном уровне ситуативного кодирования особенностями.

Свойственное игровому поведению ощущение свободы переносится и на рассказывание историй. Свобода слушателя – и данное обстоятельство имеет крайне значимый характер – немалой степенью своей привлекательности обязана созданию иллюзии контроля: по отношению к фиктивным персонажам: так же, как и по отношению к кубику, ребенок обладает преимуществом интерситуативности. Будучи включен одновременно как минимум в две реальности – актуальную реальность ситуации рассказывания и проективную реальность, конструируемую на основе нарратива, – он, во-первых, обладает возможностью «переключения регистров» и может регулировать степень вовлеченности в ту и в другую реальность. Во-вторых, он более информирован, чем фиктивные персонажи, относительно их собственной ситуации – условно говоря, зачастую он знает, что ждет их за углом, – что одновременно повышает его ситуативный статус едва ли не до божественного уровня и повышает степень «покровительственной» эмпатии по отношению к персонажу. В-третьих, он фактически занимает по отношению к персонажам ту же роль, которая искони придает неотразимую привлекательность статусу

pater familias, – роль посредника между принципиально разными инстанциями: живыми и мертвыми членами собственной семьи; домочадцами и представителями других домохозяйств и семейных групп. В данном случае эта роль носит откровенно игровой характер, поскольку степень компетентности слушателя по отношению к фиктивным персонажам прежде всего определяется рассказчиком. Но благодаря включенности ребенка в актуальную ситуацию рассказывания он получает право прерывать повествование, уточнять детали, высказывать свое отношение к персонажам и даже пытаться воздействовать на их «судьбы».

Итак, с когнитивно-антропологической точки зрения, практика рассказывания историй основывается на производстве системы эмпатийных сигналов, провоцирующих слушателя (ребенка) на построение собственных (но «управляемых» рассказчиком) проективных реальностей; на «подстройку» собственных эмоционально-оценочных реакций слушателя к системе транслируемых аттитюдов; на выстраивание отношений доминирования и контроля за счет иерархии доступа к «рычагам управления» проективными реальностями; на легитимацию позиции «производства правды» в рамках игровой и ритуализированной ситуации рассказывания. В свою очередь, активная заинтересованность слушателя в ситуации рассказывания связана прежде всего с обретаемым чувством свободы, иллюзии контроля, основанных на преимуществе интерситуативности, что позволяет отвлечься от «обязывающих» моделей включения в актуальную реальность, в которой ребенок занимает положение безусловно неполноправное, обремененное массой несвобод и отсутствием собственных полноценных «объектов контроля».

Именно в эту перспективу, как мне представляется, следует помещать ряд архаических практик, соединяющих перформативное и нарративное начала, – вроде древнегреческого симпосия, ритуализированной игровой среды, в которой существует протолитературный перформативный текст. Сколько-нибудь подробный анализ этих феноменов в их связи с позднейшими нарративными жанрами потребовал бы совершенно иного режима высказывания, несопоставимого с рамками небольшой журнальной статьи, а потому просто отошлю читателя к нескольким своим относительно недавним публикациям [11–13], а здесь и сейчас ограничусь буквально несколькими соображениями, на мой взгляд, имеющими отношение к сути проблемы.

Древнегреческий симпосий принципиально совмещал в одном пространстве несколько реальностей, различных как по «природе», так и по наполнению «приписанными» к ним поведенческими моделями. Он проходил на территории ойкос, дома, т.е. пространства, совместимого прежде всего с представлениями об отеческой власти, о «правильных» режимах коммуникации (патерналистских / семейных и паритетных / соседских), о приписанной к внутренним, закрытым, частям дома и прокреативной сексуальности, и т.д. Однако та система визуальных сигналов, вне которой симпосий на существовал (гирлянды на стенах, специфическая тематика вазописи и т.д.), сообщала симпосиастической зале четко опознаваемые качества зоны совершенно иной, эсхатиа, территории войны, охоты, отгонного скотоводства и эфебических инициационных практик, где правили бал не Зевс и Гестия, а такие маргинальные «юношеские» божества, как Аполлон, Артемида и Па, и где законными были совершенно иные модели поведения, ориентированные на «стайный» уровень ситуативного кодирования (отсутствие вмененных эссенциалистских свойств, ситуативность статусов и репутаций, «пацанский» не прокреативный секс и т.д.). Кроме того, на время симпосия в большой зале греческого дома получали прописку разнообразные («пестрые», пойкиле) проективные реальности, очень по-разному экстраполированные (в пространстве, во времени, с точки зрения социальной дистанции) и «доставляемые» из разных источников через посредство разных же носителей – вазопись, нарративы

(как художественные, так и «модифицирующие актуальную реальность»). «Взрослая» роль при этом переадресовывалась Дионису как богу масок и превращений, сами же участники симпосия получали роскошную возможность «фланировать» между несовместимыми в обычной жизни культурными зонами, сюжетами, поведенческими моделями, социальными аттитюдами и т.д. – скажем, «ребячиться», не полностью выходя при этом за рамки «престижных» статусных ролей. Одной из производных от симпосия практик был, судя по всему, афинский театр VI–IV веков до н.э., весьма своеобразный способ перенести симпосиастические техники в широкую полисную публичность.

Примечание. О месте афинского театра в пространстве полиса см.: [14–16; 17]. О социальных функциях нарративного текста см.: [18]. О симпосии как специфической культурной практике: [19 ; 20 ; 12].

Первые собственно литературные системы, вроде Феокритовой идиллии (т.е. не связанные строго с перформативностью и публичностью, ориентированные на индивидуального читателя, а не на коммуницирующую аудиторию, и т.д.), по большому счету, переводили эту систему производства проективных реальностей в «режим индивидуализированного пользования», переводили весьма аккуратно, сохраняя опору на привычные (прежде всего визуально ориентированные) системы сигналов. В самом названии феокритовой книги (и возникшего впоследствии на ее основе жанра), «Идиллии», т.е., собственно, «Картинки», уже заложен намек на природу тех когнитивных операций, которые позволяют читателю (а именно здесь речь в полной мере начинает идти собственно о читателе как адресате художественного текста) получать от идиллии удовольствие.

Во-первых, по сугубо формальным признакам идиллия есть эпос, то есть текст принципиально повествовательный, ориентированный именно на рассказывание истории. Но это эпос, поданный через технику экфрасы, с выраженным акцентом на последовательности повествовательных рамок, зачастую весьма изысканно выполненных, которые, с одной стороны, облегчают читателю переход от актуальной реальности к реальности проективной, а с другой – выстраивают для него удобную дистанцию, которая позволяет и любоваться предъявленной «картинкой», и переглядываться поверх нее с автором. То есть, собственно, наслаждаться тем самым преимуществом интерситуативности, которое представляет собой главную приманку в ситуации, где взрослый рассказывает историю ребенку [13]. Место компетентного взрослого, способного организовать для ребенка «интересную» и снабженную точками входа и выхода проективную реальность, занимает автор, а читатель получает весь набор детских радостей, умноженный на чисто симпосиастическое удовольствие от совмещения в рамках одной ситуации поведения (и компетенций) несомненно взрослых (и даже подчеркнуто взрослых, за счет предоставляемой автором возможности демонстрировать изысканную компетентность, отслеживая и разгадывая расставленные тут и там отсылки к разноуровневым и разноприродным культурным кодам) – с чисто детской безответственностью.

А отсюда, и во-вторых, идиллия есть «индивидуальный симпосий», праздник, который всегда с тобой, поскольку предполагает возможность индивидуального чтения про себя. И вот это качество – качество интимного, индивидуального симпосия, позволяющего путешествовать между актуальной и проективными реальностями, «не выходя из дома», и получать при этом постоянные «когнитивные поглаживания» – унаследовала от феокритовой традиции вся последующая европейская литература. И предлагала это счастливое состояние – на правах одного из немногих привилегированных поставщиков (наряду с театром, живописью и еще парой-тройкой других систем производства сигналов, позволяющих выстраивать индивидуально значимые проективные реальности) – вплоть до XX

века, когда ей пришлось потесниться перед лицом более «доходчивых» и технологически оснащенных конкурентов. И дело не только в том, что кинематограф или компьютерные игры (и в особенности те, что основаны на ролевом вовлечении пользователя) предлагают уже готовые визуализированные проекции, снимая тем самым необходимость прилагать для их построения собственные когнитивные усилия. Дело еще и в резкой смене техник адаптации к самому процессу проецирования.

С данным обстоятельством связана весьма интересная ситуация, свидетелями которой мы являемся в настоящее время и степени воздействия которой на когнитивные и поведенческие навыки будущих поколений человечества пока не в силах оценить по достоинству. Речь идет о все более и более выраженном процессе замены сказочника и взрослого партнера по играм на медийную «среду» приобщения к соответствующим формам деятельности. Очевидное следствие этого процесса – возрастающее доверие к деперсонализированным источникам значимой информации (и, в пределе, – к публичному пространству вообще!), при том, что посредническая функция значимого взрослого в этом процессе все очевиднее сводится к контролирующей и запрещающей инстанции (что, в свою очередь, снижает ценность этого взрослого, ибо вместо источника удовольствия он превращается в препятствие на пути к удовольствию). В свое время печатная книга уже представляла собой медийное вторжение в эту опосредующую функцию. Но в случае с книгой ее отстраняющий эффект во многом компенсировался отсутствием у ребенка (по крайней мере, на ранних, соответствующих формированию семейного уровня ситуативного кодирования стадиях) навыков, необходимых для самостоятельного пользования этим источником удовольствия: дети не сразу учатся читать.

Примечание. Отдельный разговор в этой связи – роль школы в обучении навыкам чтения. Понятно, что эта институционализированная, обязывающая, подконтрольная официальной публичной власти (и связанной с этой властью системой производства официальных мифов) и тотальная по охвату целевой аудитории практика не может не вносить корректив в обозначенную выше прагматику детско-взрослых отношений в процессе рассказывания и восприятия историй.

Книга превращается в некоего агента значимого широкого информационного пространства, но общение с этим агентом по-прежнему опосредовано голосом и ситуацией персонализированого, ритуализированного погружения в рассказывание. Тем более, что игра со взрослым была в гораздо меньшей степени подвержена внешнему воздействию «больших» сред (хотя – можно вспомнить о фабричных игрушках, ритуале покупки игрушек, о настольных играх и т.д.); современная культура компьютерных игр совершает с посредничеством взрослого ту же операцию, что и в случае с рассказыванием историй.

Во-вторых, деятельность, связанная с совместными со взрослым прогулками в другую реальность, включает в себя научение «совместному переживанию» с «подстройкой» под реакцию значимых членов группы: если ты не знаешь, что должен чувствовать в данном случае, учись считывать реакцию окружающих, начиная с рассказчика, с нюансов того, каким образом он аранжирует как саму историю, так и систему ее отношений с актуальностью. Кроме того, ребенок учится принимать участие в выборе роли в игре и, шире, – в совместном конструировании проективной реальности. И к тому, что реальности можно и должно совмещать, соотносясь при этом с аналогичными навыками оперирования множественными реальностями у других людей.

И в-третьих, роль взрослого как «поставщика» дополнительных реальностей укрепляет его авторитет во всем, что касается системы связей с внешними группами (ребенок прячется за маму, поскольку она по определению компетентна; затем, в школе, крайне любопытный перенос этой роли на «Марью Ивановну») – за счет демонстрации «запредельного» для ребенка знания через умение оперировать такими стратегиями построения проективных ре-

альностей и такими их «кирпичиками», к которым доступа у ребенка нет (отсюда готовность детей к самостоятельному демонстративному фантазированию – «Саша большая»). Кроме того, вмененная взрослым членам группы функция «большой компетентности» приучает человека еще и к опосредующей значимости усвоенных на семейном уровне ситуативного кодирования априорных установок. Прежде всего это будет играть роль при столкновении с другими, позже формирующимися уровнями ситуативного кодирования («вечная мама» всегда рядом). За счет полученных таким образом навыков мы облегчаем себе задачу по формированию базового доверия к миру, готовности принимать информацию, исходящую из незнакомых источников, но «совместимую» с уже усвоенными нами на семейном уровне ситуативного кодирования установками, как значимую и заслуживающую доверия. Однако за счет этих же навыков мы обзаводимся наклонностью к ностальгическим установкам вроде «все мы идем домой» (дом, малая родина, детство, первые воспоминания и прочая база для «сентиментальности»). Обе эти наши особенности впоследствии окажутся крайне востребованными специалистами по социальной манипуляции, людьми, создающими и контролирующими разного рода широкие публичные пространства. И с этой точки зрения ослабление – и общая проблематизация – участия взрослых в формировании способности к построению проективной реальности может привести еще и к большей устойчивости будущих поколений к социальной манипуляции.

.

* * *

1. Gottschall J. The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human. Boston ; New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2012. 232 p.

2. Fuller G. Simulation and Psychological Concepts // M. Davies & T. Stone (Eds.). Mental Simulation. Oxford : Blackwell, 1995. P. 19–32.

3. Bortolussi M. Review of: Gottscall J. The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human. Boston, New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2012. URL: https://www.researchgate.net/publication/263614044_Gottschall_J_2012_The_storytelling_animal_How_stories_make_us_human (Дата обращения 7.07.2017)

4. Boyer P. Religion explained: the evolutionary origins of religious thought. New York : Basic Books, 2001. 256 p.

5. Fein G.G. Pretend play in Childhood: An Integrated Review // Child Development. 1981. № 52. P. 1095–1118.

6. Fein G.G. The Self-Building Potential of Pretend Play, or «I Gotta Fish All by Myself» // T.D. Yawkey and A.D. Pellegrini (Eds.) Child's Play. Hillsdale (N.J.) : Erlbaum, 1984. P. 125–170.

7. Lucariello J., Nelson K. Remembering and Planning Talk Between Mothers and Children // Discourse Processes. 1987. № 10. P. 219–235.

8. Paley V.G. Bad Guys Don't Have Birthdays: Fantasy Play at Four. Chicago : University of Chicago Press, 1988. 128 p.

9. Михайлин В.Ю. На миру и смерть красна: практики перекодирования ситуации как коммуникативный (и политический) ресурс // Неприкосновенный запас. 2009. № 1 (63). С. 114–124.

10. Михайлин В.Ю. О ситуативности репутаций: возвращение Одиссея // Отечественные записки. 2014. № 1 (58). С. 52–84.

11. Михайлин В.Ю. Вечно молодой, вечно пьяный: трансформации традиционных возрастных иерархий в урбанистическом пространстве // Отечественные записки. 2006. № 30. С. 21–40.

12. Михайлин В.Ю. Пей с теми, кто равен тебе: древнегреческое праздничное пространство и современный миф о Дионисе // Миф архаический и миф гуманитарный. Интерпретация культурных кодов: 2006. Саратов ; СПб. : ЛИСКА, 2006. С. 18–39.

13. Михайлин В.Ю., Иванова Д.М. Два пастуха разглядывают кубок: Феокрит и рождение современной литературной традиции // Агрессия. Интерпретация культурных кодов: 2010. Саратов, СПб. : ЛИСКА, 2010. С. 141–161.

14. Longo O. The theatre of the Polis // Nothing to do with Dionysos? Athenian drama and its social context. Princeton (New York) : Princeton University Press, 1990. P. 12–19.

15. Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris : F. Maspero, 1972. 328 p.

16. Winkler J.J. The ephebes' song: Tragōidia and Polis // Nothing to do with Dionysos? Athenian drama and its social context. Princeton (New York) : Princeton University Press, 1990. P. 20–62.

17. Михайлин В.Ю. Древнегреческая симпосиастическая культура и проблема происхождения афинского театра // Литература и театр. Самара : ООО «Офорт», 2011. С. 250–265.

18. Kurke L. The traffic of praise. Pindar and the poetics of social economy. New York ; London : Ithaca, 1991. 192 p.

19. Лиссарраг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира. М. : НЛО, 2008. 176 с.

20. Михайлин В.Ю. Визуальная организация поведенческих практик в древнегреческой пиршественной культуре // Визуальная антропология. Саратов : Научная книга, 2007. С. 280–303.

УДК 82.09

РОМАН-ЭКСПЕРИМЕНТ В ЛИТЕРАТУРЕ 20-Х ГГ. XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА-КОМПЛЕКСА МАРИЭТТЫ ШАГИНЯН «КиК»)

NOVEI-AS-AN-EXPERIMENT IN LITERATURE OF THE 1920 S (AS EXEMPLIFIED IN THE ECLECTIC NOVEL "KiK" BY MARIETTA SHAGINYAN)

© 2017

А.В. Наприенко

A.V. Naprienko

В статье на примере романа-комплекса «КиК» Мариэтты Шагинян рассматривается проблема актуализации в 20-е гг. XX века различных экспериментов с романным жанром. Роман-комплекс «КиК» соотнесен с первым в творчестве писательницы экспериментом по комбинированию разных жанров – циклом «Месс-Менд», бывшим откликом на своеобразный «социальный заказ» по созданию «коммунистического пинкертона», озвученный в октябре 1922 года на V Всесоюзном съезде РКСМ Н. Бухариным. Задуманный Шагинян как роман-эксперимент, названый романом-комплексом, «КиК» осмысливается как более сложное явление – как роман-компромисс, попытка не просто соединить разные жанры в одном произведении, но и примирить любимый писательницей авантюрный сюжет с эстетикой производственного романа.

Ключевые слова: роман-эксперимент; роман-комплекс; авантюрный роман; Мариэтта Шагинян; «коммунистический пинкертон».

The article focuses on the different experiments with the eclectic novel "KiK" by Marietta Shaginyan as the example of foregrounding experiments in the literature of the 1920ies. The novel is compared with the writer's first attempt to combine different genres in the series "Mess Mend", a response to the social demand for "communist-like Pinkerton", since in October 1922, at the Fifth All-Union Congress of the RKSM, N. Bukharin had suggested creating that. The novel "KIK" appeared as the experiment. It was defined as an eclectic novel. In the article "KiK" is looked upon as a compromise, in which the picaresque plot was combined with the esthetics of an occupational novel.

Keywords: novel-as-an-experiment; eclectic novel; picaresque novel; Marietta Shaginyan; "communist-like Pinkerton".

Писатели и критики 1920-хх годов активно обсуждали проблему новых путей развития литературы. Многие из них констатировали упадок романного жанра, переставшего в условиях стремительно меняющейся действительности быть актуальным. Такой точки зрения придерживалась и Мариэтта Шагинян. В самом начале 20-х годов она писала, что романная форма – это форма, которая больше всего тяготеет к правде, к всеобъемлющему отражению жизни через быт, а идеалом, к которому должен стремиться роман, является рассказ очевидца, письмо, исповедь [1, с. 718]. Однако в ходе своего развития этот жанр становится бесформенным и теряет выразительность. Помочь ему снова обрести оригинальность может возвращение к истокам, а именно – к авантюрному роману. Занимательность, заложенная в нем, может привлечь читателей и сделать жанр снова современным.

Шагинян возлагала на авантюрный роман большие надежды. В статье, посвященной «Серапионовым братьям», она отмечала, что беллетристика канонизирует быт и что новая форма советского быта должна укрепиться в литературном образе для того, чтобы стать подлинной [1, с. 732]. Этим объяснялась необходимость обращения к сюжетной литературе.

В 1923 году Шагинян начинает создавать первую часть приключенческой трилогии «Месс-Менд», «коммунистический пинкертон», который был не только «агиткой», но, в первую очередь, литературным экспериментом по комбинированию жанров мелодрамы, детектива, фантастики, сатиры и утопии. Эту часть писательница назвала романом-сказкой, потому что в аван-

тюрном романе, как и в сказке, одной из основных черт является условность, а материал для них можно взять уже готовым, «подобно тому, как продают готовое тесто в итальянских кондитерских для печенья» [1, с. 718].

В 1924 году, во время работы над второй частью «Месс-Менд», Шагинян задумывает написать еще один роман-эксперимент. Она записала в своем дневнике: «Будет совершенно новая форма» [2, с. 98]. В основу была положена идея о том, что писателю не следует специализироваться на определенных жанрах, но нужно свободно сводить в единое целое самые разные жанры, в том числе и нелитературные. Так и был задуман «КиК», который, по первоначальному замыслу писательницы, должен иметь форму газеты, где печатаются передовицы, хроники, фельетоны, телеграммы и т.п. Сама форма газеты могла оправдать свободное соединение очень разных текстов.

«КиК» был закончен и напечатан только в 1929 году, потому что, по воспоминаниям Шагинян, писался «урывками, между делом, не отрывая ни дня, ни часа, ни сил у непрерывной очередной работы» [3, с. 411], и получил жанровое определение «роман-комплекс».

Роман делится на несколько частей:

1. Посвящение некоему другу, написанное в стихотворной форме.

2. Эпизод первый – газета «Аманаусская правда», где напечатаны телеграммы, передовица, фельетон, научно-популярная статья, библиография и даже реклама; редакционная корзина, где находятся несколько стихотворений; протокол митинга; запись телефонного разговора; несколько телеграмм; две справки; протоколы допросов и частное письмо.

3. Эпизод второй – телеграммы и письма.

4. Приложение – разговор в общей камере (расписанный по ролям как пьеса, но на самом деле являющийся рапортом коменданта аманаусского исправдома), где несколько героев сначала обсуждают «невыносимые условия научной работы в Советской России» [3, с. 438], а потом договариваются создать каждый свое литературное произведение, используя материал газеты. К рапорту приложены получившиеся поэма, новелла, мелодрама, сценарий научного фильма. Сюда же относится стенограмма речи.

Все эти части в единое произведение объединяет детективная история об исчезновении коммуниста – товарища Львова – и появлении в «Аманаусской правде» таинственного объявления о демонстрации фильма, о котором понятия не имеет владелец кинотеатра. Выяснению обстоятельств появления этого объявления и посвящены запись телефонного разговора, телеграммы, справки и протоколы допросов. Арестовывают нескольких человек, и по их записанному разговору становится понятно, что Львов исчез во время охоты.

К жанру детектива у Шагинян было особое отношение. Она не раз признавалась в своем увлечении серией книг о сыщике Нате Пинкертоне, редактировала книги Уилки Коллинза и считала детектив «самой удачной выдумкой, какая вообще существует в области сюжета в старой литературе». «Криминальный роман, – писала она в книге «Человек и время», – «это сказка для взрослого человека, познавательная, морализирующая, дающая полное удовлетворение» [4, с. 316]. Это удовлетворение возникает в ходе реализации знакомой схемы – разоблачение зла, наказание злодея и торжество справедливости. Большое место детективному жанру уделено в трилогии «Месс-Менд».

Ближе всего к приключенческому, авантюрному роману стоит новелла «Тринадцать-Тринадцать», написанная арестованным журналистом Иваницким. Материалом для нее послужила статья профессора Казанкова «О богатствах Бу-Ульгенского хребта», в которой он, не только приводит информацию о полезных ископаемых, но и рассказывает «странную историю» о туркешпионе, пойманном с подробным планом хребта, и о погибшей в горах экспедиции

фон Юсса. Иваницкий закручивает острый сюжет вокруг рукописи, которую якобы оставил фон Юсс своей внучке – Камилле Матвеевне. В лучших традициях детектива и «красного пинкертона» эту рукопись хотят заполучить иностранные агенты, но из-за случайного звонка девушки на номер «13-13» бумага попадает к Львову, работающему в ВЧК. Юсс утверждал, что в Бу-Ульгене им был найден не свинец, а новый металл с исключительной намагниченностью. Свойства этого металла настолько сильны, что могут дать возможность регулирования погоды, климата, вращения Земли. Здесь очевидна перекличка с лэнием – металлом с фантастическими свойствами из второй части приключенческой трилогии «Месс-Менд». Львов решает собрать экспедицию в Бу-Ульген. На этом рукопись обрывается.

Еще одним часто используемым Шагинян жанром является мелодрама. Ее создает арестованная писательница Ирина Геллерс. И называется она, как и сам роман Шагинян, «Колдунья и коммунист» («КиК»). Материалом для этого произведения послужили очерки о том, что покинутый монахинями монастырь будет переделан под фабрику, а также о том, что в монастыре был найден портрет, «изображающий молодую женщину необычайной красоты с веревкой, накинутой на голую шею. Женщина стягивает концы веревки, как если б собиралась себя задушить» [3, с. 419]. Писательница использовала и заметку селькора о том, что в одном из аулов до сих пор процветают суеверия: один из пастухов уверял, что видел проходившую по скалам колдунью с распущенными волосами, голыми ногами и свечой в руке. Из этого Геллер сплетает двойной сюжет: уже знакомую историю о заговоре против большевиков и отчаянно мелодраматичную историю об Ольге – жене князя Собесского, губернатора Пензы, которого неоднократно пытались убить террористы. В конце концов они сделали это, убив и сына-младенца. Ольга уходит в монастырь, но из-за случившейся революции монахини покидают его. Тогда молодая женщина решает, что пришло время отомстить за мужа и сына. Эта рукопись тоже не закончена.

В 1956 году, подготавливая собрание своих сочинений, Шагинян писала о «КиКе»: «Я сводила в нем концы с концами своего тогдашнего профессионального опыта … стараясь нащупать и развить те зародыши новой эстетики, нового отношения к творчеству, какие стали уже ощутимыми для нас за эти первые десять советских лет» [3, с. 411]. Под новой эстетикой писательница понимала каноны жанра производственного романа, который пришел на смену роману приключенческому. Последняя часть «КиКа» – «Стенограмма речи, произнесенной *** августа 192* года в комендатуре анаусского исправдома» – отражает эту «новую эстетику». Стенограмма представляет собой запись речи, произнесенной для арестованных писателей настоящим Львовым. По форме это – и критический разбор написанных произведений, и рассуждение о том, куда же дальше должна идти литература. Речь полностью разрушает авантюрную ауру романа, крепко привязывая его к реальности и объясняя каждую мелочь. Львов не только анализирует прочитанные им произведения с точки зрения «герой – материал – задание», но и предсказывает концовки незаконченных, следуя матрице жанра. Он объясняет истинные причины своего исчезновения, оказавшиеся вполне прозаическими. И это объяснение уничтожает созданную первыми эпизодами атмосферу таинственности, демонстрирует читателю шаблонность прочитанных ранее текстов.

По мнению Львова, у всех писателей хорошо получилось не приключенческое и мелодраматическое, а идеологическое – например, выступление Ленина на партийной конференции в «13-13» или сценка с учебой милиционеров в «КиКе». Все то таинственное и интересное, что взяла Геллер из газеты, коммунист называет «галантерейным товаром» и спрашивает своих слушателей,

почему они не использовали ту информацию, которая была действительно важной: о текстильной фабрике, которую горком организовывает в стенах монастыря, или о субботнике, в результате которого был восстановлен мост. Таким образом, ясно чувствуется тенденция конца 20-х годов: приключенческий материал, необычное становится не более чем «галантерейным товаром». Приключенческая литература возвращается туда, откуда она пришла – на периферию литературного процесса. Явственно намечается путь к производственному роману и социалистическому реализму вообще.

«Разве мало в нашей переходной экономике увлекательных конфликтов? Разве борьба плана с анархией и разные способы выполнения плана, правильный и формальный, не способны воодушевить писателя, дать ему огромное подспорье для создания живых, реальных, характеров?», – изумляется Львов [3, с. 544].

Именно в связи с этой завершающей стенограммой многие исследователи восприняли «КиК» как попытку разрушить традиционную форму романа тайн, которая была так популярна в 20-е годы. Но так ли это?

В 1956 году писательница вспоминала: «После “КиКа”» мне уже просто тяжело было возвращаться к условным вещам типа Джима Доллара, становилось скучно их писать, и великим наслаждением сделалась огромная напряженная работа над “Гидроцентралью”» [3, с. 414]. Шагинян лукавила, потому что и в последующие годы старалась вернуть актуальность своим авантюрным произведениям и читательский интерес к ним. В 1935 году, когда авантюрный жанр был частично реабилитирован, в журнале «Молодая гвардия» под названием «Дорога в Багдад» вышла переработанная версия третьей части трилогии «Месс-Менд». В 1956 году она переделала первую часть трилогии, а сам «КиК», хотя и сопровождаемый длинным «объяснением», вошел в первое собрание ее сочинений.

Таким образом, «КиК», явно задуманный Шагинян как роман-эксперимент, названый романом-комплексом, является своеобразным романом-компромиссом, попыткой не просто соединить разные жанры в одном произведении, но и примирить любимый писательницей авантюрный сюжет с эстетикой производственного романа.

* * *

1. Шагинян М. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2. Стихи 1906–1921. Пьесы 1917–1918. Проза 1915–1927. М. : Художественная литература, 1986. 783 с.

2. Шагинян М. Дневники 1917–1931. Л. : Издательство писателей в Ленинграде, 1932. 431 с.

3. Шагинян М. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 7. Приключение дамы из общества. «Месс-Менд», или Янки в Петрограде. КиК. Очерки. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1956. 691 с.

4. Шагинян М. Человек и время: История человеческого становления. М. : Советский писатель, 1982. 560 с.

УДК 82.09

ПОДВИЖНОСТЬ ЖАНРОВЫХ ГРАНИЦ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

GENRE SHIFTS IN MODERN RUSSIAN LITERATURE

© 2017

И.В. Некрасова

I.V. Nekrasova

В статье рассматриваются жанровые тенденции, во многом определившие динамику современного литературного процесса. Констатируется, что в русской литературе примерно с середины 1990-х гг. наблюдается особенное внимание к контаминации, трансформации «классических» литературных жанров, появление многочисленных авторских жанров. В связи с этим в статье рассматриваются произведения рубежа XX – XXI веков с необычными жанровыми контаминациями, смещениями («Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Дурочка: роман-житие» С. Василенко, «Сочельник: скрипичный квартет» И. Поволоцкой). Особое внимание уделено новейшим публикациям 2016 и 2017 гг., в которых необычное авторское жанровое определение становится важным сюжетоформирующим принципом. В процессе анализа художественных текстов выявлено несколько тенденций. Среди них – авторское стремление к уточнению жанровых характеристик, а также тяготение писателей к крайне необычным жанровым определениям, входящим в заголовочный комплекс. Делается вывод о том, что жанровые диффузии во многих произведениях новейшей русской литературы, будучи важным атрибутом художественного содержания, а также заголовочного комплекса, создают индивидуально-авторскую модель художественного мира и углубляют читательское восприятие.

Ключевые слова: диффузия литературных родов; жанровые контаминации; трансформация жанров; заголовочный комплекс; авторское жанровое определение; сюжетообразование.

The article examines genre trends that determined the dynamics of the modern literary process. Indeed, starting with the mid-1990s Russian literature has observed cases of contamination, transformation of traditional literary genres, emergence of new genres. In this regard, the article discusses the works of the turn of XX – XXI centuries in which unusual genre contaminations and shifts occur (“Chapayev and Void” by V. Pelevin, “Little Fool” by S. Vasilenko, “Christmas Eve: the String Quartet” I. Povolotskaya). Special attention is given to the latest publications in 2016 and 2017, in which non-standard genre predetermines the plot. The analysis of the literary texts revealed the authors’ desire to specify the genre characteristics in general and foreground a title in particular. The author of the article concludes that diffusion of the genres in many works of modern Russian literature as an important marker of the content and title contributes to the author's worldview and a reader's perception.

Keywords: diffusion of literary genres; genre contamination; genre transformation; title; the author's idea of genre; plot.

Одним из достаточно стойких литературоведческих канонов давно считалось родовое деление и жанровая система. Сегодня этот канон подвергается значительным разрушениям. Всем известна знаменитая фраза Ю.Н. Тынянова, что «жанр смещается». В сегодняшнем литературном процессе она весьма актуальна. С. Чупринин признался, что «с жанрами у нас <сегодня> полная неразбериха» [1, с. 148]. Попробуем разобраться.

Действительно, в современной русской литературе примерно с середины 1990-х гг. наблюдается особенное внимание к контаминации, трансформации «классических» литературных жанров, появляются многочисленные авторские жанры (см.: 2 ; 3 и др.).

Например, культовое теперь произведение В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996), жанр которого автором намеренно не обозначен, определяется в современном литературоведении как классический философский роман, как роман-миф. Говорят о его сходстве с притчей, даже с логико-психологическим трактатом. На поверхности и то, что одной из самых значительных жанровых структур, реализующихся в тексте,

становится анекдот. Анекдотическое пародирование образов романа связано с процессом демифологизации в литературе. Роман Пелевина в связи с этим иногда определяют как «антимиф».

Архитектоника романа-жития С. Василенко «Дурочка» [4] на первый взгляд является традиционной. Но в основной сюжет вкраплен и другой – житийный – сюжет. Соединение двух разных жанровых форм здесь достаточно цельно и обоснованно. Получается, что житие как бы помещается в романное повествование, благодаря чему и возникает синтетическая жанровая модификация.

Жанр книги Ю. Вознесенской «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» (2002) [5] определен автором как повесть, однако художественная структура текста гораздо шире. Обилие героев, «многослойный» сюжет, особенности хронотопа заставляют говорить по меньшей мере о жанровой диффузии. На основании этого в тексте могут быть выделены черты нескольких жанров и жанровых разновидностей, таких как авантюрный роман, житие, приключенческий и любовный роман, антиутопия, сказка, рыцарский роман.

А. Слаповский и И. Поволоцкая – современные писатели, в творчестве которых находим примеры многих авторских жанровых определений. У Слаповского – «тайнопись открытым текстом», «повесть современных лет», «авантюрно-философический роман»; у Поволоцкой – «поминания», «беседная повесть», «совецкая повесть», «струнный квартет» и т.д. Замечу, что подобные жанровые изыски как правило находят свое художественное и смысловое обоснование в представляемых текстах. Более того, часто необычное жанровое определение становится композиционным или сюжетным стержнем – например, в произведении И. Поволоцкой «Сочельник: скрипичный квартет» [6].

«Литература переходного периода — это время вопросов, а не ответов, это период жанровых трансформаций, это время поисков нового Слова», – справедливо пишет М.А. Черняк [7, с. 5]. При анализе с позиций жанровой атрибуции публикации в ведущих российских «толстых» журналах за 2016 и начало 2017 года (по апрельские номера) обнаружилось несколько тенденций.

Первая тенденция – явное стремление к контаминации жанров, к уточнению жанровых характеристик. Так, у Е. Некрасовой – повести-близнецы [8]; Г. Климова уточняет, что «Майка. Марфа. Жорж» – это «маленькая повесть о любви» [9]; М. Ботева дает авторское определение «повесть-притча» [10]; у В. Немышева – «маленькая повесть» [11]. Ещё две «маленькие» и две «короткие» повести по авторскому жанровому определению, но отнюдь не по объему представленного текста опубликованы в журналах «Новая Юность», «Новый журнал», «Урал»: «Хрустальный глаз» В. Бочкова [12], «Блю» В. Науменко [13], «Стублево» В. Гречиной [14], «И Бабалым» А. Титова [15]. У писателя В. Березина можно найти несколько «свежих» примеров уточнения жанра: «ботаническая повесть», «экспедиционная повесть», «повесть о любви» [16]. Подобные примеры можно продолжать.

Вторая тенденция – тяготение к крайне необычным, подчас эпатирующим жанровым определениям: «история одного безумия», «роман-полдень», «мелороман», «малая проэзия» (это слово – неологизм), «бредовинки с моралью», «политизированный рассказ о любви 18+», «пересказ одного рассказа» и пр.

Приведем совсем «свежие» примеры этого жанрового явления. Майя Кучерская в февральском номере «Невы» за 2017 г. опубликовала многостраничное и многогеройное произведение, явно претендующее на параметры повести. Но ее «Голубка» получила авторское жанровое определение «история одного исцеления» [17]. В. Пискунов представляет интересный текст «Ракоход» с авторским определением «andante» [18]. «Ракоход» – это вид полифонической техники в фортепианной игре, проведение темы в обратном движении, от последней ноты к первой; то же, что ракоход-

ная имитация (инверсия, обращение). Техника возвратного движения свойственна, в частности, многим полифониям И.-С. Баха. Можно предположить, что ракоходное движение в определенной мере родственно литературному палиндрому. Музыковед Л.В. Решетняк в работе «Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства» утверждает, что ракоход и ракоходная инверсия – наиболее сложные технические приемы полифонии [см.: 19]. Ну а andante – это, как известно, музыкальный термин, происходящий от итальянского глагола «andare», означающего в переводе «идти». В музыке им обозначают скорость, с которой должно воспроизводиться музыкальное произведение. Таким образом, заголовок («Ракоход») и жанровое обозначение (andante) в совокупности позволяют углубить идею произведения, уточнить его философскую составляющую: движение вспять невозможно, спокойный темп жизни ускорять не следует…

Итак, даже беглый обзор публикованных недавно произведений позволяет убедиться в отмеченной жанровой мобильности.

Г. Яхина – новое и уже известное имя – публикует «сценарий для чтения» под названием «Ночь» [20]. Автор не первой призывает к чтению сценариев. Современные сценаристы сегодня часто публикуют свои произведения. Ю. Тынянов много десятилетий назад, в пору становления киноиндустрии и возникновения самого жанра «сценарий», признавал: «Неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть» [21, с. 323]. Вопросы остаются и сегодня, ведь, как известно, перевод эпики в зону драмы – очень неоднозначный процесс.

О чем рассказывает это небольшое произведение Г. Яхиной? Через ночную Москву парень пешком добирается до своей девушки и предлагает ей также пешком, поскольку денег нет, вернуться в далекие родные места. Достаточно банальная фабула преобразуется в интересный художественный текст. В нем представлены все традиционные для сценария составляющие: описательная часть, включающая ремарки и то, что в теории обозначается «сценарной прозой», диалоги, закадровый голос, надписи. Замечу, что описательная часть текста нарочито хрестоматийна, шаблонна. Например, начальная фраза звучит так: «Огромный город внизу медленно погружается в вечерние сумерки. Оранжевое солнце садится за горизонт. По трассам огненной лавой ползут миллионы крошечных фар…» [20, с. 102]. Тривиален и портрет героя: «…восточной внешности парнишка лет восемнадцати, заурядно одетый (джинсы-кроссовки-футболка), бодро шагает по обочине Ярославского шоссе» [20, с. 107].

Возникает вопрос: насколько авторское уточнение «сценарий **для чтения**» углубляет, расширяет читательское впечатление? Банальность визуального ряда, нарочитое подчеркивание ординарности, обыкновенности в описании внешнего облика героя призваны приглушить на время эмоции читателя, чтобы потом он мог в полной мере удивиться колоритным видениям персонажа, воспринять глубину авторской мысли, заметить метафорическое переосмысление некоторых штампов современной жизни, в частности, проблемы «гастарбайтеров». С другой стороны, подтекстовая наполненность этого произведения ничуть не убавилась бы, если бы автор изменила жанровую атрибуцию. Продуктивна ли она в границах данного художественного текста – сложно ответить однозначно.

М. Осипов в январской книге журнала «Знамя» за 2017 год публикует произведение «Риголетто» с авторским жанровым определением «трагедия вежливости» [22]. Этот заголовочный комплекс, авторская преамбула, касающаяся непосредственно проблемы жанра, а также мощный литературный и музыкальный контекст оказываются важной содержательной составляющей произведения, способствуют разрастанию смысла. Новое «детище» М. Осипова достойно пристального изучения и интерпретации. Сегодня обратим внимание лишь на его жанровые особенности.

В опере Дж. Верди действие происходит в XVI веке в древнем итальянском городе Мантуя. Возрожденческая история оперного Риголетто, конечно же, Осиповым переосмыслена. Его центральный персонаж Феликс Гамаюнов (обратим внимание на номинацию) совсем не страшен внешне, ему чуждо интриганство, он не подличает. Он говорит о себе: «Кого я обидел-то? Никого. За целую жизнь ни с кем не поссорился, слова резкого не сказал. Диагноз: патологический альтруизм» [22, с. 76]. Как и Риголетто, он безумно любит свою дочь, которая ему не доверяет. И ему надо выговориться, «излить душу» кому-нибудь: он решается на «вежливую» исповедь. Из монолога Феликса читатель узнает, что этот альтруист, шут (об этом предуведомил автор), человек с чистой совестью (как он сам считал), оказывается, легко воспринимал чужие несчастья, поскольку они – чужие. Ряд эпизодов из исповедальных воспоминаний героя подтверждают, что не так уж чиста его совесть и безоблачна жизненная позиция. Итог – как и в опере Верди: возмездие пришло. Трагедия произошла, но – как и предупреждал автор – «вежливая».

Повесть «Дружок@ру» была опубликована в журнале «Нева» в 2016 году [8]. Автор, Ал. Козырев, определил ее жанр так: киноповесть-пародия». Вторичность этого текста настолько явная, что возникает вопрос: уж не римейк ли это «Собачьего сердца»? Один из немногочисленных критиков этого произведения – Евг. Яблоков – назвал его «чушью собачьей» [24]. Действительно, с М. Булгаковым тягаться сложно. Но все же можно согласиться со второй частью авторского жанрового определения – «пародия». Ал. Козырев представил нам современную пародию – конечно же, вторичную, с заимствованием многих не только фабульных, но и сюжетных элементов из булгаковской повести. По поводу жанровой разновидности – «киноповесть» – стоит, видимо, порассуждать особо.

Итак, даже этот пока ещё во многом не упорядоченный список произведений новейшей русской литературы позволяет утверждать: сегодня совершенно ясно, что размывание границ жанра – характерная черта литературы современного периода. Жанровые диффузии создают индивидуально-авторскую модель художественного мира и углубляют читательское восприятие.

С другой стороны, стремление современных авторов расширить – точнее, наверное, углубить – возможности заголовочного комплекса можно только приветствовать. «Проговаривание», уточнение авторской позиции, непосредственная коммуникация с реципиентом, ориентация на адресата художественного текста – все эти моменты не просто допустимы, а желательны в условиях современного общества, привыкшего к определенному «матричному» поведению и восприятию.

* * *

1. Чупринин С. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. М. : Время, 2007. 920 с.

2. Звягина М.Ю. Жанровые трансформации в русской прозе второй половины XX – начала XXI в. : автореф. … доктора филолог. н. Москва. 2002. 42 с.

3. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература : учеб пособие. М. : Флинта : Наука, 2007. 608 с.

4. Василенко С. Дурочка. Роман-житие // Новый мир. 1998. №11. С. 9–73.

5. Вознесенская Ю. Путь Кассандры, или Приключения с макаронами. М. : Лепта-Пресс : Яуза : Эксмо, 2006. 205 с.

6. Поволоцкая И. Сочельник : скрипичный квартет // Новый мир. 1998. №9. С. 8–23.

7. Актуальная словесность XXI века: Приглашение к диалогу : учебное пособие. М. : Флинта, 2015. 232 с.

8. Некрасова Е. Ложь – молодежь. Повести-близнецы // Волга. 2016. № 7, 8. URL: http://magazines.russ.ru/ (дата обращения 03.03.2018).

9. Климова Г. Майка, Марфа. Жорж. Маленькая повесть о любви // Дружба народов. 2016. № 12. С. 99–117.

10. Ботева М. Нельма. Повесть–притча // Октябрь. 2016. №11. С. 3–28.
11. Немышев В. Юбилей. Маленькая повесть // Нева. 2017. №3. С. 54–90.
12. Бочков В. Хрустальный глаз. Короткая повесть // Новая юность. 2017. № 1. С. 5–28.
13. Науменко В. Блю. Короткая повесть // Новая юность. 2016. № 6. С. 46–87.
14. Гречина В. Стублево. Маленькая повесть // Новая юность. 2016. № 4. С. 29–56.
15. Титов А. И Бабалым. Маленькая повесть // Урал. 2017. № 4. С. 7–22.
16. Березин В. Борщевик. Ботаническая повесть // Знамя. 2016. № 7. С. 8–43; Вода и лед. Экспедиционная повесть // Новый мир. 2015. № 3. С. 3–69; Виртуальность. Повесть о любви // Новый мир. 2016. № 4. С. 3–24.
17. Кучерская М. Голубка // Знамя. 2017. №2. С. 70–114.
18. Пискунов В. Ракоход. Andante // Дружба народов. 2017. № 2. С. 100–105.
19. Решетняк Л. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. Донецк : Схйдний видавничий дём, 2002. 190 с.
20. Яхина Г. Ночь. Сценарий для чтения // Октябрь. 2016. № 8. С. 6–11.
21. Тынянов Ю.Н. О сценарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 576 с.
22. Осипов М. Риголетто. Трагедия вежливости // Знамя. 2017. № 1. С. 121–133.
23. Козырев А. Дружок@ру. Киноповесть-пародия // Нева. 2016. № 5. С. 112–149.
24. Яблоков Е. персональный сайт. URL: eajablokov.ru›rec12.html) (дата обращения 03.03.2018).

УДК 821.161.1

ПОЙЕСИС В ИСКУССТВЕ XX–XXI ВЕКА: ПРОБЛЕМА ПАРАДИГМАЛЬНОГО СДВИГА

POIESIS IN THE ART OF THE 20TH-21ST CENTURIES: PROBLEM OF THE PARADIGM SHIFT

© 2017

Е.А. Нечаева

E.A. Nechaeva

Статья посвящена рассмотрению в контексте эстетической программы Московского концептуализма оригинального способа художественного освоения опыта Другого в работах Д. Пригова как нового типа пойесиса. Утверждается, что поэзия Д. Пригова отразила тип субъекта, связанный со специфическим пониманием структуры «я» (по сравнению с теми типами, что были выделены и отрефлексированы в рамках изучения авангардной парадигмы субъекта), следствием чего становятся изменения в субъектной сфере поэтического текста. В аспекте конструирования модели идентичности субъекта, явленного в тексте, рассматривается последовательная смена художественных стратегий в искусстве XX – начала XXI века. В том случае, если проблематичной оказывается сама возможность индивидуального высказывания, в центре эстетического события оказывается некий механизм, участвующий в построении модели идентичности субъекта сознания, явленного в тексте, и коррелирующий с ним механизм текстопорождения, «говорения» такого субъекта. Утверждается, что «гносеологическая» база творчества Д. Пригова проявляется в том, что субъект находится в ситуации «гносеологической игры», манипулируя с опытом Другого-я, то есть «я», вернувшегося к себе как Другой.

Ключевые слова: Д. Пригов; проблема субъекта; Московский концептуализм; идентичность; неклассическая эстетика; идентичность.

The article is dedicated to D. Prigov's original way of harnessing "significant other's" experience as a type of poyesis within the context of the aesthetic framework of Moscow Conceptualism. The author claims that D. Prigov's poetry deals with some new type of the subject, associated with a particular understanding of the concept of "me" (compared with types which have been examined within an avant-garde paradigm of the subject). All this leads to a modification of the framework of a text. A change of strategies can be seen in the art of the 20th and 21st Centuries, the issue was examined from the perspective of subject's model of identity. In this case, if a possibility of individual self-expression is problematic than a special scheme in artwork, which helps to generate models of a subject is the most important, and the related framework of writing. The author claims that the "epistemological" framework of D. Prigov's Works manifests in a subject which performs the "epistemological game" with the experience of "Significant other As Me".

Keywords: D. Prigov; the problem of the subject; Moscow Conceptualism; non-classical aesthetics; identity.

По мере разрушения «авангардной парадигмы» личности, предполагающей ее целостность, а также строгость и иерархичность ее структуры [1], и оформления представления о личности, чья идентичность находится в ситуации постоянного изменения и становления (вплоть до так называемой «протеевской идентичности»), проблематизируется сама возможность художественного высказывания. Осознание (не)возможности сохранения автономного авторского голоса и построения аутентичного высказывания, пригодного для репрезентации индивидуального опыта субъекта, приводит, по-видимому, к значительному изменению в структуре эстетической коммуникации и попыткам конструирования высказывания нового типа.

На тот факт, что работы Д. Пригова представляют собой не столько некий новый оригинальный вариант поэтики, сколько принципиально иной вид пойесиса, одним из первых обратил внимание А. Скидан в работе «Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице…» [2]. Если «традиционное» лирическое поэтическое высказывание, априори репрезентирующее себя посредством «исповедального дискурса», уподоб-

лено А. Скиданом (использующим применительно к поэзии метафору «промышленного переворота») «ручному лиризму», «живому труду», то «новое высказывание» может быть описано как «логико-поэтическая машина» [2, с. 123]. При этом текст, по А. Скидану, превращается в своеобразную «логарифмическую таблицу».

Locus communis исследований, посвященных поэтике Д. Пригова, становится утверждение «холодного ума» рационального субъекта, занятого исключительно алгоритмическими процедурами и процессами, операционально-логическими компонентами понятийной структуры. Консервации такого типа интерпретации отчасти способствуют высказывания и интервью самого Д. Пригова, утверждающего, что в искусстве он занимается не метафизикой, а логикой и эпистемологией. Традиционные категории поэтики, прилагаемые к лирическому тексту, начинают уступать понятиям «алгоритм», «механизм» ect., что позволило С. Шаповалу сделать вывод о том, что категории, пригодные для описания работ Д. Пригова, – «не из сферы эмоциональной, а из сферы рациональной»[3, с. 40].

Действительно, третья треть XX века – в техническом и культурном аспектах – предлагает художнику ряд возможностей, позволяющих отчасти снять остроту проблемы эстетической «ответственности» за собственное индивидуальное высказывание и делегировать сущность и функции субъекта эстетической деятельности («художника-гения» в классической эстетике) – машине, алгоритму, паттерну ect. При этом художник играет роль квазификсатора при некоем Абсолюте, то есть ему внеположной субъектности.

Так, Ф. Гиренок в работе «Клиповое сознание» [4] осмысляет феномен так называемой «алгоритмической эстетики»: компьютерная программа распознает в произведениях искусства определенные паттерны («стиль», «манера» – в классической эстетике; определенные, наиболее часто избираемые автором, например, композитором, приемы) и воспроизводит их через постоянное копирование самого «структурного механизма». В результате программа получает потенциально бесконечное число текстов, объединенных тем, что с большой долей условности можно было бы назвать «концептом»: «Примерно этим делом занимался профессор Д. Коуп, который создал около 5 тысяч хоралов Баха и тысячу ноктюрнов Шопена. Баха и Шопена нет, а Коуп есть, и он при помощи компьютера создает новые хоралы Баха и ноктюрны Шопена. Проблема состоит в том, что его аналоги не отличаются от оригиналов» [4]. И в случае «стахановства» ДАП (понятие, закрепившееся за Д. Приговым после работ В. Курицына и отдельных работ сборника «Неканонический классик»), и в случае «машинной эстетики» Д. Коупа, очевидно: напряженность эстетической (во всяком случае – субъективной) деятельности заключена не в интенции создания «шедевра», а в самоценности тех «текстопорождающих механизмов», определенных инерций текста, что Д. Пригов отмечал как доминанту собственного проекта. Следовательно, эстетический акт выходит за рамки классической эстетики: проблемы понимания творческого акта как такового формулируются и решаются по-новому.

В случае Д. Пригова, по всей видимости, «алгоритмизованность», частотность паттерна как механизма построения текста, механизм и проч. выполняют особую функцию разотождествления «я» с субъектом сознания, явленным в тексте. По Д. Пригову, «письмо», «говорение» должно быть вытренировано настолько, чтобы осуществляться практически автоматически, инерционно, без попыток выражения некоего сакрального экзистенциального опыта: «Он [стих. – комм. мой. – *Е.Н.*] должен быть вытренирован настолько, что тебя почти нет» [5, с. 105].

Радикальность такого типа творческого акта и такого типа его интерпретации заключается в развенчании статуса поэта как боговдохновленного, демиурга, репрезентирующего посредством исповедального дискурса собственный непосредствен-

ный опыт. По Д. Пригову, в русской культуре за поэта принимают исключительно «исповедального поэта», так как именно его «поза <…> в нашей культуре и читательском сознании идентифицируется с единственно истинной поэтической позой» [6, с. 416].

Тем не менее редкий комментатор Д. Пригова удовлетворится интерпретацией его творчества как фундированного исключительного логическими и алгоритмическими операциями и чуждого всякой искренности или лиричности.

В Предуведомлении к циклу «Опасный опыт. Имя Бога» (1977) субъект указывает, что «было все же соблазнительно, отбросив себя лично, <…> проследить путь хотя бы некой гипотетической личности – поэта, вернее, ее возможности, приобретения» [7, с. 159]. Представляется, что работы Д. Пригова отразили, во-первых, некий новый тип конструирования модели идентичности субъекта и, следовательно, новый тип высказывания, во-вторых – новый оригинальный способ художественного освоения опыта Другого, возникающего в промежутке между «я» и «не-я» (я, вернувшимся к себе как Другой).

Реконструируя концепцию развития искусства XX–XXI века, которая изложена в разнообразных интервью, заметках, предуведомлениях к сборникам стихов Д. Пригова, можно выделить по крайней мере три типа культурных и поведенческих стратегий: «классическую», «концептуальную» и «постконцептуальную», названную Д. Приговым «мерцательной».

Первый тип назван «классическим» условно (так его описывает Д. Пригов в интервью М. Эпштейну): суть его состоит в том, что художник избирает определенную дискурсивную модель, идентифицируется с субъектом сознания, порождаемым этой моделью и, таким образом, «умирает в тексте». Авторская индивидуальность в этом случае подменяется определенной культурной ролью или моделью авторства.

Позднее концептуализм, с точки зрения Д. Пригова, «явил новую стратегию поведения: <…> этика и эстетика поведения концептуальных художников состояла в том, чтобы жестко удерживать себя на дистанции от текста <…>» [8, с. 55]. При этом модель идентичности художника могла выстраиваться «апофатически». Удерживание себя «на дистанции» ОТ чего-то: от доминирующих в данной социокультурной ситуации дискурсивных моделей, социальных, культурных и политических ролей – позволяла определять границы авторской индивидуальности отрицательно, по типу «я не».

Такая «апофатическая» идентификация в рамках творческой практики Московского концептуализма распространялась на принципы построения и поэтику текста, типы репрезентации «я» субъекта, явленного в тексте, и отношения с существующими и доминирующими в данной культуре в данное время дискурсивными моделями.

В наиболее чистом виде идентификация такого типа представлена в серии работ Ю. Альберта «Я не…». В этих работах Ю. Альберт очерчивает актуальное «поле культуры» и обозначает собственную индивидуальность как инаковость по отношению к знаковым фигурам этой культуры. 1980-м годом датирована работа «Я не Джаспер Джонс», 1981-м – работа «Я не Кабаков», 1983-м – «Я не Вадим Захаров» (знаменитая черно-белая фотография художника с завязанными глазами и указанной надписью на лбу, являющаяся аллюзией на известные фотографии самого В. Захарова).

Несколько более сложный вариант того же явления представлен в работе «Я не Базелиц!». Базелиц, настоящее имя которого Х.-Г. Керн, – ультрапопулярный в Германии, но сравнительно мало известный в России художник-неоэкспрессионист, работавший в рамках течения «NeueWilde» («Новые дикие», «Новые фовисты»). Базелиц имел узнаваемую «манеру письма»: его картины были «перевернуты» на 180 граду-

сов. Сохраняя формально манеру Керна и переворачивая персонаж вниз головой на 180 градусов, Ю. Альберт подписывает «Я не Базелиц!». Героем «перевернутой картины» становится Карандаш, «персонажный автор» Ю. Альберта, призванный закамуфлировать отсутствие непротиворечивой модели идентичности художника. Используя одновременно и свою квазиидентичность, и чуждую ему стилистику другого художника, Ю. Альберт организует пространство негации и отмечает, что идентичность Карандаша, его художника-персонажа, не является идентичностью самого автора (работа «Я не Карандаш!»). В 90-ые векторами для апофатической идентификации становятся популярные фигуры поп-арта, который приобрел особую популярность среди русских художников, – Уорхол и Лихтенштейн (работы «Я не Энди Ворхол», «Я не Лихтенштейн»).

«Апофатика» сказывается даже в определении жанра «от противного»: сложно сказать, чем является данное жанровое образование, но можно сказать, чем оно не является. Например, в предисловии к «Пятидесяти капелькам крови» Д. Пригов так рассуждает о жанровой специфике текста: «<…> в отличие от хайху, всякое указание на конкретный предмет или же переживание сей же час стремится стать простым высказыванием, просто языковым актом. В отличие от традиции афоризмов, автор не следует принципу экономии и дидактической осмысленности <…>» [9, с. 7].

«Апофатика» стабилизировала и существование художника в условиях политической конъюнктуры: не было необходимости утверждать «я – неофициальный художник», если достаточно было обозначить «я не»: «я не являюсь художником официальным». По И. Кабакову, это та модель идентичности, которая фундировалась постоянной критикой действительности и искусства: «<…> идентичность наша – это та самая рефлексия, которая осуществляла размывание нашей формальной советской жизни. Идентичность, в сущности, состояла в непрерывной критике» [10, с. 295]. Таким образом, модель идентичности художника конструировалась как «я не…», как критика, или негация определенного существующего миропорядка. Если художник «классического периода» утверждает «я – это…» («я – уникальная личность» / «я поэт» / «я гражданин»), обозначая точки совпадения своего «я» и некой ему внеположной реальности, то художник-концептуалист выстраивает поле «я не…» и указывает точки, где обнаруживается это несовпадение.

Концептуальная стратегема уступает в третьей трети XX века постконцептуальной, мерцательной стратегии. В цикле Д. Пригова «Двойник» (1986) субъект сознания спрашивает у Двойника: «Ты Лермонтов?» – и получает отрицательный ответ. «Ты Маяковский?» – продолжает выспрашивать субъект и получает такой же ответ. Так, «перебирая» значимые для русской культурной ситуации имена, в первой части текста герой не может понять, кем же является его двойник, однако знает, кем этот двойник не является («концептуальная» стратегема идентификации «я не…»). Во второй части текста «двойники» признаются: «Я Пушкин есть, но я и нет» «Я Лермонтов есть, но я и нет», «Я Достоевский есть, но я и нет!», «Я Маяковский есть, но я и нет!» [11, с. 110] Так, двойник идентифицируется по типу «я и это, и это, и одновременно я таковым не являюсь». «Я» может явить себя через множество других «я» внеположных реальностей и идентичностей. После 1990 года количество текстов, в которых идентификация строится по принципу пролиферированного множества «я» (в 49 Азбуке «Я – Пушкин! Я – Лермонтов! Я – Державин! Я – Некрасов! Я – Достоевский! Я – Фет! Я – Блок!» [12]), значительно возрастает. Именно в текстах этого периода выкристаллизовывается новый оригинальный способ художественного освоения опыта Другого.

В центре эстетического события проекта ДАП находится выявление некоего механизма, участвующего в построении модели идентичности субъекта сознания, явленного в тексте, и коррелирующего с

ним механизма текстопорождения, «говорения» этого субъекта. По аналогии с введенным Д. Приговым метафизическим типом творческого акта [13, с. 106] уместно, как представляется, выделить и «гносеологический» тип творчества, который представляет собой «гносеологическую игру», «познание познания»: «конструирование образа познания, его целей и задач, закономерностей его развития, создание «портрета» его субъекта» [14, с. 212].

Прототеоретиком такого типа конструирования высказывания можно считать Ф. Пессоа (аналогии Пессоа – Пригов касался и М. Ямпольский в знаменитой работе «Очерки художественного номинализма» [15]). Концепция четырех «уровней лирической поэзии» [16] изоморфна четырехчастной модели построения текста Д. Пригова: последним, финальным, уровнем в обеих концепциях становится конструирование принципиально нетождественной авторскому сознанию мета-личности, «мнимой личности», которая аккумулирует прочие идентичности. «Уровни» эти (обратим внимание на сам факт «алгоритмизации» и «геометризации» понимания творческого акта) отражают последовательное отчуждение автора от текста и максимальное разотождествление автора и модели субъекта сознания, явленной в тексте, где «первый уровень» соответствует непосредственному «исповедальному» высказыванию, при котором дистанция между автором и субъектом сознания, явленным в тексте, минимальна. На последнем, четвертом, уровне автор «<…> выражает эмоции и ощущения не потому, что их испытывает, а потому, что способен разобрать *механизм* (выделено мною. – *Е.Н.*) того или иного переживания» [16]. При этом значительно трансформируется способ художественного освоения опыта Другого: «Представим себе некоего поэта <…> Некие состояния души, осмысленные, но пережитые только в воображении и таким же образом прожитые, стянутся для этого поэта в некую мнимую личность, которая могла бы искренне, по-настоящему, въяве пережить и прожить все это...» [16].

Так, мнимый автор способен аккумулировать любые идентичности, разбирая опыт Другого-я и репрезентируя его как опыт собственный. «Я» легко может скользить от одной идентичности к другой. «Мнимая личность», художник-персонаж, «имидж» как находящиеся в пространстве между «я» и «не-я» фигуры, интегрируют эти механизмы в качестве «самотождественной точки».

К началу 90-х, когда «милицанерские циклы» Д. Пригова становятся столь популярны, что в читательском восприятии происходит определенная консервация такого типа высказывания как единственно возможного и потому непосредственного искреннего высказывания лирического субъекта монологического типа, появляются тексты, в которых «я» оформляется через сложный комплекс гносеологической игры с «Я» – «Другой».

В наиболее явном, зрелом виде эта стратегия явлена в 13 сборниках цикла «Неложные мотивы» (1995). Принципиально, на наш взгляд, само название сборника. В чем же заключается «неложность» или, может быть, «новая искренность» высказывания в текстах такого типа? В предуведомлении Д. Пригов формулирует различие между типами высказывания (говорения) в предыдущих работах и «неложностью» этого: «[До этого] я писал разного рода аллюзии и вариации на стихи чужие. Но <…> это были известные стихи известных поэтов, <…> поп-материал, сразу ставивший меня в позицию жесткого отстранения <…>. Я был маленьким и посторонним. Я разговаривал с памятниками, мой разговор был слышен, явен и звучал только по причине их усиливающего медно-чугунного звучания. Мой же голос был слаб и убог. Даже как бы и отсутствовал» [12, с. 17].

В том случае, когда «я» поэта являет себя через отношение к дискурсивным и миропорождающим моделям «известных поэтов», мастодонтов культуры, они явля-

ются Значимым Другим (функции которого легко подменяло при желании Государство), тем Абсолютом, через соотношение с которым могли строиться идентичность субъекта и конструироваться его индивидуальное слово. Поэтому «голос отсутствовал» или, по крайней мере, «был едва слышен»: медный голос Абсолюта не мог не звучать сквозь индивидуальное высказывание художника.

В «Неложных мотивах», напротив, в качестве системы координат выступает не канонизированный Поэт с большой буквы, а современники Д. Пригова: Филиппов, Кунина, Арбузов, Самарцев, Финн и др. Другой становится не объектом для пародирования и даже, возможно, не творческим импульсом, как сказано в предуведомлении; Другой становится точкой для конструирования «я». «Я» обретает себя через Другого как «я», вернувшийся к себе как Другой: он находится в игре самотождественного, в ситуации познания себя через Другого.

В предуведомлении к сборнику «По мотивам поэзии Арбузова» субъект сознания отмечает, что он «по прошествии некоторого времени просто неспособен выделить чужой материал, припомнить не свои слова и даже чувства <…>», то есть отделить «я» от «не-я» [17, с. 40]. Граница между «своим» и «чужим», между «я» и «не-я» показана как эфемерная, постоянно размывающаяся. Важно то, что «я» постоянно находится на границе, на пороге перед полным растворением в «Другом», но сохраняет и самость, и инаковость. Я смотрит на Другого глазами «я» и на себя смотрит глазами Другого.

В более поздних циклах (1990-е) «Земля Ирака» (а также «Невеста Гитлера» и «Могила Ленина»), как сказано Д. Приговым в предуведомлении, он пытался «описать некую метафизическую сущность, ускользающую, мерцающую, объявляющуюся мгновенно и исчезающую вновь» [11, с. 171]. В этом же предуведомлении субъект сознания от имени приговского «я» утверждает факт своей андрогинности, которую он обозначает как «мерцание между обоими полами» [11, с. 171]. Выходит своеобразное «двойное мерцание»: «для персонажа» – между мужчиной и женщиной, для авторского «я» – между собой и этим персонажем.

Наиболее репрезентативным материалом, демонстрирующим стратегию мерцания, являются циклы, в которые Д. Пригов, обладающий «независимой структурой» («собственным языком»), заимствует дискурсивные модели («чужой язык»), создавая оригинальные произведения, не являющиеся ни стилизацией, ни, разумеется, пародией. Например, проникнутый гомосексуальными мотивами цикл «Мой милый ласковый друг» (1995) воспроизводит узнаваемые синтаксические и стилистические особенности поэтов типа Уитмена и Кавафиса:

Так я вижу его молодого и страдающего
Зажатого между воздухом, который
нельзя вдохнуть дважды
Как нельзя войти дважды в воду Гераклита
И красным знаменем за спиной президиума
Которое не знает, что такое дважды,
трижды, четырежды
Я вижу его страдающего
Я умею ждать [18, с. 57].

«Инерция уитменовского стиха», чреватая полным растворением «я» в «чужом», преодолевается тематически: мировосприятие поэта «кавафианского» или «уитменовского» склада пресекается настойчиво возникающими образами Сталина и Ленина, комсомольскими значками и пионерскими галстуками.

Приговский субъект обладает пластичной, подвижной идентичностью: границы между «я» и «Другой» постоянно проблематизируются, что создает условия для (воспользуемся концепцией Гадамера) «перетекания Я в Ты». «Я» стремится эксплицировать не свой индивидуальный субъективный опыт, а, разбирая его механизм, выражать опыт Другого. Возможность «я» идентифицировать с любым другим «я» (Пушкина, Буденного, Лермонтова), то есть Я, вернувшийся к себе как Другой, позво-

ляет эксплицировать чужой опыт как свой и наоборот.

Таким образом, искусство «поставангардного» периода, исходящее из допущения невозможности – или, по крайней мере, проблематичности – личного высказывания, стремится к оформлению высказывания нового типа, не претендующего на аутентичность, а, напротив, фундированного постоянной трансгрессией «я» – «не-я».

* * *

1. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М. : ОГИ, 2000. 288 с.

2. Скидан А. Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или Голем-советикус // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. ст. и материалов / ред. Е. Добренко [и др.]. М. : Новое литературное обозрение, 2010. С. 123–144.

3. Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. М. : Новое литературное обозрение, 2003. 168 с.

4. Гиренок Ф.И. Клиповое сознание. М. : Проспект, 2016. 254 с.

5. Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. М. : ОГИ, 2001. 168 с.

6. Пригов Д. Что надо знать // Молодая поэзия 89. Стихи. Статьи. 11. Тексты. М. : Советский писатель, 1989. С. 416–420.

7. Пригов Д.А. Собрание стихов. Т. 3: 1977, № 402-659 (Wiener slawistischer Almanach). Wien, 1999. 341 с.

8. Эпштейн М. Попытка не быть идентифицированным // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. ст. и материалов / ред. Е. Добренко [и др.]. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 52–71.

9. Пригов Д.А. Пятьдесят капелек крови. М. : Текст, 1993. 112 с.

10. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. М. : Вологда, 2010. 360 с.

11. Пригов Д.А. Двойник // Пригов Д.А. Собр. соч. В 5 т. Т. 3. Монстры. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 110–113.

12. Пригов Д. Азбука 49. URL: http://prigov.ru/bukva/azbuka49.php (дата обращения 27.06.2017).

13. Витте Г. «Чего бы я с чем сравнил»: поэзия тотального обмена Д.А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. ст. и материалов / ред. Е. Добренко [и др.]. М. : Новое литературное обозрение, 2010. С. 106–123.

14. Некрасов С., Клепацкий В. Игровое начало научного познания // Позиция. Философские проблемы науки и техники. М. : Московский государственный университет путей сообщения, 2012. С. 209–214.

15. Ямпольский М. Пригов: Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 296 с.

16. Надъярных М. Протяженность смысла // Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя. Круглый стол // Иностранная литература. 2009. № 7. С. 251–271.

17. Пригов Д.А. Неложные мотивы. М. : АРГО-РИСК : Тверь : KOLONNA Publications, 2002. 88 с.

18. Пригов Д. Мой милый ласковый друг // РИСК: Альманах. Вып. 1. М. : АРГО-РИСК, 1995. С. 55–61.

УДК 82-3

ОБРАЗ ДОМА: ОЧЕВИДНОЕ И НЕОЧЕВИДНОЕ, А ТАКЖЕ – СОМНИТЕЛЬНОЕ И ЧУДЕСНОЕ

THE IMAGE OF THE HOUSE: OBVIOUS AND NON-OBVIOUS, AND ALSO DUBIOUS AND MIRACULOUS

© 2017

М.А. Перепёлкин

M.A. Perepelkin

В статье предпринята попытка реконструкции дома, в котором происходит действие в повести А.Н. Толстого «Детство Никиты». Данная реконструкция позволила сделать вывод о том, что, «строя» дом, в котором будут жить герои его повести, А.Н. Толстой, с одной стороны, обнаруживает тяготение к предельной точности, а с другой – почти к столь же предельной фантасмагоричности, выражающейся в игнорировании физических законов и простой логики вещей. Причину этой двойственности автор статьи видит в природе самого толстовского таланта, одной своей стороной обращённого к земле и прочно стоящего на ней, но зато другой стороной обращённого к небесам, где всё зыбко, эфемерно, теряется в клубящихся и ежесекундно меняющих очертания облаках.

Ключевые слова: А.Н. Толстой; «Детство Никиты»; пространство; дом; летняя половина; зимняя половина; реальность; фантастика.

In the report an attempt of reconstruction of the house where the action takes place in the story of A.N. Tolstoy “Nikita’s Childhood”. This reconstruction allowed us to conclude that “building” a house for his characters to live in in his novels, A.N. Tolstoy, on the one hand, demonstrates a tendency towards extreme accuracy, and on the other hand – almost marginal fantasy, as expressed in the disregard of physical laws and simple logic of things. The cause of this duality, as the author of the paper sees it, comes from Tolstoy's natural talent to combine firm and well-grounded ideas and the beliefs of a daydreamer.

Keywords: A.N. Tolstoy; “Nikita’s Childhood”; space; house; summer part; winter part; reality; fantastic fiction.

В повести А.Н. Толстого «Детство Никиты» нет одного развёрнутого описания внутреннего пространства дома, в котором происходит действие, но зато есть целый ряд рассредоточенных по всему тексту повести деталей, по которым можно попытаться это пространство реконструировать.

Дом состоит из двух половин: зимней и летней, одна из которых – зимняя – находится на южной стороне дома, а другая – летняя – на северной.

Прежде всего попробуем реконструировать «зимнюю» половину дома, где происходит действие большинства «домашних» эпизодов повести. Крайняя комната на этой половине, одно окно которой выходит на восток и ещё одно – на юг, – это «детская» комната, или комната Никиты. Рядом с ней располагаются комната Аркадия Ивановича и кабинет отца (он же – «библиотека»). Далее следуют смежная с кабинетом (и соединяющаяся с ним дверью) гостиная (она же – «классная» комната, где проходят занятия Никиты с Аркадием Ивановичем) и смежная с гостиной столовая. Наконец, крайней (и угловой с западной стороны дома) комнатой является спальня родителей.

Обратимся теперь к реконструкции «летней» половины дома, на которой читатель повести оказывается, по меньшей мере, трижды – во сне, который видит Никита перед рождественскими каникулами, вместе с Никитой в первый день каникул и, наконец, с Никитой и Лилей на следующий день после Рождества.

Эта половина дома состоит из пяти «наполовину пустых» комнат, две из которых описываются несколько подробнее остальных. Во-первых, это находящийся посередине зал, во-вторых, отделённый от него ещё одной комнатой кабинет прадеда. Остальные комнаты практически не описываются.

Но самое интересное, что и две довольно подробно описанные комнаты летней половины, если можно так сказать, ведут себя не совсем надёжно, на глазах у внимательного читателя трансформируясь и превращаясь одна в другую. Поясним, о чём идёт речь, а для этого присмотримся к их описанию.

Вот фрагмент из главы «Сон»:

«Никита увидел сон, – он снился ему уже несколько раз, всё один и тот же.

Легко, неслышно отворяется дверь в зал. На паркете лежат голубоватые отражения окон. За черными окнами висит луна – большим светлым шаром. Никита влез на ломберный столик в простенке между окнами и видит:

Вот напротив, у белой, как мел, стены, качается круглый маятник в высоком футляре часов, качается, отсвечивает лунным светом. Над часами, на стене, в раме висит строгий старичок, с трубкой, сбоку от него – старушка, в чепце и шали, и смотрит, поджав губы. От часов до угла, вдоль стены, вытянули руки, присели, на четырех ногах каждое, широкие полосатые кресла. В углу расселся раскорякой низкий диван. Сидят они без лица, без глаз, выпучились на луну, не шевелятся.

Из-под дивана, из-под бахромы, вылезает кот. Потянулся, прыгнул на диван и пошел, черный и длинный. Идёт, опустил хвост. С дивана прыгнул на кресла, пошёл по креслам вдоль стены, пригибается, пролезает под ручками. Дошел до конца, спрыгнул на паркет и сел перед часами, спиной к окошкам. Маятник качается, старичок и старушка строго смотрят на кота. Тогда кот поднялся, одной лапой оперся о футляр и другой лапой старается остановить маятник. А стекла-то в футляре нет. Вот-вот достанет лапой.

Но не успел он зажмурить глаза, видит – опять стоит на столе в том же зале. В лунном свете качается маятник, строго смотрят старичок со старушкой. И опять из-под дивана вылезает голова кота. Но Никита уже протянул руки, оттолкнулся от стола и прыгнул и, быстро-быстро перебирая ногами, не то полетел, не то поплыл над полом. Необыкновенно приятно лететь по комнате. Когда же ноги стали касаться пола, он взмахнул руками и медленно поднялся к потолку и летел теперь неровным полётом вдоль стены. Близко у самого носа был виден лепной карниз, на нем лежала пыль, серенькая и славная, и пахло уютно. Потом он увидел знакомую трещину в стене, похожую на Волгу на карте, потом – старинный и очень странный гвоздь с обрывочком веревочки, обсаженный мертвыми мухами.

Никита толкнулся ногой в стену и медленно полетел через комнату к часам. На верху футляра стояла бронзовая вазочка, и в вазочке, на дне, лежало что-то – не рассмотреть. И вдруг Никите точно сказали на ухо: “Возьми то, что там лежит”.

Никита подлетел к часам и сунул было руку в вазочку» [1, с. 218–219].

В какой из комнат происходит действие привёдённого фрагмента? Как будто бы – в зале: «…отворяется дверь в зал. На паркете лежат голубоватые отражения окон. За чёрными окнами висит луна – большим светлым шаром. Никита влез на ломберный столик в простенке между окнами» и т.д. Забравшись на этот столик, герой видит круглый маятник в футляре часов, стоящих у стены, над часами – два портрета, внизу – кресла и диван, на часах – бронзовую вазочку.

Но вот фрагмент из другой главы – «Старый дом»:

«Никита с трудом приоткрыл дубовую двустворчатую дверь и на цыпочках пошёл по пустым комнатам. Сквозь полукруглые окна был виден сад, заваленный снегом. Деревья стояли неподвижно, опустив белые ветви, заросли сирени с двух сторон балконной лестницы пригнулись под снегом. На поляне синели заячьи следы. У самого окна на ветке сидела чёрная головастая ворона, похожая на чёрта. Никита постучал пальцем в стекло, ворона

шарахнулась боком и полетела, сбивая крыльями снег с ветвей.

Никита дошёл до крайней угловой комнаты. Здесь вдоль стен стояли покрытые пылью шкафы, сквозь их стёкла поблёскивали переплёты старинных книг. Над изразцовым очагом висел портрет дамы удивительной красоты. Она была в чёрной бархатной амазонке и рукою в перчатке с раструбом держала хлыст. Казалось, она шла и обернулась и глядит на Никиту с лукавой улыбкой пристальными длинными глазами.

Никита сел на диван и, подперев кулаками подбородок, рассматривал даму. Он мог так сидеть и глядеть на неё подолгу. Из-за неё, – он не раз это слышал от матери, – с его прадедом произошли большие беды. Портрет несчастного прадеда висел здесь же над книжным шкафом, – тощий востроносый старичок с запавшими глазами; рукою в перстнях он придерживал на груди халат; сбоку лежали полуразвёрнутый папирус и гусиное перо. По всему видно, что очень несчастный старичок.

Матушка рассказывала, что прадед обыкновенно днём спал, а ночью читал и писал, – гулять ходил только в сумерки. По ночам вокруг дома бродили караульщики и трещали в трещотки, чтобы ночные птицы не летали под окнами, не пугали прадедушку. Сад в то время, говорят, зарос высокой густой травой. Дом, кроме этой комнаты, стоял заколоченный, необитаемый. Дворовые мужики разбежались. Дела прадеда были совсем плачевны.

Однажды его не нашли ни в кабинете, ни в доме, ни в саду, – искали целую неделю, так он и пропал. А спустя лет пять его наследник получил от него из Сибири загадочное письмо: “Искал покоя в мудрости, нашел забвение среди природы”.

Причиною всех этих странных явлений была дама в амазонке. Никита глядел на неё с любопытством и волнением.

За окном опять появилась ворона, осыпая снег, села на ветку и принялась нырять головой, разевать клюв, каркала. Никите стало жутковато. Он выбрался из пустых комнат и побежал на двор» [1, с. 220–221].

На этот раз кажется совершенно очевидным, что действие фрагмента происходит в «крайней угловой комнате», то есть в кабинете прадедушки. Вот только диван, на который присел Никита, и портреты, на которые он смотрит, – те же, что и в главе «Сон», или другие?

Но прежде процитируем ещё один фрагмент повести, действие которого также происходит на летней половине дома, – на этот раз из главы «Что было в вазочке на стенных часах»:

«Лиля накинула на себя большой пуховый платок. Дети, крадучись, вышли в коридор и прошмыгнули на летнюю половину. В темном высоком зале густым инеем были запушены окна, на них от лунного света лежали тени ветвей. Было холодновато, пахло гнилыми яблоками. Дубовые половинки дверей в соседнюю темную комнату были приотворены.

– Часы там? – спросила Лиля.

– Ещё дальше, в третьей комнате.

– Никита, вы ничего не боитесь?

Никита потянул дверь, она жалобно заскрипела, и звук этот гулко раздался в пустых комнатах. Лиля схватила Никиту за руку. Фонарик задрожал, и красные и синие лучи его полетели по стенам.

На цыпочках дети вошли в соседнюю комнату. Здесь лунный свет сквозь окна лежал голубоватыми квадратами на паркете. У стены стояли полосатые кресла, в углу – диван раскорякой. У Никиты закружилась голова, – точно такою он уже видел однажды эту комнату.

– Они смотрят, – прошептала Лиля, показывая на два тёмные портрета на стене – на старичка и старушку.

Дети перебежали комнату и открыли вторую дверь. Кабинет был залит ярким лунным светом. Поблёскивали стеклянные дверцы шкафов и золото на переплётах. Над очагом, вся в свету, глядела на вошедших дама в амазонке, улыбаясь таинственно.

– Кто это? – спросила Лиля, придвигаясь к Никите. Он ответил шепотом:

– Это она.

Действительно, – в глубине кабинета, на верху старинных, красного дерева, часов с неподвижным диском маятника стояла между двух деревянных завитушек бронзовая вазочка со львиной мордой. Никита никогда ее почему-то не замечал, а сейчас узнал: это была вазочка из его сна.

Он подставил стул к часам, вскочил на него, поднялся на цыпочки, засунул палец в вазочку и на дне её ощупал пыль и что-то твердое» [1, с. 245–246].

Итак, дети вошли в зал, из него вышли в соседнюю комнату, где «у стены стояли полосатые кресла, в углу – диван раскорякой», а на стене два портрета – старичка и старушки, и, наконец, оказались в кабинете, в глубине которого находятся часы, а на них – бронзовая вазочка.

А теперь ещё раз присмотримся ко всем трём фрагментам.

Ещё раз напомним, что действие фрагмента из главы «Сон» происходило, по нашему мнению, в зале, где «в углу расселся раскорякой низкий диван», рядом с ним «вдоль стены, вытянули руки, присели, на четырех ногах каждое, широкие полосатые кресла», и здесь же, в зале, – портреты старичка и старушки и часы, «на верху футляра» которых – бронзовая вазочка.

Но вот в главе «Что было в вазочке на стенных часах» стоящие у стены «полосатые кресла» и «диван раскорякой» в углу внезапно переместились… в соседнюю с залом комнату. Причём Никите кажется, что это именно она, эта комната, а не зал, снилась ему в том сне.

Но и это ещё не всё: часы и бронзовая вазочка, стоящая «на верху футляра», в главе «Сон» находившиеся в зале, вместе с диваном, креслами и портретами старичка и старушки, не перемещаются в главе «Что было в вазочке на стенных часах» в соседнюю с залом комнату, а оказываются ещё дальше – в кабинет прадеда, где раньше, судя по описанию кабинета в главе «Старый дом», их не было.

Таким образом, то ли автор «Детства Никиты» заблудился в трёх соснах, перепутав обстановку всего-навсего трёх комнат, то ли на глазах у читателя мебель и другие предметы каким-то неведомым образом начинают перемещаться и бродить по дому.

Разумеется, можно попытаться найти и другие объяснения странных преобразований интерьеров летней половины дома.

Первый и самый простой из них: действие главы «Сон» – это и в самом деле сон, к которому трудно предъявлять слишком уж серьёзные претензии на логичность, соответствие истинному порядку вещей и т.п. Дескать, во сне Никита мог по ошибке «переместить» в зал кресла, диван и портреты из соседней с ним комнаты, и часы с вазочкой – из кабинета прадеда. Разумеется, мог. Не слишком разрушает это объяснение и то обстоятельство, что в «несонной» главе «Старый дом» находящийся в кабинете прадеда Никиты не видит часов и бронзовой вазочки: не видит, потому что не на них сконцентрировано его внимание, обращённое, главным образом, на портрет дамы «в чёрной бархатной амазонке».

Есть и другой способ попытаться объяснить своеобразные пространственные несостыковки, связанные с перемещением предметов на летней половине дома. Он несколько более сложен и громоздок, но проигнорировать его мы тоже не вправе. Этот способ – «грамматический».

Вернёмся ещё раз к фрагменту из главы «Сон»: «Никита увидел сон, – он снился ему уже несколько раз, всё один и тот же. Легко, неслышно отворяется дверь в зал». Внимание, здесь мы ещё точно в зале. А вот дальше – не факт: «На паркете лежат голубоватые отражения окон. За черными окнами висит луна – большим светлым шаром. Никита влез на ломберный столик в простенке между окнами и видит:

Вот напротив, у белой, как мел, стены, качается круглый маятник в высоком футляре часов, качается, отсвечивает лун-

ным светом». Что, если между фразами «неслышно отворяется дверь в зал» и «Никита влез на ломберный столик» мальчик переместился из зала в соседнюю с ним комнату или в кабинет прадеда? Возможно такое? Вполне. Правда, всех несостыковок такое объяснение всё же не снимает, так как на стене, над часами, мы по-прежнему видим портреты строгого старичка с трубкой и старушки в чепце и шали, между тем как из двух других глав повести – «Старый дом» и «Что было в вазочке на стенных часах» – читатель знает, что портреты старика и старушки находятся в комнате между залом и кабинетом, а часы – в кабинете, рядом с совершенно другими портретами – дамы в амазонке и старика с полуразвёрнутым папирусом и гусиным пером.

Наконец, есть третий способ объяснения пространственных неувязок, назовём его «ракурсным». Мы видели, как Никита вошёл в зал и «влез на ломберный столик в простенке между окнами». Предположим, что эти окна и простенок между ними, как и ломберный столик в самом деле находятся в зале. А вот дальше, после слова «и видит» описывается то, что мальчик видит не в той комнате, где он сейчас находится, а двух других, соседних с ней, – либо через анфиладу открытых дверей, либо даже – в окна, освещённые лунным светом. Представить это достаточно непросто, но теоретически – возможно. Причём, в первом случае, если две соседние с залом комнаты одновременно просматриваются через открытые двери, можно попытаться вообразить, что часы из кабинета могут зрительно совместиться с диваном, креслами и портретом из соседней с залом и кабинетом комнаты.

Однако, на наш взгляд, ни один из этих трёх способов не выдерживает критики. Первый – скажем так, в силу его немотивированности в контексте повести: если во сне мальчик «перепутал» обстановку комнат, сконтаминировав три разные пространства в одно, значит, это должно быть каким-то образом поддержано другими сюжетными ходами, но вот как раз их-то, этих ходов, и нет. Два другие способа также представляются, во-первых, немотивированными, а во-вторых – слишком громоздкими, причём громоздкими неоправданно.

Не кажется приемлемым нам и объяснение, согласно которому А.Н. Толстой мог забыть, ошибиться, перепутать и т.д. Человек, не забывший и не перепутавший даже такие тонкости, неточности в обращении с которыми ему легко простил бы любой читатель, верный истине в мелочах, вдруг «перепутал» обстановку трёх разных комнат дома, где происходит действие ключевых для повести эпизодов? Непохоже, слишком непохоже на правду.

Остаётся единственный, как нам представляется, приемлемый способ объяснения необъяснимых трансформаций летней половины дома в трёх указанных эпизодах: мебель и другие предметы и в самом деле каким-то неведомым образом начинают перемещаться и бродить по дому, покидая зал и то перебираясь в соседнюю с ним комнату, то оказываясь в кабинете прадеда.

Но тогда необходимо попытаться найти ответ на вопрос, в чём причина этих перемещений? И этот ответ, на наш взгляд, лежит на поверхности: летней половине дома (и она же, кстати, – «старый дом») в повести А.Н. Толстого отведена функция «волшебного пространства» – в противоположность другой половине, зимней, где все вещи остаются на своих местах или перемещаются исключительно с помощью взаимодействующих с ними героев.

«Волшебное пространство» у А.Н. Толстого находится не где-то далеко, за тридевять земель, оно здесь, рядом, на другой половине дома, отделённой от жилой половины одним только небольшим коридором с оштукатурёнными стенами. В нём по-другому ведут себя пространство и время, действуют другие законы (если их вообще можно назвать законами), происходят неожиданные события. Надо ли удивляться, что именно здесь Никита находит и

то самое «волшебное колечко», которое подарит первой в жизни понравившейся ему девочке Лиле?

Правда, неожиданно «летняя» половина дома ведёт себя не постоянно, а лишь в некоторые моменты, в остальное время превращаясь во вполне миролюбивое пространство порядка, лишённое каких бы то ни было признаков волшебства. Именно таким – «нормальным» – оно предстаёт, собственно, летом, когда жизнь обитателей дома оказывается частично сместившейся на эту половину. Выше мы привели несколько примеров из текста, в которых речь шла о балконе, располагающемся вдоль летней половины. А вот тот самый зал, находящийся, как мы помним, посредине летней части дома: «Никита побрёл домой и прилёг на пахнущий мышами диванчик. Посредине зала стоял оголённый от скатерти со множеством противных тонких ножек обеденный стол. Ничего на свете не было скучнее этого стола» (глава «Стрелка барометра»). И ещё из этой же главы: «Хлынул дождь – сильный, обильный, потоком. Матушка стала в балконных дверях, – глаза её были полны слёз. Запах влаги, прели, дождя и травы наполнил зал». Как видим, летом зал ведёт себя вполне миролюбиво: стоящий в нём стол скучен, как скучно мало что на свете, диванчик мирно пахнет мышами, стрелка висящего на стене в этом зале барометра ведёт себя в строгом соответствии с законами физики, и т.д. Всё это заставляет предположить, что отмеченная «ненормальность» поведения «летней» половины дома имеет какие-то календарные рамки: возможно, эта половина дома позволяет себе нарушать физические законы только до тех пор, пока она является нежилой (то есть – с осени до весны), но, может быть, её «волшебность» ещё локальнее и ограничивается, например, только святочным и околосвяточным временем, когда и происходят все те вещи и явления, которые навели нас на мысль о фантасмагоричности «старого дома».

Итак, рассмотрев образ дома в повести «Детство Никиты», мы можем констатировать следующее: «строя» дом, в котором будут жить герои его повести, А.Н. Толстой, с одной стороны, обнаруживает тяготение к предельной точности (о чём свидетельствует хотя бы то, что по отдельным деталям и брошенным «вскользь» замечаниям нам удалось воссоздать почти буквально по сантиметру каждый уголок «зимней половины» дома: определить смежные комнаты, обстановку каждой из них и т.д.), а с другой – почти к столь же предельной фантасмагоричности, выражающейся в игнорировании физических законов и простой логики вещей.

В чем здесь может быть дело? Вероятно, в природе самого толстовского таланта, одной своей стороной обращённого к земле и прочно стоящего на ней, больше того – страстно защищающего эту преданность «земным сокровищам», но зато другой стороной обращённого к небесам, где всё зыбко, эфемерно, теряется в клубящихся и ежесекундно меняющих очертания облаках. Таков писатель А.Н. Толстой, таков и самый лучший, может быть, из построенных им домов – дом детства Никиты.

* * *

1. Толстой А.Н. Детство Никиты // Толстой А.Н. Собр. соч. В 10 т. Т. 3 / авт. примеч. А.М. Крюкова. М. : Художественная литература, 1982. С. 211–304.

УДК 821.161.1

ВАРВАРЫ И ЦИВИЛИЗАЦИЯ В «КОЛОНИАЛЬНОМ РАССКАЗЕ» И. ИЛЬФА «ЛАКИРОВАННЫЙ БЕЗДЕЛЬНИК»

BARBARIANS AND CIVILIZATION IN THE COLONIAL NARRATIVE “VARNISHED IDLER” BY I. ILF

© 2017

К.С. Поздняков

K.S. Pozdnyakov

Проблема оригинального художественного высказывания остро стояла в 1920-х гг. в тогда только становящейся советской литературе. На примере раннего творчества И.А. Ильфа (без Е. Петрова) хорошо видно, как начинающий прозаик ищет свою повествовательную манеру, попутно «примеряя» к своим замыслам самые разные речевые жанры. Стоит отметить, что своей экспериментальностью самостоятельная проза Ильфа разительно отличается от аналогичных произведений Петрова. Соавтор Ильфа с самых первых фельетонов придерживался вполне узнаваемой манеры, не подвергая свой стиль (до начала работы над «Двенадцатью стульями») каким-то существенным изменениям. Рассказы и очерки Ильфа, наоборот, поражают охватом самых разнообразных вторичных речевых жанров. «Колониальный рассказ» «Лакированный бездельник», относящийся к раннему творчеству писателя, напоминает произведения П. Мериме, Р. Киплинга, Д. Лондона, Д. Конрада и А. Грина. Основной конфликт «Лакированного бездельника» сводится к столкновению цивилизации и варваров. Но, как и литературные предшественники, в разработке этой темы Ильф избегает шаблонных ходов, демонстрируя, что понятия «варварство» и «цивилизация» взаимосвязаны, а герои легко могут нарушать зыбкую границу между этими явлениями. Таким образом, писатель демонстрирует своё потенциальное владение приключенческим жанром, одновременно проявляя на уровне подтекста характерный для его зрелых произведений пессимизм.

Ключевые слова: варвар; цивилизация; культура; дискурс; жанр; диалог; рассказ; рефрен.

In the 1920s there was much concern about original expression in early Soviet literature. First works of I.A. Ilf (not in collaboration with E. Petrov yet) illustrate how a beginner novelist is in search of his own manner of writing, “fitting” different genres to his literary ideas. It is to be noted that Ilf's prose strikingly differs from that of Petrov's as the former has a tendency to innovations. Ilf's co-author employed a particular manner in his earliest feuilletons and sticked to it since then, not exposing his style (until he started working at “The Twelve Chairs”) to any major modifications. Ilf's stories and essays, on the contrary, amaze by variety of secondary genres. “Varnished Idler” as an example of colonial narrative reminds of P. Mérimée’s, R. Kipling’s, J. London’s, J. Conrad’s, A. Grin’s works. The main conflict in “Varnished Idler” is between the barbarians and the civilization. But, as well as his literary predecessors, Ilf avoids stereotypes by showing the concepts of the barbarians and civilization as interrelated, therefore, the characters can easily fuse these ideas. Thus, the writer presents himeself as the writer of adventure stories, though implicitly expressing pessimism which is typical of his later works.

Keywords: barbarian; civilization; culture ; discourse; genre; dialogue; story; refrain.

Раннее творчество И. Ильфа (как, впрочем, и аналогичный корпус произведений Е. Петрова) заслуживает куда более пристального анализа, нежели обычно применявшийся к текстам этого периода: исследователи отыскивали в них приёмы, принципы построения художественного высказывания, использованные впоследствии в совместных трудах соавторов. В данном случае хотелось бы сосредоточиться именно на нетипичном для авторов знаменитой дилогии о похождениях Остапа Бендера рассказе «Лакированный бездельник» [1]. Стоит отметить, что тема, затронутая в данном произведении, вызывает ассоциации с целым рядом текстов, посвящённых столкновению двух миров – варварского и цивилизованного.

Прежде всего нужно указать на тот факт, что рассказ «Лакированный бездельник» не предназначался для публикации, являясь приложением к очередному письму

И. Ильфа будущей жене, М. Тарасенко (июнь 1923). Впоследствии это произведение так и не было напечатано вплоть до 2004 года, когда А.И. Ильф издала переписку своих родителей под названием «Илья Ильф, или Письма о любви» [2].

Можно сделать два предположения, почему писатель не счёл нужным напечатать рассказ «Лакированный бездельник»: во-первых, в нем объяснялось, откуда, якобы, взялся Чин – подарок Ильфа невесте; во-вторых, «Лакированный бездельник» с уверенностью можно отнести к целому ряду произведений, в которых Ильф отыскивал собственный неповторимый стиль. И в плане творческих поисков требовательно относившийся к себе автор понимал, что коллеги по литературному цеху и читатели могут сравнить его текст не только с Грином или Киплингом, но с целым рядом писателей, так или иначе размышлявших на ту же самую тему.

Основной конфликт рассказа заключается в противостоянии представителя английской компании по имени Ганди с рабочим-китайцем, строящим линию железной дороги. Перед читателем разворачивается столкновение представителя цивилизации (Ганди) и варварского мира (китайцев). Подобное столкновение становилось основой сюжета в произведениях многих известных Ильфу литераторов, каждый из которых представлял этот конфликт весьма своеобразно. И. Ильф не стал исключением.

Вообще оппозиция «цивилизация – варварство» по-разному трактуется современными мыслителями. В финальном номере журнала «The Prime Russian Magazine» были собраны основные суждения по поводу противостояния варварства и цивилизации. Обобщая мнения разных учёных, можно сделать следующие выводы:

Варварство и цивилизация взаимосвязаны. «Варварство не только предшествует цивилизации, но становится постоянным спутником цивилизации, постоянно мешает ей развиваться, постоянно влезает в цивилизацию» [3, с. 32]. «Варварство, таким образом, не просто сопутствует цивилизации, оно её неотъемлемая часть» [4, с. 49].

Границы между «варварским» и «цивилизованным» весьма условны. «Это такой Протей, всё время перетекает. Одни говорят, это цивилизация, а другие говорят – это варварство» [3, с. 33]; «Человек, обладающий определённым запасом знаний, манер и принципов, периодически испытывает острую нужду сбагрить этот груз, обнулиться и почувствовать себя первозданным варваром» [5, с. 84].

Выделяется несколько общих черт варварства: отсутствие морально-этических норм, агрессия, деградация или противоборство развитию.

А. Кара-Мурза отмечает, напоминая рассуждения Ю.М. Лотмана о семиосфере, что «цивилизация начала с того, что сначала создала образ варвара, а всё, что не варварское, это цивилизация» [3, с. 34].

В произведениях П. Мериме («Таманго») [6], Д. Лондона («Неукротимый белый человек») [7], Д. Конрада («Сердце тьмы») [8] речь идёт о трудно уловимой границе между цивилизованным человеком и варваром. Попадая на территорию варварского мира, представители цивилизации зачастую подчиняются его законам, действуя в соответствии с обстановкой. У П. Мериме подобное поведение Леду освещается иронически, у Д. Конрада переход Куртцем границы между мирами становится причиной трагедии и изменения системы ценностей Марлоу. В рассказе Джека Лондона под сомнение ставится сама миссия цивилизованного человека: «Чем глупее белый человек, тем успешнее он насаждает цивилизацию» [7, с. 104]. Вся цивилизованность Сакстorпа заключается в его блестящем владении огнестрельным оружием, больше он ни на что не годится, не особо отличаясь от тех кровожадных дикарей, которых расстреливает, действуя на автомате. Ни о каком насаждении цивилизации и речи не идёт. Наконец, на эту же тему

А. Грин в 1913 году написал рассказ «Табу» [9]. Угодив в руки каннибалов, главный герой ни на секунду не забывает о том, что он – представитель другого, цивилизованного, мира и использует суеверия дикарей сначала для того, чтобы выжить, а потом и сбежать, отомстив людоедам. Естественно, Ильф, обращаясь к этой теме, должен был так или иначе учитывать опыт своих предшественников, что в полной мере ощущается в «Лакированном бездельнике».

Само начало «колониального рассказа» легко сопоставимо с «Неукротимым белым человеком» или «Сердцем тьмы»: бывалый путешественник рассказывает свою историю молодому собеседнику. Автор использует детективную интригу: из истории Ганди читатель должен узнать, как статуэтка Чина досталась её нынешнему хозяину.

Ранние тексты Ильфа пестрят метафорами и очевидными чертами лирической прозы. Стиль «Лакированного бездельника» демонстрирует нам другие грани автора. Повествователь в основном оперирует простыми, лаконичными предложениями, ритм которых соответствует напряжённому развитию действия: «Китайцы только просили и плакали. Они ревели и унижались. Но я не валял с ними дурака. Костяного бога я им не отдал» [1, с. 183]. Ритмику текста поддерживают и повторы (с некоторыми вариациями) одних и тех же фраз, сопоставимые с рефренами в лирике: «Возьмите его и подарите своей невесте, если у вас есть такая» [1, с. 189], «Когда вы станете дарить Чина своей невесте, если у вас есть такая» [1, с. 192]; «Китайская ночь – это жёлтая ночь» [1, с. 190], «Китайская ночь – это нехорошая ночь» [1, с. 191]; «самое главное – это заслужить похвалу компании и добиться перевода поближе к берегу» [1, с. 192], «главное – это похвала компании и перевод поближе к морю» [1, с. 193]. Данный приём также можно интерпретировать и как отсылку к произведениям Р. Киплинга [10], сказки которого особенно богаты подобными повторами, и шире – как аллюзию на фольклорные тексты вообще.

Основной конфликт произведения во многом напоминает «Табу» Грина. Главный герой крадёт у китайцев их божка, костяную фигурку по имени Чин, считая, что обряды, совершаемые в храме, слишком отвлекают бригаду от строительства. Стоит отметить, что Ганди находится в меньшинстве (китайцы превосходят его численно) и в полном одиночестве (швед, первый помощник, совершенно беспомощен, его самого приходится однажды спасать от верной смерти, а второй помощник Герд встаёт на сторону китайцев).

Сначала можно подумать, что роль цивилизованного человека исполняет здесь рассказчик, Ганди, посланный компанией «Океанское побережье» руководить китайскими рабочими на строительстве железной дороги. Культуру и верования китайцев Ганди склонен считать «варварскими», поэтому он с лёгкостью нарушает табу, похищая у рабочих их божка – Чина. Таким образом, Ганди демонстрирует одну из распространённых стратегий: противопоставляя свою культуру варварской и считая себя представителем цивилизации, человек не желает изучать и понимать культуру «Другого», сразу же определяя её как «варварство».

Образ Ганди двойственен. С одной стороны, он напоминает сильного персонажа из прозы Грина, поскольку главный герой, оказавшись в меньшинстве, не сдаётся, не идёт ни на какие уступки и в конце концов побеждает. С другой стороны, он во многом сопоставим с Леду или Сакстерпом: не видя в своих подопечных людей, Ганди относится к ним как к рабам, которых любым способом необходимо заставить трудиться. Стоит отметить, что вообще историю, которую Ганди рассказывает, изрядно накачавшись пивом, можно считать выдумкой обычного пьяницы, решившего как следует поживиться за чужой счёт (по ходу повествования герой просит, что-

бы слушатель продолжал наполнять его кружку).

Безымянный «дурак-швед», которого чуть не убили китайцы, своей беспомощностью напоминает Сакстopпа (имеются в виду, конечно же, не способности героя Лондона к стрельбе, а его полная непригодность к любому делу) и становится лишней обузой для Ганди.

Наиболее любопытна фигура второго помощника, Герда, перешедшего на сторону китайцев. На уровне подтекста становится ясно, что он пытается понять их культуру. Но, в отличие от Куртца из «Сердца тьмы» Конрада, Герд не становится значимым для китайцев человеком. Важно, что окончательный разрыв между Ганди и Гердом происходит тогда, когда первый пытается подсунуть китайцам статуэтку Венеры Милосской вместо Чина. Очевидно, что второй помощник считает эту попытку оскорбительной, и если посмотреть хоть сколько-нибудь объективно, то это действительно представляется надругательством над верованиями рабочих. Ганди не в состоянии относиться с уважением к чужой вере, поэтому китайский божок и статуэтка богини любви в его представлении вполне взаимозаменяемы. В финале Герд вновь переходит на сторону компании, забыв о своём прежнем сочувствии к китайцам, и успешно заменяет Ганди на его месте. Объяснение очередной метаморфозы второго помощника обнаруживается на уровне подтекста: рассказчик постоянно указывает, что со временем человек черствеет, становится циничнее, и чем больше времени он проводит в китайской жаре, тем больше ему хочется уехать, а для этого нужно выслужиться перед компанией (на этот момент указывает и представленный выше повтор одной и той же фразы про «самое главное»). В то же время иерархия, показанная в «Лакированном бездельнике», заставляет задуматься о наличии хотя бы начал цивилизации в описанном пространстве. Ганди и Герд руководят китайцами, в свою очередь являясь рабами всесильной компании, напоминающей аналогичную организацию из повести Д. Конрада. Само по себе рабство – знак «варварства», а не цивилизации, особенно если учесть, что действие происходит в XX веке.

Можно сказать, что «Лакированный бездельник» является ещё одним подтверждением факта поиска Ильфом оригинальной формы художественного высказывания. Рассказ демонстрирует мастерство писателя в жанре приключенческого повествования. При этом, находясь в диалоге со своими предшественниками, автор остаётся оригинален: победа Ганди представляется таковой лишь ему одному; по гамбургскому счёту, проигрывают все – и Ганди, спивающийся в Китае и мнящий себя носителем цивилизации, и Герд, сдающий свои позиции, чтобы превратиться в копию своего начальника, и китайцы, под угрозой наказания забывшие о своём боге и принявшие вместо него Венеру Милосскую. Даже в ранних произведениях Ильфа, в отличие от рассказов его будущего соавтора, Петрова, проглядывает его пессимизм – итог глубоких раздумий, появляющийся на уровне подтекста. И.А. Ильф написал мастерский приключенческий рассказ, явно не относясь к нему серьёзно, но сам факт владения разными, достаточно радикально отличающимися друг от друга дискурсами на фоне однотипных фельетонов Е. Петрова, казалось сразу же нашедшего свой стиль и уже не отступавшего от него, говорит о том, кто именно в дуэте соавторов отвечал за интертекстуальность и манипуляции с различными речевыми жанрами.

* * *

1. Ильф И. Лакированный бездельник // Ильф А.И. Илья Ильф, или Письма о любви. Неизвестная переписка Ильфа. М. : Текст, 2004. С. 188–193.

2. Ильф А.И. Илья Ильф, или Письма о любви. Неизвестная переписка Ильфа. М. : Текст, 2004. 352 с.

3. Кара-Мурза А. «Варварство постоянно влезает в цивилизацию» // The Prime Russian Magazine. №2 (35). М. : Прайм, 2016. С. 31–39.

4. Морен Э. О европейской традиции варварства // The Prime Russian Magazine. №2 (35). М. : Прайм, 2016. С. 46–52.

5. Семеляк М. О происках внутреннего варвара // The Prime Russian Magazine. №2 (35). М. : Прайм, 2016. С. 84–86.

6. Мериме П. Таманго // Мериме П. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М. : Правда, 1983. С. 29–49.

7. Лондон Д. Неукротимый белый человек // Лондон Д. Собр. соч. В 13 т. Т. 9. М. : Правда, 1976. С. 103–112.

8. Конрад Д. Сердце тьмы // Конрад Д. Сердце тьмы и другие повести. СПб. : Азбука, 1999. С. 7–136.

9. Грин А. Табу // Грин А. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. М. : Правда, 1980. С. 7–21.

10. Киплинг Р. Рассказы; Стихотворения. Л. : Художественная литература, 1989. 368 с.

УДК 82.091

ФАРМАКОПЕЯ И ОБРАЗ БУДУЩЕГО В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

PHARMACOPOEIA AND THE IMAGE OF THE FUTURE IN SCIENCE FICTION

© 2017

И.В. Саморукова

I.V. Samorukova

В статье рассмотрены тексты, созданные в шестидесятые годы XX века – время расцвета научной фантастики, когда образ будущего был связан с внедрением научных и технических открытий. В изучаемых научно-фантастических романах обсуждаются возможные последствия использования веществ и технологий, которые меняют сознание человека. Проблема широкого использования психотропных веществ, расширяющих границы сознания, широко обсуждалась в США и Западной Европе, однако и в странах так называемого соцлагеря, включая СССР, фармакологические проекции будущего также встречаются. Научная фантастика шестидесятых задумывается именно о социальной технологии применения веществ, о политике их массового использования, в отличие от авторов XIX века, рассматривающих вещества как практику индивидуальной трансгрессии. В статье сопоставляются три текста: «Остров» О. Хаксли, «Лезвие бритвы» И. Ефремова и «Футурологический конгресс» С. Лема. Серьезным утопиям Хаксли и Ефремова, полным опасений и надежд на гипотетически возможный идеальный мир, в котором фармакопея послужит самопознанию и самосовершенствованию человека, противостоит едкий памфлет С. Лема «Футурологический конгресс» (1971), который был откликом на результат «психоделической революции» – повального увлечения западного мира психотропами, воспринимавшимися как панацея от социальной напряженности и стрессов. Человеческая природа, столкнувшись с «суммой технологий», терпит у польского фантаста жалкое фиаско, вместе с жанром самой научной фантастики как проекта возможного светлого будущего.

Ключевые слова: научная фантастика; фармакопея; утопия; сатирическая дистопия; Олдос Хаксли; Иван Ефремов; Станислав Лем.

The article considers the texts created in the sixties of the twentieth century – the heyday of science fiction when the image of the future was associated with the introduction of scientific and technological discoveries. In the science fiction under consideration the possible use of substances and technologies that change human consciousness is dwelt upon. The problem of the widespread use of psychotropic substances, expanding the boundaries of consciousness, have been widely discussed in the United States and Western Europe, and in the so-called Soviet bloc, including the USSR, pharmacological projections of the future can also be met. Science fiction literature of the 1960ies raises the issues of social technologies for the substances application, the policy of their mass use, whereas the authors of the 19th century who considered the substances as individual transgression in practice. The article compares and contrasts the three following texts: “Island” by Aldous Huxley, “The razor's Edge” by Ivan Efremov and “The Futurological Congress” by Stanislaw Lem. Serious utopias of Huxley and Efremov, utopias that are full of fears and hopes for the hypothetical perfect world, in which the Pharmacopoeia would serve human self-knowledge and self-perfection, are opposed by the pamphlet by Stanislaw Lem “Futurological Congress” (1971) which was a response to the result of the “psychedelic revolution” – the craze of the Western world psychotropics, which were thought to be the panacea to social tension and stress. Human nature, when faced with a “total technology”, suffers from the Polish science fiction writer miserable fiasco, along with the genre itself, science fiction as a draft of a possible bright future.

Keywords: science fiction; pharmacopoeia utopia; satirical dystopia; Aldous Huxley; Ivan Efremov; Stanislaw Lem.

Для сопоставительного анализа мы взяли тексты, созданные во времена расцвета science fiction, в шестидесятые годы XX века, когда образ будущего связывался с внедрением научно-технических открытий. Научно-фантастические романы, рассматриваемые в статье, обсуждают возможные последствия использования веществ и технологий, меняющих человеческое сознание.

Интерес к этой теме связан с экспериментами в области воздействия на человеческий мозг синтезированных к тому времени психотропов, в частности ЛСД, свойства которого впечатляли. Проблема широкого, если не сказать массового использования ЛСД, расширяющего, как считалось, границы сознания, широко обсуждалась в США и Западной Европе, однако и в странах так называемого соцлагеря, включая его опору – СССР, фармакологические проекции будущего также встречались.

Так, роман И. Ефремова «Лезвие бритвы» (1964), в котором описываются опыты с ЛСД, проводимые в лаборатории академического института, был написан в один год с «Островом» О. Хаксли. В жанровом отношении эти два текста тоже похожи. Это романы-трактаты, оживленные приключенческой интригой. Строго говоря, они рассказывают не о будущем. Действие «Лезвия бритвы» и «Острова» развертывается в современности, которая предстает как прообраз будущего.

«Остров» О. Хаксли – одна из последних социальных утопий.

Место действия – в буквальном смысле остров, затерявшийся в Индийском океане. Именно там развертывается психотропная утопия, скромно процветает образцовое гармоничное общество – своеобразный интеркультурный эксперимент. Совершенное, хотя и небогатое, общество «Острова» создают раскаявшиеся в своем проекте западные колонизаторы. Горстка западных интеллектуалов нашла земной рай – неиспорченное современной цивилизацией поселение «дикарей» – и посвятила себя его гуманистической культивации. В естественный образ жизни аборигенов интеллектуалы внесли минимум изменений, малую толику рациональности, состоящую в основном в ограничении деторождения (аспект, связанный со страхами перенаселенности планеты, характерными для времени создания романа). Основа существования общества общество «Острова» – разумное ограничение материального, духовное самосовершенствование и служение ближнему.

В «Острове» Хаксли акцент делается на интенсификации внутренних ресурсов личности, а не на тотальном применении современных технологий, включая фармакологические. Хаксли допускает лишь натуральные психотропы, о которых люди знали с древних времен. Чудесные грибы, употребление которых на острове рационально ограничено и сопряжено с напоминающими инициацию ритуалами, помогают освободить сознание от ложных ценностей и стереотипов цивилизованного общества: жажды наживы, склонности к насилию и агрессивному доминированию.

Тему веществ, меняющих саму природу человека, Хаксли начинает уже в «Дивном новом мире» (1932). Важно заметить, что писатель задумывается именно о социальной технологии применения веществ, о политике их массового использования – в отличие от авторов XIX века, рассматривающих вещества как практику индивидуальной трансгрессии. В романе «Дивный новый мир» он изображает фармакопею – институализированное использование веществ с целью регулирования социального поведения человека. В 1932 году фармакопея Хаксли читается как метафора идеологии: химия и генетика в «Дивном новом мире» направлены на то, чтобы сделать человека предсказуемым и управляемым. Изображаемый в романе мир самым решительным образом осуждается.

В начале обнадеживающих шестидесятых Хаксли снова возвращается к идее фармакопеи, предлагая ее руссоистскую версию – мир острова, где западный разум встречается с восточными таинствами.

В этом плане устройство жизни на острове Хаксли можно назвать прообразом коммун хиппи, вскоре размножившихся, кстати, неподалеку от изображенной Хаксли локации. Предлагаемый Хаксли проект использования психотропов для освобождения сознания близок к аналогичным идеям контркультуры шестидесятых, и неслучайно имя Хаксли занимает в ее архиве почетное место рядом с Т. Лири, С. Гроффом

и прочими идеологами психоделической революции [1].

Коммуна Хаксли – действительно остров, единственный в своем роде анклав гармоничного общества, со всех сторон окруженный миром чистогана. Таким он предстает главному герою – нанятому транснациональными корпорациями репортеру. Этот экологический рай буквально переворачивает мировосприятие журналиста, которого вся его предшествующая жизнь в цивилизованном обществе убедила, что миром правят деньги и простые удовольствия. На острове царит любовь, свободная в своих сексуальных предпочтениях, лишенная собственнических инстинктов, ревности, корысти. Довольствуясь взаимной поддержкой, люди живут заботой друг о друге, живут долго, познавая себя, и уходят с миром.

Однако международный бизнес интересуют только ресурсы острова, ради контроля над которыми они не останавливаются ни перед чем. Коммуна, отрицающая насилие, не в состоянии сопротивляться грубой силе. В финале мы видим, как на остров утопии вторгаются войска подкупленного международным капиталом диктатора, и на глазах читателя этот мир жестоко уничтожается, ибо он слишком хрупок и беззащитен. Роман Хаксли пропитан не скепсисом, а горечью осознания неизбежного краха всех утопических проектов. Мир чистогана слишком агрессивен и жесток, коварен и подл, чтобы терпеть рядом альтернативные проекты социального устройства.

В «Лезвии бритвы» тема веществ, меняющих сознание, обсуждается в более оптимистической перспективе. В 1962 году была принята программа КПСС, в которой был взят курс на построение коммунизма в 1980 году. В программе было записано, что основная цель коммунистического общества – воспитание всесторонне развитой личности. Задача современной науки в связи с этим – исследование возможностей человека, его скрытых ресурсов. В «Лезвии бритвы» и обсуждается данная проблема.

Действие романа происходит в настоящем, в котором эти суперлюди уже существуют, надо их только обнаружить, помочь им раскрыться. Психотропы и ЛСД пока полулегально, под личную ответственность врача Гирина, испытываются в лаборатории научно-исследовательского института. Врач Гирин и сам отчасти сверхчеловек. Он владеет гипнозом и другими способностями, которые вскоре назовут экстрасенсорными. Однако Гирин – советский ученый, марксист и материалист, а потому убежден в материалистической природе сверхспособностей. Двойственный характер экспериментов по воздействию стимуляторов на человеческое сознание, этическая проблематика этой биотехнологии передается через метафору бритвенного лезвия.

В романе Ефремова, как во всех романах фантастики ближнего прицела, опасность исходит от разлагающегося капитализма, от его беспринципных дельцов. Другая угроза таится в самом человеке, в его нравственной зрелости и готовности нести ответственность за использование своего таланта. Грань между добром и злом здесь тонка и судьбоносна, как лезвие бритвы.

Сверхспособности и чудесные возможности должны контролироваться. Страсти – от жажды познания до физиологических аффектов – губительны, поскольку отрывают человека от реальной действительности, от созидания. Поэтому использование веществ, активизирующих способности, должно происходить в научных лабораториях, под контролем специалистов высокого этического уровня.

В этом плане примечателен следующий эпизод. Гирин проводит эксперимент по воздействию ЛСД на древние слои мозга. Он надеется обнаружить явление глубинной памяти, которая поможет историкам детально восстановить жизнь человеческого вида в доисторическую эпоху. Испытуемым является давний друг Гирина – сибирский охотник. Под воздействием вещества он видит себя собственным предком. Это трип подробно документируется.

Испытуемому охотнику понравилось ощущение древней силы, звериной мощи, которые посетили его под воздействием

препарата. Он просит Гирина повторить опыт, но получает решительный отказ: в психотропах таится легкий путь к удовольствию, мнимому счастью, что не соотносится с моралью и жизненными целями человека будущего. Таким образом, фармакологию, включая психотропы и наркотики, капитализм, одурманивающий людей в погоне за прибылью, использует во зло, но хорошие люди смогут пройти по этому лезвию – лезвию бритвы.

В другом эпизоде романа молодой ученый, горячий последователь Гирина, позволяет себе мечтать, как чудесные вещества уже в скором времени решат проблему стресса и сделают всех счастливыми. Советским гражданам не придется ждать победы коммунизма, ибо полноту бытия они ощутят прямо сейчас. В ответ на это Гирин указывает на недопустимость гедонистических целей употребления веществ, их цель – лечить и пробуждать то, что заложено природой.

Вопросы этики Ефремов поднимает буквально в каждом эпизоде. Контролировать фармакопею должны особые, высоко духовные люди, в этом им помогают спецслужбы, потому что вещества, как и другие магические артефакты, могут попасть в лапы беспринципных деляг. Цель всегда определяет средства и обеспечивает их контроль. Этика и идеология формируют потребности.

Фармакологические средства не единственный способ открыть способности: в романе описывается и особое излучение от редчайших камней – осколков метеорита, психофизические практики, медитации, искусство. С этими явлениями тоже требуется осторожность, этическая щепетильность, бдительность, и здесь тоже применяется метафора лезвия. Искусство, например, может быть разрушительным. Нетрудно догадаться, какое это искусство: с одной стороны, буржуазный масскульт с насилием, порнографией и мелкотемьем, с другой – формалистические трюки авангарда.

Ворчание в адрес западного масскульта особенно любопытно, поскольку сюжетная линия романа в значительной степени состоит из «штампов» этого западного масскульта, как их понимали «по эту сторону железного занавеса» – похоть, жадность, подлость, наркотики.

«Лезвие бритвы» – это роман-программа, полный лекций и научных трактатов, описания экспериментов, отчетов о достигнутых результатах. В этом тексте реализуется «фантастическое как возможное», когда герой и читатель сталкиваются с настоящими чудесами (например, с черной короной, стирающей память), а потом все это достоверно, с опорой на данные науки, объясняется [2, с. 23; 3, с. 8–9]. Пространное описание загадочных фактов и неожиданных открытий сближает «Лезвие бритвы» с жанром научно-популярной литературы. Именно этому тексту, вышедшему ограниченным тиражом, доступным немногим читателям-современникам, в значительной степени обязана своим появлением советская паранормальная вера в индийских йогов, тибетских монахов, экстрасенсорные способности.

Серьезным утопиям Хаксли и Ефремова, созданным в начале шестидесятых, романам-трактатам, романам-программам, полным опасений и надежд на хотя бы гипотетически возможный идеальный мир, в котором фармакопея послужит самопознанию и самосовершенствованию человека, противостоит едкий памфлет С. Лема «Футурологический конгресс» (1971).

Повесть была откликом на результат «психоделической революции» – повального увлечения западного мира психотропами, воспринимавшимися как панацея от социальной напряженности и стрессов. В 1967 году в США потреблялось свыше 800 тысяч фунтов барбитуратов и 10 миллиардов таблеток амфетамина, чтобы снять действие барбитуратов [4, с. 240]. На конгрессе всемирной психиатрической ассоциации (Лондон, 1967) были обнародованы шокирующие данные: за три последних года в государственной системе здравоохранения Великобритании было выписано свыше 40 млн. рецептов на психотропные препараты, исключая транквилизаторы, антидепрессанты и седативы [4, с. 241].

Герой повести «Футурологический конгресс» Йон Тихий мобилизуется на Землю, потому что здесь имеют место серьезные проблемы: перенаселенность, нехватка ресурсов, терроризм.

В гротескно фантастическом мире Лема социальные проблемы решаются посредством «психимии» – основной отрасли будущего. Синтетические препараты протезируют эмоции, знания, ощущения – саму жизнь. Лем перечисляет десятки препаратов, названия которых образованы от корней тех чувств и состояний, которые они замещают. Люди все это глотают, лижут, вдыхают, едят и пьют.

«Психимия» управляет человеческим мозгом. Наши ощущения, как установлено наукой, – продукт химических реакций в нем. Воздействие веществ – прямой и самый экономичный способ адаптировать человека к чему угодно, расширить сознание до полной потери чувства реальности, на пустом месте вызвать радость или экстаз. В одном из эпизодов «Футурологического конгресса» рассказывается, как Йон Тихий колотит себя по щекам, чтобы избавиться от вызванного распылителем умиления. Управлять эмоцией у героя Лема не слишком получается, хотя в попытке сделать это он себя изрядно ранит.

На исходе шестидесятых фармакопея признается Лемом безусловно опасной, потому что ее власть основана на иллюзорном восприятии реальности.

Фармакопее трудно сопротивляться. Чтобы увидеть, какова реальность, надо принять ударную дозу «отрезвина». Это вещество снимает с иллюзорной реальности одну пелену за другой, и мир выглядит все безобразнее. Так, приняв «отрезвин», Йон Тихий видит заснеженный Нью-Йорк, по которому ползут полуразложившиеся зомби. Мир выглядит как воплощенный ад, однако его обитатели думают, что едут на шикарных автомобилях.

Лем ничего не советует. Он констатирует: «психимия», будь то явь или галлюцинация, слишком далеко зашла. Обсуждать перспективы ее применения – поздно.

В сущности, мир уже мертв и сам себе кажется, прогресс – это всего лишь коллективная галлюцинация. На самом деле имеет место Апокалипсис. Или только кажется? Йон Тихий с самого начала за себя не вполне отвечает, ибо находится под воздействием постоянно распыляемых в пространстве психотропов, которые различные политические силы используют в борьбе за влияние на умы участников футурологического конгресса. Герой Лема сам галлюцинирует, поэтому его оценке нельзя доверять в полной мере. Этим герой Лема радикально отличается от мудрецов Хаксли или резонера Гирина из «Лезвия бритвы», которых можно вполне назвать рупорами авторских идей и сомнений. Фигуру ненадежного повествователя [5, с. 12–18] Лем доводит до логического предела.

Вещества и аэрозоли Лема, впрочем, указывают не на одну «психимию», не только на чудовищно-бессмысленную фармакопею. «Психимию» Лема можно рассматривать как метафору современных технологий промывки мозгов, целью которых является маскировка реально существующих в обществе проблем.

В отличие от произведений Хаксли и Ефремова, действие «Футурологического конгресса» происходит в неопределенном будущем, где фармакопея является лишь одной из воплотившихся фантазий человечества наряду, например, с полетами к другим планетам. Человеческая природа, столкнувшись с «суммой технологий», терпит у польского фантаста жалкое фиаско, вместе с жанром самой научной фантастики как проекта возможного светлого будущего.

.

* * *

1. Лири Т. Искушение будущим / под ред. Р. Форте ; пер. с англ. Ш. Валиева. М. : Ультракультура, 2004. 448 с.

2. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М. : РФО Дом интеллектуальной книги, 1997. 144 с.

3. Саморукова И.В. Конструирование фантастического в литературе // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема) : сборник материалов международной научной конференции 29–31марта 2007 г. Самара : Самарский государственный аэрокосмический университет, 2009. С. 8–11.

4. Рошак Т. Истоки контркультуры. М. : АСТ, 2014. 380 с.

5. Жданова А.В. Нарративный лабиринт «Лолиты»: Структура повествования в условиях ненадежного нарратора. Тольятти : ВУиТ, 2008. 165 с.

УДК 82.01/.09

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИСКРЕННОСТЬ И ПРОБЛЕМА ЯЗЫКА В СБОРНИКЕ «ИЗ КНИГИ НЕВИДИМОЙ» АЛЕКСАНДРА ДОБРОЛЮБОВА

ART SINCERITY AND THE PROBLEM OF LANGUAGE IN THE COLLECTION “FROM THE INVISIBLE BOOK” BY ALEXANDR DOBROLUBOV

© 2017

О.О. Служаева

O.O. Sluzhaeva

Автор статьи обращается к трактовкам понятия «искренность», основываясь на работах И. Канта и Ф. Шиллера. Материалом для исследования является сборник поэта Александра Добролюбова «Из книги Невидимой», написанный и изданный после ухода поэта в религиозные странствия. Определяется, какую роль в формировании отношения современников к произведениям Добролюбова религиозной тематики сыграли неоднозначность его личности и противоречивость толкования понятия «искренность». Показывается, что установка автора на искренность художественного высказывания, противоречащая проявлению воли автора к власти над читателем, привела к отказу от прямых форм самовыражения лирического субъекта и становлению литературной маски. Осмысление проблемы языка автором сборника «Из книги Невидимой» в статье представлено в двух тенденциях: движению к народной речи и актуализации молчания.

Ключевые слова: искренность художественного высказывания; Александр Добролюбов; анонимность лирического субъекта; воля к власти; Из книги Невидимой.

The category of sincerity is often used by critics and literary critics to assess the quality of a literary work or to denote art of a certain type. At the same time, clear criteria that allow us to talk about the specifics of the text containing the sincerity of the artistic expression are lacking. It is obvious that the personality of the writer, his biography and the ways of its representation in the text play an important role in this distinction. In the article we turn to the history of the origin of the understanding of the category of sincerity and consider the initial stages of the formation of the content components of the category, presented in the works of I. Kant and F. Schiller. The material for the study will be a collection of works by the poet Alexander Dobrolubov “From the Invisible Book”, written and published after the poet left in religious wanderings. Ambiguity of Dobrolubov personality played a decisive role in relation to contemporaries to his works of religious themes. Because of the contradiction of the categories of sincerity / insincerity, his writings had a contradictory interpretation. The author's present attitude toward the sincerity of the utterance, also due to the contradiction of the term, could not express the will of the author to power, because the contradictory position was transformed into a literary mask of the lyric subject. It should also be noted that the contradictory understanding of artistic sincerity is found in the works of the modern literary process.

Keywords: the sincerity of an artistic utterance; Alexander Dobrolubov; anonymity of the lyric subject; will to power; From the Invisible Book.

Понятие художественной искренности в искусстве конца XIX – начала XX веков играло важную роль при оценке произведения искусства. При этом однозначного определения искренности не было сформулировано. Внимание к чувственному компоненту творчества предполагало использование понятия «искренность» при анализе произведений искусства, но не требовало от авторов критических высказываний его терминологически точного определения. Отсутствие четких критериев разграничения искренности и неискренности художественного высказывания проявилось и в оценке современниками творчества поэта Александра Добролюбова. При этом важным моментом для интерпретации его произведений становилась соотнесенность личности автора с художественным текстом.

На формирование представления о категории художественной искренности прежде всего повлияла работа И. Канта «Критика способности суждения». Чувственность и проявление духа свободной природы, по Канту, составляют дух ис-

кренности. В синтезе «способности быть глубоко искренним в своем сообщении другим о себе» [1, с. 198] и гуманности Кант видел возможность объединения культуры как единства естественной простоты природы с многообразием мысли. Наивность Кант считал проявлением необходимой для художника искренности, условием построения прямого художественного высказывания.

Ф. Шиллер также не разделял искренность и наивность, выделяя лишь два поэтических направления: выражающее великую идею и нацеленное на искренность высказывания (или сентиментальность и наивность) [2, с. 431]. Под наивностью Шиллер понимал искренние проявления самой природы, а под сентиментальностью – ее поиски. Главным критерием разграничения направлений служило отсутствие в тексте, содержащем искреннее художественное высказывание, проявление образа автора, его оценок, поскольку, автор, говоря от лица природы, становится ее выразителем. Среди искренних авторов Шиллер называл Гомера и Шекспира. Следовательно, автобиографизм для Шиллера не является составляющим произведения искреннего искусства. Шиллер пишет: «Знание современных поэтов научило меня искать в произведении прежде всего самого автора <...>, и мне невыносимо было, что здесь поэт везде неуловим и нигде не хочет удостоить меня беседы» [2, с. 405]. В противовес мысли Канта о необходимости присутствия в произведении выраженного авторского сознания, Шиллер рассуждает об искреннем искусстве как об искусстве максимально анонимном.

Таким образом, сложились два понимания художественной искренности, устойчиво закрепившихся в культуре XIX века:

– Искренность = откровенность, выраженная посредством прямого художественного высказывания.

– Искренность = объективность, истинность, подлинность, что выражается в отсутствии проявлений в тексте авторского «я» или анонимности художественного высказывания.

В России противоречивое понимание искренности нашло отражение в творчестве Л.Н. Толстого, считавшего искренность важнейшей составляющей талантливого произведения искусства. Искренность писатель связывал с отсутствием выраженного авторского «я» в тексте [3, с. 99–100], считая народное искусство и искусство без автора воплощением искренности художника [3, с. 122]. Одновременно с этим искренность он называл «большей или меньшей силой, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает» [3, с. 149]. Определения Толстого противоречат друг другу, поскольку неуточненной остается роль автора в парадигме искреннего повествования.

К.Г. Юнг подчеркивал сходство своей теории психологических типов с поэтической теорией Шиллера. Он отмечал связь интровертного типа с сентиментальным творчеством, как его понимает Шиллер, и экстравертного типа – с наивным [4]. Разделение пролегает через отношение творящего субъекта к объекту. Интроверт обособлен от объекта, рассудочно контролирует материал, экстраверт весь находится под влиянием объекта. Преувеличенное значение объекта может привести к ассимиляции с ним авторского «я» и его утрате. Юнг указывал на возможность превращения искренности в художественную маску: «Субъект до такой степени всасывается в отдельные чувствующие процессы, что наблюдатель выносит такое впечатление, как будто бы перед ним был один только процесс чувствования и не было бы более субъекта чувства» [5, с. 434]. Он отмечал, что проявление излишней искренности, в том числе художественной, может уничтожить достоверность передаваемого чувства.

Поэт Александр Добролюбов и его произведения неоднократно подвергались упрекам в неискренности. По этой причине В. Гиппиус, друг и соратник Добролюбова по декадентскому «цеху», отстаивал именно это качество его творчества: «…я знаю

заранее, что все, что могло бы быть, было бы вследствие внутреннего мученичества, что и это не было бы игрой, а правдой, как вся его жизнь» [6, с. 172]. Или: «стихи его были искренни и талантливы, но бессильны» [6, с. 168]. Понятие «бессилие» соотносится здесь с понятием «воля автора к власти над читателем». Такая власть обладает признаком амбивалентности: она может проявляться либо в анонимном художественном высказывании, как в случае с текстом Библии или народным творчеством, либо выражаться в прямом художественном высказывании. Искренность власти подразумевает деятельное участие субъекта высказывания как в произведении, хотя бы в качестве носителя оценочной модальности, так и в жизни. Для В. Гиппиуса сочетание искренности и «бессилия» в творчестве Добролюбова парадоксально: очевидно, что В. Гиппиус видел в ней условие власти субъекта высказывания – поэта или человека, и, считая возможными проявление искренности и достижение власти лишь при деятельном участии личности в произведении, хотя бы в качестве носителя оценочной модальности, или в жизни. Лев Толстой, склонный объяснять наличием искренности талант художника, человека или героя художественного текста, даже в характере Наполеона, объясняя природу его власти, отмечает «искренность лжи» [7, с. 240].

Добролюбов, определенно, был сторонником анонимной власти текста над читателем. Так, в неоконченной статье «К “Науке о прекрасном”» он писал: «Разве исчезнет малейшее завоевание искусства? Если бы Одиссея и Илиада пропали, не пропали бы тысячи подражателей Гомеру и певцов, которых затем так много, чтобы ничего не затерять <…>. Искусство, как только родилось, стало совершенством, чудом, и до сих пор чудо не иссякает. Египетские храмы и индийские сказки не умрут <…>. Этим оправдываются незнатоки, которых на деле нет. Всякий с любовью к искусству знаток. Знаточество – придирчивость, вследствие знанья выискивание везде подражательного и отнесение его на счет другой личности; знаточество – ненужная забота о личностях, которую без вреда можно упразднить» [8]. Творческая личность воспринимается Добролюбовым как проводник и инструмент искусства, его сакральной природы. Такое понимание искренности было близко к категории наивности в пояснении Шиллера.

Художественная искренность для непосредственности передачи впечатлений была необходимым условием творчества Добролюбова, и перемена отношения к ней отразилась в его поэтических сборниках.

Несмотря на неоспоримое признание таланта Добролюбова, Брюсов в 1896 году записал в дневнике, что читателей у него не будет [9, с. 24]. В первом сборнике, изданном в 1895 году, «Natura naturans. Natura naturata» лирический субъект растворен в объекте изображения взаимодействующих различных видов искусства и жанровых форм. Поэтическую книгу Александр Добролюбов посвящает в числе прочих Россетти, поэту и художнику-прерафаэлиту. Прерафаэлиты обращались к искусству Средневековья, пытаясь вернуть наивность и простоту изображения в современную живопись, а также воплотили в своих работах магию цвета и пространственного коллажа. Добролюбов часто использует цветопись в своих произведениях. Прерафаэлиты привлекали для создания картин в качестве натурщиков своих знакомых и родственников. Традиция распространялась и на картины религиозной тематики. Стихотворение Александра Добролюбова «Бог Отец» [10, с. 19], навеянное смертью отца, открывается эпиграфом с указанием картины Рафаэля, оповещая читателя о преодолении автором академизма. Вероятно, Добролюбов видел себя в сообществе прерафаэлитов, среди художников, находящихся в поиске утраченной искренности. Реализация художественной искренности выражена в стремлении услышать голос стихии искусства, его природы; лирический субъект становится ее выразителем, а родственники и

друзья – натурой. Создаваемый эффект первого сборника можно выразить словами одного из героев диалога О. Уайльда «Упадок искусства лжи»: «Природа также подражает Искусству. Она может показать нам только те эффекты, которые мы сначала увидели в картинах или стихах» [11]. Добролюбов создает наивное искусство, понимаемое по Шиллеру, заменяя переживание реальной природы переживанием образа природы, ранее изображенной. При этом отсутствие прямого художественного высказывания и слишком неочевидный автобиографизм произведений не позволили сборнику найти широкий круг читателей.

После ухода Добролюбова в религиозные странствия художественная искренность в противовес искусственности и искусству стала для Добролюбова определяющей творчество целью. В 1898 году в прощальном письме Добролюбов желал Брюсовым, «чтоб без меня строго, славно работали без устали, дорогой искусства помогая всем ждать искренности» [12, с. 776–777]. Если книга «Собрание стихов», изданная после разрыва поэта с образованным обществом в 1900 году, только открывает путь к появлению образа лирического «я», то сборник «Из книги Невидимой» представляет собой целостное воплощение авторского «я».

Удалившись от круга «образованных», поэт в своей религиозной практике продолжал решать художественные задачи, актуальные для литературы XX века, главной из которых становится проблема аутентичного художественного языка.

В сборнике «Из книги Невидимой» Александр Добролюбов предъявил обвинения кругу нераскаявшихся: «Пред вами стою я, современные люди! Вам не надо борьбы со своей плотью, со своим тлением, со своим злом, вы называете это любовью к себе, заботой лишь о себе. Как притворяетесь вы, как ухищряетесь и не видите этого!

Нет! я не буду лгать так как вы, я не скажу, что всякое намерение мое чисто, у кого чисто оно? Вы привыкли к безобразию своему» [13, с. 53].

Этот прозаический отрывок – своего рода кульминация сборника. Риторические восклицания, включающие в себя немотивированное сюжетом отрицание, – особенность поэтики Добролюбова, которую он часто использует в организации поэтической речи. Следует отметить, что в сборнике «Из книги Невидимой» и сами заголовки содержат отрицание. Отвержение людей, идей, сообществ, искусства происходит на различных композиционных уровнях.

Обвинителям, таким же преступникам и лжецам, поэт противопоставляет свое исключительное качество – искренность. «Искренний путь мой» [13; с. 3], таким образом, становится переходом к обретению субъектом письма истины. Встав на искренний путь, поэт артикулирует главную задачу, стоящую перед бывшими соратниками поэта, – соединение с коллективным бессознательным в языке:

Нашептали мне родники придорожные:
Ты ищи языка всеобъемлющего
От востока небес и до запада!
Чтоб от песни твоей содрогнулись леса,
Чтоб при песне твоей звери дикие умирились…
[13; с. 60]

Автор не персонифицирует героев своих произведений, схематично описывая их быт, поскольку все истории ведут к главной цели – утверждению необходимости соединения: «Соединенье, соединенье – вот слово, которое я нашел в народе. Вместо разделенья соединенье всего, вместо сухого рассудка всеобъемлющее духовное устремленье…» [13; с. 4]. Спустя годы на полях рассказа «Из круга работ земледельца степей», повествование в котором строится посредством отстранения и наивного письма, Добролюбов сделает пометку: «претенциозно» [14]. Очевидно, что эстетизация действительности ради всеобщего замысла не соответствовала представлениям Добролюбова об искренности в 30-е годы. И.П. Ярков, биограф А. Добролюбова, записал одну из легенд, сложенную о нем в народе, – разговор с «братом зайчиком»:

«Идет брат Александр лесом. Навстречу ему заяц.

– Остановись, брат зайчик!

Заяц повиновался.

– Куда бежишь, брат зайчик?

Неизвестно, что именно и на каком языке ответил брату Александру «брат зайчик», но только брат Александр сказал ему:

– Ну, беги-беги по своим делам! И они мирно расстались» [15].

Как видно, стремление Добролюбова к созданию единого языка в рамках художественного творчества преобразовалось в народное предание об известном лишь брату Александру языке, способным объединить все живое.

Искренность прямого художественного высказывания лирического «я» Добролюбова высоко оценили крестьянские поэты. Николай Клюев в 1914 году писал Александру Ширяевцу о необходимости жить по примеру Л. Семенова и А. Добролюбова, фактически цитируя фрагменты сборника «Из книги Невидимой»: «Только добровольная нищета и отречение от своей воли может соединить людей. Считать себя худшим под солнцем, благословить змею, когда она ужалит тебя смертельно, отдать себя в пищу тигрице, когда увидишь, что она голодна, — вот скрепы между людями. Всемирное, бесконечное сожаление – вот единственная программа общежития. Вере же в человека нужно поучиться, например, у духоборов или у хлыстов-бельцов, а также у скопцов. Вот, братик мой, с кем надо тебе сойтись, если ты искренне ищешь Вечного и Жизни настоящей» [16, с. 23].

Несмотря на утверждение лирическим «я» того, что «мы все одно тело» [13; с. 6], субъект письма не ощущает себя таковым. Стремление слиться с природой оборачивается покаянием перед природой («… простите меня, сестры травки, когда я лежал в июньские дни среди вашего храма, вас обижая. Тяжелыми благовоньями дышит степь, а моя привычная ко злу рука неизвестно зачем обрывает ваши тихие листики» [13; с. 5]). Желание стать частью единого коллективного тела преломляется стихами: «Я братьями скотов считал» [13; с. 19].

Магистральный мотив – одиночество лирического героя в поисках утраченного языка, который необходимо отыскать, поскольку без него невозможно осуществиться: «А скажу я вам правду-истину. // Я искал языка неизменного» [13; с. 58].

Желание говорить и отсутствие «искреннего» слова – трагедия лирического субъекта, призывающего авторитет бога для легитимации жизненного пути и написанных «чужих», подсказанных неким абсолютом слов. Добролюбов предостерегал последователей от чтения своих первых поэтических книг, считая достойными чтения лишь сборники «Из книги Невидимой» и «Мои вечные спутники» (неизданная книга, организованная цитированием авторов, чьи идеи разделял поэт), считая, что написаны они «по неизбежному указанию Высшей Непостижимой Воли» [14].

Основной мыслью «Из книги Невидимой» становится мысль об отвержении всех сообществ. Противопоставляя себя сообществам отвергаемому и создаваемому, Добролюбов в то же время охвачен идеей объединения. Путь соединенья поэт обретает прежде всего в языке, сохранившемся в народе: «Живя среди всеми презираемых людей, я услышал их простой глубокий язык и увидел, что он может высказать все так же и еще лучше, чем сухие слова образованных» [13, с. 3]. Одновременно с этим он призывает своих последователей к молчанию и чтению внутренней книги, ибо и простой народный язык оказывается недостаточно совершенным: «На каких языках человеческих расскажу я это? Потому что, братья, в истинном ясновиденьи приблизился я к этому чистому миру, который для вас закрыт этой притчей, именем небес» [13; с. 93]. Или:

Кому-то верю я – Кому? еще не знаю сам,
Назвать на языке теперешнем не смею,
Но вам, теперешние, я не верю [13; с. 57].

Репрезентация властного дискурса заметно проявлена в сборнике. Такому пониманию способствует и нарратив книги, организованный как осознанное повторение праведного пути святого. История героического преодоления собственной греховной природы и обретения радости в единении с высшим началом – один из важных сюжетов «Из книги Невидимой». Подобные поведенческие модели «по образцу» С. Зенкин называет «нетранзитивным» [17, с. 42] (ситуации, когда реализация действия становится важнее причины и финала). Но «… искусство не ограничивается репрезентацией власти – оно принимает участие в борьбе за власть, в борьбе, понимаемой им как единственный способ, которым может быть поддержано силовое равновесие» [18, с. 10]. Слияние лирического субъекта с объектом изображения (с Богом, с добрым молодцем, странником) по причине поглощенности объектом позволяет говорить о ролевой лирике, что мешает появлению искреннего художественного высказывания и участию в борьбе за власть автора над читателем. Таким образом, сборник «Из книги Невидимой» становится финалом в борьбе за власть, поскольку реализуемые стратегии анонимности художественного высказывания не дают возможности к артикуляции индивидуальной воли к власти.

До своего ухода Добролюбов в «Предании о зарождении языка» указывал на способность молчания оживлять слова и звуки [19]. Молчание становится той самой природной искренней стихией, которой подчиняется автор. Искреннее молчание становится ценнее искреннего слова – как ситуативные псалмы без авторства важнее литературы. Схожий с Добролюбовым путь становления на религиозной основе прошел писатель Леонид Семенов, близкий друг Добролюбова, бывший некоторое время его последователем. В конце одного из писем Андрею Белому Семенов сообщает: «Вычеркнуты все ненужные и неискренние слова. Мне так трудно писать» [20, с. 446]. Стремление к искренности становится настолько довлеющим, что любое слово оказывается чужим.

В 1905 году Добролюбов говорил Брюсову о необходимости создавать «единое на потребу» [21, с. 679]. Попытка перейти к фольклору и массовой народной литературе стала по-настоящему успешной. Религиозные псалмы Добролюбова обладали большой популярностью среди его последователей, о чем можно судить по воспоминаниям И.П. Яркова, рассказывавшего о том, что одна из песен поэта исполнялась даже в качестве застольной [22, с. 23].

Начальник Самарского губернского жандармского управления писал в отчете Самарскому губернатору в июне 1914 года о секте «квакарей». О лидере общины указывал следующие сведения: «… основателем секты является известный поэт Александр Добролюбов, оставивший мир и ушедший к хлыстам, перу которого принадлежат многие известные гимны и “распевцы”» [23]. Налицо свидетельство о довольно широкой распространенности творчества Александра Добролюбова в Самарской губернии.

В сборнике «Из книги Невидимой» соединяются две стратегии достижения художественной искренности: прямое художественное высказывание и анонимность. Принципы выражения авторского сознания противостоят друг другу. Автор переходит к религиозным псалмам и готовым евангельским сюжетам, скрываясь за объектом изображения. Таким образом, возникает представление о многочисленных масках, за которыми исчезает лирическое «я». В сборнике соединяются великая идея и наивность – элементы, согласно Шиллеру, необходимые для истинного произведения искусства. Поиски единого языка ознаменовались отказом от языка. Искреннее сознание оказывается подавленным анонимным коллективным телом и властью абсолюта.

* * *

1. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М. : ЧОРО, 1994. С. 5–333.

2. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 т. М. : Художественная литература, 1957. Т. 6. 431 с.

3. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. В 90 т. М. : Государственное издательство «Художественная литература», 1951. Т. 30. С. 27–204.

4. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М. : Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.

5. Юнг К.Г. Психологические типы / пер. с нем. Софии Лорне ; под общей ред. В. Зеленского. СПб. : Ювента ; М. : Издательская фирма «Прогресс-Универс», 1995. 434 с.

6. Гиппиус В. Александр Добролюбов // Русская литература XX века. 1890–1910 / под ред. С.А. Венгерова; послесл., подгот. текста А.Н. Николюкина. М. : Республика, 2004. С. 272–287.

7. Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 12. М. : Государственное издательство «Художественная литература», 1940. 402 с.

8. Добролюбов А. К науке о прекрасном // ОР РГБ. Ф. 386 К. 129 Ед. хр. 19. Л. 2–4.

9. Брюсов В.Я. Дневники 1891–1910. М. : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927. 203 с.

10. Добролюбов А. Natura naturans. Natura naturata. Тетр. № 1. Санкт-Петербург : тип. Е. Евдокимова, 1895. 19 с.

11. Уайльд О. Упадок искусства лжи. URL: http://lib.ru/WILDE/esse_upadok.txt (дата обращения: 21.02.2016).

12. Брюсов В.Я, Брюсова И.М. Письмо Добролюбову, 10 августа, 1898 // Литературное наследство. Т. 98. Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М. : Наука, 1991. С. 776–777.

13. Добролюбов А. Из книги Невидимой. М. : Тип. О-ва распр. полез. кн., 1905. 204 с.

14. Добролюбов А. Из книги Невидимой // ОР РГБ. Ф. 386. К. Книги. Ед. хр. 857. Л. 1.

15. Ярков И.П. Какими я их знаю. Рассказы о «брате Александре» Добролюбове, его друзьях и последователях // ОР РГБ Ф. 218. К. 1394. Ед. хр. 2. Л. 207 с.

16. Александр Ширяевец. Из переписки 1912–1917 гг. / публ. и коммент. Ю.Б. Орлицкого, Б.С. Соколова, С.И. Субботина // De Visu. 1993. № 3. С. 5–42.

17. Зенкин С. Социальное действие и его смысл // Зенкин С. Работы о теории: Статьи. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 560 с.

18. Гройс Б. Политика поэтики. М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 400 с.

19. Добролюбов А.М. Предание о зарождении языка // ОР РГБ Ф. 386. К. 57. Ед. хр. 2. Л. 1.

20. Лавров А.В. Леонид Семенов – корреспондент Андрея Белого // Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М. : Новое литературное обозрение, 2015. С. 426–446.

21. Брюсов В.Я. Письмо Венгерову С.А. 3 июля, 1905 // Литературное наследство. Т. 85. М. : Наука, 1976. С. 679.

22. Ярков И.П. Моя жизнь // Самарский литературный музей // URL: http://az.lib.ru/j/jarkow_i_p/text_0010.shtml (дата обращения: 21.04.2015).

23. О появлении в селе Семеновки последователей секты «квакари» // ЦГАСО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 5564. Л. 2.

УДК 821.161.1

А.П. ЧЕХОВ В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

A.P. CHEKHOV IN ANIMATED CARTOON

© 2017

Е.Н. Тузова

E.N. Tuzova

В статье дается обзор мультипликационных фильмов, снятых по произведениям А.П. Чехова. Особое внимание обращается на фильм «Каштанка» (1952 г., реж. М. Цехановский) и фильм «Очумелов», снятый по рассказу «Хамелеон» в 2009 г. А. Деминым. Автор предпринимает попытку проанализировать взаимодействие классического текста с мульттекстом и рассмотреть процесс перевода литературного первоисточника на язык мультипликационного кино. Развивается мысль о том, что возможности мультипликации позволяют дистанцироваться от текста, воспринять его в неожиданном ракурсе, что даёт ощущение встречи с чем-то знакомым и одновременно – новым.

Ключевые слова: А.П. Чехов; мульттекст; «Каштанка»; «Очумелов»; «Хамелеон»; А. Демин; экранизация; анимация.

The article provides an overview of the animated movies taken from the works of A.P. Chekhov. Particular attention is drawn to the movie “Kashtanka” filmed in 1952, director M. Tsekhanovsky and the movie “Ochumelov”, based on the short story “Chameleon” filmed in 2004 by A. Demin. The author makes an attempt to analyze the interaction of the classical text with the text of the animated cartoon and consider the process of translating a literary source into the language of animated film. Possibilities of animation allow to distance from the text, take it from an unexpected angle, which gives a feeling of meeting something familiar and simultaneously new.

Keywords: A.P. Chekhov; text of animated cartoon; “Kashtanka”; “Ochumelov”; “Chameleon”; A. Demin; adaptation; animation.

А.П. Чехову с анимационными фильмами на его сюжеты повезло намного меньше, чем А.С. Пушкину или Н.В. Гоголю. Их всего 14: «Каштанка» (1952 г., реж. М. Цехановский), «На даче» (1954 г., реж. Г. Ломидзе), «Пересолил» (1959 г., реж. В. Дектярев), «Ванька Жуков» (1981 г., реж. Л. Зарубин), «Человек в футляре» (1983 г., реж. Л. Зарубин), «Смерть чиновника» (1988 г., реж. А. Викен), «Сквозняк» (1993 г., реж. Н. Шорина), «Не в духе» (1994 г., реж. Д. Назаров), «Каштанка» (2004 г., реж. Н. Орлова), «Очумелов» (2009 г., реж. А. Демин), «Беззаконие» (2010 г., реж. Н. Мальгина), «Белолобый» (2010 г., реж. С. Серегин), «Человек в пенсне» (2010 г., реж. Хихус), «Сын прокурора спасает короля» (2010 г., реж. О. Холодова).

Фильмы созданы в технике как кукольной, так и рисованной мультипликации. Выбор текстов для экранизации достаточно случаен, а «Человек в пенсне» и «Сын прокурора спасает короля» – ленты, снятые по мотивам чеховских произведений.

Первый фильм, «Каштанка», снят в 1952 г. режиссером М. Цехановским на студии «Союзмультфильм» в лучших традициях советской мультипликации – методом ротоскопирования (известного также под названием «эклер»), при котором персонажи и декорации полностью прорисовываются поверх изображения и приобретают фотографическое сходство с узнаваемыми актёрами, знаменитыми зданиями и так далее.

Фильм реалистичен: персонажи максимально похожи на настоящих людей, речь героев правильная, интонационно выразительная и запоминающаяся, пейзажи красивые, музыка чудесная. По содержанию он максимально приближен к литературному произведению. И сегодня эта лента привлекает особое внимание своей по-

нятностью, последовательностью в развитии сюжета и тщательным изображением всех подробностей. У нее есть замечательное качество – сила эмоционального воздействия на маленького зрителя. Данный фильм имеет бесспорные достоинства, но для его поэтики характерна определенная ограниченность.

Для таких картин режиссера М. Цехановского, как «Цветик-семицветик» (1948 г.), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1950 г.), «Царевна-лягушка» (1954 г.), «Дикие лебеди» (1962 г.), характерно стилистическое единство, которое можно назвать «поэтическим соцреализмом».

«Стилистическое единство оказывается тесно связано с единством тематическими и идейным. Для экранизации отбираются произведения поучительные и назидательные, воспитывающие трудолюбие, мужество, верность, взаимовыручку и патриотизм. Приветствуется и обличительный пафос, сатирическое изображение правящего класса сочетается с прославлением простого народа, трудолюбивого, талантливого, милосердного и щедрого» [1, с. 143]. Фильмы озвучивают, как правило, прославленные актеры (А. Грибов, Б. Чирков), и видеоряд воссоздает их внешность, жесты и манеры, полностью дублируя игровое кино. Получается один большой фильм, персонажи и пейзажный фон которого взаимозаменяемы, вне зависимости от времени и страны, жанра и авторской индивидуальности литературного источника.

Мультипликация – специфический вид искусства. Ю.М. Лотман отмечал: «Исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения» [2, с. 27]. Думается, секрет успеха «Каштанки» как раз в том, что чеховское произведение было рассказано мультипликационным языком, и буквальный перевод на язык другого искусства дал результат, который до сих пор воспринимается с удовольствием. Но последующее развитие мультипликации показывает, что приблизиться к Чехову удается только тем авторам, которые удаляются от него, тем, кто преобразует мультекст с помощью неожиданных приемов и собственной фантазии.

Почему мультипликация дает художнику право на отход от канонического текста? Что в ней противится буквалистскому следованию за первоисточником? На наш взгляд, это высокая степень условности. Она дистанцирует нас от текста, позволяет воспринять его в неожиданном ракурсе и даёт ощущение встречи с чем-то знакомым и одновременно – новым.

Это мы и видим в фильме Алексея Демина «Очумелов», снятом по рассказу А.П. Чехова «Хамелеон» в 2004 г.

Жанр произведения обозначен как «фантазия на тему ранних произведений А.П. Чехова». В фильме использован иной художественный язык, а в результате возникает новая художественная реальность. Оригинальность режиссерского приема, легкая акварель, особая рукотворность – и картина получается вибрирующая и дышащая.

Кинокритик Л. Малюкова замечает: «В фильме “Очумелов” Алексей Демин осмелился на поступок, за который, уж не знаю, похвалят ли чеховеды. Порвал автора в клочки. Бумажные огрызки эти на экране бережно разложил, нежной графикой прорисовал. Персонажи знаменитого “Хамелеона” так и общаются: каждый со своего клочка: Городовой, полицейский надзиратель Очумелов, пьяница Хрюкин, толпа ротозеев. Все говорят голосом Ильинского (в фондах радио обнаружена фонограмма начала 50-х). И (вот оно, чудо одушевления) бумажные лоскуты прямо на глазах срастаются в тонкую кружевную вязь чеховского письма» [3].

В фильме перед нами панорама русского провинциального города, «танцующего» во времени и мультпространстве под вальс в исполнении духового оркестра

(использована музыка П. Гапона, В. Эбана, И. Штрауса.) Невольно вспоминается фраза из «Трех сестер»: «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!»

Все это создает ощущение легкости и воздушности, что подчеркивается клочками бумаги, разлетающимися, словно стая птичек, по воле ветра и режиссера. А. Демин так комментирует свою находку: «Вот эта вселенная и маленький человечек, который совсем не защищен, как будто нарисован на бумажке и попал в лужу куда-то» [4].

Такая остроумная полиэкранность формирует пространство для изобретательного и виртуозного монтажа, результаты которого мы будем наблюдать на протяжении всего фильма.

Игривость начала фильма «приземляется» появившимися каждый на своем бумажном обрывке Очумеловым и Елдыриным. Метафора – «нарисован на бумажке», воспроизведенная режиссером буквально, дает ощущение футляра – замкнутого единоличного пространства, отделенного от милого танцевального пейзажа. Это пространство белое, в нем нет полутонов и оттенков. У каждого оно свое и у всех одинаковое. Именно Чехов одним из первых заметил и выразил обособленное положение человека в обществе. У него «разрыв человеческих связей выступает как характерная примета времени» [5, с. 9].

Путь «представителей власти» показан с помощью деталей: Елдырин наступил на что-то и оттирает подошву сапога, Очумелов приставными шагами обходит лужу. Летающие обрывки материализуются в прохожих-зевак. А в луже отражаются то ли дама с собачкой, то ли Уилька Чарльзовна Тфайс, ловившая рыбу в рассказе «Дочь Альбиона», отражаются пароходы, баржи и другие плавательные средства, которые плывут себе где-то по просторам нашей Родины и литературы. Их проекция то прямая, то перевернутая. «Здесь возможно все, и все может опрокинуться с ног на голову», – намекает нам режиссер. В этих кадрах воплощены его ассоциативный ряд, ностальгия по миру чеховской прозы, возможность «поиграть» со смыслами, обозначить пространство писателя и страны, в которой он творил.

В музыкально-танцевальную «идиллию» врываются лай собаки, крики, мелькание прохожих. «Никак беспорядок, ваше благородие! – говорит городовой». (Елдырин постоянно стремится повторять начальство. Они с Очумеловым как две карты в пасьянсе.)

Народ, вырастающий на своих обрывках, как грибы после дождя, все же показан, как одно целое – масса, толпа. Очумелов врезается в нее, словно нож в масло, разделяя пространство кадра надвое.

«Пострадавший» произносит свой монолог, и все, о ком говорит Хрюкин: Митрий Митрич, к которому он шел, брат жандарм, – материализуются. Речь Очумелова тоже иллюстрируется: по Петербургу гуляют только культурные животные, а дворники метут исключительно под музыку мазурки, и «эта подлая», как Хрюкин называет собаку, кажется еще ничтожнее.

Такие метаморфозы подчеркивают зыбкость повествования, где что-то может появиться откуда ни возьмись, а может улететь неизвестно куда. А палец Хрюкина вообще отделяется и становится самостоятельной деталью, так же, как и ноги-сапоги Очумелова. Ю.Н. Тынянов ещё в 1920-е гг. отмечал: «Деталь движущихся ног вместо идущих людей сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии. И здесь, и там важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, смысло-

вой вещью кино» [6]. В данном случае деталь-палец становится символом правоты Хрюкина, обвинительным приговором собаке. А ноги Очумелова, показанные в момент, когда выяснилось, что собака генеральская, – «смысловой вещью», говорящей о желании «обойти» острые углы, «вытанцовывать» и «ходить на цыпочках» перед начальством.

Первая часть расследования под названием «Бродячая собака» начинается с традиционной мизансцены: народ стоит полукругом, Очумелов, прохаживаясь взад и вперед, произносит грозную речь. Узнав, что собака генерала Жигалова, Очумелов лишается шеи и замирает вместе со своим листком-футляром: «Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас, как жарко!»

Здесь режиссер показывает визуальный фокус: Елдырин покидает свой футляр, и только его руки, появившиеся в «футляре» начальника, бережно снимают шинель. Дальше следующий фокус: «поворот бумаги» – и Очумелов, преображенный, уже без шинели, начинает вторую часть своего расследования под названием «Генеральская собака». Она выстроена как жесткое противостояние Очумелова и Хрюкина, как противопоставление их портретов. Взгляд жандарма скользит по «подозреваемому» сверху вниз и останавливается на собаке («ты верзила, а она маленькая»). Смена ракурса, постоянная смена героями своих локусов-футляров (они заходят в чужие, возвращаются, переворачиваются) – все это создает атмосферу визуального «хамелеонства». Отсюда и динамизм изображения Очумелова в финале. Его спина постоянно движется, а потом и профиль уподобляется собаке, изображая ее и отражаясь в ней.

В этом же стиле «все наоборот» показана реакция народа на реплику Хрюкина «Нынче все равны»: проезжает коляска с высокопоставленной особой – весь народ снимает шапки и кланяется. Метафора действия в чеховском стиле.

Повар и собака уходят из своих листов, оставив белые зияющие пустоты. Народ смеется, а потом улетает, как отработанный материал – обрывки старых газет и афиш. Улетает и Хрюкин. И только непотопляемый портрет Очумелова возвышается на фоне городского пейзажа.

Литературовед В. Катаев отмечал: «Герои Чехова-юмориста живут в строго регламентированном мире, где любое действие должно умещаться в ячейку той или иной знаковой системы: табеля, расписания, правил и т.д. Маленькому человечку, центральному персонажу произведений Чехова-юмориста, это кажется незыблемой основой мира» [7, с. 46]. Режиссер-мультипликатор А. Демин создает именно такие ячейки.

Камера плавно переходит вниз, где в луже все отражается с точностью до наоборот, – всё как в нашей жизни, все перевернуто, искажено, и только Очумелов и Хрюкин всё идут по улице города, а дождик все капает, создавая круги на воде и делая отражение размытым и нереальным, а музыка все звучит... «Музыка играет так весело, так радостно, что, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем…»

Соединение нового с уже известным и традиционным – одна из особенностей этого фильма. Всех героев озвучивал И. Ильинский, актер Малого театра, классик русской сцены; вернее, видеоряд был положен на запись его голоса. Точность и артистизм интонаций Ильинского создают эстетическую основу видеоряда.

И вспоминаются эйзенштейновские слова про анимацию – «самый бесшабашный и свободный вид кино». В данном случае с помощью образных средств хрестоматийная история получила новую трактовку, одновременно тонкость, легкость и безнадежность – совсем как у Чехова.

* * *

1. Лалетина А.Ф. Культурообразующее значение мультипликации // Лингвокультурология. 2009. № 3. С. 142–147.

2. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог экраном. Таллинн: Александра, 1994. 416 с.

3. Малюкова Л. Мульти-пир в канун кризисной чумы. URL: http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=334 (дата обращения: 23.01.2016).

4. Образы Чехова в анимации. URL: http://theoryandpractice.ru/presenters/188-evgeniy-margolit/seminars?page=3&type=passed (дата обращения 14.04.2017).

5. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова. М. : МГУ, 1982. 128 с.

6. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 576 с. URL: http://www.royallib.com/book/tinyanov_yuriy/poetika_istoriya_literaturi_kino.html (дата обращения 14.04.2017).

7. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : МГУ, 1979. 323 с.

УДК 930.25.3

«КАНОН» И «АРХИВ» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИВНОЙ НАУКЕ США

“CANON” AND “ARCHIVE” IN MODERN ARCHIVAL SCIENCE OF THE USA

© 2017

М.В. Черкасова

M.V. Cherkasova

Постмодернизм выдвинул ряд новых принципиальных проблем в теории исторического познания, например, принципов получения информации об исторической реальности и возможности адекватного отражения прошлого. Все большее внимание специалистов различных отраслей знания (философов, историков, архивоведов) привлекает и третья проблема – проблема интерпретации исторической реальности архивами. Переосмысление сущности архивов связано с работами французских мыслителей Ж. Деррида и М. Фуко. Последний определяет архив как закон, управляющий системой высказываний, их продуцированием, позволяет не «сохранить» или «воскресить» традицию, а выявить ограничения нашего собственного мышления: «это кромка времени, окружающая наше настоящее, нависающая над ним и указывающая на него в его изменчивости, это то, что, находясь вне нас, нас ограничивает». В свою очередь, немецкий египтолог, исследователь культурной памяти Я. Ассман, рассматривает архив просто как хранилище неканонических текстов, а канон – как набор канонических текстов, задающих нормы для производства новых высказываний. Размышления философов привели к постановке новых проблем в архивоведении. Одна из них связана с исследованием властной природы архивов, которые одновременно и сохраняют и конфискуют историческую память социума (Дж. М. Шварц, Т. Кук, Р.С. Джимерсона). При этом некоторые исследователи (М.А. Матиенцо) призывают использовать в архивоведческом анализе междисциплинарный подход и привнести в архивную науку ряд проблем из литературоведческих дискуссий о канонах («канонические войны»).

Ключевые слова: архивоведение; экспертиза ценности; культурная память; документ; архивное дело; архив; канон.

Postmodernism formulated a number of new fundamental problems in the theory of historical knowledge, which mainly concerned the principles of obtaining information about historical reality and the possibility of an adequate reflection of the past. The third problem, the problem of the interpretation of historical reality by archives, is attracting increasing attention of experts from various fields of knowledge (philosophers, historians, archivists).Reconsidering the essence of the archives is connected with the works of the French philosophers J. Derrida and M. Foucault. The latter defines the archive as the law governing the system of utterances, their production, allows not to “preserve” or “revive” the tradition, but to reveal the limitations of our own thinking: “this is the edge of time surrounding our present, overhanging it and pointing to it in its Variability, this is something that, while outside of us, limits us”. In his turn, the German Egyptologist, researcher of cultural memory Jan Assmann, considers the archive simply as a repository of non-canonical texts, and the canon is a set of canonical texts that set the norms for the production of new utterances.Reflections of the philosophers led to the posing of new problems in archival science. One of them is connected with the study of the power nature of the archives, which both preserve and confiscate the historical memory of the society (Joan M. Schwartz, Terry Cook, Randall S. Jimerson). At the same time, some researchers (Mark A. Matienzo) call for an interdisciplinary approach to archival analysis and introduce a number of problems in the archival science from literary discussions on canons (“canonical wars”).

Keywords: archival studies; examination of values; cultural memory; document; archive file; archive; canon.

В 1980–90-е гг. одним из главных событий американской культурной жизни становятся так называемые «канонические войны», разразившиеся в литературоведении. В то же самое время в архивной науке разгорелись масштабные дискуссии о сущности и природе архивов, роли архивистов, способах архивной работы. Начавшиеся в литературоведении и архивоведении исследования со временем приняли междисциплинарный характер, установив тождество объектов изучения (архив и канон).

Популярность этих дискуссий, как и сама постановка проблемы была обуслов-

лена тем, что в американской научной мысли утвердился ряд постмодернистских течений, в том числе «эмансипационные школы: феминизм, постколониализм, “black studies”, “queer studies”. При всем разнообразии, общим знаменателем этих течений является восходящее к Фуко, а через него к Ницше, представление о властной, принудительной природе культуры и знания» [1]. Связанное с этим изменение парадигмы гуманитарного знания вызвало существенный сдвиг в американской архивной науке. «Для архивистов сдвиг парадигмы требует отхода от идентификации себя пассивными хранителями унаследованного наследия, чтобы отметить их роль в активном формировании коллективной (или социальной) памяти. Иными словами, архивный теоретический дискурс переходит от произведения к процессу, от структуры к функции, от архивов до архивирования, от записи к контексту записи, от “естественного” остатка или пассивного побочного продукта административной деятельности до сознательно построенного и активно опосредовал “архивизацию” социальной памяти» [2, с. 4]. Концептуальной основой такого переосмысления стали работы Ж. Деррида, который и до сего дня является одним из самых цитируемых в архивной научной литературе автором.

В работе «Архивная лихорадка» Ж. Деррида, анализируя происхождение слова «архив» от греческого «архэ», показал многозначность данного термина, который обозначает одновременно и «начало», и «заповедь». «Это слово, – утверждает философ, – явно соотносит два принципа: первоначало, принадлежащее природному миру или истории, собственно – то, “откуда есть пошла” та или иная вещь, – и в этом случае мы имеем дело с физическим, историческим или онтологическим принципом; но также это слово соотнесено с законом, с тем, что “заповедано” людьми или богами, то есть с проявлениями власти или социального порядка, представленного как сие место, где дано то или иное устроение, – номологический принцип» [3, с. 9]. Такое толкование значения слова приводит к идее «виновности архивов», властная природа которых определяет способ их функционирования, связанный одновременно с сохранением и конфискацией прошлого, с памятью и забыванием.

Такой подход к архивам вызвал бурное обсуждение в американской архивной науке, в ходе которого родился призыв «Открыть архивы!» Под открытием архивов подразумевалось не столько расширение доступа к архивным документам и их популяризация, сколько пересмотр концептуальных оснований архивной науки, «деконструкция архива», разоблачение его власти и связанный с этим пересмотр роли архивиста, который превращается в активный творческий субъект.

Можно выделить три основных проблемы, вокруг которых сосредоточилась начавшаяся в архивном сообществе дискуссия.

Первая связана с исследованием властной природы архивов. Ее изучение привело к пересмотру теории и практики архивирования.

Американские исследователи-архивисты Джоан М. Шварц и Терри Кук одну из работ посвятили последовательному дезавуированию власти архивов [4]. По их мысли, архивы больше не должны прятаться за маской нейтралитета и объективности, но должны переосмыслить свою роль и значение для общества и истории. Трансформируется и понимание профессии архивиста, который из беспристрастного хранителя превращается в соавтора историка-исследователя.

Архивы являются не просто пассивными хранителями документальных свидетельств, но активными творцами исторической памяти, постоянно формирующими и упорядочивающими ее. Именно архивы при отборе тех или иных свидетельств, подлежащих хранению (запоминанию) разделяют единое прошлое на привилегированную и маргинальную историю.

Такое понимание роли архива вызвало бурную дискуссию о «маргинальных»

архивах и повлекло соответствующие изменения в архивной практике, разработку теории экспертизы ценности документов и подходов для отбора и работы с ними.

Возобновились давние споры о понятии «ценности» документа. Одни считали, что документ подлежит сохранению в том случае, если его можно использовать в качестве юридического доказательства, если он отражает структуру и деятельность организации и может быть полезен для подтверждения гарантированных законом прав. Еще в 1920–30-е гг. в США приобрели популярность взгляды британского архивиста Х. Дженкинсона, который «рассматривал ценность архива исходя из непредвзятости создателя документов, аутентичности <…>, естественности формирования документальной коллекции» [5, с. 102]. Впоследствии его концепция подверглась критике, но идея о «непредвзятости», «аутентичности» сохраняемых документов разделялась и его оппонентами. Так, М. Нортон, Л. Дюранти, Р. Кокс и другие последователи данного направления, рассуждая о сохранении документации, исходили из того, что архив должен соответствовать критерию объективности. Научная и культурная миссия архива признавалась хотя и важной, но все же второстепенной по сравнению с его ролью хранителя доказательств для нужд государства, учреждений и граждан. С этой точки зрения, архиву не следует стремиться отразить жизнь общества, поскольку такое стремление приведет к необходимости сохранять огромный массив документов, которые не имеют официального характера и доказательного значения. Такая информация является для науки бесполезной, если не вредной, и профессиональный историк ей пользоваться не должен. Например, Л. Дюранти указывала, что устные свидетельства «являются не доказательством, а интерпретацией, и их включение в архивные материалы может быть нарушением нашей исторической ответственности» [6, с. 343]. Р. Кокс также утверждал, что записи следует рассматривать в первую очередь «как источник доказательств работы организаций и частных лиц», что при определении ценности записей доказательность является главным критерием, с помощью которого архивист освобождается от стремления «сохранить старые записи для часто трудно определяемых исторических целей и ценностей» [7]. По меткому высказыванию М. Грина, Р. Кокс полагал «единственным способом служения культурной памяти – исключение ее из архивационной цепи» [8, с. 7].

Практически данная теория отказывала в праве на сохранение устным архивам, личным свидетельствам рядовых граждан, архивам отдельных социальных групп и движений (архиву сексуальных, этнических меньшинств, женского движения и пр.).

Такой подход оспаривали сторонники культурной миссии архива (Т. Кук, А. Каннингем, М. Грин, В. Харрис), которые определяли понятие ценности документа намного шире. При этом одними исследователями идея о доказательном значении записей не отвергалась. По-иному ставился вопрос о том, что является объектом доказательства. По мнению Т. Кука, «задача архивной науки в новом столетии состоит в том, чтобы сохранить записанные доказательства управления, а не только руководящего правительства, <…> задача заключается в собирании архивов для людей» [2, с. 19] Исполнение этого требования возможно только при обращении к контексту создания записей, функциональный анализ которого, с точки зрения Э. Кетелаара и Т. Кука, значительно расширит состав сохраняемой информации и «сделает архивиста активным посредником в формировании коллективной памяти» [2, с. 21] Иными словами, архив должен переориентироваться с сохранения результатов процессов на сохранение доказательств самих процессов. Выбор же наиболее значимых социальных процессов, свидетельства о которых необходимо сохранять, и должны совершать архивисты.

Другие авторы шли в своих рассуждениях дальше и ставили под сомнение сам критерий «доказательности», которому

должны соответствовать сохраняемые записи. Так, он заявил, что «люди (отдельные лица, организации, общества) создают и сохраняют записи по причинам, отличным от “доказательства процесса”» [8, с. 43], и это не должно стать основой для исключения из коллективной памяти такого рода свидетельств и порождения огромного пласта «маргинальных архивов».

Несмотря на разное понимание значения записей, все сторонники социально-культурного подхода к изучению архивов соглашались, что в настоящее время необходим пересмотр традиционной роли архивиста, который из бесстрастного хранителя документов превращается в активный творческий субъект, формирующий культурную память. О невозможности беспристрастности архивиста писал Харрис, который возлагал на архивы миссию борцов за справедливость. Эта позиция была сформирована во время его работы в службе государственных архивов Южной Африки, где он являлся активным борцом против апартеида [9]. Э. Кетелаар считал, что архивист всегда балансирует на грани между искусством и наукой [10]. Появляется даже термин «творческое архивирование» [11].

Третьим направлением дискуссии в американской архивной науке стало изучение роли контекста в теории и практики архивной деятельности. Т. Иствуд заметил, что «нужно понять политическую, экономическую, социальную и культурную среду того или иного общества, чтобы понять свои архивы» [12, с. 27]. Сравнивая состояние архивного дела в США и других странах, Т. Шелленберг, а за ним и Э. Кетелаар пришли к выводу о том, что формирование и развитие архивов и архивной методологии происходит главным образом под воздействием социокультурных факторов, а политические, экономические и прочие условия имеют второстепенный характер. Кетелаар подчеркивал, что каждое общество выбирает свой тип архивирования, и одна из главных задач исследований состоит в выявлении, описании и изучении имеющихся между архивами различий [13].

Размышления о власти архива и процессе архивизации (т.е. о том, как документ становится архивным) весьма приблизились к изучаемым в литературоведении проблемам канона и канонизации.

В 2008 г. о тождестве понятий «архив» и «канон» и соответственно о схожести процессов архивизации и канонизации заявил М.А. Матиенцо [14]. В своих исследованиях он основывался на работах Дж. Гилори, одного из наиболее ярких представителей социологического направления теории канона. Гилори изучал канонизацию произведения как институционально опосредованный социокультурный процесс. При этом под каноном он понимал воображаемую совокупность произведений, которая никогда не может быть представлена в виде конкретного и полного списка, поскольку постоянно изменяется. Канон как воображаемое целое существует только через сумму учебных планов. Такая характеристика, данная канону, вполне приложима, как считает Матиенцо, и к архивам. По мысли исследователя, архив, понимаемый как хранилище культурной памяти, не более чем «архивное воображаемое», поскольку архив просто не может вместить в себя такой объем документов. Архивизация, как и канонизация у Гилори, является социокультурным процессом, однако она исключает институциональное посредничество, поскольку признание документа архивным может состояться независимо от места и времени существования документа. Такое решение принимается на основании представлений об архивичности, под которой Матиенцо подразумевает абстрактный набор свойств документа, определяющий, является он «архивным» или «неархивным». Архивичность зависит от следующих основных признаков: способа фиксирования информации, формы документа (так, некоторыми авторами не признаются устные архивы); автора документа (долгое время было отказано в праве на архив определенным группам и движениям социального меньшинства), ценности документа (культурной или доказательной). По мне-

нию Матиенцо, основная задача архивной науки последних десятилетий – изменение процесса архивизации, расширение канона при помощи создания архивных исследовательских программ, исторических центров, неканонических архивов.

Можно отметить, что и обсуждение литературного канона привело к институциональным изменениям процесса канонизации и включению в университетские программы и списки рекомендованных к прочтению книг произведений не изучаемых ранее авторов [1].

Таким образом, практически одновременно в последние десятилетия XX в. разгорелись две дискуссии: о каноне (в литературоведении) и архиве (в архивной науке). В них часто использовались общие или тождественные понятия, их практические результаты оказались сходными. Так, звучавшее в дискуссиях требование расширения канона действительно привело к изменению процедуры выбора «канонических» и «архивируемых» текстов, к изучению остававшихся ранее без должного внимания литературных произведений и «маргинальных архивов». Междисциплинарные исследования в этих областях позволили существенно расширить представление о сущности и значении архивов, их роли в формировании культурной памяти, о статусе архивиста.

* * *

1. Гронас М. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80-х – 90-х годов // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/gronas.html (дата обращения: 21.03.2017).

2. Cook T. Archival Science and postmodernism: New Formulations for Old Concepts // Archival Science. 2000. Vol. 1, № 1. P. 3–24.

3. Derrida J. Archive Fever: Freudian Impression // Diacritics. 1995. Vol. 25. № 2. P. 9–63.

4. Schwartz J.M., Cook T. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory // Archival Science. 2002. Vol. 2, № 1–2. P. 1–19.

5. Левченко Л.Л. О развитии теории экспертизы ценности документов в США (от профессиональной методологии к социальной эпистемологии) // Перспективы науки. 2014. № 2 (53). С. 101–113.

6. Duranti L. The Concept of Appraisal and Archival Theory// American Archivist. Vol. 57. Spring 1994. P. 328–344.

7. Cox R.J. More Than Diplomatic: Functional Requirements for Evidence in Recordkeeping. URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEwiF_uu_x8_UAhXmIpoKHYGVCCgQFgg1MAM&url=http%3A%2F%2Fwww.archimuse.com%2Ferecs97%2Frjc3.rtf&usg=AFQjCNHkLZToCd4ycdjk9KwkgQhRfrowkg&cad=rjt (дата обращения: 21.03.2017).

8. Greene M.A. The Power of Meaning: The Archival Mission in the Postmodern Age // American Archivist. Vol. 65 (spring/Summer 2002). P. 42–55.

9. Harris V. The Archival Silver: Power, Memory, and Archives in South Africa // Archival Science. 2002. Vol. 2. P. 63–86.

10. Ketelaar E. Archivistics: science or art? // The Future of Archives and Recordkeeping. A reader / Ed. By J. Hill. London, 2011. P. 89–100.

11. Velios A. Creative Archiving: A Case Study from the John Latham Archive // Journal of the Society of Archivists. 32 (2). P. 255–271.

12. Eastwood T.M. Reflections on the Development of Archives in Canada and Australia // Archival Documents: Providing Accountability Through Recordkeeping. Melbourne, 1993. P. 27–39.

13. Ketelaar E. The difference best postponed? Cultures and comparative archival science URL: http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/viewFile/12201/13218 (дата обращения 21.03.2017).

14. Matienzo M.A. Canonization, archivalization, and the ‘archival imaginary URL: http://matienzo.org/storage/2008/2008-ArchiveFervourCanonization.pdf (дата обращения: 21.03.2017).

УДК 82.09

ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

TIME CONTINUUM IN THE NOVEL “AVIATOR” BY E.G. VODOLAZKIN

© 2017

Т.Л. Чернышова

T.L. Chernyshova

В данной статье исследуется категория художественного времени в романе Евгения Водолазкина «Авиатор», анализируются приемы, определяющие временную структуру произведения. Темпоральное устройство романа характеризуется многомерностью и многоаспектностью: в «Авиаторе» соединяются два временных пласта – начало и конец двадцатого века, связующим звеном между которыми становится главный герой, замороженный в секретной лаборатории на Соловках и вернувшийся к жизни в 1999 году. Невероятное, фантастическое пробуждение дает возможность говорить об альтернативной истории в романе, делать отсылку к произведениям научной фантастики российских и зарубежных авторов. Также в статье выделяется тип героя без времени, – героя, находящегося словно над историческими событиями, потерянного во временном континууме. В статье подробно рассматриваются фигурирующие в романе «Авиатор» маркеры времени, которые характеризуют определенный временной пласт произведения, а иногда и соединяют два временных отрезка. Прием ретроспекции, популярный и актуальный в современной прозе, в данном случае позволяет читателю окунуться в атмосферу начала XX века.

Ключевые слова: художественное время; Е.Г. Водолазкин; ретроспекция; герой вне времени; хронотоплес.

In this article, the category of artistic time in Evgeny Vodolazkin's novel “Aviator” is researched, a detailed analysis of the techniques determining the temporal structure of the work is given. The temporal structure of the novel is characterized by multidimensionality, in the “Aviator” two temporary layers are joined: the beginning and end of the twentieth century. The connecting element between these time intervals is the main character Innokenty Platonov, according to the author's plan, frozen in a secret laboratory on Solovki and returned to life in 1999 in modern Russia. The incredible, fantastic awakening of the “contemporary of the century” makes it possible to talk about alternative history in the novel, to make reference to the works of science fiction of both Russian and foreign authors. The article also considers the hero as the out-of-time person because of the inability to rank himself to a certain period of time. On the basis of the analyzed novel by Vodolazkin and other novels of contemporary authors, the type of out-of-time hero is emphasized, as if the hero is over historical events, lost in a time continuum. The article examines in detail the markers of time that appear in the novel “Aviator”, which characterize a certain time layer of the work, and sometimes connect two time intervals. In this case the retrospective reception allows the “reader to plunge into the atmosphere of the beginning of the twentieth century. It is designated as a popular and actual reception of modern prose, because a large amount of works of the last fifteen years indirectly or directly affects the historical events of the past, the action often takes place in Soviet Russia or in the “dashing” and critical nineties. Thus, the analysis of the novel “Aviator” becomes a part of the general tendencies in the artistic time structuring research in the modern literary process.

Keywords: category of artistic time; E. Vodolazkin; novel “Aviator”; retrospective reception; type of out-of-time hero; chronotopeless.

«Рай – это отсутствие времени. Если время остановится, событий больше не будет. <…> То, что осуществляется поверх истории – вневременно, освобожденно» [1, с. 164], – такова основа концепции темпорального устройства мира в романе современного российского писателя Евгения Водолазкина «Авиатор». Парадокс вневременности как вида бессмертия, но одновременно и залога смерти становится идейной платформой произведения.

Сюжет романа состоит в следующем: замороженный в 1930 году узник Соловков Иннокентий Платонов возвращается к жизни в больнице в 1999 году. Он ничего не помнит о своем прошлом, но постепенно восстанавливает картину предыдущей жизни и обретает счастье и благополучие (но, увы, не здоровье) в новой.

Его пробуждение – научная сенсация, нонсенс, событие небывалое и невозможное. Роман в целом близок к научно-фантастическому жанру – альтернативной истории. Водолазкин, продолжая традиции С. Кинга и Р. Брэдбери, подобно многим современным русским и зарубежным авторам (как один из последних примеров обращения к жанру назовем роман «Китаист» Елены Чижовой [2]) переписывает анналы истории, внося фантастический элемент в привычную картину мира.

В целом в произведении представлен период с 1902–1904 гг. (самые ранние воспоминания главного героя) до лета 1999 года.

Действие романа развивается параллельно в двух временных пластах, будто на двух взлетных площадках. Два летательных аппарата – планер начала XX века и современный воздушный лайнер – набирают скорость и поднимаются в небо. Но настоящее время романа соответствует законам физики – оно линейно: действие происходит с февраля до лета 1999 года. Воспоминания, напротив, неожиданными включениями в канву произведения подобны виражам, воздушным ямам и мертвым петлям. Реальные вспоминаемые события до опыта в Соловках продолжает ряд альтернативных, придуманных воспоминаний, дополняющих жизнь героя: «Ощущаю свою тоску по непрожитым мной годам. Своего рода фантомную боль. Пусть я был тогда заморожен, но я ведь – был! Значит, и это время – мое время, я несу и за него ответственность. Я чувствую двадцатый век как свой целиком, без исключений» [1, с. 380].

Форма романа – дневниковая. Она, по словам современного литературного обозревателя, «позволяет достаточно свободно, без жёсткой привязки к хронологии и течению сюжета вставлять в художественное повествование практически любые фрагменты, датируя каждый отдельным днём» и выступает видом «бессмертия души» [3]. В первой части представлены лишь записи Иннокентия Платонова, во второй – заметки и размышления трех главных действующих лиц: Платонова, его возлюбленной Анастасии и врача Гейгера. Читателю предоставляется возможность оценить ситуацию сразу с трех ракурсов, с трех точек зрения. Форма дневника подразумевает описание уже прошедших событий, но в данном тексте функция подобных записей состоит не только в том, чтобы запечатлеть недавнее прошлое и размышления, но и возродить «предыдущую» жизнь героя, соединить прошлое и настоящее. «Может быть, именно слова окажутся той ниточкой, за которую когда-нибудь удастся вытащить всё, что было? Не только со мной – все, что было вообще» [1, с. 26].

Рассматривая бытоописание как маркер времени, можно выделить ряд деталей, определяющих принадлежность событий к конкретным временным периодам. По выражению Гейгера, рукой главного героя «водит всесильный бог деталей» [1, с. 28]. И действительно, картины прошлого, всплывающие в памяти Платонова, описаны ярко, зримо и подробно: «Мы входим на Рождество в чей-то дом. У лестницы – чучело медведя на задних лапах, в передних лапах – поднос. <…> Для чего медведю визитные карточки (поднимаемся по мраморным ступеням)? <…> Качаясь, созерцаю ковровую дорожку на мраморе – схвачена золотыми креплениями, чуть загнута по бокам, тоже качается. <…> Входим в ярко освещенную залу. Елка, хоровод. Мои руки липки от чьего-то пота, мне противно, но рук не разжать и из хоровода не вырваться. Кто-то говорит, что я самый маленький (это мы уже сидим на стульях вокруг елки). Он откуда-то знает, что я умею читать стихи, просит прочесть <…>. Я бегу от приглашения – сквозь анфиладу комнат, <…> замечая, как мое отражение мелькает в зеркалах, а в шкафах звенит посуда. В последней комнате меня ловит толстая кухарка. Прижимая к своему переднику (тошнотворный запах кухни), торжественно вносит меня в залу. Ставит на пол <…>. Я даже не иду – взлетаю, возношусь чьим-то усилием на венский стул и читаю собравшимся стихо-

творение. <…> Гром аплодисментов плюс тедди-бер в подарок» [1, с. 27–28].

Перечень упомянутых в романе предметов быта, традиций и событий, характеризующих первые десятилетия XX века, необычайно широк. В него входят:

1) домашняя утварь и другие предметы быта – поднос с визитными карточками, игрушки (например, «австралийский житель»: «В стеклянном баллончике с водой плавал маленький господин с выпученными глазами. Сверху на баллончик крепилась резиновая мембрана. Нажмешь на мембрану – австралийский житель, крутясь вокруг своей оси, идет ко дну» [1, с. 41]), мерзавчики, примусы, керосиновые лампы, коньки Галифакс и пр., продуктовые карточки [1, с. 37] как яркая примета XX века;

2) элементы гардероба – нижняя юбка с воланами, панталоны, сорочка, корсет, чулки, соломенные шляпки (на авиационном митинге), теплая одежда с мехом для авиатора;

3) транспортные средства – пожарная линейка («За линейкой с пожарными проплывает пароконная повозка с ломами, катушками для шлангов и штурмовыми лестницами, за ней – другая повозка с паровым насосом (из котла – пар, из трубы – дым)» [1, с. 32]), электрический трамвай с кондуктором (билеты по пять копеек), конки, паровоз, легкие экипажи, телеги, поезда;

4) инфраструктура Санкт-Петербурга – в тексте даны описания домов, церквей, театров, улиц, парков, дачных поселков, садов, пляжей, кладбищ и пр.;

5) традиционные праздники – Рождество, День Ангела и пр.;

6) исторические события и социальные явления – Первая мировая война («Ко мне подходит Скворцов. Глаза его блестят. – Сегодня вечером бегу на германский фронт» [1, с. 45]), революция 1917 года [1, с. 52], уплотнение 1921 года, ссылки, доносы, обыски;

7) социальные статусы и должности – «эмансипатка» Лера Амфитеатрова [1, с. 89], гимназист-пропагандист Сева (раздача листовок) [1, с. 88] и пр.

Детали, свойственные концу XX века, выполняют две функции: они не только косвенно определяют даты, но и связывают два временных пласта, показывая последовательное развитие техники и общества.

В романе все современные реалии находят свое отражение в прошлом. Иннокентий смотрит на них сквозь призму прошлых достижений:

1) компьютер – волшебный фонарь;

2) пуховик – куртка для идущих к полюсу;

3) телевизор – синематограф (в свое время герой удивлялся ему больше, чем современному аналогу);

4) тонкие современные рамы окон – утепленные полосками бумаги деревянные окна;

5) Интернет – модель общественной жизни, фантом;

6) телевизионная передача «Последний герой» – репрессии и ссылка на Соловки: «Угадывают слова, мелодии, а еще, я читал, собираются отправить кого-то на необитаемый остров. Все веселые, находчивые и довольно, я бы сказал, убогие. Получается, что у них в жизни не было острова, на котором нужно выжить. Им этого, что ли, не хватает?» [1, с. 95].

Роман следует назвать ретроспективным по многим аспектам содержания и художественной формы.

Ретроспекция ярко выражена на уровне текста. Частотны замечания от лица главного героя: «мне вспоминалось» и прочие сочетания слов, маркирующие отступления от настоящего, а также противопоставления на уровне лексики «тогда – сейчас», «там – здесь».

Словно приглашает в прошлое и название романа. «Авиатор» – отсылка к тем временам, когда человек лишь начинал покорять небо. «Меня завораживало само слово – авиатор. Его звучание соединяло в себе красоту полета и рев мотора, свободу и мощь. Это было прекрасное слово. Позднее появился “летчик”, которого будто бы придумал Хлебников. Слово неплохое, но какое-то куцее: есть в нем что-то от воро-

бья. А авиатор – это большая красивая птица. Такой птицей хотел быть и я» [1, с. 92].

В целом имена собственные в романе представлены двумя группами: 1) ретроспективные – антропонимы Иннокентий (с греч. – «невинный»), Платонов, «Платоша» (от Платона – «широкий», «полный», «мощный»), упомянутые имена реальных лиц (Ф. Дзержинский, А. Блок); старые названия улиц, парков, скверов и пр., позже замененные в связи с приходом новой власти: «Пошли по Церковной улице, хотя на табличках написано “Красная”» [1, с. 103]; 2) соответствующие разным эпохам, универсальные по временной приуроченности – имена Анастасия (с греч. – «воскресшая», «возвращенная к жизни»), Валентина (с лат. – «сила», «здоровая»), Анна (с древнееврейского – «благодать»), фамилии Воронин, Платонов, Панов, Желтков и пр.; современные названия улиц Петербурга.

Ретроспектива в изображении героя осуществляется в форме его воспоминаний и снов. В начале повествования они особенно тесно связаны: через сновидения к главному герою и возвращается память. «Меня беспокоит, что не получается отличать воспоминания от снов» [1, с. 15] – заметка в дневнике на второй день от начала записей.

Ощущение времени у главного героя тесно связано с механизмом памяти. С первыми воспоминаниями возвращается жизнь: «Вчера еще не было времени, а сегодня – понедельник» [1, с. 14].

Мнемозина, вернувшая события прошлого, словно насмехаясь, забирает настоящее: кратковременные провалы в памяти лишают Иннокентия владения телом, зато «лютые воспоминания остаются» [1, с. 303].

Будто кошка, приземлившаяся на четыре лапы в другое время (сравнение в дневнике Платонова), герой пытается освоить новые реалии, но смерть, пощадившая в Соловках, приближается к нему, достигшему благополучия в новой жизни. Вобрав в себя прошлое, Иннокентий сам должен стать воспоминанием: «Я ведь только тем и занимаюсь, что ищу дорогу к прошлому: то через свидетелей, то через воспоминания, то через кладбище, куда переместились все мои спутники. Я пытаюсь приблизиться к прошлому, чтобы понять, что оно такое. Что-то отдельное от меня или проживаемое мной до сих пор? Прошлое у меня было и до ледяного моего сна, но никогда не обладало такой отдельностью, как сейчас. Все, что я вспомнил о моем прошлом, не приблизило его ко мне. Оно теперь напоминает отсеченную и вновь пришитую руку. Эта рука, может быть, кое-как и двигается, но моей больше не является» [1, с. 349].

Лишенный своего времени и пространства герой квалифицируется в произведении неологизмом «хронотоплес» [1, с. 297]. Термин, имеющий прямую отсылку к работам М.М. Бахтина [4], характеризует целую группу героев современной прозы. Так, к типу «полумертвых» [1, с. 297] литературных персонажей можно отнести и генерала Ларионова (роман «Соловьев и Ларионов» Е. Водолазкина) [5, с. 9–374], и профессора Койфмана (роман «Рахиль» А. Геласимова [6]), и главного героя повести А. Геласимова «Жажда» [7], участвовавшего в чеченских событиях. Человек над временем, инородное тело во временном континууме, соединяет в своем сознании разные исторические пласты и начинает, таким образом, существовать вне законов линейного хода времени. Обращение к прошлому помогает увидеть вневременность героя, подчеркивает его бесприютность и невозможность вернуться в привычную обстановку.

Ретроспективность повествования проявляется и на уровне композиции. В начале романа перед читателем предстает герой, не помнящий о своем прошлом, и постепенно вместе со вспышками памяти, озаряющими сознание Иннокентия Платонова, история становится цельной.

«Было бы скучно, если бы воспоминания отражали жизнь зеркально. Они делают это выборочно, и это сближает их с искусством» [1, с. 95]. Но все же лабиринт памяти Платонова зеркален. События и персонажи повторяют друг друга, иногда будто отражаясь в кривом зеркале. Вот Ва-

лентина, следящая за самочувствием главного героя в начале романа, ложится рядом с ним поверх одеяла («У меня нет дурных мыслей, и я совершенно безопасен – вам это известно. Мне только нужно, чтобы рядом со мною кто-то был. Совсем рядом, иначе я никогда не согреюсь» [1, с. 20]). Позже выясняется, что именно так (невинно, с чистыми помыслами быть как можно ближе друг к другу) лежали Иннокентий с Анастасией – первой своей возлюбленной. Настя, внучка Анастасии, напоминает ее внешне, имеет ту же фамилию и буквально заменяет первое увлечение Платонова, становясь спутницей его новой жизни. Последняя зеркальная аналогия романа такова: самолет, в котором Платонов возвращается из Мюнхена, подобен аэроплану знаменитого в начале века авиатора Фролова – «Фарману-4», одна катастрофа предвещает другую, настоящее подчинено прошлому и повторяет его.

Итак, «Авиатор» Евгения Водолазкина – роман, обращенный к истории, показывающий неразрывную связь времен. Следует отметить, что прием ретроспекции, реализованный в этом произведении, чрезвычайно популярен в российской прозе последних 15 лет. Уже известные, отмеченные премиями писатели, и «новые звезды» современной русской прозы вновь и вновь обращаются к переломным моментам истории России, делая своими героями «ровесников века», как в анализируемом романе, лишними людьми общества вследствие травмы [7], особенностей мировосприятия [6], некой инфантильности, неспособности рационально мыслить [8]. К теме чеченской войны 1990-х часто обращается Захар Прилепин [9], в литературном творчестве Людмилы Улицкой [10] и Елены Чижовой [11] прослеживаются судьбы целых поколений на протяжении десятков лет.

Зеркальные отображения ситуаций, мотив двойничества, ретроспективность повествования и дневниковая форма романа «Авиатор» помогают читателю заметить схожесть человеческого существования в разные времена, направляют его к размышлениям о вневременности таких ценностей, как доброта, любовь, способность сопереживать и прощать.

* * *

1. Водолазкин Е.Г. Авиатор : роман. М. : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2016. 410 с.

2. Чижова Е.С. Китаист : роман. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. 604 с.

3. Секретов С. Ровесник века (о книге Евгения Водолазкина) // Homo Legens : литературный журнал. 2016. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/homo_legens/2016/2/rovesnik-veka.html (дата обращения: 25.06.2016).

4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Infolio. URL: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/hronotop1.html (дата обращения: 25.06.2016).

5. Водолазкин Е.Г. Совсем другое время : роман, повесть, рассказы. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. 477 с.

6. Геласимов А.В. Рахиль : роман с клеймами. М. : Эксмо, 2010. 320 с.

7. Геласимов А.В. Жажда // E-libra.ru. URL: http://e-libra.ru/read/333648-andrej-gelasimov-%E2%80%93-zhazhda.html (дата обращения: 25.06.2016).

8. Геласимов А.В. Жанна // Любовь, или Пускай смеются дети : сборник рассказов. М. : Издательство «Э», 2015. С. 85–108.

9. Прилепин З. Дорога в декабре: Патологии. Грех. Ботинки, полные горячей водкой. Санькя. Черная обезьяна. Лес : [романы, повесть, рассказы]. М. : АСТ, 2013. 1052 с.

10. Улицкая Л.Е. Казус Кукоцкого : роман. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. 509 с.

11. Чижова Е.С. Орест и сын: роман. М. : Астрель, 2012. 349 с.

Наши авторы

Абрамовских Елена Валерьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», Самара.

E-mail: ariadna2@list.ru

Асонова Екатерина Андреевна, кандидат педагогических наук, заведующая лабораторией социокультурных образовательных практик института системных проектов ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет», Москва.

E-mail: asonova_ea@mail.ru

Бирюкова Елена Евгеньевна, кандидат филологических наук, магистрант кафедры «Общая и социальная психология» ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет», Самарский филиал, Самара.

E-mail: alionabir@mail.ru

Васиярова Ольга Александровна, начальник отдела учебного процесса иностранных граждан Управления международной и инновационной деятельности ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный технический университет», соискатель кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: ov21101986@mail.ru

Голубков Сергей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор, кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: golubkovsa@yandex.ru

Догнал Йозеф, кандидат филологических наук, доцент Института славистики Университета им. Масарика, Брно (Чешская Республика), доцент кафедры русистики Университета имени св. Кирилла и Мефодия, Трнава (Словацкая Республика).

E-mail: jdohnal@phil.muni.cz

Жаринов Николай Александрович, магистрант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: nikjar063@gmail.com

Жарников Геннадий Сергеевич, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: Zharnikov.gs@gmail.com

Жиганова Ольга Геннадьевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Самарского литературного музея имени Максима Горького, Самара.

E-mail: zhiganovaolga@rambler.ru

Казарина Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: kazarina_tv@bk.ru

Калмыкова Наталья Владимировна, учитель русского языка и литературы ГБОУ СОШ № 6 г. Новокуйбышевск, магистрант кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», Самара.

E-mail: nezabudka363@rambler.ru

Кислова Наталья Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», Самара.

E-mail: kislova_nn@sgspu.ru

Кубайдулова Айсулу Юрьевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: aysulukubaydulova@gmail.com

Лепишева Елена Михайловна, старший преподаватель кафедры доуниверситетской подготовки, младший научный сотрудник кафедры русской литературы Белорусского государственного университета, Минск (Республика Беларусь).

E-mail: elena_tochilina@mail.ru

Михайлин Вадим Юрьевич, доктор филологических наук, профессор ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского», Саратов.

E-mail: vmikhailin@yandex.ru

Наприенко Анастасия Владимировна, преподаватель кафедры русской, зарубежной литературы ГБОУ ВО Самарской области «Самарская государственная областная академия (Наяновой)», Самара.

E-mail: iunu87@gmail.com

Некрасова Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», Самара.

E-mail: Nekrasova-iv@yandex.ru

Нечаева Екатерина Андреевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: ne4aevakaterina@yandex.ru

Перепёлкин Михаил Анатольевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: mperepelkin@mail.ru

Поздняков Константин Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», Самара.

E-mail: kopozdnyakov@yandex.ru

Саморукова Ирина Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: samorukov@inbox.ru

Середа Ирина Александровна, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин Юридического колледжа Белорусского государственного университета, Минск (Республика Беларусь).

E-mail: irenesereda@yandex.by

Служаева Ольга Олеговна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: o.sluzhaeva@gmail.com

Тузова Елена Николаевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева», Самара.

E-mail: tuzva1@mail.ru

Черкасова Маргарита Владимировна, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Отечества ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры», Самара.

E-mail: marga-cheshirsky@yandex.ru

Чернышова Татьяна Львовна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики преподавания литературы ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет», Самара.

E-mail: tatjana.chernishova@yandex.ru

Our Authors

Abramovskih Elena Valeryevna, Doctor of Philology, Professor of Department of Russian, Foreign Literature and Methodology of Literature Teaching, Samara State University of Social Sciences and Education.

E-mail: ariadna2@list.ru

Asonova Ekaterina Andreevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Head of Laboratory of Social and Cultural Educational Practice, Institute of System Projects, Moscow City University.

E-mail: asonova_ea@mail.ru

Biryukova Elena Evgenievna, Candidate of Philological Sciences, master's degree student of Department "General and Social Psychology", Moscow City University, Samara Branch.

E-mail: alionabir@mail.ru

Cherkasova Margarita Vladimirovna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of Department of National History, Samara State Institute of Culture.

E-mail: marga-cheshirsky@yandex.ru

Chernyshova Tatjana Lvovna, postgraduate student of Department of Russian, Foreign Literature and Methodology of Literature Teaching, Samara State University of Social Sciences and Education.

E-mail: tatjana.chernishova@yandex.ru

Dohnal Joseph, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Institute of Slavistics, Masaryk University (Brno, the Chekh Republic), Associate Professor of Department of Russian Studies, Kirill and Mefody University (Trnava, the Slovak Republic).

E-mail: jdohnal@phil.muni.cz

Golubkov Sergey Alekseevich, Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: golubkovsa@yandex.ru

Kalmykova Natalya Vladimirovna, Teacher of the Russian Language and Literature, School № 6 (Novokuibyshevsk), Master's degree student of Department of Russian, Foreign Literature and Methodology of Literature Teaching, Samara State University of Social Sciences and Education.

E-mail: nezabudka363@rambler.ru

Kazarina Tatiana Viktorovna, Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: kazarina_tv@bk.ru

Kislova Natalya Nikolaevna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Department of Russian, Foreign Literature and Methodology of Literature Teaching, Samara State University of Social Sciences and Education.

E-mail: kislova_nn@sgspu.ru

Kubaydulova Aisulu Yurievna, postgraduate student of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: aysulukubaydulova@gmail.com

Lepisheva Elena Mikhailovna, Assistant Professor of Department of Pre-University Training, Junior Researcher of Department of Russian Literature, Belarus State University (Minsk, Belarus).

E-mail: elena_tochilina@mail.ru

Mikhailin Vadim Yurievich, Doctor of Philology, Professor of Saratov National Research University.

E-mail: vmikhailin@yandex.ru

Naprienko Anastasiya Vladimirovna, Teacher of Department of Russian and Foreign Literature, Nayanova's State Regional Academy, Samara.

E-mail: iunu87@gmail.com

Nechaeva Ekaterina Andreevna, postgraduate student of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: ne4aevakaterina@yandex.ru

Nekrasova Irina Vladimirovna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Department of Russian, Foreign Literature and Methodology of Literature Teaching, Samara State University of Social Sciences and Education.

E-mail: Nekrasova-iv@yandex.ru

Perepelkin Mikhail Anatolyevich, Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: mperepelkin@mail.ru.

Pozdnyakov Konstantin Sergeevich, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Department of Journalism, Samara State University of Social Sciences and Education.

E-mail: kopozdnyakov@yandex.ru

Samorukova Irina Vladimirovna, Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: samorukov@inbox.ru

Sereda Irina Aleksandrovna, Teacher of Department of Social Sciences and Humanities, Law College, Belarus State University (Minsk, Belarus).

E-mail: irenesereda@yandex.by

Sluzhaeva Olga Olegovna, postgraduate student of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: o.sluzhaeva@gmail.com

Tuzova Elena Nikolaevna, postgraduate student of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: tuzva1@mail.ru

Vasiyarova Olga Aleksandrovna, Head of Foreign Students Education Department, International Activity and Innovations Office, Ulyanovsk State Technical University, doctoral candidate of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: ov21101986@mail.ru

Zharinov Nikolay Aleksandrovich, master's degree student of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: nikjar063@gmail.com

Zharnikov Gennady Sergeevich, postgraduate student of Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University.

E-mail: Zharnikov.gs@gmail.com

Zhiganova Olga Gennadievna, Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher of Samara Literary Museum named after M. Gorky.

E-mail: zhiganovaolga@rambler.ru

Требования к публикациям
Submission Guidelines

К публикации принимаются статьи по следующим *научным направлениям*: Филологические науки (10.00.00); Педагогические науки (13.00.00); Психологические науки (19.00.00). Материалы подаются в редакцию до 1 марта (№1), до 1 июня (№2), до 1 сентября (№3), до 1 декабря (№4).

Статьи *размещаются в системе РИНЦ*. Статьи публикуются *бесплатно***.**

Редакция проводит *рецензировани*е рукописей, а также проверку на антиплагиат. Минимальное требование к оригинальности: не менее 80% оригинального текста. Наличие отрицательной рецензии является основанием для отказа в публикации в текущем номере.

Требования к содержанию статьи. Статья должна иметь следующие элементы: **1)** постановка проблемы в общем виде и в связи с важными научными и практическими задачами; **2)** анализ последних исследований, в которых рассматривались аспекты проблемы и на которых основывается автор; выделение ранее не разрешенных вопросов; **3)** формулировка цели статьи (постановка задания); **4)** изложение основного материала исследования с обоснованием полученных результатов; **5)** выводы исследования и перспективы дальнейших изысканий в рамках данного направления; **6)** научный аппарат (не менее 20 наименований, среди которых не менее трех изданий последних пяти лет). *Статьи реферативного характера к публикации не принимаются***.**

Требования к структуре статьи. Статья должна быть выстроена в соответствии со следующей структурой: **1)** коды УДК (для определения УДК можно использовать ссылки http://pu.virmk.ru/doc/UDK/index.html или http://www.naukapro.ru/metod.htm); **2)** фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) (на русском и английском языках); **3)** место работы каждого автора в именительном падеже (на русском и английском языках), должность (указания не должны допускать разночтений); **4)** контактная информация (почтовый адрес с индексом, контактный телефон, e-mail) для каждого автора; **5)** название статьи (на русском и английском языках); **6)** аннотация (не менее 150–200 слов) (на русском и английском языках); **7)** ключевые слова (250–280 символов) (на русском и английском языках). Каждое ключевое слово или словосочетание отделяется точкой с запятой; **8)** список источников, пронумерованный *вручную* (автоматическая нумерация не допускается); нумерация осуществляется *по порядку появления ссылки на источник в тексте статьи* (не по алфавиту); источник, цитируемый в статье неоднократно, указывается в списке *только при первой* ссылке на него.

Требования к оформлению статьи. *Текст статьи* представляется в формате Microsoft Word. Объем статьи – от 10 до 16 страниц формата А4 (не считая ссылок). Перед набором текста настройте, пожалуйста, указанные ниже параметры текстового редактора: все поля по 2 см, ориентация листа – книжная, шрифт Times New Roman, размер шрифта – 14, межстрочный интервал – 1,5, выравнивание по ширине, абзацный отступ 0,5 см (абзацы задаются автоматически, а не с помощью пробелов или табуляции). Установить автоматическую расстановку переносов. Необходимо ставить неразрывные пробелы между цифрами, между инициалами и фамилией. Не путать тире (–) и дефис (-).

Научный аппарат оформляется в виде затекстовых ссылок согласно ГОСТ Р 7.05–2008 (полное название книги, включая подзаголовки и другие сведения, имеющиеся на титульном листе издания, указание издательств, общего числа страниц для книги и местоположения страниц статьи в книге – с … по). Нумерация сносок в тексте сквозная (от 1 до…); повторной ссылке присваивается номер, использованный первый раз. Так, [8, с. 6] означает, что в восьмой ссылке цитируется шестая страница источника; указание на другую страницу (например, 17-ю) того же источника в дальнейшем тексте статьи будет выглядеть как [8, с. 17]**.**

Допускается наличие таблиц (не более трех, объем таблиц не должен превышать 1 печатную страницу), *формул и рисунков* по тексту (не более трех). Суммарное количество таблиц и рисунков не больше пяти. Обязательно наличие подрисуночных подписей и надписей к таблицам. Всем иллюстрациям и таблицам необходимо давать сквозную нумерацию. Необходимо избегать повторений данных в таблицах, графиках и тексте рукописи. Графический материал должен быть представлен без использования сканирования, цветного фона, жирных рамок. Шрифт текста в таблицах, рисунках не меньше 10 pt.; этот текст должен поддаваться редактированию. Не рекомендуется ис-

пользовать символы, набранные редактором формул. Формат рисунков TIFF или JPEG, режим – черно-белый или градиент серого, разрешение – 300 пикс/дюйм. *При несоблюдении указанных требований редакция оставляет за собой право изъять таблицы и рисунки из текста статьи*.

Формулы оформляются через редактор формул «Microsoft Equation» или «MathType». Длина формул не должна превышать 80 мм. Размеры символов в формулах (Microsoft Equation, MathType): обычный – 10 pt, крупный индекс – 7 pt, мелкий индекс – 5 pt, буквы латинского алфавита набираются курсивом, греческого алфавита – прямым шрифтом, математические символы cos, sin, max и т.д. – прямым шрифтом. Номер формулы пишется в круглых скобках у правого поля страницы на уровне формулы. Нумеровать следует те формулы, на которые есть ссылки в тексте. Размерность всех характеристик должна соответствовать системе СИ.

Требования к информации для РИНЦ:

– название статьи (на русском и английском языках);

– аннотация (на русском и английском языках);

– ключевые слова (на русском и английском языках);

– фамилия, имя, отчество автора, ученая степень, ученое звание, место работы, должность, адрес организации, e-mail (на русском и английском языках) (если авторов несколько, то информация дается на каждого автора);

– научное направление, к которому относится статья: Филологические науки (10.00.00), Педагогические науки (13.00.00), Психологические науки (19.00.00).

Требования к сопроводительным документам. Сопроводительное письмо и отзыв (для докторов наук – отзыв доктора наук, для кандидатов наук и аспирантов – отзыв доктора или кандидата наук) в электронном (отсканированном) варианте вместе с текстом статьи пересылаются в редакцию по электронной почте: inessayakovleva2013@mail.ru. Оригиналы сопроводительных документов предоставляются в редакцию лично или почтой по адресу: 443090, Самара, ул. Блюхера, 25, ауд. 519, 520, кафедра английской филологии и межкультурной коммуникации, Яковлевой Инессе Юрьевне.

Дополнительную информацию можно получить у ответственного секретаря журнала кандидата филологических наук *Яковлевой Инессы Юрьевны*: e-mail: inessayakovleva2013@mail.ru; тел.: (846) 207–41–41.